Emilia Quiñones Otal

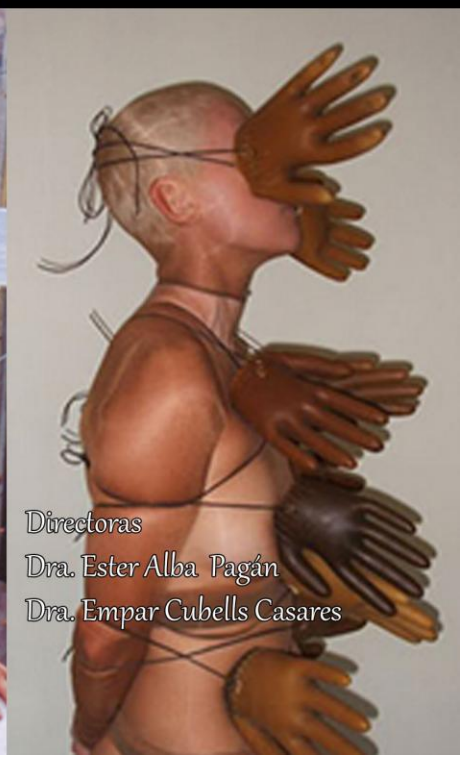
Transversalidad entre violencia patriarcal y violencia colonial

en las artes visuales de México, América Central y el Caribe español

Tesis doctoral en Historia del Arte

Programa de doctorado 3030 Historia del Arte

2014



Directoras

Dra. Ester Alba Pagán

Dra. Empar Cubells Casares

DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

3030

TRANSVERSALIDAD ENTRE VIOLENCIA PATRIARCAL Y VIOLENCIA COLONIAL:

EN LAS ARTES VISUALES DE MÉXICO, AMÉRICA CENTRAL Y EL CARIBE ESPAÑOL

EMILIA QUIÑONES OTAL

2014

Bajo la dirección de

Dra. Ester Alba Pagán y la Dra. Empar Cubells Casares

Tabla de contenidos

Agradecimientos **1**

Introducción **5**

Estado de la cuestión 19

Justificación 25

Objetivos 29

Metodología 35

Sección 1. Enfrentando la colonialidad **45**

1. Formas de lenguaje en el arte social y político 47

1.1 Antiimperialismo 53

1.2 Frontera, migración y exilio 87

1.3 Otras injusticias sociales 101

1.3.1 El género y la sexualidad 102

1.3.2 Arte en la calle; involucración social 118

2. Enfrentar el imperialismo cultural: las tradiciones y la herencia en la iconografía del arte de la región 125

2.1 Lo indígena y lo popular en el arte moderno de México y de América Central 134

2.2 Afrocultura en el Caribe español 158

2.3 Dos décadas vulnerables 178

2.4 Elementos de identidad y posturas críticas a partir de 1970 197

2.5 La herencia en el arte contemporáneo 211

Sección 2. El cuerpo como territorio violentado 271

3. México 273

3.1 Unos cuantos piquetitos 276

3.2 Arte político, arte feminista: la violencia de género de los grupos 282

3.3 Ciudad Juárez y el norte de la frontera 302

3.4 La violencia de género en la casa y en la calle: Ciudad Juárez

y el resto de México 318
3.5 Violencia Sexual dentro y fuera 344
3.6 La herencia en el arte contemporáneo 350
4 América Central 359
4.1 La generación *Mesótica II* 362
4.2 ¿Cómo enfrentar la violencia en un territorio que vive de ello? 377
4.3 Regina José Galindo y la epítome de la violencia de género en un mundo pos/colonial 405
5. El Caribe español 417
5.1 Ana Mendieta, enfrentar la otredad desde dentro 423
5.2 Genocidio boricua, violencia de género en la colonia 434
5.3 Las marcas de la violencia 444
5.4 El blanco de la pureza se tiñe de rojo 452
5.5 La violencia de género desde la migración 459
5.6 Imaginarlas como supervivientes 472

Conclusiones 481

Bibliografía 491

Recursos web 513

Glosario 527

Agradecimientos

Quisiera mostrar mi agradecimiento a todas las personas que de una forma u otra han colaborado con la consecución de esta tesis doctoral, así como ayudado a que llegue hasta esta etapa académica. Primero a mis padres, María del Carmen Otal Salaverri y José Ramón Quiñones Santos, su apoyo ha sido incondicional en todas las etapas de mi carrera. Además, agradezco que me hayan enseñado el amor por el arte y la cultura y hayan motivado mi interés en temas sociales.

Agradezco enormemente, además, a las directoras de esta tesis, Dra. Ester Alba Pagán y la Dra. María de los Desamparados Cubells Casares, por toda la motivación, no solamente durante el proceso de investigación de la tesis, sino también para la publicación en revistas y la participación de congresos y otras actividades. Su orientación y seguimiento han sido indispensables para este estudio.

Quiero hacer extensiva mi gratitud a las artistas que han colaborado con el proyecto, ya fuese accediendo a ser entrevistadas, o con la contribución de material bibliográfico y artístico. Agradezco el interés mostrado y la colaboración, que fue más allá de la solicitada.

Deseo expresar mi gratitud también al Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras por haberme acogido en una estancia de investigación. Doy gracias también al equipo de la biblioteca del Instituto Valenciano de Arte Moderno, de la biblioteca de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y del centro de documentación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, que me abrieron sus puertas y me asistieron en todo lo que necesitaba.

Un agradecimiento merecen, además, mis hermanas, Raquel Quiñones Otal y Alejandra Quiñones Otal, que también son mis amigas; mis amigos, amigas y familiares, por el ánimo que me han dado para continuar.

Introducción

> […] tanto como objeto de una historiografía colonialista y como sujeto de la rebelión, la construcción ideológica de género ["gender"] se presenta bajo el dominio de lo masculino. Si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras.
>
> Gayatri Chakravorty Spivak[1]

> [Uno de los] aspectos sintomáticos del dominio imperial es la construcción y consolidación ideológica de la masculinidad blanca y la correspondiente radicalización y sexualización de las personas colonizadas.
>
> Chandra Talpade Mohanty [2]

La violencia de género que sufren las mujeres latinoamericanas tiene por supuesto su raíz en el patriarcado. Pero la violencia que genera la situación colonial en la que viven, en donde conviven otros tipos de discriminación como el racismo o la xenofobia, agrava los ataques machistas. Las mujeres en América Latina sufren varios tipos de discriminación, no solamente por ser mujeres, sino por su etnia, raza y clase social, que en su último escalafón se manifiesta como violencia. Los países que se estudian en esta tesis, México, y los que componen las regiones de América Central[3] y el Caribe español[4], tienen en común una cultura, diferente a la de América del Sur, pero comparten con ellas y ellos esa colonización. Este estudio propone interpretar las acciones que han tomado las y los artistas feministas frente a la violencia de género desde el punto de vista de su situación colonial y neocolonial. Especialmente se estudiará la forma en que el cuerpo, en la obra de arte, sirve de metáfora del territorio violentado, por la invasión imperialista, al mismo tiempo que representa el cuerpo de las mujeres invadido también por el patriarcado. Ya desde la base del pensamiento de género contemporáneo, ha sido importante la perfomatividad—artística o no—para el enfrentamiento contra los roles, estereotipos, e imposiciones que llevan a las agresiones contra cualquier persona por razón de género. Recordemos que:

[1] SPIVAK, Gayatri Chakravorty: 1998, pp. 95-96.
[2] MOHANTY, Chandra Talpade: "Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism", en MOHANTY, Chandra Talpade, *et. al.* (eds.): 1991, p. 15. Traducido del inglés: «[One of the] symptomatic aspects of the operation of imperial rule [is] the ideological construction and consolidation of white masculinity as normative and the corresponding radicalization and sexualization of colonized peoples.»
[3] Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá.
[4] Cuba, República Dominicana y Puerto Rico.

> A lo largo de la primera mitad de los noventa, la filósofa estadounidense Judith Butler (1956) llevó las teorías de Austin y Derrida a los estudios de género. A partir de la observación del fenómeno de las drag queens neoyorkinas y de los "ecosistemas" que se generaron en torno a los salones de baile del Bronx y las llamadas "casas" a finales de los ochenta, Butler emprendió una revisión radical del concepto de "género". "El cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado (…) y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática.
>
> J. C.-S.[5]

No se limita la investigación a la violencia de género que afecta a las mujeres, sino que se estudian manifestaciones artísticas que tratan los ataques hacia lesbianas, gays, bisexuales, transexuales o transgénero (LGBTT), por el hecho de serlo, ya que estas tendencias se consideran también violencia por razón de género. Sin embargo, quizás por la etapa en la que se encuentran las luchas LGBTT estas manifestaciones estéticas no son aún abundantes.

A la violencia machista común en todo el mundo, la que viene por parte de la pareja, se suman tipos de agresiones que solo se ven en el continente, como los feminicidios en Ciudad Juárez, Guatemala y El Salvador, que tienen su raíz en la violencia generada por la presencia del ejército en dichos territorios, la guerra contra las drogas y las guerras civiles que han sufrido esos países. Se puede poner también como ejemplo la llamada "operación", esterilización masiva que sufrieron las mujeres puertorriqueñas desde los años 40' hasta los 80' del siglo XX, derivada directamente de la colonización a la que se tiene sometido al país. Las prácticas artísticas que se estudiarán en la tesis están insertadas en la tradición de las artes visuales de la región que han enfrentado el imperialismo, principalmente el estadounidense, de formas muy diversas. Las tendencias más importantes atacan dos vertientes de ese imperialismo. En primer lugar está la vertiente política y económica, que han enfrentado las y los artistas de diferentes maneras, y que se estudian en el capítulo 1. Y en segundo lugar la vertiente cultural, la imposición de una cultura extranjera, que también se ha enfrentado desde el campo de las artes visuales, defendiendo su propia cultura a través de las manifestaciones artísticas, prácticas que se estudian en el capítulo 2. De esta forma, se pretende explicar el contexto artístico al que pertenecen las artistas que tratan la violencia de género en México, América Central y el Caribe español además de establecer las técnicas que han sido utilizadas contra el imperialismo en el arte del continente.

[5] J. C.-S.: "Glosario 06. Performatividad II (según Jacques Derrida y Judith Butler)", http://granerbcn.cat/glosario-06-performatividad-ii-segun-jacques-derrida-y-judith-butler/, (revisado el 3 de octubre de 2013).

Son las mismas técnicas que utilizan ellas a la hora de condenar la violencia que afecta a las mujeres en el patriarcado desde el punto de vista de la invasión territorial que viven.

En los primeros dos capítulos se presentan las respuestas de las latinoamericanas y los latinoamericanos frente a la otredad, ese proyecto de violencia epistémica «orquestación remota, de largo alcance y heterogéneo para constituir al sujeto colonial como Otro.»[6] que mencionaba Gayatri Chakravorty Spivak en "Can the Subaltern Speak?". En primer lugar, las y los artistas dirigen su atención hacia los problemas políticos que enfrentan como latinoamericanas y latinoamericanos y otros que suceden en todas partes de mundo como la homofobia. De esa forma, rechazan la alteridad como precisamente uno de esos problemas que van de la mano con la situación colonial. En el segundo capítulo, sin embargo, se estudian prácticas que han llevado a las y los artistas a "otrizarse"[7] a sí mismos, buscando diferenciarse de los colonizadores. Es por ello que el capítulo 2 incluye, no solo un resumen de las formas visuales y la iconografía que se ha utilizado para revertir o enfrentar el imperialismo cultural, sino que también estudia la crítica latinoamericana en cuanto al respecto.

Desde la década de 1960 una generación de críticas y críticos de arte del continente han tenido que darse a la tarea de teorizar sobre las formas en que se exhibe el arte latinoamericano en las llamadas metrópolis del arte y el modo en que las y los artistas han respondido a dichos estilos creando, por un lado, para los intereses de fuera o, por otro, para los de su propio territorio. Con el texto de Spivak puede ser analizada, de forma crítica, la práctica artística de una clase o grupo hegemónico, que intenta hablar por el sujeto subalterno. Este último se caracteriza por tener menos acceso a los medios que le permiten expresarse. Un ejemplo de ello es la relación entre el arte latinoamericano de principios del siglo XX y las poblaciones indígenas, que eran representadas por artistas intelectuales que pretendían "salvarles" y "defender su cultura". Éste es uno de los temas principales que estudia la crítica de arte latinoamericana de mediados del siglo XX.

La violencia imperialista la sufren todas las personas en el contienente latinoamericano, y las y los habitantes de cualquier país que tenga condiciones de "tercer mundo". Se estudian estos tipos de ataques en los primeros dos capítulos, analizándolos a través de la producción artística

[6] SPIVAK, Gayatri Chakravorty: 1998, p. 88.

[7] Término que se utiliza a menudo en los estudios poscoloniales, ya sean culturales o no, para referirse a la creación o asunción de una persona como "la otra" por no pertenecer a una cultura o grupo dominante. Viene directamente de la palabra otredad, que es más común. En la tradición de los estudios culturales en América Latina se puede encontrar el término especialmente en los escritos de Gerardo Mosquera.

de la región que compete a esta tesis, alternando con la historia política del continente. Más adelante, cuando se analizan los proyectos visuales que tratan la violencia de género, será visible también la transversalidad entre esa violencia imperialista y la violencia hacia las mujeres. Para entender ese tipo de violencia es pertinente citar a Johan Galtung:

> El mundo consiste de naciones de Centro y Periferia; y cada nación, a su vez, tiene su centro y su periferia. Por ello, nuestro concernimiento está en el mecanismo que se sitúa bajo esta discrepancia, particularmente entre el Centro y la periferia dentro de la Periferia. En otras palabras, cómo concebir, cómo explicar y como contrarrestar la inequidad, como una de las formas más importantes de *violencia estructural*.
>
> Johan Galtung[8]

De esa forma, describe un concepto que sera medular en el trabajo de las artistas que protagonizan esta tesis, que es la violencia particular que sufren las periferias dentro de las periferias. Las mujeres se encuentran ya de por sí en un escalafón social más bajo que los hombres, pero si encima son de una raza no blanca, pobres—de clase trabajadora o campesina—y viven en países colonizados, sufren de una doble y hasta triple violencia. Según las teorías del autor, el imperialismo se caracteriza por una armonía de intereses entre los centros de las naciones en la Periferia y el centro en la nación del Centro[9]. Por ello, el racismo y el discrimen contra las personas que no se encuentran en posiciones oficiales de poder en las naciones periféricas se materializa en una violencia estructural que les afecta directamente. En ese sentido, las teorías de Galtung dividen la violencia en tres clasificaciones: estructural, cultural y directa. La estructural, como menciona en la cita, la sufren los países colonizados inmediatamente el imperialismo los ataca, pero la cultural y la directa también se vinculan a esta última en algunos estadios. Catia C. Confortini, investigadora de teorías de paz y género, añade que el feminismo tiene algo que aportar a las clasificaciones de violencia que hace Galtung. «La teoría de Galtung debe incorporar las nociones de género como construcción social que encarnan las relaciones de poder.»[10]

[8] GALTUNG, Johan: 1971, p. 81. Traducido del inglés: «The world consists of Center and Periphery nations; and each nation, in turn, has its centers and periphery. Hence, our concern is with the mechanism underliying this discrepancy, particularly between the Center, and the periphery in the Perophery. In other words, how to conceive of, how to explain, and how to counterarct inequality as one of the major forms of structural violence.»
[9] *Ibid.*, p. 83.
[10] CONFORTINI, Catia C.: 2006, p. 333. Traducido del inglés: «Galtung's theory needs to incorporate notions of gender as a social construct embodying relations of power.»

Es importante, además, tener en cuenta que la relación de las mujeres en la región de estudio con el feminismo es complicada por varias razones. En primer lugar, el rechazo al imperialismo ha venido de la mano de un alejamiento de las influencias culturales que provienen del "norte" o de Occidente, ya sean positivas o negativas. El feminismo en los años 60' y 70' del pasado siglo se veía como un movimiento de mujeres blancas, pequeñoburguesas y occidentales. Por esta razón no se entendía como una lucha importante para las mujeres indígenas, negras, mestizas y mulatas en muchos de los países que se tratan aquí, que no tenían las mismas prioridades que las mujeres occidentales. Han sido una excepción México y Puerto Rico, que intentaron adaptar la lucha de las mujeres por sus derechos a sus condiciones particulares, influenciadas, principalmente, por sus respectivas situaciones políticas. México, tan cercano a Estados Unidos, ha sido uno de los países más ha asimilado la cultura del último. A ello se suma la relativa estabilidad política por ser una zona exenta de golpes de Estado, dictaduras o guerras civiles durante la mayor parte del siglo XX—aunque sí han sufrido las intervenciones militares, culturales y sociales en otros ámbitos—. Al igual que en Estados Unidos, se reactiva el feminismo en México gracias a otras luchas que tomaban fuerza, y merecen especial atención las revueltas de 1968, lideradas por las y los estudiantes de las universidades públicas y que buscaban parar los aumentos en la matrícula, garantizar el acceso a la educación y mejorar su calidad. Sobre la situación en Puerto Rico, se puede decir que es excepcional su estatus político, ya que es un territorio no incorporado de Estados Unidos. Por ello el feminismo surge antes que en otros países caribeños pues se vincula a los procesos de lucha por la independencia del país. Además, como en México, existe una gran influencia cultural de Estados Unidos, que aunque no les ha beneficiado en otros sentidos, en este aspecto resulta positivo.

Las mujeres de la región se enfrentaban además a condiciones generales que afectaban también a los hombres, como la pobreza, la violencia generalizada y el racismo, y consideraban que luchar contra estos problemas era más apremiante, aunque el patriarcado fuese la causa de que dichas condiciones les afectaran más a ellas que a ellos. Fue difícil, aún así, enfrentar al enemigo en procesos revolucionarios o guerras civiles y al mismo tiempo combatir las ideas de sus compañeros varones que las violentaban. A ello se suma que la pobreza feminizada coartaba el acceso a la educación de las mujeres, condición que entorpece el camino hacia la consciencia sobre sus derechos.

Pero desde finales de los años 80', hasta mediados de los años 90', cuando fueron firmados los acuerdos de paz en América Central, las mujeres se dieron cuenta de que las agresiones no solamente venían de fuera, o del ejército de su país manejado por los intereses de la burguesía estadounidense. Mientras habían participado de la resistencia junto a sus propios compañeros por una democracia y el derecho a su propia tierra, ellos mismos las habían atacado, violado y asesinado, y las habían tratado como objetos sexuales para su propio disfrute. Es por ello que el feminismo de la segunda ola no aguantó más, y comenzó la lucha contra la violencia de género que ha seguido vinculada a las luchas por los demás derechos humanos que continúan siendo oprimidos.

«[…] la relación entre el capitalismo global (la explotación en economía) y las alianzas del Estado-nación (la dominación en esferas de la geo-política) alcanza tal nivel macrológico que no puede servir de parámetro para la textura micrológica del poder.»[11] Por esta razón, la obra de las artistas que se tratan en esta tesis es compleja, y debe analizarse en muchos niveles. Critica esos estratos superiores de dominación—política y economía—y, al mismo tiempo, las relaciones de poder que se encuentran por debajo y a las que nos enfrentamos a diario. Hay que tener en cuenta que las personas que viven en territorios colonizados pueden, asimismo, desarrollar patrones de poder entre ellas—patriarcado, racismo, etc.—. En sociedades tan mestizas como la latinoamericana, la importación cultural ha llevado a relaciones de poder en donde las personas más blancas ejercen poder y opresión sobre las que no lo son. La violencia que ataca a las mujeres, por ello, tiene patrones distintos a la que afecta a las mujeres en otras partes del mundo, por la acumulación de todas estas condiciones—colonialismo, violencia generalizada, racismo, retraso en la educación de las mujeres—. Es muy importante para las artistas que aquí se estudian, tratar los temas políticos universales, y el modo en que perjudican a las mujeres latinoamericanas, al mismo tiempo que enfrentan la violencia machista y el patriarcado, que van de la mano con la situación de colonia. Se acercan, además, a las situaciones de imperialismo cultural, que intervienen en el patriarcado de la región y que afectan los conceptos de lo que se considera o no violencia de género en el lenguaje universal. La difusión de la cultura estadounidense y europea por todo el mundo ha creado un lenguaje que acepta las prácticas que violan los derechos humanos en Estados Unidos y Europa y que rechaza prácticas que violentan la justicia en otras regiones. Con la comparación y el estudio de ejemplos

[11] SPIVAK, Gayatri Chakravorty: 1998, p. 185.

relacionados con esto, las artistas ponen de frente el doble estándar con que se juzga el patriarcado en los distintos países. No es que se deban avalar las prácticas que atentan contra las mujeres en los países que se consideran como los "Otros", sino que se deben también condenar las que lo hacen en occidente.

> La idea de un patriarcado universal ha recibido numerosas críticas en años recientes porque no tiene en cuenta el funcionamiento de la opresión de género en los contextos culturales concretos en los que se produce. Una vez examinados esos contextos diversos en el marco de dichas teorías, se han encontrado «ejemplos» o «ilustraciones» de un principio universal que se asume desde el principio. Esa manera de hacer teoría feminista ha sido cuestionada porque intenta colonizar y apropiarse de las culturas no occidentales para respaldar ideas de dominación muy occidentales, y también porque tiene tendencia a construir un «"tercer mundo"» o incluso un «Oriente», donde la opresión de género es sutilmente considerada como sintomática de una barbarie esencial, no occidental.
>
> Judith Butler[12]

En cuanto a la región que abarca los países de México, América Central y el Caribe español, ésta fue seleccionada en base a la cultura patriarcal, y la política que ha afectado a la zona y los lenguajes artísticos que las enfrentan. La zona caribeña tiene una influencia principalmente de la herencia africana, que mezclándose con la española en Cuba, República Dominicana y Puerto Rico ha generado un sincretismo que es la base principal de su sociedad. En México y América Central, donde la población indígena era más grande, y logró sobrevivir a la esclavitud y el asalto, se produce una mezcla mestiza, que es también donde se sostiene su cultura actual. A diferencia de ello, la cultura suramericana, los países que comprenden desde Colombia hacia el sur, tienen una mezcla de raíces más variada que les hace diferenciarse de la región de la que es objeto esta investigación, aunque su pasado colonial sea parecido. Como se estudiará en el capítulo 2, los países que comprenden la zona seleccionada para la investigación pertenecen a la clasificación que hace la crítica de arte Marta Traba de "países cerrados"—en términos culturales y artísticos—. Por otro lado, en América del Sur existe una combinación de "países abiertos" y "cerrados", en donde un análisis cultural distinto debe hacerse para comprender la naturaleza de sus prácticas viuales, incluyendo las que tratan los ataques a mujeres por razón de género.

[12] BUTLER, Judith: 2007, pp. 49-50.

La zona elegida se ha acotado para abarcar un territorio representativo de diversas formas de colonialismo en América Latina, desde el que se puede analizar una variedad de formas de ataque hacia las mujeres. Permite además hacer un estudio más acertado del modo en que la situación política de los países del territorio ha influido sobre la violencia patriarcal, y la forma en que es enfrentada desde las artes visuales. Aún cuando tengan algún parecido cultural, la historia de cada país seleccionado es distinta. México, que no ha sufrido dictaduras militares durante el siglo XX y cuya situación colonial se debe a un control económico por medio de tratados de comercio con Estados Unidos, tiene un pasado y un presente inusual dentro del continente. Los países de Centroamérica sí han padecido, todos, este tipo de dictaduras y los países de Cuba y República Dominicana también, siendo Cuba el único que ha salido del régimen neocolonial económico, aunque sigue sufriendo un colonialismo cultural y de intervenciones que intentan controlar su economía. La situación de Puerto Rico es también peculiar pues el país nunca ha dejado de ser una colonia en su sentido más primigenio[13].

Es también similar entre las culturas de la región que se ha seleccionado la violencia que se ejerce a las mujeres, que varía de la situación en el sur, por lo que las estrategias visuales para enfrentarse a ella son parecidas. Los proyectos artísticos que se estudiarán en esta tesis son fácilmente extrapolables, en algunos casos, a la situación de violencia que viven las mujeres en otro de los países que se encuadran en la selección. Aun así un estudio similar se debería realizar en cuanto al arte suramericano y las formas que tienen las artistas de enfrentar esa violencia de género desde el punto de vista del colonialismo y neocolonialismo que sufren las mujeres en dicha región.

Las obras y proyectos que comprenden el conjunto de trabajos contra la violencia de género en México, América Central y el Caribe español tienen un lugar amplio en el tiempo, dentro de la historia del arte contemporáneo, desde *Unos cuantos piquetitos*, realizada por Frida Kahlo en 1935, hasta nuestros días. Pero la mayor parte de la producción, exceptuando la de Ana Mendieta y Frida Kahlo, está contenida desde mediados de los años 80' del siglo XX hasta ahora. Eso la hace parte de un contexto globalizador capitalista en donde las mujeres han sido mercancía de cambio.

[13] Puerto Rico, bajo la Clausula Territorial de los Estados Unidos de América, es un territorio perteneciente a este último pero que no forma parte de él, según el Artículo IV, Sección 3, Cláusula 2 de la Constitución de los Estados Unidos. Es es un territorio no incorporado de los Estados Unidos con estatus de autogobierno, que está sujeto a los poderes plenos del Congreso estadounidense.

> Las mujeres se encuentran en el centro de estos desarrollos contemporáneos. Constituyen una porción grande y en crecimiento de la fuerza laboral en muchos países recientemente en vías de desarrollo al igual que en países desarrollados; ellas (junto a sus hijos e hijas) constituyen el 80 por ciento de los refugiados del mundo; se trafica con ellas en un comercio de prostitución mundial; y sus cuerpos son el lugar de intervenciones tecnológicas diseñadas para promover o controlar la fertilidad. Al mismo tiempo las mujeres son tomadas frecuentemente como emblemas de integridad cultural, para que la defensa de culturas asediadas se convierta en equivalente a la preservación de formas tradicionales de feminidad, especialmente cuando éstas se manifiestan en vestidos, rituales matrimoniales y de sexualidad tradicionales. De esa forma, las mujeres se sitúan en el vórtice de fuerzas sociales contendientes: por una parte, tendencias centrípedas que van hacia el crecimiento en la globalización y la integración y, por otro lado, tendencias centrífugas hacia el nacionalismo y la fragmentación.
>
> Alison M. Jaggar[14]

Se debe insistir por ello en que es importante entender las particularidades en la lucha feminista latinoamericana. Aun cuando se menciona que el feminismo como movimiento oficial no comienza en la mayor parte de los países de la región de estudio hasta mediados de la década de 1990, ello no quiere decir que las luchas de las mujeres por sus derechos no hayan existido. Las mujeres se han preocupado por sus intereses dentro de la resistencia al colonialismo, las guerras y las invasiones violentas. Algunos temas tratados por las feministas que tienen más visibilidad mundialmente—especialmente las intelectuales de los países occidentales—como la sexualidad, no son una prioridad para mujeres que no saben cuándo va a llegar su siguiente comida o la de sus hijos o que viven situaciones de explotación laboral de mayor envergadura que las mujeres trabajadoras de países occidentales.

El feminismo occidental que ha intentado dirigir de un modo, también colonizador, el feminismo mundial no ha entendido del todo la situación diversa de las mujeres en los países del "tercer mundo", no solamente en América Latina, sino también en países de Asia, África y el

[14] JAGGAR, Alison M.: "Globalizing Feminist Ethics", en NARAYAN, Uma; Harding, Sandra (eds.): 2000, p. 1. Traducido del inglés: «Women are located at the center of these contemporary developments. They constitute a large and increasing portion of the labor force in many newly industrializing as well as industrialized countries; they (with their children) constitute 80 percent of the world's refugees; they are trafficked in a world wide prostitution trade; and their bodies are the site of technological interventions designed both to promote and to control fertility. At the same time, women are frequently taken as emblems of cultural integrity, so that defending beleaguered cultures becomes equated with preserving traditional forms of femininity, especially as these are manifest in traditional female dress and practices of marriage and sexuality. Thus, women are situated in the vortex of contending social forces: on the one hand, centripetal tendencies toward increasing globalization and integration and, on the other hand, centrifugal tendencies toward nationalism and fragmentation.»

Medio Oriente o las mujeres negras o de otras étnias que viven en países occidentales, y que tienen que luchar contra el racismo, la pobreza y la invasión a la privacidad en todos los ámbitos de su vida. Varios ejemplos surgen a colación en el libro *Third World Women and The Politics of Feminism* editado por Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres. Mohanty; en la introducción al libro, cita a Aída Hurtado, especialista en políticas feministas chicanas en Estados Unidos, quien menciona que las mujeres de "color"—término que se utiliza en los países anglosajones para referirse a las personas no blancas—no han tenido el beneficio de las condiciones económicas que llevan a una distinción del ámbito público y el privado, siendo la diferenciación de estos términos la base de las luchas feministas de la segunda ola en los países occidentales. El ámbito familiar se ha convertido en un espacio público por la intervención de los programas públicos de ayudas. Además, la esterilización en masa—que han sufrido también las mujeres negras y latinas en los Estados Unidos—ha restringido los derechos reproductivos y separado de alguna forma los reclamos de las mujeres blancas de los de las mujeres de "color". «No existe algo como la esfera privada para las personas de "color" excepto la que consiguen crear y proteger en un ambiente hostil.»[15]

En su ensayo "Women's Equality and National Liberation", en el mismo libro, Angela Guilliam describe situaciones similares en donde las mujeres del "tercer mundo" han tenido que contestar directamente a las dirigentes del "feminismo mundial", que tienen una perspectiva elitizante de las luchas feministas en países no occidentales. Menciona como primer ejemplo el caso de la discusión sobre la cliteroptomía en países del norte de África y el Oriente Medio en la Segunda Conferencia Internacional sobre la Mujer en Copenhague, 1980. «[…] el asunto fue articulado […] en términos de esas "costumbres salvajes", de las culturas árabe y africanas "atrasadas". Bajo esta formulación está la evidencia implícita de un fervor creciente anti-árabe y anti-islámico que estaba comenzando a emanar desde los países occidentales.»[16] Continúa Angela Guilliam describiendo la forma en que se acercan al tema las feministas occidentales y cita a la escritora egipcia Nawal el Sadawi, quien describe que las mujeres occidentales visitan a

[15] HURTADO, Aida: "Relating to privilege: Seduction and rejection in the subordination of white women and women of color", *Signs*, vol. 14, núm. 4, p. 849, citada en MOHANTY, Chandra Talpade: 1991, *Op. Cit.*, p. 9. Traducido del inglés: «There is no such thing as a private sphere for people of Color except that which they manage to create and protect in an otherwise hostile environment.»

[16] GUILLIAM, Angela: "Women's Equality and National Liberation", en MOHANTY, Chandra Talpade, *et. al.* (eds.): 1991, p. 218. Traducido del inglés: «[…] the issues were articulated […] in terms of those "savage customs" from "backward" African and Arab cultures. Underliying this formulation was the implicit evidence of a rising anti-Arab and anti-Islamic fervor that was starting to emanate from Western countries.»

menudo países como Sudan y "ven" solo la clitereptomía pero no se percatan de otros problemas que afectan a las mujeres como el trabajo explotador al que están sometidas por las corporaciones multinacionales[17].

Acercándose ya a la situación latinoamericana, en el mismo ensayo, Guilliam trata dos temas que afectan a las mujeres en Bolivia y que ha sido el centro de las luchas de las mujeres en ese país, uno de ellos que ha perjudicado también a las mujeres en Puerto Rico. Trata en primer lugar la discusión entre Domitila Barrios de Chungara, líder obrera, indígena y de las luchas de las mujeres en Bolivia y la feminista estadounidense Betty Friedan. Esta última, centrándose en su perspectiva del feminismo estadounidense blanco de inspiración intelectual, critica a Barrios de Chungara por «pensar solo "acerca de política"», y por su interés en la alimentación de los niños—especialmente las y los hijos de los trabajadores mineros en Bolivia—, la salud de los trabajadores y el subdesarrollo en el país[18]. La sexualidad y los derechos reproductivos, que como se ha mencionado, fueron preocupación principal de las feministas de la segunda ola, y que motivó una lucha de segundo orden para las mujeres en países del "tercer mundo", tenía en Bolivia, y también en Puerto Rico, un contexto distinto al de los demás países: «por una parte, las mujeres deben tener derecho a elegir en cuanto a su reproducción, pero cuando se trata de gobiernos racistas y represivos, que tienen el control natal como política, lo que parece ser un "derecho a elegir" puede ser un instrumento contra las mujeres.»[19] La escritora se refiere a las políticas de esterilización que tuvieron lugar en Bolivia y Puerto Rico.

Como describe Ofelia Schutte en su artículo "Cultural Alterity: Cross-Cultural Communication and Feminist Theory in North-South Contexts", estos conceptos no son entendidos del todo por una persona que vive en un contexto completamente diferente y que ve al "Otro" como inferior. La autora utiliza el concepto de inconmensurabilidad como lo que sucede entre dos personas que están intentando debatir una situación y no logran entenderse porque no tienen un lenguaje común. Acusa especialmente a las culturas dominantes de absorber la información que les interesa, por una preconcepción establecida de lo que es la cultura que intenta entender, y descartar la información que no cabe dentro de esa preconcepción. «[…] una sospecha, que es precisamente porque la parte descartada del mensaje requeriría una

[17] EL SADAWI, Nawal: citada en GUILLIAM, Angela: 1991, *Op. Cit*., p. 218.
[18] GUILLIAM, Angela: 1991, *Op. Cit*., p. 224.
[19] *Ibid*. Traducido del inglés: « On the one hand, women should have reproductive choice, but in racist, repressive governments with birth control as policy, what seems to be "choice" can be an instrument against women.»

descentralización total del sujeto […] anglófono dominante, por lo que no llega a los oídos del sujeto.»[20]

En este sentido, se pretende demostrar que todas las formas de lenguaje que ayuden a entender, no solamente para el sujeto anglófono o el occidental, ya sea hombre o mujer, o para las mismas culturas del "tercer mundo" o las latinoamericanas, son útiles para la descentralización de la mentalidad dominante. Las artistas que se estudiarán aquí aportan de esa forma al desarrollo de una cultura equitativa en el mundo mostrando el contexto específico, en su totalidad, a través de cual sucede la violencia de género en México, América Central y el Caribe español. Se estudiará en esta tesis, además de la contribución social de este tipo de arte, la contribución artística. Se quiere demostrar también que las políticas del cuerpo, en donde se sostiene la dualidad violencia de género/violencia colonial, son una aportación sin precedentes en la historia del arte universal.

[20] SCHUTTE, Ofelia: "Cultural Alterity: Cross-Cultural Communication and Feminist Theory in North-South Contexts", en NARAYAN, Uma; Harding, Sandra (eds.): 2000, p. 54. Traducido del inglés: «[…] one suspects it is precisely because the discarded part of the message would require the radical decentering of the dominant Anglophone […] subject that it fails to reach such a subject's ears.»

Estado de la cuestión

En los últimos 20 años los estudios de género y la teoría poscolonial dentro de la historia del arte se han disparado. La academia ha aceptado dichas tendencias y las ha acogido abriendo nuevos centros de investigación y currículos que se adapten a los intereses del estudiantado, las y los investigadores. Aún así existen todavía muchos temas por investigar. El arte feminista en América Latina, a pesar de su abundancia, no ha disfrutado de mucho interés teórico. México es quizás el país que ha visto más publicaciones sobre el tema del arte feminista en general, especialmente el de las primeras décadas (a partir del final de los años 70'). Se puede mencionar en este ámbito, primero que nada, la contribución imprescindible de Mónica Mayer. Además de publicar numerosos artículos en revistas académicas tan importantes como *N.Paradoxa*[21], sobre su propia trayectoria como artista feminista y la de otras mujeres, Mayer escribe también en 2004 el libro titulado *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*[22]. Narra en este último, la historia del arte de acción feminista en México, desde el surgimiento de las primeras tendencias e intereses a partir de las huelgas y manifestaciones de 1968 hasta principios de la década del 2000. Son importantes, además, en la evolución de la historia del arte feminista mexicano, las aportaciones de Araceli Barbosa y su libro *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género*[23], y de Julia Antivilo Peña que estudia en su tesis de máster *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980*[24], el arte feminista mexicano en la década de 1970. Edward J. McCaughan aporta también una visión de género a la producción visual mexicana en su artículo "Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements"[25], que es también importante pues incluye trabajos de género que no son necesariamente feministas sino que tratan temas LGBTT y analiza también la perspectiva de género en trabajos de las primeras décadas del siglo XX en donde la perspectiva feminista o LGBTT no se tenía en cuenta.

Buenos Aires, otra de las metrópolis latinoamericanas en donde el arte feminista se ha desarrollado con auge, es también tema de estudio en la tesis doctoral de María Laura Rosa: *El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*[26]. No se han publicado aun libros al respecto, pero en cuanto al análisis histórico del arte feminista centroamericano, varias autoras se han

[21] MAYER, Mónica: 1999.
[22] MAYER, Mónica: 2004.
[23] BARBOSA, Araceli: 2008.
[24] ANTIVILO PEÑA, Julia: 2006.
[25] MCCAUGHAN, Edward J., 2002.
[26] ROSA, María Laura: 2011.

dedicado a la contribución de artículos que se han publicado ya sea como capítulos—en libros o catálogos—o en revistas académicas. Es probable que sea Guatemala el país que ha visto un interés mayor en la investigación sobre el arte de género, posiblemente porque la producción es mayor que en cualquier país de América Central. Se deben destacar aquí las aportaciones de Aida Toledo, que además de haber escrito textos sobre artistas individuales de Guatemala, dedica en 2008 un artículo a la violencia en la obra de las artistas mujeres de Guatemala, que escribe junto a Anabella Acevedo[27]. Salvo algunas excepciones, la producción artística en términos del arte feminista en Centroamérica no da sus primeros pasos hasta mediados de la década de 1990, por lo que es entendible también la tardanza que ha habido en cuanto al estudio de sus prácticas. Es importante, en cuanto al arte feminista de todo el continente centroamericano, el estudio de Virginia Pérez-Ratton: "Central American Women Artists in a Global Age", que publica por primera vez en el catálogo *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*[28], exposición que se llevó a cabo en el Brooklyn Museum del 23 de marzo al 1 de julio de 2007.

Hablando del territorio caribeño que se trata en esta tesis, la bibliografía sobre el arte feminista en general es prácticamente inexistente. Las historiadoras mujeres se han preocupado por estudiar a las artistas de forma individual o se ha escrito sobre la perspectiva de género en la carrera de algunas de ellas. Quizás en términos generales se puede hablar de la aportación de Ana Belén Martín-Sevillano sobre el género en el trabajo de las artistas cubanas Marta María Pérez Bravo, María Magdalena Campos Pons y Belkis Ayón "Crisscrossing Gender, Ethnicity, and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art"[29], o el trabajo sobre las y los transgéneros en el arte puertorriqeuño "Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance", de Lawrence La Fountain-Stokes[30]. Queda, de todos modos, mucho por hacer. Esta tesis no pretende hacer un estudio del arte feminista en general, sino un análisis del arte que trata la violencia de género y el modo en que las artistas la vinculan a la forma de vida en territorios colonizados. Pero se debe establecer aquí que un estudio exhaustivo del arte feminista y de género en América Central y el Caribe español es necesario. Se pueden incluir además, todos los países del cono sur, en donde las manifestaciones

[27] TOLEDO, Aida; Acevedo, Anabella: 2008.
[28] REILLY, Maura; Nochlin, Linda (eds.): 2007.
[29] MARTÍN-SEVILLANO, Ana Belén: 2011.
[30] LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence: 2011.

visuales por los derechos de las mujeres—salvo las producidas en Buenos Aires—tampoco han sido estudiado.

En cuanto al arte que trata la violencia de género, se podría decir que ningún escrito histórico se ha centrado en ello, de ninguna de las zonas de estudio o de América Latina, y menos aún se ha relacionado esa violencia dentro del arte con las prácticas que enfrentan la colonialidad. Es interesante, sobre las artes visuales que tratan la violencia que ataca a las mujeres en México y América Central la tesis doctoral de Antonio del Rivero Herrera: *Metáforas socioculturales en el arte de lo corpóreo: cuerpo, arte, violencia*[31], que estudia el trabajo de dos artistas de la performance, Regina José Galindo de Guatemala y Lorena Wolffer de México, que dedican una parte importante de su carrera a la denuncia de la violencia de género, aunque examinan también otros problemas políticos de sus respectivos países y de la región. La tesis de del Rivero Herrera, al igual que la que aquí se escribe, trata las políticas del cuerpo en el arte de las mujeres en Centroamérica y México y la forma en que las artistas enfrentan la violencia que afecta a las mujeres así como la violencia colonial utilizando el cuerpo. Aun así, Antonio del Rivero Herrera, aunque menciona también de paso el trabajo de otras artistas, se centra especialmente en dos, lo que hace necesario un estudio abarcador de la producción en esas dos zonas, que en esta tesis se unen también a la región hispana del Caribe.

[31] DEL RIVERO HERRERA, Antonio: 2011.

Justificación

> La historia del arte ha sido, en gran medida, una historia eurocéntrica. Es una construcción 'hecha en occidente' que excluye, menosprecia, descontextualiza y proscribe a bantustanes una buena parte de la producción estético-simbólica del mundo. Se está haciendo cada vez más urgente—especialmente para los latinoamericanos—deconstruirla en busca de más discursos descentralizados, integrantes, contextualizados y multidisciplinarios, basados en el diálogo, hibridación y transformación, abiertos a un entendimiento intercultural de las funciones, significados y estéticas de dicha producción y sus procesos.
>
> Gerardo Mosquera[32]

Aunque esta cita fue escrita por el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera hace casi dos décadas, aún sigue vigente. Esta tesis pretende aportar, siguiendo las recomendaciones del autor, a la historia del arte de América Latina. Se engloba en este estudio el territorio de México, América Central y el Caribe español. Una tesis doctoral no puede comprender un territorio tan amplio y diverso, con una pluralidad tan grande de contextos y culturas, como es América Latina, aunque la historia de los países tenga tanto en común. Es por ello que no se estudian las prácticas artísticas del cono sur, con su diversidad de culturas, el resto del Caribe, en donde ni siquiera se habla el mismo idioma, y otras regiones o países como Brasil o Belice, que tienen también una tradición rica en el arte feminista, de género y que trata la violencia colonial y la violencia machista. Por la misma razón, un estudio de las manifestaciones visuales feministas, del arte que trata la violencia de género—y su vínculo con el contexto colonial—en las zonas que se acaban de mencionar, sigue siendo necesario.

En cuanto a los estudios pos/coloniales o del "tercer mundo", vinculados a la situación de las mujeres, se han redactado una serie de libros, muchos de los que se citan en la introducción de esta tesis, pero en lo que se refiere al análisis de la forma en que las artistas vinculan la colonización de los cuerpos de las mujeres a la colonización del territorio en su obra no existen estudios. Es una perspectiva interesante que quizás convendría estudiar no solamente en el resto de América Latina, sino en otros países y regiones que han sufrido la invasión imperialista, o que todavía la sufren como África o el sur asiático. Muchas artistas y teóricas están de acuerdo en que un estudio del arte que trata la violencia de género en México, América Central y el Caribe hispano, y de otras regiones de América Latina debe ser hecho con exhaustividad, ya que solo se ha estudiado la producción de pocas artistas. No hay interés aquí de limitarse a la recopilación de

[32] MOSQUERA, Gerardo: "Modernism from Afro-America: Wilfredo Lam", en MOSQUERA, Gerardo (ed.): 1996, p. 121.

nombres de artistas y de obras, describiendo cada una de ellas. No se pretende tampoco crear un archivo de información apilada para su catalogación. Sino que se quiere estudiar lo que aporta este tipo de producción al arte latinoamericano y al mundial. Se investigará además cómo se distingue el arte contra la violencia de género que se realiza en esta región del arte contra la violencia hacia las mujeres de otras partes del mundo. La colonización siempre genera violencia. Es en sí un proceso violento para las y los habitantes del territorio invadido, es por ello que se vincula en esta tesis, como perspectiva novedosa, la violencia de género a la violencia colonial y se estudia la forma en que las artistas han enfrentado ambas.

La situación colonial que viven las mujeres de México, América Central y el Caribe ha llevado a muchas de las artistas estudiadas aquí a migrar, ya sea de forma voluntaria en su adultez, de forma obligatoria en su niñez, o porque la situación económica y/o política en su lugar de origen era insostenible. Otras artistas se vinculan culturalmente al lugar de origen de sus progenitores pero su lugar de nacimiento ha sido en un país distinto, la mayor parte han nacido y viven en Estados Unidos. A modo de recomendación para futuras investigaciones, podría ser interesante también un estudio de las prácticas artísticas feministas de las artistas que viven fuera de su territorio de origen y cómo tratan los temas de género desde el punto de vista de la migración o la transterritorialidad. Este estudio puede evaluar las formas que utilizan las artistas para vincularse culturalmente a las tradiciones de sus lugares de origen, luchando contra la homogeneización o desaparición de sus raíces culturales dentro del país en donde viven actualmente o han vivido durante su etapa adulta. Puede ser interesante también el estudio de las consecuencias políticas de ser una mujer latinoamericana migrante y la forma en que las artistas expresan la situación en su obra.

Objetivos

De forma general, se pretende con este estudio, establecer los delineamientos de las metáforas del cuerpo en el arte que trata la violencia masculina y patriarcal en México, América Central y el Caribe español. Como ya se ha mencionado, la situación política de estos territorios latinoamericanos, que han sido, o siguen siendo, colonia de países imperialistas y que aun sufren opresión y control externo, afecta directamente a la violencia que ataca a las mujeres. Precisamente por encontrarse en un contexto político y económico de esas características, se estudiarán las características del arte que trata la violencia de género en México, América Central y el Caribe español en todos sus contextos sociales y culturales y su relación con el resto del arte latinoamericano. Se evaluarán, también, las aportaciones de las artistas, que vinculan el ataque imperialista a los países estudiados con la colonización que hace el patriarcado del cuerpo de las mujeres y las formas de violencia que generan ambas. Como describía Gerardo Mosquera en el texto que se cita en la justificación, cuando se trata el arte latinoamericano o las manifestaciones estético-simbólicas del "tercer mundo", no se mencionan las aportaciones que hace de forma universal, sino que se atribuyen estas aportaciones exclusivamente al arte occidental. Es importante por ello establecer de qué forma, las artistas y los artistas que condenan la violencia hacia las mujeres o personas LGBTT con su arte aportan al desarrollo del arte universal o a la cultura de imágenes de nuestros tiempos.

De un modo más específico, se pretende responder a una serie de preguntas, que van vinculadas al mencionado contexto, y que pueden ayudar a aclarar los mensajes—complicados y con diversas capas—que intentan transmitir estos y estas artistas con sus trabajos. Se intentará entender, con la ayuda de textos teóricos y con el análisis de la obra, cómo afecta la condición de colonia y neocolonia a la violencia que sufren las mujeres en el territorio de estudio, y cómo enfrentan las artistas la situación. Se pretende responder también a la siguiente pregunta: ¿De qué forma atacan las artistas al imperialismo al mismo tiempo que el patriarcado? Esto ayudará a entender el tercer objetivo general, la aportación de la obra de arte que se estudia en esta tesis a la historia de la disciplina y la cultura visual universal. Para ello se compararán ambos conceptos, violencia patriarcal y colonialismo, para entender cómo se vinculan ambos en las obras artísticas.

Ya entrando en términos de la teoría pos/colonial y la forma en que se resuelven los conflictos de dominación, especialmente en cuanto a la representatividad, se estudia el texto de Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", y basándose en éste se pretende responder, desde el

punto de vista de las subalternas[33] ¿Pueden las artistas de México, América Central y el Caribe español hablar por las mujeres que se encuentran al fondo de la violencia imperialista y patriarcal de la región? Ya que se entiende que las artistas que realizan proyectos artísticos alrededor del tema, por pertenecer al sector social intelectual, pueden haber sufrido ambos tipos de violencia, pero no al nivel de las mujeres que se encuentran en los estratos más bajos de la sociedad capitalista. A partir de esa pregunta es conveniente conocer los métodos que utilizan para conectar con las víctimas o sus familiares y poder incluirlas en su discurso, y así conocer de qué forma están capacitadas para hablar en nombre de otras personas, si es que es su interés.

A partir del análisis de las manifestaciones visuales que se hace en los capítulos 1 y 2, en donde se estudian las formas artísticas contra el imperialismo en América Latina, cabe preguntarse lo siguiente: ¿Cómo se insertan las artistas que tratan la violencia de género en las artes antiimperialistas de la región? ¿Ataca su trabajo al imperialismo político y económico? ¿Ataca al imperialismo cultural? ¿Cómo? De la misma forma, como se estudia en el capítulo 2, enfrentar el colonialismo cultural desde el arte ha traído consecuencias negativas para la disciplina en América Latina, pues se ha encasillado en un tipo muy específico de estética y se rechazan las manifestaciones que no entran dentro de los estereotipos formados. Como se menciona en la introducción, las y los artistas de América Latina se introducen a sí mismos en el terreno de la alteridad, tema que ha protagonizado miles de páginas dentro de la crítica de arte. Por ello se cuestiona, con esta tesis, cómo responden las artistas a esa alteridad y si se introducen ellas mismas en dicha alteridad, cumpliendo con los estereotipos que se esperan en las metrópolis artísticas sobre el arte latinoamericano. Al mismo tiempo, este capítulo, sirve para estudiar la forma en que se ha enfrentado la homogeneización cultural y los lenguajes que se utilizan para ello en América Latina. Y el capítulo 1, por su parte, estudia los lenguajes que se

[33] Con subalterna o subalterno Spivak se refiere a las personas que están sometidas a otras en cualquier sentido. El sometimiento es casi siempre involuntario, y con la palabra no se quiere sugerir que sean personas sumisas que no luchan por sus derechos. Existen varios niveles de subalternidad ya que, por ejemplo, las personas que no son blancas, y que viven en países "desarrollados", tienen un nivel de subalternidad, pues tienen menos acceso a la educación, salarios equitativos, y a otros recursos, como los medios de comunicación. Por su parte, personas de raza negra, o indígena, en países llamados del "tercer mundo", tienen aún menos acceso, pues sus países son controlados por otros y la raza dominante dentro del capitalismo sigue siendo la blanca. Las clases sociales también se toman en cuenta a la hora de clasificar a las personas en un nivel de subalternidad, encontrándose en niveles más bajos las personas de clase trabajadora o campesina, de países "subdesarrollados" y de razas no blancas. El poco control de los medios de comunicación que tienen estas personas no les permite hablar por ellas mismas, y dependen en ocasiones de personas que tienen más acceso, y que muchas veces no comprenden del todo su situación, porque no han pasado por ella.

centran en la crítica política y la lucha contra el control económico y político. Utilizando dichas referencias, otro de los objetivos de esta tesis es descifrar de dónde surgen los lenguajes utilizados por las artistas para tratar la violencia de género y su contexto.

Metodología

La metodología de esta tesis, en cuanto a principios teóricos, se basa en diferentes tendencias de la historia del arte y otras disciplinas. Está enmarcada dentro de la teoría social del arte, de donde se podrían sacar las vertientes de la teoría feminista y la pos/colonial, así como desde los ángulos historiográficos ofrecidos por la vertiente de la Nueva Historia Cultural. En primer lugar, es un acercamiento social, pues se analiza un tipo de arte cuyo contenido es político por completo y se inserta en esta tesis en su contexto, también político, para poder entender sus argumentos. En todos los casos, el tipo de arte que se estudia se caracteriza porque su forma está supeditada al contenido, por lo que, aunque en algunos casos se estudian las manifestaciones en su forma, o sea, se utilica la teoría formalista del arte, es siempre para entender el contenido político y social de las obras y proyectos. En este sentido se han estudiado las teorías sobre el arte político, especialmente sus manifestaciones en América Latina, dentro de la historia y la crítica del arte. Más adelante se nombrarán algunas y algunos de los teóricos más importantes para esta investigación en ese sentido.

Ello lleva directamente a la inserción en la teoría pos/colonial pues los trabajos que se analizan son parte de la carrera artística de artistas que han nacido, viven o proceden de un contexto colonial o neocolonial latinoamericano. Se puede decir que la situación territorial de sus países es aun ambigua, pues, aunque la mayoría hayan conseguido la independencia antes del siglo XX, siguen siendo intervenidos por instituciones, públicas o privadas, extranjeras, que no les permiten una independencia económica ni cultural. Como menciona Ofelia Schutte en su artículo "Cultural Alterity: Cross-Cultural Communication and Feminist Theory in North-South Contexts", «trabajando contra el antecedente de las empresas y explotación de otras sociedades y culturas en la historia occidental, la teoría poscolonial, en sus diversas manifestaciones, presta especial atención a los asuntos de las diferencias de lenguaje, clase, raza, etnia, sexualidad y género, y a la justificación de su atención hacia las narrativas acerca del Estado-nación.»[34] Es importante, por ello, el clásico texto de Gayatri Chakravorty Spivak "Can the Subaltern Speak?"[35], ya que precisamente la tesis se basa en las subalternas, que hablan a través de su arte.

[34] SCHUTTE, Ofelia: "Cultural Alterity: Cross-Cultural Communication and Feminist Theory in North-South Contexts", en NARAYAN, Uma; Harding, Sandra (eds.): 2000, p. 48. Traducido del inglés: «Working against the background of the West's history of colonial enterprises and its exploitation of other societies and cultures, postcolonial theory, in its various manifestations, pays special attention to issues of language, class, racial, ethnic, sexual, and gender differences, and to the justification of its attention of narratives about the nation-state.»

[35] SPIVAK, Gayatri Chakravorty: "Can the Subaltern Speak?", en NELSON, Cary; Grossberg, Lawrence (eds.): 1988, pp. 271-313.

En cuanto a violencia de género y sus particularidades en la región, así como las formas de las y los artistas de expresarse y expresar su cultura a través del arte, son importantes las lecturas de Claude Lévi-Strauss pues fue el primer antropólogo en desarrollar teorías sobre las culturas menos desarrolladas, entre ellas la latinoamericana, y establecer que no hay una barbarie escondida detrás de dichas culturas, a diferencia de lo que se sigue pensando actualmente. Fue él quien estableció que la capacidad intelectual de las civilizaciones a las que se llamaba "primitivas" no es inferior, sino que, por los recursos que se encuentran o por las influencias exteriores su civilización, sus relaciones sociales son distintas a las de las sociedades occidentales, desde donde se estudiaban a las "primitivas". En *Structural Anthropology*[36] el escritor establece que se debe hacer un análisis materialista: no se pueden asumir conclusiones sobre una sociedad que no se ha estudiado, que la importancia de un ritual o tradición hay que buscarla más allá de lo aparente, y critica la versión elitizada de la historia en donde solo participan las clases altas.

Es también significativo, para comprender la espiritualidad en la producción visual de las y los artistas que se estudian entre los capítulos 2 al 5 la aportación de Mircea Eliade. El historiador estableció varias teorías para la investigación sobre las religiones y los mitos en términos históricos. Es fundamental su teoría "antireduccionista", que establece que las religiones se deben estudiar con documentos históricos, pero que no se debe investigar sobre ellas reduciendo la búsqueda a términos seculares. «De acuerdo con él, reducir las interpretaciones de los mitos a algún plano no-religioso, o ciertos marcos teóricos típicos—como el sociológico, psicológico y económico, significa abandonar sus intenciones por completo.»[37] El trabajo de Eliade muestra que las formas de materia (naturaleza), evocan modos de consciencia y experiencia[38], que es exactamente lo que exaltan las artes visuales que tratan lo religioso como metáfora para otros temas latinoamericanos.

El contexto de globalización cultural es, además, uno no equitativo con la región de estudio, pues en lugar de haber un intercambio de ideas y tradiciones entre los países intervenidos y los interventores, existe una imposición cultural en donde el grupo de países que

[36] LÉVI-Strauss, Claude: 1963.

[37] BHATTACHARYYA, Sanjukta: 2011, pp. 79-80. Traducido del inglés: «According to him, to reduce the interpretation of myths to some non-religious plane or to certain typical frame works - like sociological, psychological and economic, is to neglect their full intentions.»

[38] LONG, Charles H.: "Mircea Eliade and the Imagination of Matter", http://www.jcrt.org/archives/01.2/long.shtml, (revisado el 29 de noviembre de 2013).

comprende México, América Central y el Caribe español recibe la cultura, no de forma pasiva, pero sí de forma impuesta. Por esto, las fuentes sobre teoría artística que se utilizan son principalmente de críticos, críticas, historiadoras e historiadores del arte que provienen de América Latina. Se ha criticado en el pasado, que los principales textos sobre teoría del arte pos/colonial están escritos por personas occidentales u otras que provienen de países de las llamadas "periferias" pero que han sido educadas en países de Europa o en Estados Unidos, por lo que su visión cultural sigue siendo limitada. En esta tesis, sin embargo, se toma en cuenta la importante aportación de autores y autoras de la región, como Gerardo Mosquera, Marta Traba, Damián Bayón, Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, entre otras y otros, que contiene una perspectiva crítica frente al racismo cultural externo.

La tradición del arte feminista, que es el tema central de esta tesis, está enmarcada en esa teoría pos/colonial, pues no se podría entender el contenido de los trabajos de las artistas que son objeto de esta investigación, sin conocer de donde provienen las prácticas de maltrato y abuso que critican. Se podría decir que se examinan las artes visuales en este trabajo desde el punto de vista del feminismo materialista, que analiza las condiciones materiales en donde se inserta el patriarcado y los roles de género, y por lo tanto la violencia que ello genera. Se han tenido que estudiar, desde esta perspectiva, no solamente las obras que se analizan en esta investigación, sino también las acciones y situaciones que las artistas llevan a la imagen o a la acción. La violencia machista no se limita a los ataques a mujeres por parte de sus parejas o exparejas, sino que tiene muchas vertientes que van desde la mutilación, la violación, hasta la manipulación psicológica por instituciones, o individuos que pueden ser completamente desconocidos de la víctima. Sin un estudio de la complejidad de cada uno de los casos desde el punto de vista materialista, se podrían llegar a conclusiones incluso estereotipadas y occidentalistas que llevarían a "otrizar" a los latinoamericanos, y clasificarlos en la categoría de "bárbaros", por la violencia extrema que se pueden llegar a enfrentar los proyectos analizados en esta tesis.

No obstante, el análisis de las condiciones materiales en la región, ha dado a conocer que el colonialismo y el neocolonialismo causan pobreza, falta de educación, militarización, violencia y hasta la masculinización extrema de algunas zonas debido al tipo de intervenciones, lo que deriva en los tipos de violencia que se ven en América Latina. Aun así, no se debe descartar el sistema patriarcal, que definitivamente existe, y existiría aun cuando los territorios del continente no hubiesen sido invadidos, pues es una condición que afecta a todo el planeta.

Este punto de vista teórico se basa en textos de Carl Marx, Friedrich Engels, Adolfo Sánchez Vázquez, Mao Tse Tung y sus escritos sobre la dialéctica materialista, teóricas del feminismo materialista como Stevi Jackson y Christine Delphy o del feminismo en el "tercer mundo", y las relaciones entre racismo y patriarcado como Aída Hurtado o Patricia Hill Collins. Para entender de forma teórica, en términos filosóficos y sociológicos, las condiciones de las mujeres en los países colonizados, ya sea de América Latina y del resto del mundo, y de esa forma entender la obra de arte que se estudia con más profundidad, fue necesario empaparse en textos vanguardistas sobre el tema, que están contenidos en libros como: *Gender, Sexuality and Colonial Modernities*, editado por Antoinette Burton[39]; *Race and sex in Latin America*, de Peter Wade[40]; *Decentering the Center: Philosophy for a Multicultural, Postcolonial and Feminist World*, editado por Uma Narayan y Sandra Harding[41]; y *Third World Women and the Politics of Feminism*, editado por Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres[42]. Es importante también para el análisis de la obra y su contexto la teoría de género contemporánea, contenida en escritos de Judith Butler, Barbara Smith y Reina Lewis, entre otras.

Por supuesto, un análisis del contenido en trabajos que pertenecen a la cultura visual, no puede descartar un acercamiento iconográfico e iconológico, que partiendo de la forma, estudie las características de la imagen o la acción desde su base, para poder interpretar lo que las artistas quieren comunicar o expresar con su trabajo. Las artes visuales tienen muchas formas de lenguaje y primero hay que descifrar los signos para poder interpretarlos. Para esta etapa de análisis fueron utilizadas las teorías que se describen en los capítulos 1 y 2 y que ayudan a entender de forma clara las tendencias del arte político latinoamericano y las tendencias culturales que enfrentan el colonialismo. Fueron importantes también para el análisis iconográfico e iconológico los textos mencionados anteriormente, sobre feminismo y la condición de las mujeres en territorios colonizados, incluyendo a América Latina, ya que las teorías sobre sexualidad, políticas del cuerpo, y la situación de las mujeres en espacios colonizados, son precisamente la base de los lenguajes, mensajes y temas que las artistas que se estudian en esta tesis quieren comunicar con su obra.

[39] Burton, Antoinette (ed.): 1999.
[40] WADE, Peter: 2009.
[41] NARAYAN, Uma; Harding, Sandra (eds.): 2000.
[42] MOHANTY, Chandra Talpade, *et. al.*, (ed.): 1991.

En términos prácticos, la metodología para la tesis ha ido desde el estudio bibliográfico al de las imágenes artísticas, pasando por métodos que provienen de las ciencias sociales, como la entrevista. La consulta de fuentes bibliográficas fundamentales se realizó en bibliotecas que han tenido un peso específico, como la del Instituto Valenciano de Arte Moderno y la Biblioteca Joan Reglá de la Universidad de Valencia. Se utilizaron también a menudo fuentes de la biblioteca Luisa Capetillo de asuntos de género de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Cayey y el Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Fueron, además, de máxima importancia los fondos bibliográficos de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Madrid, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y la del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Fue además importante para la bibliografía, el servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Valencia. A la hora de recuperar artículos académicos, una de las fuentes principales de datos y análisis, fue la base de datos de Humanidades, servicio en línea que ofrece la Universidad de Valencia, y las plataformas ProQuest, Jstor y SAGE Journals, todas bases de datos en donde están disponibles artículos académicos, de periódicos, libros electrónicos, tesis doctorales, etc. A la hora de entrevistar artistas se les solicitó también material de archivo que casi todas enviaron y que incluía notas de prensa, artículos académicos o de revistas, catálogos de exposiciones, etc. Fueron también entrevistadas personas relevantes en cuanto a los temas que no han sido estudiados con exhaustividad dado que la bibliografía es escasa, como la situación de las mujeres en República Dominicana.

Se tomó una vía neopositivista en donde la entrevista se utiliza como herramienta. Sin embargo, esta teoría establece que la entrevistadora debe permanecer neutral durante toda la entrevista ante las respuestas de la entrevistada. En ese caso se tomó un acercamiento desde el punto de vista romántico, que establece la entrevista como un encuentro entre dos humanos. Se entendió que era la forma más adecuada, pues muchas de las artistas entrevistadas tenían una actitud de familiaridad en donde un tono más técnico las hubiese coartado de contar anécdotas que proveyeron más información que si se hubiese hecho un acercamiento seco que no da espacio a la confianza. Las entrevistas fueron de carácter semi-estructurado, ya que según se iban contestando a las preguntas que se tenían preestablecidas, se formulaban preguntas nuevas en base a las respuestas. En un comienzo se hizo un acercamiento a algunas artistas para establecer, más que una entrevista directa, un diálogo en línea sobre su trabajo. Ello dio resultado con

algunas artistas y con otras no, ya que no respondieron con la exhaustividad deseada. Más adelante se realizó un cuestionario estandarizado que nuevamente dio resultados solamente con algunas artistas. Al final se decidió hacer entrevistas a través del servicio de llamadas en línea, Skype, o a través de chat. Para todas las entrevistas, especialmente las no estandarizadas, se hizo un estudio previo de la obra y la carrera de la artista para hacer una entrevista personalizada y documentada. Las preguntas no se limitaban a su trabajo, sino que indagaban también en las opiniones de la artista sobre la violencia en su país y cómo afectaba el colonialismo o neocolonialismo a las mujeres. Se considera que de esa forma se pudo profundizar más en su trabajo. Se les preguntó también su vínculo con mujeres supervivientes de violencia de género y con la comunidad a la hora de trabajar y las reacciones de dicha comunidad al producto final. Estas preguntas tienen el objetivo de averiguar cuál es el grado de aislamiento o conocimiento de la realidad, y la capacidad de las artistas de hablar por sí mismas o de hablar en nombre de las personas de su entorno.

La experiencia de poder hablar con ellas en entrevistas telefónicas (Skype) derivó en preguntas que podían ser más flexibles y se añadían o eliminaban preguntas de las que se tenían preparadas dependiendo de las respuestas de la entrevistada. De las artistas con las que se logró contacto, todas aceptaron ser entrevistadas de una forma u otra. Se le ofrecían las tres opciones: email, chat o Skype, a lo que respondían dependiendo de su disponibilidad de tiempo. Desde que se decidió que la mejor opción era una entrevista cara a cara a través del servicio telefónico en línea, fue esa la primera opción que se ofreció. Sin embargo, hubo artistas con las o los que no se pudo contactar ya que nunca respondieron a los emails o mensajes que se le enviaban por otros medios. De las 22 artistas que se intentaron contactar, 20 respondieron y accedieron a ser entrevistadas. Para evitar la posibilidad de que la forma de contacto no fuera la correcta (la artista usaba otro email, etc.) se entablaba conversación con personas que hubiesen trabajado públicamente con ella o él, como galerías, universidades, etc., para tener seguridad de los datos.

La selección de las artistas a entrevistar se basó en dos situaciones, una, que la obra no haya recibido suficiente difusión y por lo tanto la documentación sea escasa, y en segundo lugar, que la obra de la artista sea tan compleja que una entrevista sirva para aclarar dudas y conocer sus opiniones. La mayoría de las entrevistas fueron utilizadas como referencia para buscar más información sobre ella u otras artistas. En cuanto a las expertas que explicaron la situación de las mujeres en la República Dominicana, se escogió a Neici Zeller, profesora de historia en la

William Paterson University, especializada en Latinoamérica y el Caribe y cuya tesis doctoral trató el tema de los espacios de mujeres desde 1880 hasta el fin de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana (1930-1961). Zeller fue entrevistada el 14 de septiembre de 2013 a través de Skype. Además, fue entrevistada Joann González, estudiante de medicina, actualmente graduada, de la Universidad Iberoamericana de Santo Domingo que realizaba sus prácticas en el Hospital José Aybar. Se le preguntó con respecto al llamado "ácido del diablo", producto químico que se utiliza para el maltrato a las mujeres y que se discutirá con más detalle en el capítulo 4 cuando se estudie el trabajo de Orlando Barría. La entrevista a González se realizó para conocer más sobre el producto, sus efectos en las víctimas, y las razones de uso, información que obtuvo la médica a través de la entrevista a mujeres afectadas—especialmente pacientes del hospital—. Las entrevistas que condujo González fueron parte del proceso médico-paciente y se realizaron previamente al contacto con ella para propósitos de esta tesis. Joann González fue entrevistada el 13 de junio de 2012 a través de chat.

TABLA DE ARTISTAS ENTREVISTADAS

Artista entrevistada	Fecha o fechas	Medio
Carmen Mojica	11 de julio de 2010	Email
Eduardo Acevedo	25 de mayo de 2012	Email
Nora Quintero	25 de mayo de 2012-4 de junio de 2012	Email
Raquel Paiewonsky	12 de junio de 2012	Email
Vanessa Biasetti	4 de julio de 2012	Email
Tanya Torres	11 de julio de 2012	Email
Aixa Requena	28 de junio de 2013	Email
Regina José Galindo	30 de julio de 2013	Email
Lorena Wolffer	21 de agosto de 2013	Chat
Jessica Lagunas	15 de agosto al 25 de septiembre de 2013	Email
Andrea Aragón	4 de septiembre de 2013	Email
Cindy Gabriela Flores	11 de septiembre de 2013	Chat
Anaida Hernández	12 de septiembre de 2013	Skype
Elizabeth Ross	13 de septiembre de 2013	Email

Natalia Eguiluz	16 de septiembre de 2013	Skype
Sandra Monterroso	1 de octubre de 2013	Skype
María Adela Díaz	6 de octubre de 2013	Email
Michel Collado (Papel Machete)	15 de octubre de 2013	Skype
Adriana Calatayud	21 de octubre de 2013	Email
Belkis Ramírez	23 de octubre de 2013	Skype

Por supuesto, en una tesis de historia del arte, el material más importante es la obra en sí, a la que se accedió a través de la web—videos y fotografías—ya que la mayor parte de los trabajos de artistas mexicanas, centroamericanas y caribeñas contra la violencia de género es performance, video, instalación y fotografía, por lo que no son trabajos que se pueden ver expuestos en un museo o galería de forma permanente, y en una minoría de casos con visitas a museos y espacios de exposiciones. La coordinación, junto a un equipo de artistas e historiadoras, de la exposición *In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*, que estuvo expuesta en la Universidad Politécnica de Valencia del 16 de octubre de 2012 al 19 de enero de 2013 y en la Universidad de Vigo del 14 de marzo al 30 de abril, permitió acceder a contenidos en alta definición que de otra forma hubiese sido casi imposible. También se obtuvieron videos y fotografías a través de las entrevistas, realizadas a las artistas anteriormente citadas.

Sección 1

Enfrentando la colonialidad

Capítulo 1

Formas de lenguaje en el arte social y político

Las artes plásticas latinoamericanas han estado sujetas a la situación política de sus países. Todos han sido colonias, españolas la mayoría, y las menos, de otros países europeos. Dentro de éstos, algunos países, como Puerto Rico, han sido colonizados por varias naciones a través de su historia, y aún no han salido del ciclo. Aun los que no son oficialmente hoy en día territorio de un país imperialista, siguen siendo lo que se puede llamar una neocolonia, o un país que no tiene autonomía para tomar decisiones económicas y políticas por sí mismo. Se pueden excluir sin embargo de esta categoría los países de Cuba, Venezuela y tal vez Ecuador. Dicha situación ha sido parte de un largo proceso de dominación que comienza a finales del siglo XIX con la Doctrina Monroe, aprobada en 1823, elaborada por John Quincy Adams y atribuida a James Monroe. La doctrina tenía como función principal mantener a las potencias europeas fuera de América, y según el documento, mantener los países americanos fuera de invasiones. La realidad fue que la doctrina nunca se aplicó contra invasiones por parte de países europeos pero sí sirvió para comenzar a afianzar el dominio estadounidense sobre el resto de países de América.[43] El control económico se consolidó con la compra, expropiación o control de tierras de agricultura y fuentes de bienes como las minas de cobre en Chile o los pozos de petróleo en Venezuela, por parte de grandes compañías estadounidenses que tenían su poder gracias al aval del gobierno norteamericano, que no dudó en poner el ejercito a su disposición cuando fue necesario.

Así sucedió durante la Guerra Fría, momento en que—además de las batallas contra la Unión Soviética—, las intervenciones militares en América Latina no cesaron. Grupos marxistas, anarquistas, sindicatos obreros y organizaciones de agricultoras y agricultores, llevaban luchas por la nacionalización de las tierras o las minas, y para aplacarlos, se instauraron dictaduras militares en países como Argentina, Chile, Uruguay, Panamá, Nicaragua, Cuba, y Republica Dominicana, por sólo mencionar algunos. Aunque la fase de las dictaduras haya acabado, ese control aun persiste. Los bajos salarios y condiciones laborales de los obreros en muchos territorios iberoamericanos, crean las condiciones favorables para que las grandes empresas planten allí sus fábricas de producción. Al mismo tiempo se produce un ciclo vicioso ya que los salarios se mantienen bajos por el mismo control de las empresas, que demandan intervenciones si las políticas laborales cambian. El ejército sigue estando a la disposición de estos propietarios

[43] PALACIOS, Alfredo L.: 1930, pp. 3-5; CASANUEVA DE DIEGO, Rocío: 2007, pp. 1-5.

como se ha demostrado con los golpes de Estado a Venezuela, Honduras y El Salvador en pleno siglo XXI.[44]

Como consecuencia de dicha situación, América Latina ha sido escenario de luchas de independencia, revoluciones, guerras civiles, violencia extrema, torturas, paramilitarismo, y otras muchas injusticias, que también han generado violencia por un lado, y por supuesto estrategias de autodefensa por el otro, además de pobreza. En este capítulo, se estudian las formas de resistencia política latinoamericana a través del arte, especialmente en los países que son objeto de esta tesis—México, América Central y el Caribe español—. De esa forma, se analizarán las principales tendencias en el arte político y social, y los lenguajes utilizados por los y las artistas de la región en ese terreno. La resistencia política no se limita a la iconografía social, sino que también puede tener variantes culturales, que en América Latina se inspiran en lo precolombino y lo africano, como culturas sometidas y no colonizadoras, que han aportado gran riqueza cultural al país. Al mismo tiempo esa iconografía ha servido para otro tipo de resistencia, la que se enfrenta al imperialismo cultural. Dichas manifestaciones se estudiarán en el capítulo 2. No se pretende con los dos capítulos que vienen a continuación redactar una historia del arte latinoamericano, tema que no ha sido aún estudiado a cabalidad, pero que no toca en esta tesis. Se pretende con ellos hacer un análisis de los estilos que han desarrollado las y los artistas de la región para enfrentar el imperialismo y la colonización, y que sirven como lenguaje también a las artistas que tratan la violencia de género, una violencia que se vincula al imperialismo en todos sus ámbitos.

Estas tendencias deben asociarse además a la crítica de arte, que ha enfrentado lo que se podría llamar una doble colonización, ya que las llamadas metrópolis artísticas han exotizado el arte latinoamericano y los mercados del arte buscan solo estilos en donde "lo latinoamericano" esté muy presente. De esa forma se han creado entre ellos mismos una idea de lo que es latinoamericano, basándose en las tendencias del arte moderno, y la crítica de arte ha intervenido para deliniar estratégias que lleven a la independencia y autonomía del arte en el continente. Como se ha mencionado en la introducción y el estado de la cuestión, es complicada la situación de violencia de género en la región. Algunas prácticas surgen del imperialismo, y el racismo, que

[44] CARBONE, Valeria Lourdes: "Cuando la Guerra Fría llegó a América Latina… La política exterior norteamericana hacia Latinoamérica durante las presidencias de Eisenhower y Kennedy (1953-1963)", http://www.caei.com.ar/es/programas/historia/08.pdf, (revisado el 4 de enero de 2012), pp. 7-14; WAISBROT, Mark; Roett, Riordan: 2004, pp. 4-12.

muchas veces viene vinculado al primero, ya sea como consecuencia o como causa. Se insiste aquí en que éste no es siempre el caso, aunque la violencia de género puede tener alguna raíz escondida que es susceptible al análisis. Incluso algunos tipos de ataque pueden tener su raíz en el colonialismo de antaño y no en el actual, ya que dicha influencia cultural sigue viva. Además, desde occidente, las prácticas de violencia de género que suceden en países no occidentales—África, medio oriente, oriente, y América Latina—, son vistas por las metrópolis como propias de la cultura, que muchas veces no se quiere alterar, porque se entiende idiosincrática. En el capítulo 1 se estudia cómo el arte latinoamericano es un arma para enfrentarse a esta situación complicada, en donde los países sufren el imperialismo, el control u otras situaciones de injusticia que no necesariamente son consecuencia de la situación colonial, sino que tienen su raíz en el capitalismo y otros subsistemas dentro de éste. Esto es necesario para que sirva de guía y apoyo para entender la forma en que las artistas que tratan la violencia de género y sus causas, además de la forma en que ellas mismas se vinculan a través de su arte en otros asuntos políticos, ya que como personas conscientes les preocupan los problemas de su entorno.

Muchas y muchos autores coinciden en que el arte latinoamericano es político por naturaleza, y que ha surgido de esta forma por las necesidades de la población, que sufre la pobreza, la violencia y los ataques frecuentes. Fabiana Serviddio, quien ha realizado una tesis doctoral en crítica del arte latinoamericano, analiza las propuestas de Marta Traba y Claude Lévi-Strauss en cuanto al tema:

> […] el concepto de resistencia aparecía asociado en los apuntes de Traba a las nociones de entropía y orden, por lo que puede pensarse que su acepción original fue también antropológica. Claude Lévi-Strauss incorporó a sus teorizaciones sobre las sociedades y sus movimientos históricos las ideas de entropía y simetría provenientes de la termodinámica y la teoría de la comunicación, buscando generar modelos de análisis social que permitieran combinar categorías sincrónicas (irreversibles), como la de estructura, y diacrónicas (reversibles) como la de medida. La entropía era la medida de desorden en un sistema –de acuerdo a la teoría de la termodinámica-, o el grado de incertidumbre que existe en una señal –según la teoría de la información-: la poca entropía a nivel de las relaciones sociales y la poca presencia de orden a nivel de la cultura producían el estado de subdesarrollo en las sociedades latinoamericanas, estado que creaba una precondición favorable a la resistencia. La resistencia era también esa impermeabilidad, esa baja reversibilidad de los procesos sociales en las áreas con fuerte raigambre precolombina.

Fabiana Serviddio[45]

Por su parte Shifra M. Goldman, doctora en historia del arte y profesora en la Universidad Estatal de California, quien se ha interesado especialmente en el arte político de América Latina compara la situación estadounidense con la latinoamericana:

> Mi experiencia ha sido que hacer una cobertura de arte y política, o hasta arte y conciencia social, fue menospreciada en los Estados Unidos desde finales de los 1940'en adelante (por razones completamente históricas, incluyendo la Guerra Fría y el ataque macartista a la libertad de expresión). De todos modos, a través de los años he encontrado mayor recepción y aprobación sobre estos temas en América Latina de lo que he encontrado en los Estados Unidos, y ello me ha alentado a continuar. En América Latina, hasta un geometrista abstracto […] puede tener un punto de vista social e interés en la política […] funcionar como un ente político está "dado" en naciones donde la mera supervivencia está cercanamente relacionado al conocimiento histórico y político y, en muchas ocasiones, a la acción.
>
> Shifra M. Goldman[46]

En dos artículos que escribe en 2010, analizando la crítica del arte latinoamericana, Tamara Díaz Pisani menciona dos aspectos importantes sobre el arte político en América Latina. Uno es que el arte latinoamericano tiene dos momentos de unificación, el primero es cuando surgen las imágenes de asimilación nacional, a principios del siglo XX, con el desarrollo de la modernidad en el arte. Y el segundo es la consciencia política que surgió en todo el continente en la década de 1970[47]. Este último punto define el segundo aspecto importante sobre el arte político de la región, y es que, en esa misma década, luego de las manifestaciones estudiantiles en México—que se describirán más adelante—, y en plena dictadura argentina, siendo estos dos países los centros más grandes de arte latinoamericano, las y los artistas se comienzan a preguntar "¿El arte para qué?"[48]. A raíz de esto, las y los artistas se interesaron más por temas

[45] SERVIDDIO, Fabiana: 2012, pp. 73-74.
[46] GOLDMAN, Shifra M.: 1994, p. xvi. Traducido del inglés: «It has been my experience that converging art and politics, or even art and a social conscience, was disparaged in the United States from the late 1940s on (for excellent historical reasons, including the cold war and the McCarthyite attack on free speech). However, over the years I have found greater reception and approval for these interests in Latin America than I have in the U.S., and this has encouraged me to continue. In Latin America, even a geometric abstractionist […] can have a social point of view and an interest in politics […] functioning as a political being is a "given" in nations where survival itself is closely linked to historical and political knowledge and, often, action.»
[47] DÍAZ PISANI, Tamara: 26 de mayo de 2010.
[48] DÍAZ PISANI, Tamara: 12 de mayo de 2010.

sociales, y las y los que no se dedicaban a ellos, comenzaron a hacerlo. La pregunta solo puede surgir en un contexto pos/colonial, al igual que el arte que se discutirá en este capítulo.

1.1 Antiimperialismo

Dadas las condiciones políticas y económicas que sufre América Latina, y que ya fueron mencionadas en la introducción a este capítulo, es comprensible que las y los artistas se hayan interesado por denunciar, más que nada, el imperialismo que afecta a sus países, y que es, al fin y al cabo, la causa principal de la mayor parte de los problemas que sufren. Posiblemente toda la producción artística de Latinoamérica, anterior al siglo XX, está llena de indicios de una posición en contra del colonialismo. Algunos artistas, menos discretos que otros, manifestaban su oposición al control y la explotación de su territorio por países ajenos. Pero el primer artista importante en realizar manifiestos políticos, en contra de las invasiones y del derroche de dinero del que se jactaba el gobierno y los hacendados en su país, mientras mantenían al resto del país en la pobreza, fue José Guadalupe Posada (1852-1913). Este artista no solamente hacía una crítica directa a las formas de gobierno y opresión, sino que creaba un arte accesible a la población por medio del grabado. Es un estilo plástico que se puede reproducir fácilmente, por lo que muchas y muchos artistas que quieren llevar un mensaje político lo utilizan durante todo el siglo XX, como se verá más adelante. Su trabajo también era accesible a través de la iconografía, que no era complicada, ni muy filosófica, además de tener pocos mensajes subliminales. Los grabados de Posada iban directo al grano, sin rodeos, y se imprimían en periódicos, revistas y hojas sueltas, que facilitaban la comprensión del mensaje, incluso a la población analfabeta, que en los años que vivió Posada comprendía la mayor parte de los habitantes de México[49].

En ese sentido, México lideró la producción de material político y accesible en el campo de las artes visuales. Con la llegada de la modernidad a América Latina, la mayoría de las y los artistas siguieron la corriente muralista que comenzó en México a partir de la revolución de 1910 que terminó en 1921. Desde ese año, se desarrolló un programa de auspicios a los artistas para que desarrollaran un tipo de arte que siguiera la línea revolucionaria y educara al pueblo a través

[49] En 1895 el 82.1% de las personas mayores de 10 años no sabían leer ni escribir, y en 1921, ocho años después de la muerte de Posada, la tasa de analfabetismo se encontraba en el 66.2%. Información tomada de la página web del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México: http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.asp (revisado el 26 de junio de 2013).

de las artes plásticas. Su iconografía, que exaltaba el trabajo industrial, la agricultura y lo indígena, se estudiará con más detalle en el capítulo siguiente, pero es importante destacar aquí que sus temas incluían el antiimperialismo, siendo una corriente que influiría en todo el arte del siglo. Sus figuras principales fueron Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), siendo el último el más militante y quien ha sido también criticado por su estilo panfletario. Estos tres artistas, junto a otros que siguieron también la tradición del muralismo, viajaron a varios países de América en donde realizaron murales igual de políticos, y que cambiaron la forma en que se creaba en el continente. El corte obrero y revolucionario de sus prácticas no se limitó a las artes, y fundaron sindicatos y revistas que daban continuidad a su actividad plástica. Todos pertenecían al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, que a su vez publicaba la revista *El Machete*. Otra de las tendencias inauguradas por estos artistas es la de clasificar de políticos los estilos formales (movimientos artísticos) lo que promovió debates—principalmente antiacadémicos—alrededor del continente. A partir de entonces se publicaron manifiestos y artículos sobre el tema, casi todos promoviendo el arte moderno—como aportación de parte del sector visual, y estrategia de avanzada—. A diferencia de Posada, que trabajaba en un tono más burlón, y se destacó por sus caricaturas, los muralistas mexicanos apostaron por un arte realista, serio y lleno de fuerza.

Para dar algunos ejemplos concretos en cuanto a antiimperialismo, en 1941 Siqueiros pinta el mural *Muerte al invasor*, en una visita a Chile, mural lleno de dinamismo en donde el título lo dice todo. También es de 1941, el conjunto que realiza Jorge González Camarena (1908-1980) en el Edificio Guardiola, en Cuidad de México, siendo uno de los temas "San Jorge y el imperialismo", trabajo en el que «San Jorge se convierte en un soldado mexicano de la Revolución que mata al dragón [el imperialismo] con un disparo de revolver.»[50] Y más adelante, poco antes de morir, Pablo O'Higgins (1905-1983), muralista que había andado el camino junto a los tres grandes, pinta también un mural sobre las invasiones extranjeras en México, en el Museo del Obispado de Monterrey.

Otro país que sufría el acoso y las intervenciones estadounidenses durante los primeros años del siglo XX, al igual que las sufrió México durante la Guerra México-Americana, entre 1846 y 1848, es República Dominicana. Entre los años 1916 a 1924, la marina de los Estados Unidos invadió el país con la excusa de una deuda externa. Fue una de las primeras invasiones

[50] TRABA, Marta: 1994, p. 28.

luego de la puesta en vigor de la Doctrina Monroe, e incentivó a los artistas a realizar, al igual que Posada, material plástico de fácil reproducción como carteles, grabados, y caricaturas. Entre éstos se pueden mencionar: Bienvenido Gimbernard (1889-1971), Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870-1933), Américo Lugo (1870), y Fabio Fiallo (1866-1942)[51], entre otros, que lucharon contra la intervención a través de sus prácticas artísticas. Más adelante, conforme Estados Unidos va afianzando su poder e interviniendo en más países de América, las y los artistas se hacen más conscientes y desarrollan prácticas propias, que no devienen directamente del muralismo mexicano. Un ejemplo de ello es la obra *La Jungla*, del cubano Wifredo Lam, que será estudiada más a fondo en el próximo capítulo, pero que debe ser mencionada aquí, porque como cuenta el propio artista, se puede leer como complot de la «venganza de un pequeño país caribeño, Cuba, contra los colonizadores […] Utilicé las tijeras como símbolo de un corte necesario contra la imposición extranjera en Cuba, contra toda colonización.»[52]

Por más que el muralismo haya tenido un gran auge, y haya marcado tendencia en Latinoamérica, puede denominarse la gráfica como el arte político por antonomasia. La mayoría de las y los artistas con interés en el las manifestaciones plásticas de carácter social han querido llevar su mensaje a la mayor cantidad de público posible, por lo que el arte gráfico ha servido como el medio más efectivo para ello. Los murales en México se hacían principalmente dentro de edificios, y en grandes ciudades, mientras el arte gráfico se puede reproducir infinitas veces y pegarse en el exterior, en zonas rurales o urbanas, y ser visto por personas que viven a miles de kilómetros de distancia. Como ejemplo de ello, en la entrada al siglo XX se puede estudiar el caso del ya mencionado artista dominicano Abelardo Rodríguez Urdaneta. Durante la primera invasión de Estados Unidos a la República (1916-1924), el artista crea un altorelieve del cual se realiza un cartel titulado *Invocación* (1919), en el que una mujer con un niño, y con sus manos atadas y sujetas por un águila, representa a la República Dominicana. Claramente el autor representa la falta de autonomía que tiene el país siendo invadido por el ejército norteamericano.

En la década del 50', varios artistas puertorriqueños como Lorenzo Homar (1913-2004), Rafael Tufiño (1922-2008), Irene Delano (1919-1982), entre otras y otros se interesan por la gráfica como medio de fácil reproducción. En un comienzo se dedican principalmente a la

[51] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, p. 238.

[52] LAM, Wifredo: en entrevista de Antonio Nuñez Jiménez: 1982, p. 173, citado en: MARTÍNEZ RUIZ, Bábaro: "The Impossible Reflection: A New Approach to African Themes in Wifredo Lam's Art", en: LAM, Wifredo: 2008, p. 28. Traducido del inglés: «the revenge of a small Caribbean country, Cuba, against the colonizers […] I used the scissors as a symbol of a necessary cut against all foreign imposition in Cuba, against all colonization»

serigrafía, para la difusión de mensajes importantes para la comunidad—higiene, educación, salud etc.—además de la publicidad para películas e ilustraciones para portadas de libros, etc. Más adelante, comienzan a imprimir un discurso político, especialmente independentista, a su trabajo. Según Shifra Goldman, este movimiento gráfico de Puerto Rico tiene «dedicación a una elegante pero muscular caligrafía [que es] única de la gráfica puertorriqueña»[53]. Puerto Rico ha sido, desde 1898, cuando España lo cede como botín de guerra, un territorio no incorporado estadounidense, en el que sus ciudadanos y ciudadanas tienen una ciudadanía de segunda clase. Es por ello que el movimiento de gráfica en Puerto Rico, y todos los de artistas interesados e interesadas en temas sociales que surgen en el resto del siglo, apuestan por una solución al problema colonial, decantándose la mayoría a favor de la independencia. Un personaje que inspiró especialmente a la generación de 1950, y a otras, como se verá más adelante, es el líder nacionalista Pedro Albizu Campos. Éste se destaca en la política puertorriqueña por ser el primer ideólogo y activista importante de la generación que había nacido bajo el colonialismo estadounidense. Dicha generación se diferenciaba de sus predecesores al luchar contra cualquier tipo de invasión, a diferencia de los anteriores que añoraban la forma en que se vivía bajo el dominio español. Aunque, como dice Teresa López, estos artistas que surgieron en los años 50' fueron rápidamente apaciguados

> como método de garantizar la estabilidad política y neutralizar las fuerzas de oposición, el sistema representacional del Estado Libre Asociado "adoptó" y "absorbió" la simbología de la resistencia política más radical. El Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICPR) jugará un rol fundamental en este operativo. De esta manera, tras su pronta incorporación al Taller de Gráfica del ICPR en el 1957, el radicalismo político de los artistas de la nueva resistencia […] fue neutralizado y este novel movimiento de resistencia se convirtió prontamente en un academicismo promulgado por el estado.
>
> Teresa López[54]

Los talleres en donde trabajaba el grupo, liderado al principio por Irene Delano y más adelante por Lorenzo Homar, vieron pasar una gran cantidad de jóvenes artistas que se entrenaron allí. Estas generaciones jóvenes plantearon críticas ante los ofrecimientos de proyectos plásticos que hacía el recién fundado Estado Libre Asociado de Puerto Rico y las

[53] GOLDMAN, Shifra: 1994, p. 158.
[54] LÓPEZ, Teresa: 2007, p. 6.

administraciones culturales que lideraba Luis Muñoz Marín. Este último fue un gobernador populista que se ganó al pueblo a base de engañar a los independentistas con discursos políticos de izquierda traídos del comunismo internacional. Además, relizó reformas a las condiciones infrahumanas en las que vivía el campesinado de la época, que no solucionaban los problemas de raíz, y su política económica recaía en la introducción de industria extranjera al país—con exenciones contributivas, y prometiendo mano de obra barata—lo que a su vez causó un movimiento masivo del campo a la ciudad.

Antonio Martorell (n. 1939) es posiblemente el artista gráfico más radical en ese sentido. Funda el Taller Alacrán en 1968, donde se producen series de grabados y serigrafías que critican, especialmente, a destacados personajes políticos de la isla como Felisa Rincón de Gautier **[Fig. 1.1]**, que fue alcaldesa de San Juan desde 1946 hasta 1968 y que participó de las medidas populistas de Luis Muñoz Marín. Ha sido, además, especialmente criticada por llenar de nieve un avión, y tirarla sobre San Juan, para que los niños y niñas de la ciudad capital jugasen con ella—lo que se ha visto como una señal del complejo de inferioridad típico de un país que ha sido colonia por más de cinco siglos—. Otros políticos, como el mencionado Luis Muñoz Marín, fueron ridiculizados también en la serie *Barajas Alacrán*, de 1968. La trayectoria política y antiimperialista del artista no cesa con el grabado y la serigrafía, llevando estos medios al nivel de arte contemporáneo cuando los combina con otros medios, más adelante. Realiza también instalaciones y performances, siendo uno de los pioneros en la isla. En 1985, luego de

[Fig. 1.1] Antonio Marorell: *Barajas Alacrán* (1968)

haber trabajado con varios grupos de teatro en la isla, con los que colaboraba principalmente en el montaje del escenario, Martorell presenta *Mano-plazo*, en la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. La performance la realiza en reacción a la irrupción del Federal Bureau of Investigation (FBI) en las casas de más de 300 independentistas, como medida de disuasión, durante la cual la casa del artista fue igualmente invadida. Muchos fueron encarcelados incluso una noche sin cargo alguno y otros fueron acusados del robo de 7 millones de dólares a una compañía bancaria. Incluso, algunos siguen encerrados en cárceles federales. Esto sucede porque, durante la Guerra Fría, el independentismo en Puerto Rico era visto como una amenaza al capitalismo, al igual que el comunismo en el resto del mundo. Dentro de la tendencia de distribuir material informativo durante las performances políticas, el artista, junto a otras personas que participaban de la acción, repartió panfletos con textos de Nelson Rivera, teórico del arte y Lowell Fiet, profesor de literatura y teatro de la Universidad de Puerto Rico, que también ha realizado acciones contra el imperialismo estadounidense en la isla[55]. El artista retrata igualmente el colonialismo—pero de forma más abstracta—en sus últimos trabajos, donde muestra a la sociedad puertorriqueña y los efectos del sometimiento, como la cultura de consumo, etc.

[Fig. 1.2] Carlos Raquel Rivera: *La masacre de Ponce* (1956)

Del Taller Alacrán surgen otros artistas gráficos que incluyen reclamos o mensajes independentistas en su trabajo, como Manuel García Fonteboa (1949) y Carmelo Sobrino (n.

[55] CULLEN, Deborah: "Points East, West, and South: Actions in New York, California, and Puerto Rico", en: CULLEN, Deborah (ed.): 2008, p. 72.

1948). A partir de entonces se reproducen también los talleres. Surjen, por ejemplo, el Taller Capricornio, El Tiburón—en Nueva York—y el Taller Bija—que según Torres Martinó de éste «salen los pasquines y afcihes más combativos de la época»[56]—. También en los años 50', hace una fuerte crítica a las injusticias del imperialismo en Puerto Rico, a través de la gráfica, el artista Carlos Raquel Rivera, quien representa a menudo al colonialismo estadounidense como un enorme águila que ocupa prácticamente toda la composición, y que tiene el sello claro del ejercito represor.

[Fig. 1.3] Carlos Raquel Rivera: *Elecciones coloniales* (1959)

En 1956 condena los acontecimientos de la llamada Masacre de Ponce (1937)[57] **[Fig. 1.2]**, en donde la Policía de Puerto Rico asesinó a 19 personas, y más de cien resultaron heridas, cuando un grupo de nacionalistas marchaba parar conmemorar la abolición de la esclavitud, a la vez que reclamaban la liberación del líder nacionalista Pedro Albizu Campos, que se encontraba encarcelado[58]. Otro fenómeno colonial representado en la gráfica de Rivera son las elecciones en Puerto Rico, a las que se llaman coloquialmente entre los y las independentistas, elecciones coloniales **[Fig. 1.3]**, pues la decisión del cambio político real está en Estados Unidos o en la determinación de tomar el poder por la fuerza de las y los puertorriqueños, y no en unas elecciones controladas y bipartidistas. Además, las y los puertorriqueños no tienen derecho de votar por el presidente estadounidense o representantes con voto al congreso, y son estos cuerpos los que deciden sobre muchas leyes y políticas que afectan directamente a la isla y su población. Las elecciones, como voto basura, las criticó también Antonio Martorell en su serie *Barajas*

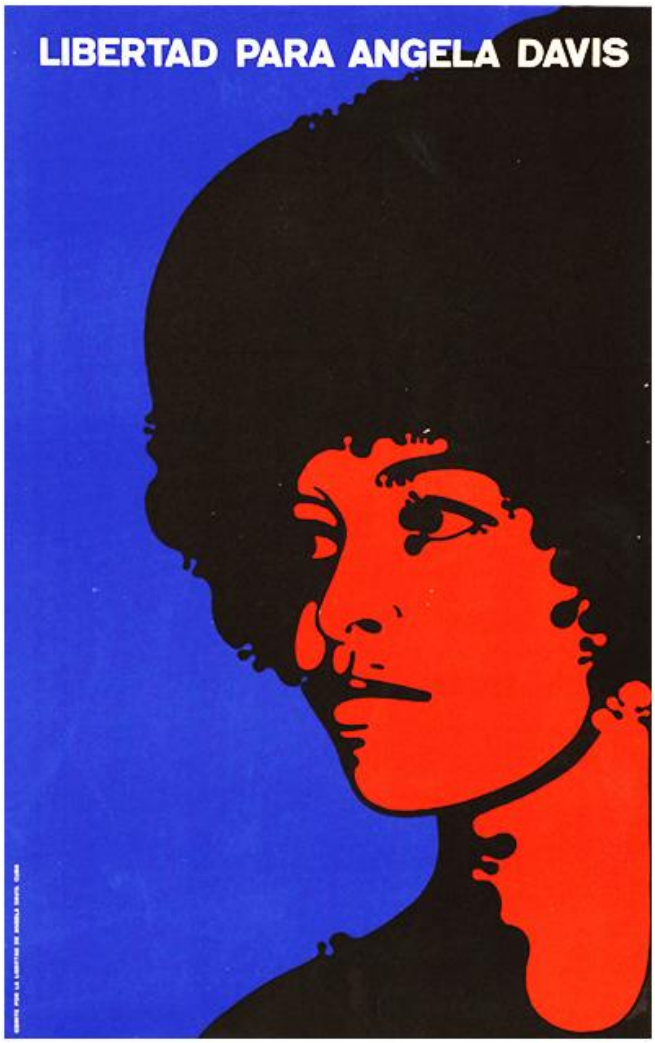
[56] TORRES MARTINÓ, J. A: "Las artes gráficas en Puerto Rico", en: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico: 1998, p. 161.
[57] BARRIOS, Luis: 2007, p. 21.
[58] "Denuncian que persiste impunidad por Masacre de Ponce en Puerto Rico", 21 de marzo de 2012, http://www.telesurtv.net/articulos/2012/03/21/denuncian-que-persiste-impunidad-por-masacre-de-ponce-en-puerto-rico (revisado el 29 de junio de 2013).

Alacrán. Carlos Raquel Rivera hace alusión a un fenómeno meteorológico muy conocido por las y los puertorriqueños, y lo convierte en un símbolo político en su grabado *Huracán del norte* (1955). En éste, un personaje con el rostro en forma de calavera, y cuerpo de viento (el huracán), destruye viviendas y roba el dinero a los habitantes del país. El huracán representa el imperialismo estadounidense.

Algunos años antes de que Martorell manifestase su rechazo a la invasión de los hogares por parte del FBI a independentistas puertorriqueños, en 1979, otro artista, Carlos Irizarry (n. 1938), en protesta por el estatus colonial en el que vive Puerto Rico, utilizó el medio gráfico para realizar una performance en donde repartía hojas sueltas que amenazaban con poner una bomba en un avión. El artista fue arrestado y, pese a que declaró en corte que su trabajo se trataba de una obra de arte, fue encarcelado en una prisión federal por seis años[59]. Irizarry se adelantaba a una acción que se atribuye al Ejército Popular Boricua-Macheteros, en donde nueve aviones de combate fueron destruidos, y tres más averiados[60]—el 12 de enero de 1981—, con el propósito de forzar a las autoridades estadounidenses a conceder la independencia a Puerto Rico. Todos los aviones se encontraban en el suelo y no hubo ninguna persona herida.

En los primeros años de la segunda mitad del siglo XX, ocurre en Cuba un suceso que cambiaría la historia de América Latina en todos los sentidos, la Revolución Cubana (1959). Con ella, y el afán de los primeros años de exaltar los héroes, continuar la revolución, difundir un mensaje de cambio, etc., el cartelismo y la gráfica fueron los mejores medios para las y los artistas. Aunque en parte son trabajos nacionalistas, socialistas o comunistas, son también antiimperialistas pues se ve la revolución como el fin del dominio estadounidense sobre la isla que había sufrido dictaduras impuestas por el ejército norteamericano e intervenciones del mismo desde 1898, cuando la Guerra Hispano-Cubano-Americana llega a su fin. Esto se hace posible especialmente por medio de la Enmienda Platt, que determinaba que Estados Unidos, luego de "otorgar" a Cuba una independencia por la que el mismo país caribeño había luchado en la guerra mencionada, tendría control sobre las decisiones económicas y políticas de Cuba. Según el texto de la misma enmienda, el propósito de ella era evitar intervenciones de otros

[59] CULLEN, Deborah: 2008, *Op.* Cit., p. 71.
[60] TORRES TORRES, Luis Ángel: 1981.



[Fig. 1.4] Félix Beltrán: *Libertad para Angela Davis* (1971)

países, y salvaguardar la independencia cubana, pero terminó siendo una forma de control tal que el gobierno cubano llegó a ser una mera fachada[61].

«Los artistas cubanos ejercieron [durante este periodo] una poderosa influencia alrededor del mundo, a través de su renovación de "retratos públicos revolucionarios" basada en el pop»[62]. Entre los años 1964 y 1970, aproximadamente, el cartel propagandístico adquirió un nivel tan avanzado, en términos estéticos, políticos y de cantidad, que se le ha llamado "la edad de oro del cartel cubano"[63]. Aunque la producción de afiches continuó, con menos cantidad pero la misma calidad, hasta finales de los 80', el uso de carteles es recordado principalmente en los primeros años de la revolución[64]. Fue durante esos años la forma más creativa y de vanguardia en las artes plásticas del país, que luego, como se estudiará en el capítulo 2, fue sobrepasado por las instalaciones especialmente de carácter sincrético[65]. La genialidad en la creación de carteles, así como el vanguardismo artístico que se aplicó a ellos, elevando un tipo de arte que siempre se ha considerado inferior, a un nivel en el que se puede comparar con cualquier otro medio. Ello fue posible por la apertura cultural del liderato revolucionario, quienes aceptaban las últimas tendencias en arte, lo fomentaban, y se

[61] PÉREZ, Louis A. Jr.: 1986, pp. 49-51.
[62] CRAVEN, David: 2006, p. 76. Traducido del inglés: «Cuban artists exercised a powerful influence worldwide through their Pop Art-based renovation of "revolutionary public portraits"».
[63] PRESILLA ANDRÉU, Enma: 2009, p. 36.
[64] CRAVEN, David: 2006, *Op. Cit.*, p. 95.
[65] Sincretismo, según la Real Academia Española, se define como: «Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes.» Y en este caso se aplica principalmente al ámbito religioso.

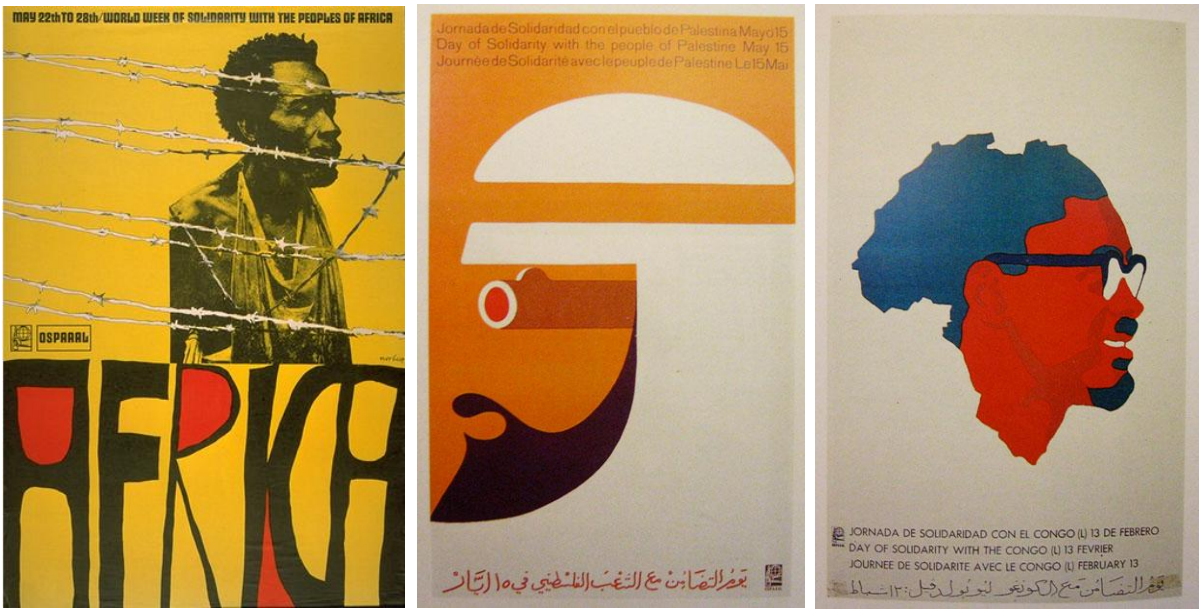
oponían al Realismo Socialista soviético que imponía un estilo especialmente realista, que a los cubanos y cubanas no interesaba. Uno de los artistas más destacados, Félix Beltrán (n. 1938), ha sentando una tendencia que aún hoy es utilizada en la serigrafía y en el arte callejero, con sus mezclas de negro y pocos colores sólidos, cuyas formas, aun pareciéndose a las serigrafías seriadas de los artistas pop estadounidenses, tienen más dinamismo, especialmente por la forma de las líneas **[Fig. 1.4]**. Al igual que el fotomontaje dadaísta berlinés, y los consecuentes carteles políticos que se utilizaron durante diferentes guerras y conflictos durante el siglo XX—incluyendo los famosos carteles de Josep Renau, y otros artistas, durante la Guerra Civil Española—, el artista incluye imágenes fotográficas en sus serigrafías. A éstas añade con fondo de color, y figuras geométricas dibujadas, lo que aportó también un cambio importante a los fotomontajes anteriores, que en su mayoría se hacían en blanco y negro, o se le aportaba color a los elementos de la misma fotografía. El autor fue director de taller por varios años de la Comisión de Orientación Revolucionaria, del Partido Comunista de Cuba[66].

[Fig. 1.5] Eduardo Muñoz Bachs (de izquierda a derecha) *El llamado de la selva* (1974); *Fidel aprieta que a Cuba se respeta* (1980)

[66] CAMACHO, Teresa: 2009, p. 3.

Un estilo también colorido, pero más jocoso y hasta un poco infantil es el de Eduardo Muñoz Bachs (1937-2001). El artistamigró desde España, con sus padres, cuando tenía apenas 4 años, en 1941. Destaca por sus figuras, que aunque la mayoría son humanas, no dejan de tener algo de fantasía. Sus carteles podrían clasificarse dentro del arte de compromiso social pues, aunque el discurso político es patente en pocos de sus afiches, al pertenecer al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, muchos de sus trabajos los hace con el propósito de anunciar las películas producidas dentro del sistema revolucionario, por lo que es una aportación al desarrollo de la cultura en el país **[Fig. 1.5]**. «La imagen gráfica más reconocida de las que surgieron en la Cuba revolucionaria»[67] es según Sandra Levinson la rosa sangrante del cartel *Canción Protesta*, de 1967, que realizó Alfredo Rostgaard (1943-2004). Su tratamiento del cartel es parecido al de Félix Beltrán, sencillo, al mismo tiempo que dinámico, de colores planos y sólidos. Con ellos crea un juego en donde la obra se ve compleja y para nada inmóvil. Él, como muchos de los artistas cubanos de la época, se preocupó también por la política exterior, por lo que entre sus afiches se pueden encontrar algunos que criticaban las acciones de Adolfo Hitler, pero especialmente de temas que tienen que ver con países africanos—durante la época se luchaban guerras de independencia en algunos países de África, como en el Congo o Argelia **[Fig. 1.6]**—con Palestina, o con otros países de Latinoamérica. Con pasquines que mostraban, gráficamente, el imperialismo estadounidense, criticaron también las intervenciones en toda América Latina.

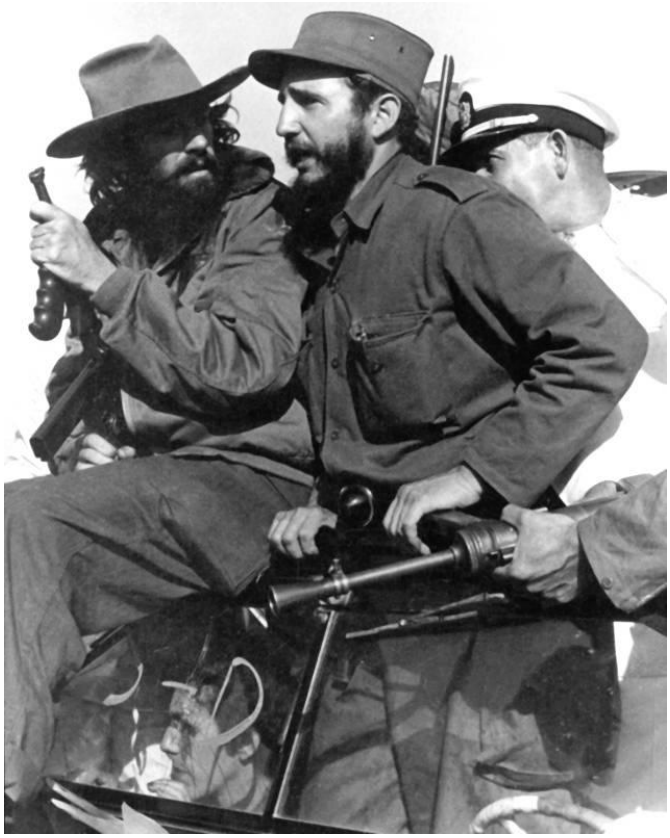
[67] LEVINSON, Sandra: citada en PRATT, Sam: 1998, p. 94. Traducido del inglés: «the most recognized graphic image to come out of revolutionary Cuba.»



[Fig. 1.6] De izquierda a derecha: Tony Évora: *May 22th to 28th/ World Week of Solidarity with the Peoples of Africa* (1967); Faustino Pérez: *Jornada de Solidaridad con el pueblo de Palestina mayo 15* (1968); Alfredo Rostgaard: *Jornada de solidaridad con el Congo* (en el dibujo la cara de Patrice Lumumba[68] compone el mapa de África) (1972)

Otro medio que se debe destacar durante la Revolución Cubana es la fotografía. Ésta no tenía el mismo propósito que los carteles o el arte público, pues servía más bien para la documentación o la exaltación de personajes en ámbitos más privados. El estilo más destacado fue la fotografía de periodismo. Como ocurrió durante la Revolución Mexicana, o durante la Guerra Civil Española—entre otras guerras locales—, aún siendo una lucha al interior del país, periodistas de todo el mundo viajaron a Cuba para presenciar desde el desembarco del Granma en 1956, los movimientos en Sierra Maestra, hasta la victoria el 1 de enero de 1959. Quizás el artista más reconocible entre ellos es Alberto Díaz Gutiérrez (1928-2001), o Alberto Korda, como se le conoce de fotógrafo. Su trabajo ha sido retratar la revolución. No estuvo en la sierra con las y los revolucionarios, pero sí se dedicó a fotografiar los personajes importantes y los eventos a partir de la entrada de Fidel Castro en La Habana, evento que también quedó grabado en la lente del artista **[Fig. 1.7]**. El artista no solo siguió a Fidel por toda la isla de Cuba, sino que también viajó con él a Estados Unidos, Rusia y otros países, en donde servía como una especie de fotógrafo oficial, aunque nunca lo fue. Korda es famoso por la fotografía de Ernesto "Che"

[68] Líder revolucionario del Congo y primer Primer Ministro elegido democráticamente, nace en 1925 y muere asesinado en 1961 por las autoridades de Katanga, una de las provincias del Congo.



[Fig. 1.7] Alberto Korda: *Fidel Castro entrando a La Habana* (1959)

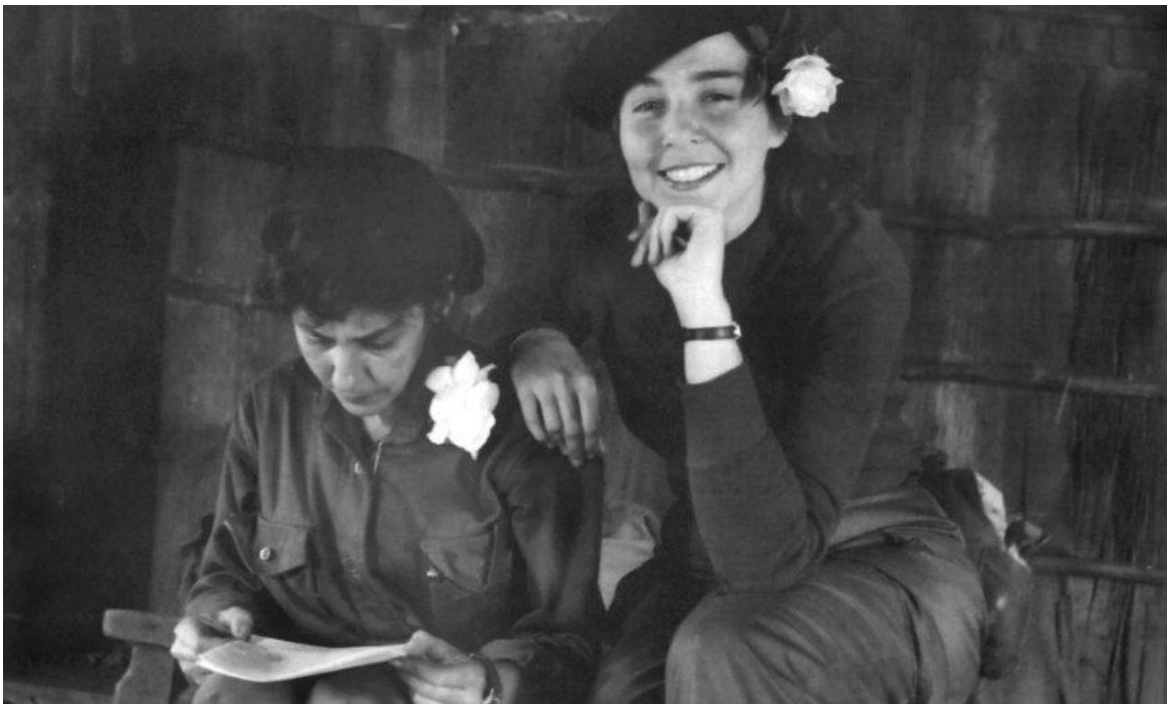
Guevara, que se utiliza hoy en día en todo tipo de productos para la venta[69]. Antes que él, otro artista, Enrique Meneses (1929-2013)—fotógrafo español y periodista—, pasó mucho tiempo con los revolucionarios y las revolucionarias en la sierra y en el bosque, y retrató su diario vivir antes de la toma del poder. Desde personajes famosos, como Fidel Castro, Camilo Cienfuegos, Vilma Espín y Raúl Castro, preparándose para combate, tomando un descanso o escribiendo una carta, el artista supo documentar perfectamente los sucesos de un evento que cambió la historia del siglo XX **[Fig. 1.8]**.

Ya casi al final de la década de 1960, en 1968, los y las estudiantes de las universidades de Ciudad de México se levantaron contra las políticas del gobierno en cuanto a educación y a los gastos que suponía ser la sede de los Juegos Olímpicos ese verano. Durante las protestas, y por varios años, los y las artistas utilizaron el cartel y el grabado para reproducir de forma rápida y barata sus mensajes. La artista Rini Templeton (1935-1986), con la llegada de la fotocopiadora—que se introdujo en el mercado en 1959—crea grabados y serigrafías en blanco y negro. Con figuras complejas pero de alto contraste, supropósito era que, en lugar de ser reproducidas en serigrafía, se pudieran fotocopiar, siendo un método más barato y rápido. La artista, como muchos y muchas de las que trabajaban en la época, no solamente se identificaba con las causas sociales de las y los estudiantes, sino que iba más allá y se vinculaba en luchas laborales, de mujeres, migración, etc. Por supuesto, Templeton también entendía que una de las grandes luchas latinoamericanas era la lucha contra el imperialismo, especialmente encontrándose en plena Guerra Fría, cuando Estados Unidos ya había invadido muchos países con su ejército y establecido dictaduras como la de Guatemala.

[69] JEFFRIES, Stuart; Thorpe, Vanessa: 2001.

Era consciente además del control de paramilitares y vigilantes en el continente, pues luego del triunfo de la Revolución Cubana había mayor "riesgo" de surgimiento de grupos guerrilleros, de izquierdas o revolucionarios. Una de las cosas por las que se destacó Rini Templeton es por la adición de mujeres a los colectivos que dibuja como ejemplo de las luchas que se llevaban a cabo en México. A diferencia de lo que produjo Templeton, los demás artistas—la mayoría varones—cuando creaban carteles, afiches o material de propaganda, representaban a toda la humanidad—a los trabajadores y a los agricultores—solo con figuras de varón. La artista le dio una vuelta a la tortilla e incluyó niñas y mujeres a composiciones muy interesantes, en las que incorpora hasta tres generaciones.

El trabajo de la fotógrafa Lourdes Grobet (n. 1940) se puede comparar al de Templeton en ese sentido. Siendo también mujer, se preocupa por los problemas que sufren ellas, que siempre son excluidas **[Fig. 1.9]**. Pero en lugar de hacer un arte que lidie directamente con los temas que había sacado recientemente a la luz el feminismo mexicano, ambas retratan a las mujeres—la mayoría indígenas—una con el pincel y la Xerox, y la otra con la cámara de fotos. De esa forma, vinculan a las mujeres en las manifestaciones, destacando que trabajan igual de duro que los hombres y que por lo tanto sufren las mismas y hasta más injusticias. Lourdes Grobet pertenecía a Proceso Pentágono, una de las asociaciones que se formó durante la etapa a la que se llama "el fenómeno de los grupos" en México. Fue una forma que adaptaron las y los artistas a partir de las manifestaciones del 68', inspiradas e inspirados en las organizaciones políticas, y arrastrados por el deseo de hacer un arte social y colectivo. Fue el principio del arte contemporáneo en México.



[Fig. 1.8] Enrique Meneses: *Celia Sánchez y Vilma Espín* (1958)

En 1977 Proceso Pentágono realizó una instalación para la X Biennale de París en donde el público podía abrir cajones, de los que sacaba materiales que habían sido utilizados para la represión y la tortura en países de América Latina. La ambientación tenía además forma de pentágono—haciendo alusión a la central del ejército estadounidense—y mobiliario militar[70]. La tortura fue un método utilizado principalmente durante la Guerra Fría en América Latina, para sacar información sobre grupos de izquierda, la mayoría clandestinos, con un gran sentido de la compartimentación. Otros métodos de represión incluyeron la muerte y la desaparición de personas, lo que se hacía para reducir los grupos y desalentar a sus seguidores. Ya se verá en el capítulo 3 cómo otras artistas han involucrado en sus acciones objetos utilizados para ejercer violencia, en ese caso hacia las mujeres. Por su parte, Rini Templeton trabajó en su obra gráfica durante la misma temporada, cuando otros artistas, incluyendo también algunos de los que participaron en el proceso de los grupos, se dedicaron al arte gráfico.

[70] BUSTAMANTE, Maris: "Conditions, Roads, and Genealogies of Mexican Conceptualisms, 1921-1993", en CULLEN Deborah (ed.), 2008, p. 267.

[Fig. 1.9] Lourdes Grobet: *Marcha de la Coalición de Obreros Campesinos y Estudiantes del Istmo* (1983)

Otra artista que es digna de ser nombrada aquí es Ester Hernández, quien en 1975 realiza el dibujo a pluma *Libertad*. Se trata de una Estatua de la Libertad, como la que se encuentra en una isla en Nueva York, que en lugar de tener un cuerpo que simula una toga romana, su cuerpo está formado por figuras de inspiración maya. En la base de la estatua se lee la palabra Aztlán, nombre del territorio azteca, que ocupaba todo lo que hoy es California, Nevada, Utah, Colorado, Arizona, Nuevo México, y Texas, y lo que hoy es territorio mexicano. En la actualidad la palabra se utiliza para nombrar esos territorios mexicanos que fueron—o bien como Texas—anexados a Estados Unidos por voluntad de su pueblo, o usurpados por medio de una guerra imperialista—como el resto de los territorios que hoy pertenecen al país del norte—. Es además irónico el trabajo, pues fue terminado en 1975, cuando en 1976 se celebraban los 200 años de la independencia estadounidense en un país que no permite que otros celebren la suya.

En conjunto, el grupo Germinal, de la misma generación, realizó también acciones antiimperialistas vinculadas al activismo obrero-estudiantil de la época. Estaba compuesto por estudiantes de la Escuela de Arte La Esmeralda, en la Ciudad de México. Uno de sus esfuerzos principales lo centraron en realizar largas pancartas para las manifestaciones a las que asistían, medio que asociaban con las artes gráficas como oposición al mural argumentando que un cartelón, al no estar en un solo sitio, llegaba a más gente. Sus grandes carteles, además, como los que se realizan comúnmente, llevaban texto, otro beneficio por encima del mural, ya que las imágenes no necesitaban interpretación experta. A esto se añadía el hecho de que las pancartas no se vendían, por lo que, al no estar en el mercado, el trabajo artístico no era influenciado por éste. Quizás el mejor ejemplo de trabajo antiimperialista de este colectivo es la pancarta que realizaron sobre PEMEX (Petrolera Mexicana), en donde el logo lo pintaron con rayas que

cambiaban gradualmente de rojo, a azul y luego a blanco, los colores de la bandera estadounidense. A mediados de los setenta, la deuda externa y la inflación en México llevaron, al entonces presidente José López Portillo, a sacar a la luz las reservas de petróleos escondidas a agentes extranjeros. Como consecuencia, el gobierno estadounidense se interesó por unas reservas de petróleo tan cercanas a su territorio, y varias agencias monetarias internacionales condonaron deudas. Para el 1978, la mayor parte de la infraestructura petrolífera estaba siendo construida por empresas estadounidenses[71]. Con su pancarta, el grupo Germinal llamaba la atención sobre el control que generaba el que el petróleo, nacionalizado en 1938, fuese substraído por empresas estadounidenses, para su propio beneficio, y no el de las y los mexicanos. Dos figuras sentadas, bajo el logo, representaban a los Estados Unidos de América y a México, uno lleva el signo de dólar y el otro dice "Sí, sí, sí". En el resto de la pancarta se podían ver dibujos que aludían también al deterioro de la ecología mexicana[72] por las intervenciones de empresas estadounidenses, que contaminaban a expensas de la población local. El grupo Germinal, como se verá más adelante, hacia otro tipo de trabajo social con las y los militantes en protesta, trabajos de acción que se pueden considerar como las primeras performances de la región. Casi todos, grupos y artistas individuales, criticaron y desenmascararon el imperialismo estadounidense que les afectaba, pero como sus mayores reclamos se centran en la justicia social, se discutirá su trabajo más adelante en este capítulo.

En 1954, el ejército estadounidense, liderado por la Central Intelligence Agency (CIA), invade Guatemala, con un golpe de Estado que derroca al presidente elegido democráticamente, y que gobernaba en aquel entonces, Jacobo Arbenz. Los objetivos de la CIA al invadir Guatemala eran varios, entre ellos se ha mencionado el hecho de que Arbenz distribuyó entre agricultores pobres de Guatemala terrenos que pertenecían a la United Fruit Company, empresa latifundista estadounidense que plantaba en Guatemala principalmente plátanos. Pero el autor de "The CIA and Jacobo Arbenz: History of a Disinformation Campaign", Roberto García Ferreira, sostiene que las razones ideológicas fueron más importantes[73]. Arbenz fue un personaje activo en lo que se conoce como la Revolución Guatemalteca (1944-1954), en donde se derrocó al dictador Jorge Ubico, que terminó con el golpe de Estado por parte de la CIA. Luego de la intromisión del cuerpo castrense, una serie de gobiernos militares de generales y coroneles guatemaltecos, pero

[71] GOLDMAN, Shifra M.: 1994, pp. 270-271.
[72] *Ibid.*, pp. 127-128.
[73] GARCÍA FERREIRA, Roberto: 2008, pp. 59, 70, 73-74.

vigilados y apoyados por el ejército estadounidense, se sucedieron, incluyendo una Guerra Civil entre grupos jóvenes del ejército y los mandatarios del mismo, que duró desde 1960 a 1996, hasta la firma de los Acuerdos de Paz ese mismo año.

[Fig. 1.10] Arnaldo Ramírez Amaya: de la serie *Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles* (1976)

Aunque durante las guerras y dictaduras, algunos artistas como Arnoldo Ramírez Amaya (n. 1944), criticaron las injusticias y atrocidades cometidas durante todos esos años, una generación fuerte y desafiante surgió a partir de 1996 que ponía de manifiesto los atentados contra la justicia y los derechos humanos, que seguían sucediendo, pues los Acuerdos de Paz no significaron el fin de todos los conflictos. Ramírez Amaya se dedicó al dibujo y al arte gráfico. Sus trabajos se publicaron en periódicos y revistas, especialmente durante los años 70'. Posiblemente su producción más importante es la serie *Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles*, que publica en un libro, con prólogo de Gabriel García Márquez, en 1976. Los dibujos, que a diferencia de su producción anterior, eran a color, se burlaban del gobierno y el sistema guatemalteco, lo criticaban en forma de sarcasmo, incluyendo elementos autóctonos de la sociedad guatemalteca, además de un tono fantástico propio de la ilustración **[Fig. 1.10]**. El libro se distribuyó de forma clandestina por Guatemala y también en Nicaragua, luego del triunfo de la Revolución Sandinista[74]. El artista, con sus dibujos y obra gráfica, no solamente atacaba a dictadores y militares, sino que dirigía sus críticas al gobierno estadounidense y su supuesta libertad, que se basa en la explotación, control, y falta de libertad de los países que tiene al sur, reconociendo que eran la causa principal de los conflictos en su país.

La obra gráfica es también el medio de Moisés Barrios (n. 1946), en sus primeros trabajos directamente políticos, en donde muestra a la sociedad guatemalteca como se va sumiendo en la violencia. El artista se ha dedicado también a la pintura y la fotografía. En 1994, antes de la firma de los Acuerdos de Paz, pinta *Antes de conocerte*, un tríptico en el que muestra a una mujer remando. Cada escena es más grande, simbolizando los años más cercanos, en donde

[74] ROLDÁN MARTÍNEZ, Ingrid: 2007.

cada vez hay más violencia en el país. Su trabajo se ha destacado por el retrato de la sociedad de Guatemala, no solo en la tragedia, sino también la vida diaria, además de encontrar una marca de identidad en los plátanos (bananas), los que pinta o dibuja como elemento de conflicto. Fueron los terrenos bananeros los que la United Fruit Company tomó para sí, utilizando, al igual que los latifundios latinoamericanos, un porcentaje muy pequeños de ellos, que podía haberse utilizado para la manutención de una gran parte de la población. Utiliza la textura visual de la piel del banano para dar sentido a imágenes populares, ya sean de la historia de Guatemala como de elementos que se pueden reconocer como violentos o propios de la guerra. Además utiliza las propias bananas, en racimo especialmente, como una especie de territorio o mapa de Guatemala. De sus trabajos contra la guerra se pueden mencionar aquí *Banana Storm*, de 1998 y *Banana Toy Story*, del año 2000 **[Fig. 1.11]**. Sus trabajos alrededor del la banana son claramente antiimperialistas, dando al racimo el valor del petróleo, elemento buscado en América Latina y países de oriente por loes Estados Unidos y que ha sido la motivación para numerosas invasiones. Y utiliza también imágenes clásicas del antiimperialismo latinoamericano, como el dibujo *América invertida* (1943), de Joaquín Torres García, a la que imprime textura de plátano. Hace también una burla al estilo de vida americano, que utiliza el tópico de las "repúblicas bananeras", una forma de inferiorizar la cultura latinoamericana tropical, y que al mismo tiempo sirve como excusa para las invasiones, pero cuyo nombre *Banana Republic* ha encontrado otro contexto, el contexto del estilo, en la marca de ropa estadounidense.

[Fig. 1.11] Moisés Barrios: (de izquierda a derecha) *Banana Storm* (1998); *Banana Toy Story* (2000)

De la generación de artistas que surge a partir de 1996 se estudiarán varias en el capítulo 4, ya que, además de la represión de los años anteriores, que todas y todos han querido denunciar, y mantener en la memoria de los y las guatemaltecas, la militarización del país trajo consigo una ola de feminicidios y violaciones a mujeres, causadas por el odio de los militares a las mujeres y especialmente a las indígenasEsto se debe a que el entrenamiento militar lleva consigo técnicas que llaman a la violencia extrema y sin razón y a la suma masculinidad. Entre los artistas varones no existe tanto la preocupación por los feminicidios y las violaciones y se han centrado en recordar otro tipo de sucesos. Al igual que los y las artistas de Proceso Pentágono hicieron en México, Anibal López (n. 1964) utiliza el arte contemporáneo y los medios no tradicionales para denunciar la desaparición de personas y los asesinatos con el propósito de reprimir los movimientos de resistencia en Guatemala.

En el año 2000, en una intervención callejera, documentada a través de la fotografía, el artista realiza su pieza *30 de junio, 2000*, en la que esparce los contenidos de diez sacos de carbón por el asfalto de una avenida por la que al día siguiente desfilaría el ejército. El esparcimiento de carbón sucedió en la noche, y al día siguiente ya había sido removido. De todos modos, el camino estaba tiznado de negro, y los militares, al desfilar, lo esparcieron más aun con sus botas, manchando de negro el resto de la avenida. El artista utiliza la cámara para documentar la marcha de los militares sobre los restos del carbón y la forma en que sus huellas llevan el polvo incrustado en sus botas, creando un camino con las marcas que dejan. La performance no se lleva a cabo por el artista, ni por actores, sino por el propio ejército, que fueron los responsables de la represión y la violencia contra la población[75], especialmente la indígena. Durante la Guerra Civil, y particularmente durante el gobierno de Efraín Ríos Montt (1982-1983), más de 440 comunidades indígenas fueron arrasadas. Esto se debe a una política que promovía la desaparición de las culturas mayas en el país, que, según Ríos Montt, representaban la fuente del comunismo. En algunas zonas las fuerzas del gobierno asesinaron al 40% de la población indígena. 140.000 civiles fueron masacrados en total durante el exterminio de la guerra, y 45.000 personas se encuentran aún hoy día desaparecidas[76]. El carbón en la obra de Anibal López no se utiliza solamente para marcar las huellas de los soldados, sino que es un elemento simbólico de una sociedad en donde los cuerpos eran enterrados en masa, y se les

[75] BRUNO, Fernanda; *et. al.*: 2012, p. 86.
[76] SUMMERFIELD, Derek: 1997, p. 30.

echaba carbón para taparlos. Representa también el combustible cuando se quemaban los cuerpos vivos[77], o el carbón que queda cuando una aldea entera es arrasada con fuego[78]. Según Virginia Pérez-Rattón, el artista abre n debate sobre la violencia, en una ciudad donde es cotidiana, cuando lleva la performance hasta el límite en la pieza *El préstamo*, del año 2000. Anibal López asalta a un viandante pidiéndole todo el dinero que tenga y asegurándole que no es un robo, sino un préstamo, que verá devuelto en el conocimiento que tendrán sus hijos del arte. Con el dinero ($100), el artista imprime un cartel en donde explica la acción, y paga por la apertura de la exposición[79].

[Fig. 1.12] Jessica Kairé: *Confort* (2008)

Cínicamente, las esculturas de Jessica Kairé (n. 1980), ofrecen, como dice el título de su serie más reconocida, *Confort* (2008) **[Fig. 1.12]**. Se tratan de cojines, hechos con telas suaves, rellenos de material blando, colores relajantes—como el azul y rosa pastel y el crema claro—, pero cuya forma es la de objetos de represión, violencia y guerras. Una manopla, granadas de mano, garrotes, y otros objetos, componen la serie. No son esculturas únicas, la artista tiene dentro de su repertorio el patrón, para que estos modelos puedan ser repetidos. La idea es que el público los vea como objetos de consumo, que pueden llevarse a su casa para tener la sensación de protección, otra idea cínica ante la represión en Guatemala, porque en un ambiente tan violento siempre se asegura que se "busca lo mejor para el pueblo". Más adelante, en el mismo año, la artista complementó la serie con *Transitional Objects*, una especie de peluche, del mismo material que las esculturas que componen *Confort*. Con forma de humano pequeño, que abraza a la persona que se lo pone—rodeando su cuello y cintura—el peluche da al humano que lo utiliza la sensación de ser abrazado, lo contrario de lo que se vive en una sociedad violenta. Es

[77] BRUNO, Fernanda; *et. al.*: 2012, *Op. Cit.*, p. 86.
[78] PÉREZ-RATTÓN, Virginia: "Performance and Action Work in Central America, 1960-2000: A Political and Aesthetic Choice", en CULLEN, Deborah (ed.): 2008, p. 212.
[79] *Ibid.*

un objeto que ayuda a las personas a pasar por la transición, de un ambiente violento, a un ambiente de amor y respeto. La serie fue presentada durante la exposición *Horror vacui. Primera muestra de performance y accionismo* (2008), en la que otras artistas de la performance también participaron. Su cometido era que las personas se pusieran las piezas del *Transitional Objects* durante su visita a la exposición y así no se sintieran solas[80].

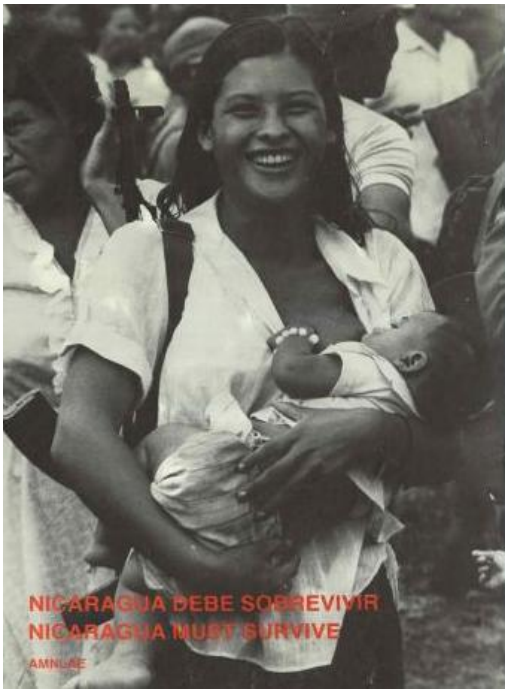
La dictadura de Anastasio Somoza y su descendencia, que le sucedió por dos generaciones, hasta la Revolución Sandinista, que tuvo su comienzo en 1979, no fue, a pesar de la creencia común, un complot estadounidense para tener el poder en Nicaragua. Eso sí, el país había sufrido de intervenciones militares del ejército norteamericano desde 1912, cuando el presidente Adolfo Díaz pidió ayuda al país del norte para mantener el control durante la revolución de su anterior ministro de guerra, General Luis Mena[81]. La marina estadounidense, unidad que más tropas había enviado, continuó su presencia en Managua una vez terminada la revolución, a pesar de que Adolfo Díaz continuaba en el poder. A la intervención militar le siguió la intervención fiscal, como en otros países latinoamericanos durante la época. A pesar de la sucesión de gobiernos, en 1924 fueron enviadas más tropas, que, durante la política de no intervención del presidente estadounidense Franklin Delano Roosevelt, no salieron de Nicaragua[82]. Es durante el gobierno de este último (1933-1945), que Anastasio Somoza García toma el poder (1937), luego de fungir como comandante de la Guardia Nacional, puesto que consiguió, gracias a las condiciones que había creado la ocupación militar en el país[83].

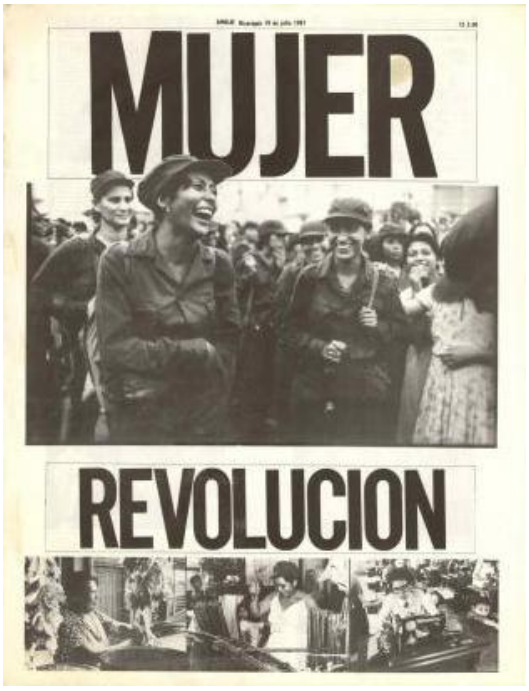
Las tropas estadounidenses encontraron resistencia ante el ejército guerrillero de Augusto César Sandino, quien fue asesinado por Somoza, junto con otros altos cargos de la guerrilla, en 1934. Más adelante, durante la Guerra Fría que sostuvo Estados Unidos con los países latinoamericanos para erradicar el comunismo, su apoyo a Somoza García fue complicado pues éste presentaba resistencia al dominio estadounidense con sus ansias de poder. Además, Estados Unidos quería esconder su intervención en el país centroamericano. Pero más adelante, con su muerte, y el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la presencia militar estadounidense en toda América Latina se aumentó y fortaleció, por medio del entrenamiento de las fuerzas militares locales. Esto dio más poder al hijo de Somoza García, Luis Somoza Debayle. Entre este

[80] Tomado de la página web de la artista: http://cargocollective.com/jessicakaire/TRANSITIONAL-OBJECTS (revisado el 5 de julio de 2013).
[81] RIBAS, Mario: 1927, p. 920.
[82] CRAWLEY, Andrew: 2007, p. 3-4.
[83] *Ibid*., p. 39-42.

último y su hermano menor, Anastasio Somoza Debayle, que gobernó a la muerte de Luis, permitieron la entrada de grandes capitales estadounidenses, en forma de bancos y grandes empresas, lo que aumentó de forma virtual el control imperialista en el país. En 1961, bajo el liderato de Carlos Fonseca Amador y con el nombre de Augusto César Sandino, se funda el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), organización revolucionaria y obrera que llevaría a su fin la dictadura de los Somoza.

A pesar de lo complicado de la relación entre las intervenciones estadounidenses y la dictadura, el FSLN, consideró que la Revolución Nicaragüense (1979-1990) fue una lucha antiimperialista. La organización centró la revolución en una reivindicación de los derechos humanos, principalmente obreros y campesinos, pero también indígenas, de las mujeres etc., y rechazaban la intervención estadounidense en la política y economía del país. Además, el ejército estadounidense fue un gran aliado del cuerpo castrense nicaragüense durante la Revolución Sandinista. Con esto en mente, se pueden analizar las manifestaciones artísticas que surgieron durante y a partir de la revolución, que como en México y Cuba, se centraron en arte público y social, proliferando los murales y carteles. Éstos, siguiendo también estrategias aprendidas de revoluciones y guerras del pasado, se crearon principalmente para la promoción de la lectura y la educación popular, además de exaltar a los y las líderes revlucionarias, que en esta ocasión, en lugar de plasmar miles de veces los retratos de los personajes conocidos—como se hizo en Cuba con Fidel Castro, Ernesto Guevara y Camilo Cienfuegos—fueron personas anónimas. Aunque todo el mundo conociese a Carlos Fonseca, éste protagonizó relativamente pocos carteles y murales, y se enfatizaba en los personajes de mujeres luchadoras **[Fig. 1.13]**, y el campesinado, como el motor de la economía en la nueva Nicaragua **[Fig. 1.14]**, etc.

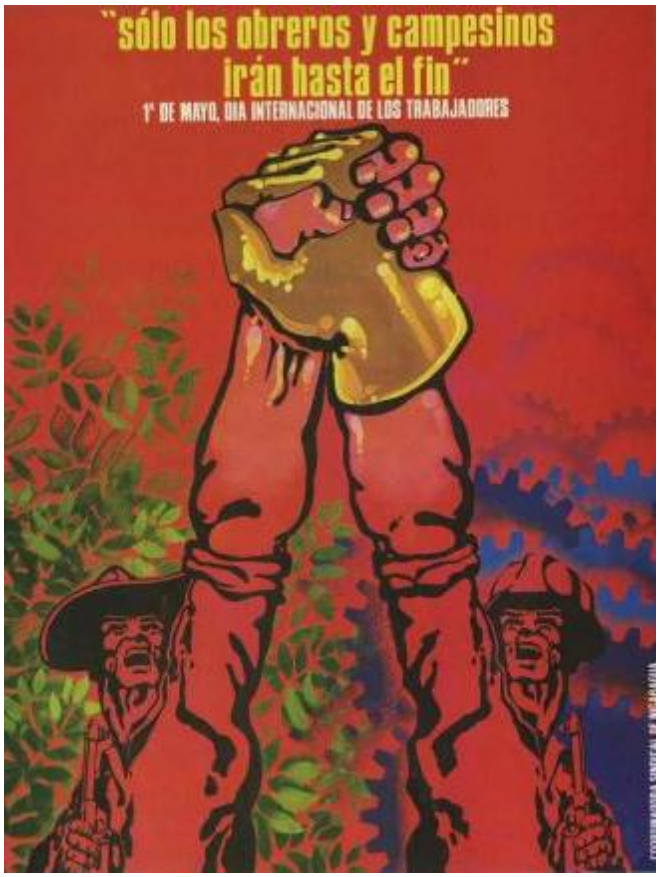




[Fig. 1.13] Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Armanda Espinoza: (de izquierda a derecha) *Nicaragua debe sobrevivir* (1985, fotomontaje con fotografía de Orlando Valenzuela (1982)); *Mujer revolución* (1982)

Antes de la revolución, las y los artistas de vanguardia, cuya mayoria estaba en contra de la dictadura y las intervenciones, propusieron el arte abstracto como tendencia contemporánea que aportaría a la política, por ser una forma de desarrollar el arte, y por lo tanto la cultura. Armando Morales (1927-2011), fue un artista abstracto que tocaba temas políticos en su trabajo, incluso antes de la caída de Anastasio Somoza. También cabe mencionar la producción del grupo Práxis, que se discutirá más a fondo en el siguiente capítulo, pero que es relevante porque sus decisiones se basaban en discusiones políticas que tenían a menudo y que vinculaban al arte, para que su línea artística aportase al desarrollo del país. «Para los artistas de Práxis, dos tradiciones formales fueron de suma importancia: el expresionismo abstracto de Estados Unidos y Europa, especialmente de España, donde el Arte Informal y la pintura matérica (en el trabajo de artistas como Tápies, Cuixart y Millares) se identificaba con la oposición al gobierno fascista de Franco»[84].

[84] CRAVEN, David: 2002, p. 127. Traducido del inglés: «For the artists of Praxis, two formal traditions were of paramount importance: the Abstract Expressionist movements from the United States and Europe, especially Spain, where Art Informel and pintura matérica (in the works of artists such as Tápies, Cuixart, and Millares) were identified with opposition to the fascist government of Franco».



[Fig. 1.14] Coordinadora Sindical de Nicaragua: *Solo los obreros y campesinos* (1981)

La producción nicaragüense de carteles, murales, fotografía y fotomontaje, no tiene gra diferencia con la producción de otras repúblicas. Quizás las aportaciones más grandes son la inclusión en masa de imágenes de mujeres en situaciones de poder, trabajando y en control de su cuerpo, la utilización del arte abstracto como arma política, y la implementación de un programa cultural que incluía—además de la formación de talleres y eventos—, un programa de alfabetización. A este último se llamó Cruzada Nacional de Alfabetización, y fue premiado por la UNESCO, en 1981, por lograr una reducción en el analfabetismo de un 50.3% a un 12.9% en cinco meses, durante el año de 1980[85]. Al igual que hicieron los artistas en México, luego de las revueltas de 1968, en Nicaragua el gremio se organizó en agrupaciones como la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura.

Otro tipo de arte político que proliferó en Nicragua durante estos años fue un tipo de pintura que no llevaba ningún mensaje directo en la imagen, ni estaba hecha para formar parte de la colección de arte público que surgió en esos años. Fue la pintura de paisaje costumbrista. Si bien es cierto que ha sido un tipo de pintura que nunca ha llevado un mensaje político en específico, sí ha sido utilizado como arte antiimperialista, ya que a menudo ha servido a los y las artistas latinoamericanas para manifestar su diferencia ante la cultura impuesta del "norte". El arte paisajista que surgió en Solentiname, Nicaragua, sirvió a los y las campesinas del lugar como modo de liberación y los involucró en el movimiento cultural que surgía. El proyecto fue originalmente una idea de Ernesto Cardenal, un sacerdote católico, de la Teología de la Liberación, y poeta, que llegó a la comunidad en 1966, y que al darse cuenta del nivel de

[85] HANEMANN, Ulrike: 2005, p. 2.

pobreza, falta de educación y aislamiento de la población local, comenzó una serie de talleres y reuniones en donde se discutían críticamente textos religiosos y problemas de la comunidad. Poco a poco, las y los agricultores de Solentiname empezaron a darse a la pintura, y el proceso fue tan alentador que hasta llegó a otros lugares, fuera de la comunidad. Es importante mencionar que Solentiname es un archipiélago de islas en el medio del lago Nicaragua por lo que el aislamiento ha cerado la necesidad de independencia económica. Actualmente se estima el arte costumbrista nicaragüense de la época, como el arte nacional, a pesar de que fue un fenómeno local, logró emancipar a la comunidad, gracias a las ventas que hizo Ernesto Cardenal, en otros lugares de Latinoamérica, de los cuadros producidos allí[86].

Incluso desde fuera, artistas del globo, especialmente de lugares en donde la xenofobia del gobierno estadounidense ha afectado mucho a la población, como en Los Ángeles, California, crearon también carteles y piezas solidarias con la lucha antiimperialista nicaragüense. Además, otros países de América Central, luchaban en esos mismos momentos contra dictaduras e intervenciones militares externas en sus propios países, como el caso de la Guerra Civil en El Salvador, que fue una revolución parecida a la de Nicaragua, en donde la producción de carteles y murales con mensajes educativos y políticos fue también prolífica. En República Dominicana, que, como se mencionaba antes, también había sido intervenida por el ejército norteamericano, el arte político de este tipo tuvo un resurgimiento en los años 60'. En 1961 el dictador Rafael Leonidas Trujillo, monigote de las intervenciones y el control estadounidense, fue asesinado, y con su muerte, el país comenzó un nuevo capítulo de su historia política. Las intervenciones no cesaron, ya que, a pesar de que lo que le siguió a la dictadura del "Chivo" fue un gobierno

Diario Libre

Construyen un parador en el Canal de la Mona

"D' La Mona Plaza" es el nombre del establecimiento que se oferta en el país.

Congreso inicia el estudio del Presupuesto

Jueves 2-12-2004

GRATIS

Noticias

Revista

[Fig. 1.15] Colectivo Shampoo: *D'la Mona Plaza* (2004), publicación del proyecto en *Diario Libre*

[86] LA DUKE, Betty: 1984, pp. 94-96.

elegido por el pueblo, en 1963, el golpe de Estado que sufre el presidente Juan Boch, trunca los grandes cambios que estaba llevando a cabo, incluida la constitución del país. Ello lleva a la juventud dominicana a revelarse pidiendo una vuelta a dicha constitución[87], revuelta que fue interpretada por la paranoia estadounidense de comunista[88], por lo que el presidente estadounidense en esos momentos, Lyndon B. Johnson, decide intervenir militarmente. Esto generó un movimiento artístico parecido al de los países ya mencionados—Cuba, México y Nicaragua—, en donde también el cartel y los murales fueron las principales armas. Se debe destacar la labor de Silvano Lora (1931-2003), quien unió a artistas de todas las disciplinas en dos grupos, fundados y dirigidos por él: "Arte y Liberación" (1962) y "Frente Artístico Cultural" (1965). Éstos tenían como principal objetivo la manifestación política antiimperialista y contra las atrocidades que se habían cometido, y se seguían cometiendo, en su país[89].

Más adelante, en República Dominicana, con la llegada o desarrollo del arte contemporáneo, como ha pasado en otros países, el mensaje político se vuelve más abstracto. Los artistas que se interesan por lo social pretenden llevar un mensaje entendible, pero lo hacen, no por medio de mensajes escritos y claros como los carteles, o la figuración obvia y panfletaria de los murales, sino por medio de códigos complejos que se interpretan en las formas, las texturas y los colores. Así, los movimientos y puestas en escena de la identidad dominicana de Josefina Báez (n. 1960), muestran cómo esta es vista por los estadounidenses, que la obligaron a migrar por las condiciones de su país y ahora la rechazan. Las dificultades con el vocabulario y la forma de sentirse distinta—negra que habla español—, son parodiadas en teatros y videos, con los que la artista hace su aportación política a la situación de los inmigrantes en el país del norte. Su trabajo será discutido con mayor detalle en el capítulo 2. Otro de los destinos principales de la migración dominicana es la vecina isla de Puerto Rico, donde, según un artículo de 2008, el 10% de la población total del país es dominicana[90]. «El Censo de Población de 1990 informó que en Puerto Rico residían 37,505 personas nacidas en la República Dominicana. El verdadero número puede sobrepasar el informado por el Censo pues un estudio etnográfico en una comunidad de alta concentración dominicana sugirió subconteo»[91] pues muchos

[87] ACEVEDO, Cristal: 2012.
[88] MCSHERRY, J. Patrice: 2003, pp. 236-237.
[89] GÓMEZ JORGE, Paula: "El arte que despertó la conciencia", http://www.sdqmagazine.com/articulo01.php?Id_articulo=111, (revisado el 8 de julio de 2013).
[90] BLISS, Peggy Ann: 2008.
[91] ENCHAUTEGUI, María E.: 2000, p. 4.

indocumentados no son contados en el censo. Como un truco publicitario para denunciar las vicisitudes por las que tienen que pasar las personas que realizan ese viaje, en 2004, el Colectivo Shampoo crea *D'la Mona Plaza*. El proyecto consiste en la creación de una empresa falsa, con página web y número de teléfono, al que si se llama salta un contestador. Además, se enviaron notas de prensa que fueron publicadas en periódicos como *Diario Libre*[92] **[Fig. 1.15]** y repetidas en noticieros de la República Dominicana, imágenes que le sirvieron al Colectivo Shampoo para crear un video. La pieza es compleja. Consta de una serie de diseños impresos realizados por arquitectos (Gustavo Moré, Eduardo Veras y Jorge Santiago), que modelan un centro comercial de lujo en el medio del Canal de la Mona, paso entre la isla de La Española y Puerto Rico, que une el Océano Atlántico con el Mar Caribe. La mayor parte de las personas que migran a Puerto Rico lo hacen de forma ilegal a través de "yolas", embarcaciones pequeñas que se llenan con más pasajeros y pasajeras de las que caben, para sacar rentabilidad al viaje, y en donde las y los migrantes sufren peligro de deshidratación, y hasta la mordida de tiburones. Los centros comerciales han servido como centros de ocio y paseo en ambos países, y además es parada casi obligatoria cuando se viaja por carretera en la República Dominicana, concepto que toman los y las artistas del colectivo para crear este trabajo. Es obvio que unas personas que están gastando todos sus ahorros para hacer un viaje peligroso, para mejorar sus condiciones de vida, no van a parar en un centro comercial de lujo en medio del viaje, y es la forma jocosa de denunciar las condiciones de vida de estas personas **[Fig. 1.16]**.

[92] La noticia aún se puede encontrar online en la siguiente dirección: http://www.diariolibre.com/noticias_det.php?id=52922&l=1 (revisado el 9 de julio de 2013).

[Fig. 1.16] Colectivo Shampoo: *D'la Mona Plaza* (2004), maqueta digital del proyecto

Por otra parte, las máquinas que crea Arnaldo Morales (n. 1967), artista puertorriqueño, pueden ser interpretadas como las máquinas del control que ha sufrido su país, y que sufren todavía otros países latinoamericanos. Son máquinas que se mueven, hacen ruidos insoportables y muestran la electricidad. Es un trabaj que no habla sobre uan situación específica, sino que se puede extrapolar a cualquier país o población oprimida. Lo que se puede interpretar es una amenaza, como la amenaza imperialista que cubre a Puerto Rico. El propósito principal de las máquinas es amenazar al espectador, un espectador que sufre una sensación de impotencia ante las máquinas, y ante la «nación norteamericana y su poder en [la] isla.»[93] La nueva generación de artistas puertorriqueños dejan a un lado la obra gráfica, aunque sigue siendo una de las prácticas principales en el país, y se dedican a otros tipos de formas contemporáneas, además, claro está, de la pintura, medio que nunca se ha vuelto obsoleto. Alrededor de 1992, con la conmemoración de la invasión española y el acercamiento de los 100 años de dominio estadounidense, una nueva

[93] VANEGAS, Aydee: "Arte puertorriqueño de cara al milenio: identidad, alteridad y travestismo", http://www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm#foot (revisado el 9 de julio de 2013).

consciencia del español se apodera de la población y se deja a un lado el spanglish. Algunas y algunos artistas destacan la forma en que "el difícil", como se le llama en Puerto Rico de forma coloquial al idioma inglés, ha sido impuesto en la población, que creció con un desorden educativo en donde en ocasiones el idioma se enseñaba como primera lengua y en ocasiones como segunda. Además, los partidos políticos, al llegar al poder, la han declarado lengua oficial, o eliminado de dicha categoría, o la quitaban, dependiendo de su ideología. Norma Rodríguez Vallés realiza, en 1993, la pintura *Domineichon*, en la que, simulando una hoja de dictado que ha escrito un niño de colegio, define la dominación en una cita de Michel Foucault. El trabajo de la artista muestra la dificultad para el idioma extranjero en una cita que, aunque en inglés, está escrita como lo haría un niño, que adapta la fonética a su idioma natal, el español. El texto de la obra dice: «"domineichon is in fact e lleneral stroctiur of pawer jus ramifiqueichons and consecuences can somtaims bi faund disending to de moust ricalcitrant faibers of sosayeti" Michel Fucó». La cita original se traduciría como: «La dominación es una estructura de poder general cuyas ramificaciones y consecuencias pueden, en algunos casos, ser encontrados descendiendo hasta las fibras más recalcitrantes de la sociedad.»[94]

Al ser general la colonización en América Latina, y ser un problema que sufren también otros pueblos de manera no oficial, y a diferencia de ello, sufrir Puerto Rico el estatus oficial de colonia, el artista Juan Sánchez, nacido de padre y madre puertorriqueñas, en Brooklyn, Nueva York, utiliza las referencias de la isla, de donde proviene su familia, para hacer una denuncia universal contra el colonialismo. El artista obtiene influencias de un grupo conocido como los Young Lords, organización que se funda con los mismos propósitos de los Black Panthers, luchar contra el racismo, y en su caso la xenofobia, que sufren los y las puertorriqueñas en las grandes ciudades de Estados Unidos. Utiliza principalmente elementos puertorriqueños, como la bandera, o elementos culturales llevados a la isla por esclavos y esclavas africanas, además de imágenes indígenas. Mezcla dichos componentes con frases famosas de independentistas **[Fig. 1.17]** destacados, además de utilizar también sus imágenes, entre ellos Pedro Albizu Campos y Ramón Emeterio Betances, y personajes antiimperialistas del hemisferio como Ernesto "Che" Guevara. Ha comisariado también exposiciones de arte político interesándose especialmente por la producción de puertorriqueños, como Miguel Luciano (n. 1972), quien ha realizado

[94]FOUCAULT, Michel: 1982, p. 795. Traducido del inglés: «Domination is in fact a general structure of power whose ramifications and consequences can sometimes be found descending to the most recalcitrant fibers of society.»

principalmente trabajos sobre la identidad puertorriqueña y cómo se identifican como comunidad dentro y fuera de la isla. Este último realiza en 2002 la performance activista *Vieques Peace Kites*. Vieques es una isla pequeña del archipiélago de Puerto Rico, que ha sido utilizada en su mayor parte como marina de guerra de los Estados Unidos hasta 2003. Sale la marina de la isla cuando la lucha de las y los viequenses, puertorriqueños y puertorriqueñas, además de la comunidad internacional se unió, realizando actividades diversas, que incluyeron la desobediencia civil, para sacarla de allí. Estaba prohibido que las personas civiles sin permiso, traspasaran a los terrenos de la marina por varias razones, entre las que se encontraban el que se realizaban prácticas de tiro en sus terrenos. Es por ello que la desobediencia civil implicaba primordialmente la entrada a los terrenos y, si se podía, la paralización de las prácticas. El concepto de Miguel Luciano incluía dicha desobediencia civil de un modo simbólico. El artista construyó cometas con caras de las y los residentes de Vieques, y reunió a un grupo grande de personas para que las volaran cerca de los terrenos de modo que llegasen, por aire, a entrar al territorio de la marina. Es también una forma de descolonizar, pues el territorio debió haberle pertenecido a los y las viequenses, y no a la marina de guerra, y en ese trabajo se apoderaban otra vez, de forma simbólica del territorio. En 2003, gracias a la presión de la desobediencia civil, la marina cedió los terrenos.

[Fig. 1.17] Juan Sánchez: *Bleeding Reality: Así Estamos* (1988)

[Fig. 1.18] Rubén Ortíz; Eduardo Abaroa: *Elotes/maíz transgénico* (2002)

El neocolonialismo que sufren los países latinoamericanos a veces es sutil, y no viene por medio de intervenciones militares ni propiedades en los países afectados. En ocasiones, las intervenciones son simples manipulaciones de un gobierno a otro, en este caso de parte de Estados Unidos, que pretende proteger los intereses de los empresarios de su país. Un caso ejemplar de este tipo de manipulaciones es la firma y puesta en valor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA) por sus siglas en inglés. Un tratado que firman en 1992 México, Estados Unidos y Canadá, en el que se reducen o eliminan los impuestos de transportación y aduana de productos manufacturados en un país y transportados a otro de los que firman el acuerdo. Esto llevó a una reposición de empresas manufactureras o ensambladoras en México, cuyos dueños son estadounidenses, pero que, gracias a los bajos salarios en México y la libertad de transportación, les sale más rentable establecer sus fábricas allí. Una de las consecuencia inmediatas de la entrada en vigor del NAFTA en 1994 es que los pequeños comercios mexicanos no pudieron competir con los precios bajos de los productos traídos del norte, por lo que muchos declararon quiebra en los años siguientes a la entrada en vigor del acuerdo. Otro de los efectos devastadores fue el nuevo control impuesto sobre las decisiones del gobierno mexicano, pues cualquier desacuerdo con las políticas estadounidenses se veía mal ante la opinión pública internacional, por lo que el gobierno mexicano perdió autonomía[95].

Muchas artistas mujeres estudian los efectos del NAFTA en su obra, incluyendo la crisis del 1994, entre otras, pero como la mayor parte de las artistas políticamente conscientes de México han tratado también la violencia de género, se estudiará su trabajo en el capítulo 3. Quizás los productores y comerciantes más afectados por el NAFTA han sido los agricultores de maíz de poblaciones indígenas, que producían uno de los alimentos más importantes en México y que tuvieron que dejar de producir por no poder competir con los bajos precios del maíz que se

[95] GALLO, Rubén: 2004, p. 12.

importa de Estados Unidos, donde la agricultura de este producto goza de grandes subvenciones del Estado. Uno de los efectos directos de ello es la desaparición de cepas de maíz que solo existían en México, país de donde es autóctona la planta[96]. En 2002, Rubén Ortíz (n. 1964) y Eduardo Abaroa (n. 1968), crean la instalación *Elotes/maíz transgénico* **[Fig. 1.18]**, en donde una pila de aproximadamente 60 piezas de escultura en cerámica que simulan mazorcas de maíz podridas o comidas, cuestiona la importación del maíz transgénico de los Estados Unidos, que está destruyendo las cepas locales. Otras referencias al NAFTA, se hacen utilizando la comida como medio o tema alrededor del que gira, es *PerforMANcena*, de César Martínez (n. 1944). La pieza, realizada por primera vez en 1995, pero que ha ido evolucionando a través de más de diez años, compara el Tratado de Libre Comercio de Norte América con el canibalismo, un acuerdo que significa el que nos comamos entre todos. En una de las primeras presentanciones de la performance, en el centro Ex-Teresa de la Ciudad de México, el artista dijo las siguientes palabras refiriéndose a lo anterior:

> Este tratado de libre comer-ce, free trade all you can eat buffet […] an alienating consumerism where we all are become aliens […] consumismo degenerado por los ok boys of modernity, los machines, the machine boys […] the mas chingón and these ferocious machine gones tienen la ferocidad de un cazador que ha impuesto su ley a huevo […] y los mexicanos hemos sido carne de cañón de esta neuro-economía política…
>
> César Martínez[97]

En *PerforMANcena*, el artista come, en cada ocasión, un cuerpo humano hecho con gelatina o chocolate, o cualquier otro material comestible. El cuerpo yacente somos todos y todas, y hace referencia a la forma en que el Tratado de Libre Comercio se presenta como un acuerdo muy bueno entre países, delicioso, como el cuerpo que está punto de comerse. Pero en lugar de ello nos come por dentro. Ha dejado a mexicanos y mexicanas en la miseria, y sin

[96] KOECHLIN, Timothy; Larudee, Mehrene: 1992, p. 19; CHOWDHURY, A. A. Farhad; ALLEN, Albert J.: 2005; KELEMAN, Alder: 2010, pp. 13-14.

[97] MARTÍNEZ, César: Fragmento del discurso pronunciado en la *PerforMANcena* realizada en el Museo Ex-Teresa, Ciudad de México, 21 de febrero de 1994, tomado del archivo del artista citado en: ÁLVAREZ AROZQUETA, Claudia Marcela: 2006, p. 16. La cita está en inglés y español, la mejor forma de llevarla completamente al español sería: «Este tratado de libre comer-ce, coma todo lo que pueda bufé libre comercio […] un consumerismo alienante en donde todos nos convertimos en extranjeros […] consumerismo degenerado por los chicos bien de la modernidad, los máquinas, los chicos máquina […] el más chingón y estás ametralladoras (juego de palabras) tienen la ferocidad de un cazador que ha impuesto su ley a huevo […] y los mexicanos hemos sido carne de cañón de esta neuro-economía política…»

embargo no propone soluciones para ello, ni les permite cruzar la frontera a las y los ciudadanos de a pie, solo a las empresas privadas y al tráfico de bienes para su venta. Por lo tanto, hace difícil para las personas del sur del Río Bravo, buscar mejores condiciones de vida en otro lugar. El 1 de enero de 1994, cuando el NAFTA entraba en vigor, surgió en Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), un grupo guerrillero de agricultores indígenas de Chiapas, que conocían bien a lo que se enfrentaban con el nuevo acuerdo, y decidieron poner resistencia al gobierno mexicano. Este artista hace también referencia a su lucha, poniéndose en una de sus representaciones un pasamontañas, como los que llevan las y los militantes del EZLN. Todas sus acciones tienen un tono humorístico, burlándose del patriotismo estadounidense o de la cultura del consumo excesivo.

[Fig. 19] Damián Ortega: *América Letrina* (1997)

Vicente Razo (n. 1971) plantea, sobre el mismo tema, el *Museo Salinas* (1996), en donde se burla de Carlos Salinas de Gortari, uno de los últimos presidentes del Partido Revolucionario Institucional de México. Salinas de Gortari fue el presidente que firmó el NAFTA, además de haber desarrollado una política muy neoliberal y llevando a su país a una de las crisis más profundas en 1994. Razo inauguró el museo en el baño de su casa, y lo llenó de figuritas y artículos turísticos con el rostro de Salinas de Gortari. Otro artista que utiliza el baño como referencia de un lugar indeseable, pero esta vez no un lugar en donde meter a un presidente que llevó a la miseria a medio país, sino como referente de lo que ha hecho Estados Unidos con América Latina es Damian Ortega (n. 1967). Con su pieza *América Letrina* (1997), se puede concluir esta sección del capítulo, pues resume lo que se ha tratado hasta ahora, las y los artistas han visto cómo su región, países y continente, se han convertido en la letrina de Estados Unidos, en dos sentidos: primero, en cuanto a consumerismo les sirve para vender lo que les sobra, y en segundo lugar son tratados como desperdicios humanos, violándose sus derechos constantemente en beneficio de los intereses económicos norteamericanos. El trabajo es un

retrete, y en su taza lleva la forma del mapa de América Latina (exceptuando el Caribe) **[Fig. 1.19]**. El artista ha estudiado los efectos del NAFTA también en otros ámbitos, como el ya mencionado conflicto con el maíz en su pieza *Elote clasificado* de 2005. En ella donde una mazorca de maíz lleva números en cada grano, simulando el control sobre el producto que sufre ahora México.

1.2 Frontera, migración y exilio

La situación latinoamericana, debido al control y colonialismo estadounidense, como ya se ha mencionado, ha generado un flujo migratorio, especialmente hacia este último país, sin precedentes en la era contemporánea. La situación al sur de la frontera México-Estados Unidos es insostenible para muchas personas y familias, que llegan al país del norte en busca de oportunidades, que muchas veces no encuentran. Los y las artistas de América Latina, han sido parte de este movimiento. Ya sea porque no tenían oportunidades en su país, o porque sus padres, madres, abuelos o abuelas migraron hace muchos años, llevándolos consigo, estos han tenido que adaptarse a la extranjería, y han podido ver con sus propios ojos lo que es ser inmigrante en un país que se cree que el inglés es superior, y que la raza blanca también.

[Fig. 20] BAW/TAF: *Coyote* (1985)

Algunos de estos artistas, especialmente los y las puertorriqueñas, como Juan Sánchez, tratan el imperialismo, y luchan por la independencia de su país desde el extranjero. Otros, como los mexicanos o chicanos—ej. Guillermo Gómez-Peña, grupo ASCO, etc.—tratan el tema de la frontera. Esta última ha sido una forma radical de dividir dos países, entre los que "importan menos y los que sí importan", en la que Estados Unidos ha puesto más empeño en los últimos años, siendo todavía noticia en los periódicos la construcción, ampliación o subvención del muro divisorio.

En 1984, el artista David Avalos, nacido en San Diego, California, en 1947, e hijo de padres mexicanos,

funda el grupo Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF). El mismo nombre del grupo marca el propósito y el lugar de trabajo. Sus primeros integrantes (Víctor Ochoa, Isaac Artenstein, June Eberhart, Sara-Jo Berman, Guillermo Gómez-Peña and Michael Schnorr) vivían principalmente en San Diego, ciudad que se encuentra en la frontera californiana de México y Estados Unidos. Al sur de la línea divisoria se encuentra Tijuana, ciudad que es también hogar de algunos de los integrantes, que pasan constantemente la frontera como parte de su trabajo. Utilizando diversos medios—desde la pintura y la fotografía, hasta el video, la instalación y la performance—, las y los artistas han denunciado diversas situaciones a las que se enfrentan las personas—mexicanas o latinoamericanas—que cruzan la frontera hacia Estados Unidos, buscando mejores condiciones de vida. El grupo pertenecía a un movimiento que dejó a un lado la pintura mural y el cartelismo tradicional, métodos utilizados por la primera escuela de artistas chicanas y chicanos.

En la década de los 80', cuando comenzaron a trabajar con el tema, estudiaban las dificultades del paso ilegal, que podían implicar hasta la muerte en una serie de trabajos a los que llamaron *Border Realities*, que comenzaron a realizar en 1985. En *Border Realities*, las y los artistas desarrollan temas frecuentes en el cruce de la frontera, ya sean naturales, como el enfrentamiento con animales del desierto, o artificiales, como la sirena que suena cuando se avistan inmigrantes intentando cruzar. Una ironía que aprovechan los artistas del colectivo es que el coyote, animal que habita en el desierto del norte de México, es además el nombre que se le da a las personas que trabajan "ayudando" a los migrantes a cruzar la frontera. Estas personas se dedican a aprovecharse de los que quieren llegar a Estados Unidos, y además de cobrarles mucho dinero, les roban y violan a las mujeres. En uno de los trabajos que desarrollaron para *Border Realities* tratan este tema **[Fig. 1.20]**. Cuando se migra, no solo se sufre a la hora de cruzar la línea, el muro o la valla, también se enfrenta la persona a una cultura diferente a la suya, a la que debe adaptarse, tema que también estudian estas y estos artistas haciendo una comparación de las dos culturas, y poniendo de manifiesto situaciones que ocurren cuando ambas se enfrentan o se mezclan. Por estas precariedades que sufren los migrantes, son afectados también psicológicamente, proceso que combaten los y las artistas de BAW/TAF con *Border Realities* en 1989.

> En el […] espectáculo […] el equipo examina las "muertes espirituales y físicas" que sufren los que Cruzan la frontera para trabajar y vivir en los Estados Unidos. Como muchos de los proyectos de BAW/TAF, el espectáculo tiene el efecto de un montaje, en el que revelaciones concretas se mezclan con impresiones amorfas. La más fascinante de las siete instalaciones, yuxtapone el seductor sueño del norte con las duras condiciones de supervivencia que encara el trabajador indocumentado una vez ha cruzado la línea.
>
> Leah Ollman[98]

Es interesante que, aunque sea conocimiento común la discriminación que sufre cualquier persona que no se encuentra en su propio país, por parte de las personas del país al que se llega, otro tipo de discrimen se puede sufrir de parte de las personas que viven en el país abandonado. Guillermo Gómez-Peña (n. 1955), que ha trabajado durante muchos años en BAW/TAF, y que vive entre Tijuana y San Diego, se apropia de los insultos que dirigen los mexicanos que no han salido del país hacia los que migran a Estados Unidos. Uno de los nombres es "Pocho" o "Pocha", el cual el artista toma para fundar La Pocha Nostra. El grupo hace alusión a la organización mafiosa siciliana "La Cosa Nostra", como una ganga o un grupo con el que nadie se mete, los y las chicanas. Lidian con todos los estereotipos que sufren dentro y fuera de Estados Unidos, como precisamente las gangas, los duelos, la cultura precolombina, etc. En 2004 realizan un video titulado *El Psycho-Lunguist*, en donde Guillermo Gómez-Peña habla en español todo el tiempo, en una pieza interactiva. El video pretende que la persona bilingüe (español-inglés), interactúe con personas que solo hablan inglés, de modo que estas últimas, que pueden leer unos subtítulos en el video que solo le explican que tenga calma y que el video es corto, no entiendan lo que está pasando. La pieza ahonda en el fenómeno de superioridad que tienen los

[Fig. 21] La Pocha Nostra: *Mapa Corpo 3* (2009)

[98] OLLMAN, Leah: 1989, p. 19B. Traducido del inglés: «In the […] show […] the collaborative examines the "spiritual and physical deaths" suffered by those who cross the border to work and live in the United States. Like most BAW/TAF projects, the show has the effect of a montage, in which concrete revelations mingle with amorphous impressions. The most gripping of the seven installations juxtapose the enticing dream of the north with the hard conditions of survival facing the undocumented worker once over the line.»

estadounidenses que no intentan, en su mayoría, comunicarse en el idioma de los demás, y pretenden que los demás nos comuniquemos en su idioma, y se burlan, en muchas ocasiones, de las personas que llegan a Estados Unidos sin saber inglés.

Al igual que en la sección anterior del capítulo se hablaba de cómo artistas que se destacan por ser antiimperialistas tratan también la situación de la migración, por estar directamente vinculadas, asimismo, el grupo La Pocha Nostra trata el neocolonialismo estadounidense en países latinoamericanos y de otras regiones, luego del 11 de septiembre de 2001. Haciendo alusión al territorio a través del cuerpo, las y los artistas que participan de la acción *Mapa Corpo 3* (2009) **[Fig. 1.21]**, involucran a las Naciones Unidas en la colonización de dichos países, por colaborar o hacerse de oídos sordos. Encima del cuerpo de una mujer acostada (Violeta Luna), se van colocando pequeñas agujas, cada una con la bandera de un país de las *Coalition Forces*, países aliados militarmente de Estados Unidos. La artista está cubierta por la bandera de la Organización de las Naciones Unidas, la que le quitan luego de colocarle las banderas para dejar su cuerpo desnudo, salvo sus ojos, que siguen tapados por la bandera de la ONU. En el mismo escenario, una mujer vestida con burka (representando el oriente medio), afeita a un inmigrante soldado—ya que los inmigrantes en Estados Unidos han servido siempre de carne de cañón—y lo prepara para su funeral[99]. La colaboración entre trabajadoras y trabajadores, y personas pobres en el mundo, está presente en este trabajo, que demuestra claramente cómo afectan a dichas personas los intereses de las naciones. Las fronteras se deshacen en una acción como esta: una mujer de un país invadido, ayuda al pobre soldado que no tiene nada que ver con la guerra, y que no se beneficia de ella, un soldado que ha muerto por los defender los intereses de grandes empresarios de un país que no es el suyo. Al final, Guillermo Gómez-Peña, que actúa en la performance como un maestro de ceremonia, pide al público que quite las banderas del cuerpo de Victoria, involucrándolo en el proceso de descolonización[100].

En 1971, Harry Gamboa Jr., Patssi Valdez, Willie Herrón, todos nacidos en 1951, y Glugio "Gronk" Nicandro (n. 1957), fundan el grupo ASCO, en Los Ángeles, California. A diferencia de los artistas mencionados anteriormente, los que se establecían en Los Ángeles, en lugar de tratar temas de frontera, se enfocaban en los problemas y las formas de comunicación

[99] Información tomada de la página web de La Pocha Nostra: http://www.pochanostra.com/projects/ (revisado el 12 de julio de 2013).
[100] *Ibid*.

y manifestación cultural de los y las latinas que viven en Estados Unidos. En 2010 la población latina del estado de California llegaba al 37,6%, según los datos del censo[101], siendo el estado con más población latina, el 27,8% del total de los hispanos en Estados Unidos[102]. En la ciudad de Los Ángeles habitaban, en 2010, 4 millones de personas[103], de 14.013.719 que vivían en todo el estado de California. Es por ello que la población mexicana, que es la mayor parte de esos latinos viviendo en Los Ángeles, se ha interesado por la situación de las y los latinos en la ciudad. Organizaciones artístico-políticas, como el grupo ASCO, surgen a partir del movimiento por los derechos civiles chicanos, que tienen su punto álgido en California en 1968. Ese año, el 3 de marzo, miles de estudiantes de bachillerato (high school), marcharon fuera de las aulas, y comenzaron una huelga por la discriminación que sufren los mexicanos inmigrantes y los mexico-americanos que viven en California. Estos últimos son la población que quedó luego del fin de la Guerra Mexico-Estadounidense en 1848, cuando Estados Unidos tomó los territorios de Aztlán[104]. Además, en esos momentos se intentaba aprobar la Proposición 227, que discriminaba a los estudiantes escolares inmigrantes de todos los niveles. Al final, la Proposición fue aprobada, dejando un saldo de un 50 porciento de estudiantes que dejan la escuela antes de terminarla[105].

El grupo ASCO se destacó por ser una nueva alternativa política al movimiento muralista chicano, que presentaba héroes guerreros aztecas para demostrar su identidad frente a la estadounidense. Sus miembros unían elementos de ambas culturas, en video, fotografía y performances, que representan la sociedad chicana que tiene influencias de ambas. Al igual que otros grupos marginados, como las mujeres y los negros, que luchaban por sus derechos en esa época, los y las artistas chicanas se involucraron en proyectos que criticaban o estudiaban las formas de comisariado en torno a la producción artística de dichas comunidades o grupos. Aún hoy en día, son colectivos que sufren la discriminación de museos y galerías, siendo los trabajos de varones blancos los más expuestos en circuitos de arte. El arte conceptual del grupo, como en la pieza *Spray Paint LACMA* (1972), en la que escribieron *tags* en museos, con pintura espray para llevar el arte chicano (graffiti en este caso) a los museos **[Fig. 1.22]**, fue criticado por otros grupos de artistas políticos chicanos, que preferían el arte gráfico y el muralismo

[101] United States Census Bureau: 2011, p. 6.
[102] *Ibid.*, p. 7.
[103] *Ibid.*, p. 13.
[104] MUÑOZ, Carlos: 1998, p. 9.
[105] FORD, Peter: 1998.

tradicional, pues según estos últimos: «el mundo no necesita más confusiones.»[106] *Spray Paint LACMA* fue realizada principalmente para denunciar la completa omisión de mexico-americanos y mexico-americanas en la colección del Los Angeles County Museum of Art. Como se ha mencionado antes, los artistas que tratan la migración y la frontera, juegan con los estereotipos que se imponen sobre la comunidad inmigrante. En Los Ángeles, uno de los estereotipos que más afectan a la población chicana, es la pertenencia a gangas. Las gangas de esta comunidad han existido, al igual que en cualquier comunidad pobre que tiene que sobrevivir por medio de la venta de drogas o la pertenencia un grupo. Pero definitivamente no son todas estas personas miembros de gangas, y los medios solo reproducen dichos estereotipos en lugar de centrarse en las cosas positivas que la comunidad aporta. En 1974, el grupo ASCO realiza *Decoy Gang War Victim*, en la que ridiculizan la exageración con la que los medios de noticias, utilizan, como estrategia de marketing, la reproducción excesiva de noticias de asesinatos por gangas entre la comunidad latina. El grupo toma una fotografía de una persona que se acuesta en medio de la calle, como si estuviese muerta, y la envía a varios periódicos de Los Ángeles a los que les encanta reproducir imágenes de muertos en conflictos de gangas. El pie de la imagen decía «the last gang member had been killed» (el último miembro de ganga ha sido asesinado)[107]. Según cuenta Harry Gamboa Jr. a Artforum:

> El proyecto fue una respuesta al estilo de reportaje estilo tabloide incendiario, de los dos principales periódicos de Los Ángeles, que escribían los nombres, direcciones, lugares de trabajo y las gangas a las que estaban afiliadas las víctimas, y hasta sus familias, en un esfuerzo por mantener altos niveles de violencia reciproca entre gangas, y así vender más periódicos. El efecto deseado de *Decoy Gang War Victim* era generar una pausa en la violencia robando a los periódicos su lista diaria de muertos.
>
> Harry Gamboa Jr.[108]

[106] LERNER, Jesse: 2000, p. 14.
[107] COLUCCI, Emily: 2011.
[108] GAMBOA, Harry Jr.: citado en *Ibid.* Traducido del inglés: «The project was a response to the incendiary tabloid-style journalism of the two major Los Angeles newspapers, which often listed the names, addresses, workplaces, and gang affiliations of victims or their family members in an effort to maintain high levels of reciprocal gang violence, thus selling more newspapers. The desired effect of "Decoy Gang War Victim" was to generate a pause in the violence in order to rob the newspapers of their daily list of victims.»

[Fig. 1.22] ASCO: *Spray Paint LACMA* (1972)

Las y los miembros de ASCO han continuado produciendo luego de la disolución paulatina del grupo. Harry Gamboa Jr., uno de sus fundadores, continúa con el tema de los estereotipos en su obra reciente, que se enfoca principalmente en la fotografía y el video. En *Chicano Male Unbonded* (1991-2010), toma fotografías de varones chicanos enfrentándolos otra vez al fenómeno de las gangas. Sus sujetos de estudio no pertenecen a gangas, sino que son profesionales—artistas, escritores, compositores, maestros, científicos, etc.—y se enfrentan a una cámara que les retrata desde abajo, de esa forma toman el poder de la imagen. Otras y otros artistas han continuado también las denuncias sobre la marginación y opresión que sufren las y los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos. Una de ellas es Nao Bustamante, quien mezcla denuncias políticas sobre la opresión a la comunidad chicana, con temas del cuerpo de las mujeres como territorio discriminado. La sexualidad y el feminismo están siempre presentes en su obra, al igual que el cuerpo, pues la artista es performera y videoperformera. En 1992, como parte del gran repertorio de trabajos que se hicieron para conmemorar la invasión española al continente americano, la artista realiza *Indig/urrito*, en donde mezcla las palabras "indígena" y "burrito", que son utilizadas de forma despectiva por la xenofobia estadounidense. Identificándose con las mujeres estadounidenses, que también sufren de la opresión, durante la

[Fig. 1.23] Nao Bustamante: *Indig/urrito* (1992)

performance, la artista se enfoca en la interacción con los varones blancos, a quienes invita a subir al escenario, en donde se encuentra ella, para que coman un burrito que tiene la artista entre las piernas **[Fig. 1.23]**. De esa forma, según la artista, se disculpaban por años de opresión. La pieza puede ser analizada también desde el punto de vista de género pues, al hacer que los varones blancos se arrodillen para realizar una acción de dichas connotaciones sexuales—simulan una felación—los hombres se están poniendo en el papel de sumisos al que obligan a las mujeres a diario. La artista denuncia también con la acción el hecho de que las instituciones de arte forzaran a las y los artistas a rendir tributo a la fecha si querían ser financiados. Otros trabajos de Nao Bustamante serán discutidos más adelante en el capítulo 5.

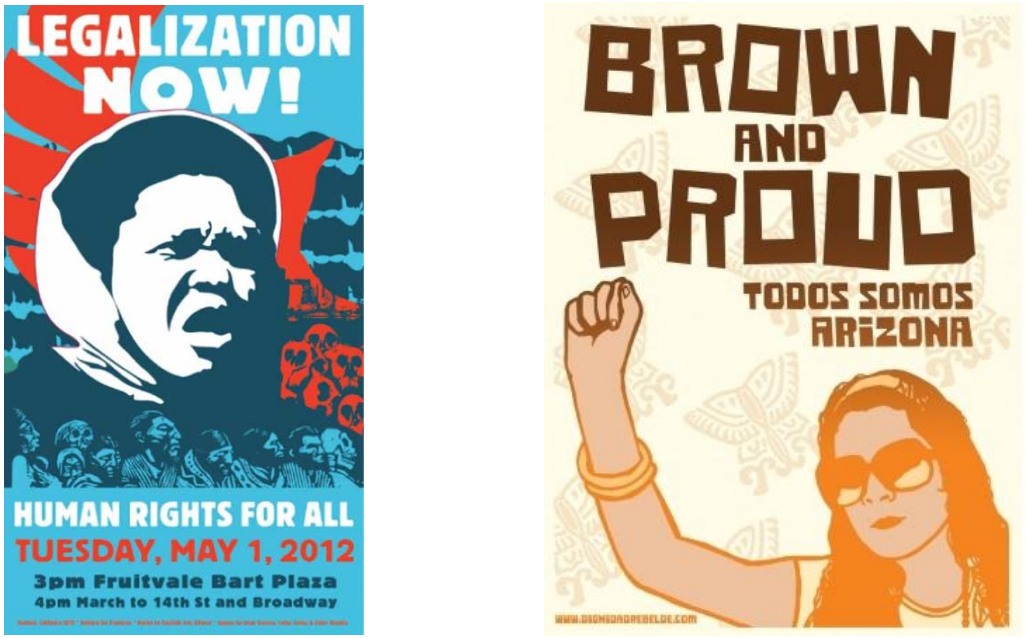
Como el caso de Nao Bustamante y otras artistas chicanas o inmigrantes, que por ser mujeres sufren una doble opresión, y la representan con sus acciones, los artistas migrantes gay, también son doblemente marginados, y rechazados por la sociedad. Luis Alfaro (n. 1963) estudia el fenómeno:

> pone en relieve la doble estigmatización de su ser—tanto étnica como sexual—para resistir la violencia que ejerce la sociedad humana. Lo paradójico del trabajo de Alfaro es que no busca eliminar los estigmas, sino más bien transformar la percepción que el público tiene de esos marcadores para convertirlos en signos de resistencia y afirmación. Así, Alfaro dilata los atributos que la sociedad identifica como desacreditables, para resignificarlos en el contexto de su propia narrativa contestataria.

Antonio Prieto[109]

Como muchos y muchas otras artistas que se tratan en este subcapítulo, el arma principal de Luis Alfaro es la performance. Las acciones con el cuerpo le permiten «deconstruir a su propia comunidad así como las imágenes estereotipadas del Chicano/latino como 'Otro', en lugar de crear imágenes para el gusto de una audiencia corriente que paga»[110]. A diferencia de las personas LGBTT, que han vivido toda su vida en un país, o son descendientes de personas que no han migrado, las personas LGBTT migrantes o descendientes de inmigrantes y miembros de comunidades marginadas, como son los mexico-americanos, tienen que enfrentarse a una doble cultura, en donde los propios chicanos, en este caso, tienen unos estereotipos sexuales y de género y los estadounidenses tienen otros. Dado que viven en un país y dentro de una "sub-cultura", tienen que enfrentarse a ambas. El gay en Estados Unidos es el "Otro", al igual que lo es el chicano, pero para los chicanos *straight*[111] el gay es también el "Otro". Eso es lo que estudia Luis Alfaro en su trabajo. En 2010, el artista realiza una especie de video clip, *Orphan of Azatlan*, en donde explora esos estereotipos, y cómo lo ven las culturas con las que se ve involucrado: estadounidense, chicana y mexicana. Frases como «Soy un chicano *queer*, nativo de ninguna tierra, un huerfano de Aztlán»; «Los mexicanos solo me quieren cuando quieren que hable de México. Y ¿qué pasa con los *queers* mexicanos en Los Ángeles? Los *queers* solo me quieren cuando me necesitan para añadir color y sabor, como salsa picante a un lado»[112]. Más adelante en el video, el artista compara la frontera de la que tanto hablan los chicanos y chicanas, la frontera entre Estados Unidos y México, con la división que hay entre chicano y *queer*. Al igual que Guillermo Gómez-Peña, Luis Alfaro utiliza el humor para deconstruir los códigos visuales de las culturas y subculturas con las que se identifica, y en ocasiones hace hasta monólogos en escenario, al estilo de un comediante profesional, que por supuesto, denuncian las problemáticas que pretende atacar con su obra.

[109] PRIETO, Antonio: 1997, p. 73.
[110] MANERO, María Teresa: 1991, p. 147.
[111] Jerga para llamar a un o una heterosexual.
[112] Citas tomadas del video: ALFARO, Luis: 2010, [video], https://www.youtube.com/watch?v=EWsD3ZBdYV0 (revisado el 16 de julio de 2013). Traducidas del inglés: «I'm a queer chicano, a native in no land, an orphan of Azatlan» «The Mexican only want me when they want me to talk about Mexico. But what about Mexican queers in LA? The queers only want me when they need to add color and spice like salsa picante on the side».



[Fig. 24] Dignidad Rebelde: (de izquierda a derecha) *Legalization Now* (2012); *Brown and Proud* (2010)

Aunque parece que la performance e instalaciones son las que más se han reproducido en el arte contemporáneo chicano, el cartelismo no ha desaparecido. Como se ha mencionado antes, el arte gráfico y el mural eran los medios predilectos de las y los artistas chicanos antes del fin de la década de 1960. Utilizaban dichos formatos para comunicarse de forma política y también para distinguirse como grupo de artistas con una cultura diferente, de la que se entiende como común en Estados Unidos. Basándose en el arte mexicano de principios del siglo XX, y en los elementos icónicos de la cultura mexicana, además del arte gráfico político de mediados de siglo, algunas y algunos artistas contemporáneos se dedican al cartelismo como forma de llevar un mensaje sobre los derechos de los y las inmigrantes latinoamericanas en Estados Unidos. Melanie Cervantes (n. 1976), trata temas feministas, y asuntos raciales, étnicos, obreros y de género en su trabajo gráfico. Se dedica principalmente a la serigrafía, a la que no tiene miedo de añadir palabras o frases de forma muy creativa y variada. Pertenece al grupo *Dignidad Rebelde*, el cual dirige junto a Jesús Barraza (n. 1972). El equipo se ha consagrado al arte gráfico militante, en el que las imágenes de mujeres rompen con los estereotipos comunes. El arte político siempre ha presentado a los varones como héroes y luchadores, trabajadores y campesinos, y las mujeres son las que sufren por la martirización de sus hijos y esposos, o son las que cargan con el niño en brazos mientras sufren inmóviles. Pero

[Fig. 1.25] Luis Cruz Azaceta: *The Journey* (1988)

este grupo de artistas, al igual que lo hizo Rini Templeton en México, o lo han hecho otras artistas feministas, ha destacado a las mujeres como motores de la lucha, al igual que sus compañeros varones, y las ha puesto en un papel activo, ya que a ellas les afectan más aún los problemas políticos y se movilizan de igual manera **[Fig. 1.24]**. Otras artistas de esta generación se dedican también al cartelismo militante, como Favianna Rodríguez (n. 1978), que será estudiada en el capítulo 3. Rodríguez, y el grupo *Dignidad Rebelde* han producido trabajos conforme a los reclamos de su generación y se han vinculado a las luchas de los inmigrantes, como la que hubo en 2010 contra la aprobación de la ley antiinmigrante *Arizona SB 1070* o la participación del movimiento Occupy, en diferentes ciudades de Estados Unidos. Se puede reconocer también aquí la labor de Esther Hernández, cuyo trabajo es más conceptual y no busca parecerse al cartelismo tradicional, formato que a menudo incluye fotografía, sino que denuncia los sucesos a través de las imágenes. La artista ya fue estudiada en el subcapítulo sobre el antiimperialismo, ya que participó de las protestas del 68'en México. Actualmente trabaja en San Francisco y se dedica a denunciar la situación de los inmigrantes latinoamericanos, especializándose en la situación de las mujeres.

El caso de los y las artistas cubanas en el exilio, que viven principalmente en Miami y Nueva York es un poco distinto. Si bien es cierto que sufren discriminación y las consecuencias de la migración, no se les ve del mismo modo que a los y las personas de América Central y México pues se entiende que sus razones para salir del país son distintas. Aun así estos artistas pueden ser muy sensibles a las causas del exilio y a la soledad, así como a los problemas políticos que sufren los inmigrantes en Estados Unidos o los y las latinoamericanas en sus países de origen. Es interesante el caso de Luis Cruz Azaceta (n. 1942) pues el artista no sale de su país por estar en contra del comunismo ni de las políticas revolucionarias, sino que tuvo problemas con ambos grupos—pro Batista y revolucionarios—. En los primeros años de exilio (1960) el artista utilizaba formas expresionistas para mostrar su dolor. Según Rachel Weiss «Cruz revive el papel histórico del expresionismo como fuerza social y moral, y su obra inicial

late con esta ira.»[113] Su trabajo pasa de un expresionismo abstracto, como el que se estilaba en Nueva York en la época, a un expresionismo más parecido al alemán de finales del siglo XIX, con el que puede expresarse mejor. La influencia para este estilo la obtuvo en un viaje a Europa que realizó al principio de la década de 1970[114].

[Fig. 1.26] Luis Cruz Azaceta: *Balsero: la casita 2* (1993)

Durante esta etapa, el artista se dedica a estudiar el mito del viaje, especialmente en barco, como la forma en que la mayor parte de los migrantes salen de Cuba, y el dolor y la soledad que este proceso conlleva. Se pueden mencionar aquí varios trabajos como *The Journey* (1988) **[Fig. 1.25]** y *Balsero: la casita 2* (1993) **[Fig. 1.26]**. En ambas, un hombre solo va a bordo de una pequeña barca, que parece de madera. La cabeza baja del personaje de ambas composiciones, sus ojos llenos de ojeras y muy tristes, y la simbología que llevan alrededor,

[113] WEISS, Rachel: "Luis Cruz Azaceta", en: MOSQUERA, Gerardo (ed.): 1992a.
[114] LUGO, Denise: 1989, p. 5.

muestran lo difícil del viaje, de la separación del hogar y de la familia. También durante esos años realiza un trabajo impresionante que se dirige a las víctimas de torturas en las dictaduras latinoamericanas, pero que puede ser aplicable al resto del mundo: *Latin American Victims of Dictators, Oppression, Torture and Murder* (1987) **[Fig. 1.27]**. Actualmente el artista ha cambiado su estilo completamente y se inspira en el arte urbano y el grafiti, con colores más alegres y vivos, ya que en su etapa expresionista los colores que utilizaba eran principalmente los cálidos y apagados, como el marrón y el amarillo, combinados con grises y negros. Sus trabajos actuales son más abstractos, combinando formas geométricas con figuración, en donde todavía existe ese mundo del viaje y la migración, y en donde se pueden encontrar elementos de la cultura cubana como por ejemplo personajes religiosos. Otras u otros artistas cubanos que tratan el tema del exilio, ya sea voluntario o involuntario, como Ernesto Pujol (n. 1957) y Ana Mendieta (1948-1985), serán estudiados en otras secciones de este capítulo o en el capítulo 5.

Como se describirá más adelante en el capítulo 2, Puerto Rico es una isla dividida en dos. Sus habitantes tienen ciudadanía estadounidense desde 1917, año en que se aprobó la ley Jones-Shafroth[115], y desde ese año ha habido migraciones masivas hacia estados del país norteamericano, especialmente Nueva York, residiendo actualmente casi la misma cantidad de puertorriqueñas y puertorriqueños en Estados Unidos que en el archipiélago de Puerto Rico. Por supuesto, esto ha sido un tema que han tratado las y los artistas que residen en ambos países, por ser un fenómeno tan común, que depende de influencias políticas y económicas y que puede ser en ocasiones muy doloroso. Famosa es la presencia de habitantes puertorriqueños en algunos barrios de la ciudad de Nueva York, como el Bronx, Brooklyn o Harlem—este último llamado por las y los latinos que lo habitan "El Barrio"—. Raphael Montañez

[Fig. 1.27] Luis Cruz Azaceta: *Latin American Victims of Dictators, Oppression, Torture and Murder* (1987)

[115] Tomado de la página web de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América: http://www.loc.gov/rr/hispanic/1898/jonesact.html (revisado el 18 de julio de 2013).

Ortiz es un artista que nace en Brooklyn en 1934, y es hijo de madre y padre puertorriqueños. Su trabajo se desarrolla principalmente en Harlem, en donde denuncia la falta de facilidades de "El Barrio", y la pobreza que sufren las y los latinos que residen allí, quienes son discriminados por su situación de inmigrantes. En 1969 funda El Museo del Barrio, que ha servido como ejemplo en todo el mundo de un museo de arte serio que tiene en cuenta a la comunidad y sus alrededores y trabaja para mejorarla involucrando a sus habitantes. Se dedica principalmente a exponer trabajos de artistas latinoamericanos y latinoamericanas en Estados Unidos y posee una gran colección de arte latinoamericano desde la época precolombina hasta hoy, incluyendo artesanía. En 1963 crea la instalación *Matress* (colchón), en donde cubre con un plástico líquido un colchón de la calle, preservándolo como un objeto arqueológico con toda su suciedad. De esta forma denuncia el abandono por las autoridades oficiales de las áreas comunes de Harlem, barrio de Manhattan, en el que se pueden encontrar escombros en las calles, parques y descampados, haciéndolo feo a la vista y al mismo tiempo afianzando su situación de pobreza. «El trabajo de Ortiz demarca un lugar fuera de la visión folklórica de la sociedad puertorriqueña, reflejando la experiencia de los pobres en toda la ciudad. Revela el poder potencial de un objeto tirado a la basura cuando es un símbolo de una experiencia histórica, clavado a la pared de un museo.»[116]

El trabajo de Raphael Montañez Ortiz es el saldo de la evolución del trabajo de otros artistas que, arropados por la nostalgia, llegaron a Nueva York y se dedicaron a pintar o representar lo que extrañaban de Puerto Rico, como sus paisajes y costumbres. Otros, más adelante, como Vitín Linares (n. ?) y Carlos Osorio (1927-1984), dedicaron su trabajo a la situación obrera y la política puertorriqueña, aun cuando estaban fuera. Fue Raphael Montañez Ortiz uno de los primeros en abordar el tema de la situación de las puertorriqueñas y los puertorriqueños en Nueva York y Estados Unidos. A éste le siguieron artistas como Fernando Salicrup (n. 1946), quien altera imágenes del Spanish Harlem (otra forma del llamar al barrio), para demostrar la forma en que a las y los puertorriqueños se les vendió un sueño que no se cumplió. Uno de los éxodos más masivos de población puertorriqueña hacia Estados Unidos fue al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando se les alentó a migrar para que las nuevas

[116] BALLESTER, Diógenes: citado en CULLEN, Deborah: 2008, *Op. Cit.* p. 61. Traducido del inglés: «The work of Ortiz staked a place outside the folkloric vision of Puerto Rican society, reflecting the experience of the poor throughout the city. It revealed the potential power of a throw-away object when as a signifier of an historical experience, nailed to the wall of a museum.»

fábricas estadounidenses pudiesen disfrutar de mano de obra barata. Otros artistas, como Pepón Osorio (n. 1955), quien desarrolla su obra alrededor de la cultura puertorriqueña en Nueva York, siendo una forma de resistencia a la pérdida de la identidad cultural como fenómeno migratorio, y Antonio Martorell, quien también ha vivido en Nueva York realizando trabajo político, han sido ya discutidos en este capítulo o se discutirán en el capítulo 2.

1.3 Injusticias sociales

Si bien el imperialismo es el peor problema al que se enfrentan los países latinoamericanos, y a causa de ello, las dictaduras, la deuda externa y las migraciones, existen también otras injusticias sociales que se derivan o no de éste, y son en muchas ocasiones consecuencia del capitalismo y por eso los sufren la mayor parte de países del mundo. Otros elementos afectan también a la sociedad latinoamericana, como la situación de pobreza, la corrupción de sus gobernantes y la moral religiosa. Estas situaciones no son inherentes América Latina, sino que suceden en todo el mundo, pero que las y los artistas latinoamericanos estudian como parte de su tradición de arte político y de su vinculación al contexto inmediato.

Al igual que como se estudio en la primera parte de este capítulo, en donde se resumía la historia del arte antiimperialista de la región, comenzando por la modernidad artística mexicana, el arte que trata las injusticias sociales también surge poco antes del desarrollo del muralismo en dicho país. Tomando prestadas imágenes de la vida diaria cultural de México, como el esqueleto, José Guadalupe Posada criticaba la sociedad de opulencia de los hacendados que vivían en la época del "porfiriato"[117], y que se hicieron ricos explotando la mano de obra indígena en el campo y que tenían un estilo de vestimenta europeo. Más adelante, los muralistas se preocuparon también por criticar la explotación capitalista dentro de México, estilo que se difundió por otras regiones de América, en donde principalmente se utilizaba el arte público. Pero lo que más interesa aquí es hacer un análisis y resumen del arte político contemporáneo, especialmente desde la década de 1960, en la que surgieron las influencias que tendrán las artistas que se estudiarán a partir del capítulo 3.

[117] Se le llamó así al gobierno de Porfirio Díaz (1876-1880) y (1884-1911).

1.3.1 El género y la sexualidad

Se puede comenzar hablando de la religión y cómo ésta ha afectado los derechos humanos en América Latina, y estudiar la reacción de las y los artistas a dichos problemas. La religión es posiblemente, después del imperialismo, el problema más grande en derechos humanos de la región. Y es importante estudiar aquí sus efectos pues es también lo que ha aumentado el maltrato y la violencia hacia las mujeres. A partir de los años 60' del siglo XX, época en que surgen los movimientos por los derechos civiles, el feminismo y por los derechos de las personas LGBTT, aparecen artistas que tratan su condición de mujeres o de sexualidad alternativa dentro del sistema patriarcal y cómo les afectan los problemas sociales de forma específica. Estos movimientos no florecen, como otras tradiciones de arte político latinoamericano, a principios del siglo XX, sino que se desarrollan en esta década, por lo que sus manifestaciones artísticas pertenecen casi en su mayoría al arte contemporáneo.

Algunos artistas migrantes, como los estudiados en el subcapítulo pasado, han tratado en su trabajo las formas de marginación que han sufrido, no por ser migrantes, sino por la discriminación que existe en todo el mundo hacia lo diferente. De esta forma se demuestra que la religión, el poder de los hombres, y la dominación de la masculinidad en el sistema patriarcal, no solo afecta a las mujeres y las personas LGBTT en América Latina y los países del "tercer mundo", sino que también motiva el odio hacia dichas personas en los países "desarrollados" como Estados Unidos. El SIDA y el HIV, son algunos de los obstáculos con los que se han encontrado las personas LGBTT en todo el mundo. La falta de orientación sexual dirigida a sus necesidades, diferentes a la de las personas heterosexuales o cisgénero, les ha llevado a ser una comunidad con alto riesgo de contraer ésta u otras enfermedades de transmisión sexual. Por ello, no solo han sufrido la enfermedad una cantid más grande de la que se hubiese contagiado de tener una educación sexual adecuada, sino que se les ha estigmatizado como los portadores de ésta. Es por esto, que las y los militantes LGBTT se preocupan especialmente por la erradicación de la enfermedad, y han intentado advertir sobre sus consecuencias a la población mundial. Las y los artistas LGBTT también se han sumado a la lucha contra el SIDA, especialmente en los primeros años de haber sido descubierta la enfermedad.

[Fig. 1.28] Félix González-Torres: *Untitled (Portrait of Ross)* (1991)

Félix González-Torres (1957-1996), artista nacido en Cuba, es enviado a Puerto Rico con su hermana Gloria en 1971, y más adelante migra a Nueva York en 1979. Su trabajo ha tratado muchos temas, algunos tienen que ver con su vida en Puerto Rico y las condiciones de la isla, proyectos que serán discutidos en el siguiente capítulo. Siendo un activista por los derechos LGBTT, al mudarse a Nueva York desarrolla una carrera de arte minimalista, utilizando principalmente el medio de la instalación, en donde trata temas como la pareja masculina y el SIDA. Su pareja, Ross Laycock, al que dedicó sus más famosos trabajos como *Untitled* (*Portrait of Ross*, 1991), y *Untitled* (*Billboard Shot of Bed*, 1990-1991), murió por complicaciones debidas al SIDA en 1991. La primera de las piezas **[Fig. 1.28]** es una pila de caramelos envueltos en celofán de colores que, al exhibirse en un museo o galería deben pesar 175 libras (79,38 kg), el peso que tenía Ross el día que fue diagnosticado con SIDA. Las y los espectadores pueden tomar un caramelo de la pila y llevárselo o comerlo, haciendo que cada vez la pila pese menos, lo que se puede interpretar como el desgaste físico que sufría Ross durante el proceso de la enfermedad, eventualmente desapareciendo la pila—o la desaparición (muerte) de Ross—. Al mismo tiempo se ha argumentado que tomar un caramelo hace al público responsable de esa enfermedad y muerte, como es responsable la humanidad por no poner suficiente esfuerzo en la educación y el tratamiento sobre la enfermedad[118]. La pila de caramelos es rellenada todos los días, y debe pesar las 175 libras cada mañana, a la hora de apertura de la galería o centro, por lo que es un símbolo de que la presencia de Ross sigue siendo la misma. La víctima se desgasta y hasta muere pero

[118] WARD, David C.: *Hide/Seek: "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.) by Felix Gonzalez-Torres*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=37bSb-aQ4BM (revisado el 19 de Julio de 2013).

sigue estando ahí. Para el artista, el amor por Ross era el mismo y el peso de su presencia el mismo también, aunque su peso físico disminuyera conforme avanzaba la enfermedad[119].

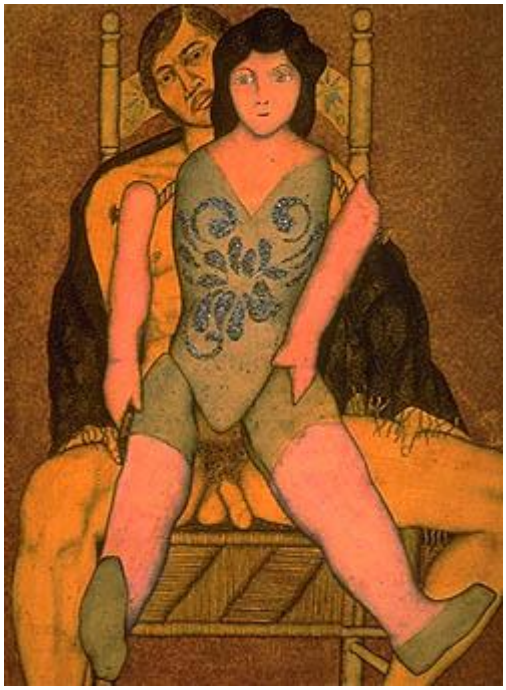
En el segundo trabajo, *Untitled (Billboard Shot of Bed)*, una cama con las sábanas deshechas y un hueco en cada una de las dos almohadas aparece en numerosas vallas publicitarias de la ciudad de Nueva York. Es otro recuerdo de su pareja, es el hueco de la cama en donde solían estar juntos, y la desaparición de la persona que muere víctima del SIDA. Otros proyectos más radicales enfrentaban directamente el trato de las personas hacia los y las pacientes de SIDA (el mismo artista murió por los efectos de la enfermedad en 1996). En 1990 realiza *Untitled (A Corner of Baci)*, en la que coloca una pila de bombones de la marca Baci, similar a la pila de caramelos para *Portrait of Ross*. «"Baci" significa "beso" en italiano, así que al crear la pila, Félix invita al espectador a coger un "beso", confrontando directamente a la audiencia sobre la homofobia, el miedo al VIH, y el miedo a la intimidad.»[120] Otros de sus trabajos se centran alrededor de la pareja y el amor como *Untitled* (*Two Silver Rings*, 1995) y *Untitled* (*Perfect Lovers*, 1991).

Al ser las personas LGBTT individuos que no han podido explorar su sexualidad abiertamente, por las restricciones que la sociedad les ha impuesto a través de la historia, los y las artistas activistas del movimiento se han dedicado también al arte erótico. Nahum Zenil (n. 1947) es un artista mexicano que refleja de un modo muy particular la nacionalidad mexicana en su obra, retratándose a sí mismo con símbolos típicos y estereotipados de su país. Juega con la ideología homofoba rampante en la sociedad mexicana y al mismo tiempo el nacionalismo que llena a los hombres mexicanos, y que es a veces la misma razón de la homofobia. Es el pensamiento de que ser "macho" es honrar la patria. En su trabajo *Tengo una muñeca* (1979) **[Fig. 1.29]**, su pareja está sentado, en una silla de paja; desnudo, solo cubierto por un chal sobre los hombros; con una muñeca bastante grande en su regazo. Según Eduardo de Jesús Douglas, el título, y la relación con su imagen, recuerdan el cortejo de los varones mexicanos a las mujeres y al juego "Lotería Mexicana", en donde son comunes los juegos de palabras.

[119] ELDER, Jeremy: 2010.

[120] GRIFFITHS, C-M: 2003, p. 8. Traducido del inglés: «"Baci" is Italian for "Kiss" so in creating this spill, Felix is inviting the viewer to take a "Kiss" from him which directly confronts the audience with the issue of homophobia, fear of HIV carriers, and fear of intimacy.»

> Chal, silla y muñeca, son todos productos artesanales mexicanos reconocibles, y al mismo tiempo funcionan como indicio de la esencia de clase y etnia percibida en el arte folklórico-en este caso mexicanidad. Ambos indicadores implican que Vilchis [su pareja] es típicamente mexicano y, metafóricamente, que la relación entre el artista y el modelo es auténtica, innata, natural, y nacional, como lo son los objetos folklóricos.
>
> Eduardo de Jesús Douglas[121]

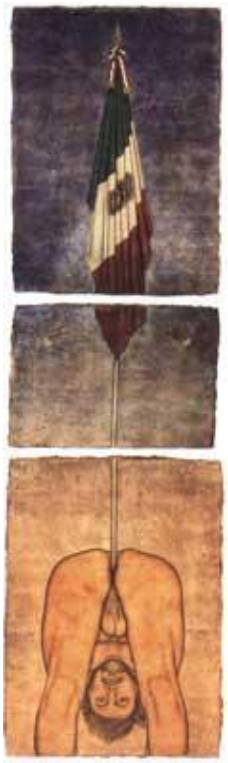


[Fig. 1.29] Nahum Zenil: *Tengo una muñeca* (1979)

En 1996 realiza otro trabajo en donde también juega con su cuerpo, su sexualidad y la mexicanidad, *Oh santa bandera* **[Fig. 1.30]**. Esta pieza ha sido muy polémica, y fue retirada de la exposición que realizó el Museo Universitario del Chopo, con motivo de la Semana Cultural Lésbico-Gay, en 1997, aunque luego regresa al museo ante la petición del público[122]. El artista, como es habitual, se retrata en el cuadro, pero esta vez doblado de espaldas, su rostro se ve a través de sus piernas y tiene insertada en el ano la bandera de México. Se interpretó como una ofensa a la nacionalidad mexicana y a la bandera. Dicha ofensa percibida por un grupo de

[121] DE JESÚS DOUGLAS, Eduardo: 1998, p. 15. Traducido del inglés: «Shawl, chair, and doll, all recognizable products of Mexican craft production, likewise function as indices of the class and ethnic essence perceived in folk art-in this case, mexicanidad (Mexicanness). These indicators imply both that Vilchis is typically Mexican and, metaphorically, that the relationship between artist and sitter is as authentic, innate, natural, and national as are the folk objects.»

[122] RUIZ, Blanca: 1997, p. 1.



[Fig. 1.30] Nahum Zenil: *Oh santa bandera* (1996)

espectadores y espectadoras muestra como ha influido la religión en la sociedad mexicana, hasta el punto en que se interpreta la sexualidad como algo pecaminoso o malo, que si se mezcla con un símbolo "sagrado", como la bandera mexicana, es contaminante. El artista posiblemente pretendía interpretar una violación dolorosa de parte de su cultura homófoba, o podría también ser el artista participante voluntario de un acto sexual asociado al macho mexicano, que debe esconder su sexualidad si no es heterosexual[123]. Siendo consciente de las desigualdades que existen en su país, se preocupa también por otros temas como la raza, y los conflictos obreros.

Una generación más adelante, aunque, como Zenil, perteneciente al movimiento neomexicanista, se desarrolla como artista Julio Galán (1959-2006). Dicho movimiento, que se discutirá con más detalle en el siguiente capítulo, toma sus influencias del movimiento muralista mexicano en cuanto a iconografía, pero que se centran en una especie de surrealismo, abstrayendo el estilo de Frida Kahlo y otras surrealistas de la primera mitad del siglo XX. Galán se enfrenta a la homofobia de forma distinta, mezclando erotismo y travestismo en sus trabajos, que al igual que los de Zenil y Kahlo son autorretratos. El artista se retrata a menudo como mujer, o como niña. Se retrata también maquillado, y juega, en otras ocasiones, con los cuerpos de dos o varios varones desnudos, explorando su sexualidad en el lienzo. Producto de una tradición religiosa, Galán estudia la religión en México, que surge del choque entre el catolicismo y la mitología azteca y maya. Elemento común en su trabajo es la sangre, que utiliza también la artista Frida Kahlo, y que se verá como un material muy utilizado por el feminismo artístico en América Latina, especialmente cuando se trata la violencia de género, en los capítulos 3, 4 y 5.

Hasta ahora solo se ha hablado en esta sección de artistas varones gay, que han representado su trayectoria por una sexualidad no normativa, pero las mujeres, lesbianas en este caso, también han querido expresar su sexualidad en un intento por visibilizar otro tipo de prácticas sexuales. María de Mater O'Neill (n. 1960) es una de ellas. Puertorriqueña, de ascendencia irlandesa, la artista se ha dedicado a la pintura y la litografía contemporánea, continuando con la tradición isleña de las artes gráficas. Su trabajo asemeja en ocasiones el

[123] MCCAUGHAN, Edward J.: 2012, pp. 960-969.

collage, medio que imita y que le permite la narratividad a través de la sucesión de imágenes que se puede también comparar al comic. De la pintura de ciudad, en donde representa los espacios interiores y exteriores de edificios y viviendas en San Juan, y donde se enfrenta a la tecnología desde una situación "tercermundista"[124], y que la artista realizaba antes de los años 80' del siglo XX, pasa a este nuevo estilo que Chiara Merino Pérez describe en su artículo "La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill: El nuevo social imaginario en la pintura puertorriqueña":

> La nueva serie de pinturas de O'Neill es radicalmente distinta a su obra anterior, ya que en ésta lleva el género del cómic al óleo, y utilizando ese medio de tradición anglo, propone un discurso contestatario a la historia del arte puertorriqueño. La nueva obra de O'Neill se desarrolla en un ámbito urbano contemporáneo (San Juan) y su figura principal es una superheroína lesbiana (Julia) que va destruyendo tanto las obras canónicas de la historia de arte puertorriqueño como las instituciones que las han promovido. La visibilidad lésbica presentada de forma figurativa responde a la falta de representación de la comunidad gay en el arte pictórico puertorriqueño, la figura de la lesbiana en particular. Es la primera vez que un artista conocido utiliza este tipo de representación directa.
>
> Chiara Merino Pérez[125]

En 1988 crea su versión de *Desnudo ante el espejo*, que realizara Myrna Báez (n. 1931) en 1980, en donde la segunda pinta a una mujer desnuda, de espaldas, como una mujer que no posa como objeto ante el espectador sino que disfruta de ella misma. Báez ha reivindicado el lugar público de las mujeres en la sociedad puertorriqueña y la visión de la mujer en el arte desde una perspectiva no patriarcal. La versión de O'Neill *Autorretrato VIII. Desnudo ante el espejo* muestra también las fantasías y sueños de la artista a través del espejo. No se refleja a ella misma en ese espejo como se vería en la realidad, sino que a través de una iconografía surrealista de sueños y magia caribeña, despliega su "yo" interno. De esa misma forma Julia, el personaje que menciona Merino Pérez en su cita, es una forma de alter ego de la artista, como una mujer

[Fig. 1.31] María de Mater O'Neill: *Clasifícame ésta* (1999)

[124] MERINO PÉREZ, Chiara: 1999.
[125] *Ibid*.

que puede disfrutar su sexualidad de forma desinhibida. Es paradigmática la obra *Clasifícame ésta*, de 1999 **[Fig. 1.31]**, en donde hace un juego de palabras muy puertorriqueño, que se utiliza de forma contestataria-insultante. Con la frase la artista hace alusión a la vagina, y a la clasificación sexista y homófoba que se hace a las lesbianas. Con estas superheroínas se enfrenta también al coloniaje del que sufre Puerto Rico.

> Aunque pequeña, *Andrómeda revisitada* [1998] tiene un contenido poderoso (basado en la *Andrómeda* [1974] de Francisco Rodón, un retrato de la escritora Rosario Ferré envuelta en papeles del periódico que es propiedad de su familia). Una musculosa supermujer con sensual atuendo vuela por los aires a través de los paneles de un formato de tríptico con la emblemática escalera del Museo de Arte de Ponce (también propiedad de la familia Ferré) como telón de fondo. Sus gestos de alta intensidad sugieren que se ha dado a la tarea de destruir emblemas de Puerto Rico y su mundo de tradiciones coloniales recalentadas.
>
> Elaine A. King[126]

Aunque generalmente, cuando se menciona la violencia de género se alude a la violencia contra las mujeres de forma patriarcal, la homofobia producto de las divisiones de género ha desarrollado un tipo de violencia hacia las personas no heterosexuales, ni cisgénero, porque no encajan dentro de la visión que tiene la cultura patriarcal de los sexos. Este tipo de violencia se clasifica también en esta tesis como violencia de género pues es derivada de este, se ataca a las personas por no pertenecer al género que corresponde a su sexo o no tener el comportamiento sexual que la sociedad heterosexista espera de ellos y ellas, por lo que las prácticas de artistas que tratan dichos temas se discutirán en los capítulos 3, 4 y 5.

Artistas feministas que no traten la violencia de género, directa o indirectamente, ha habido pocas en el contexto de la región de estudio, pero se resumirá aquí de forma breve su aportación como grupo para vincularlas al resto de los movimientos de arte político contemporáneo. Posiblemente la primera artista feminista de México, América Central y el Caribe español sea Frida Kahlo (1907-1954), artista surrealista de la modernidad artística mexicana. No todo su trabajo se centra en los derechos de las mujeres, y posiblemente no es ni siquiera su tema principal, pues la importancia de la artista recae en la variedad de autorretratos que presentaban su condición en el mundo y en su cultura. Pero el movimiento feminista artístico surgirá en México y en Puerto Rico, países latinoamericanos en donde la Segunda Ola del feminismo estadounidense llegó primero, a partir del final de los años 60'. Desde las protestas de

[126] KING, Elaine A.: 2007, pp. 20-21.

estudiantes mexicanos con motivo de la conmemoración de los Juegos Olímpicos en la Ciudad de México—en 1968—surgió un movimiento artístico militante que se intentó desvincular de movimientos artísticos mexicanos pasados y en donde la idea de colectivo tuvo mucha importancia. A este fenómeno pertenecían Rini Templeton y Lourdes Grobet, entre otras y otros que fueron estudiados anteriormente en este capítulo. Entre los y las militantes de dichos colectivos se encontraban muchas mujeres artistas que igualmente participaron de las protestas y se preocupaban por la política en su arte. Estas artistas comenzaron a darse cuenta de que los varones heterosexuales se interesaban por situaciones sociales comunes pero que cada vez que ellas intentaban llevar a la mesa la discriminación que sufrían, como mujeres, por parte del Estado y el sistema patriarcal, ellos lo echaban a un lado como un tema sin importancia. Dándose cuenta así, que estos artistas eran también parte del sistema patriarcal que las oprimía. A partir de entonces las artistas tomaron dos caminos, algunas siguieron en los mismos grupos pero hacían militancia feminista dentro y fuera de estos, preocupándose por temas de mujeres en su trabajo, o fundaron nuevos grupos, como Polvo de Gallina Negra, creado por Maris Bustamante (n. 1949) y Mónica Mayer (n. 1954) en 1983. El grupo hacía alusiones directas a los problemas que sufrían las mujeres en el país y será tratado con más detalle en el capítulo 3. El trabajo de las artistas que siguieron trabajando en grupos mixtos no-feministas, como Lourdes Grobet, se centró en destacar a las mujeres en acciones políticas, como se menciona en el subcapítulo titulado Antiimperialismo, de este mismo capítulo, sección en la que también se menciona la labor de Rini Templeton, del Taller de Arte e Ideología (TAI) y que se dedicó también a la visibilización del papel de las mujeres en las luchas de los años 60', 70' y 80'.

Más adelante, Lourdes Grobet, como otras artistas feministas de la región, reinterpreta las tradiciones populares desde el punto de vista de género. Como menciona Julia Antivilo Peña en su tesis *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980*, a la artista no se le permitía en su juventud asistir a los espectáculos de lucha libre tan tradicionales en Ciudad de México, lo que la artista describe como « los indios e indias proyectados en la ciudad»[127], porque según su padre eran "cosas de hombres". Es por ello que, al descubrir el mundo de las luchadoras mujeres, y la marginación que sufren, ya que no se les permite competir en los principales cuadriláteros, decide retratarlas[128], siendo este tipo de

[127] GROBET, Lourdes: citada por ANTIVILO PEÑA, Julia: 2006.
[128] ANTIVILO PEÑA, Julia: 2006.

fotografía una de las principales aportaciones de la artista a la historia del arte mexicano **[Fig. 1.32]**. Su obra con las luchadoras sirve de antecedente a una generación que Mónica Mayer, en su libro *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*, describe como "Boxeadoras y supergirls". Esta tendencia, que surgió en los 90', lleva el arte feminista, del tratamiento de temas de mujeres—como la maternidad y la falta de visibilidad—, a enfrentar el problema de la debilidad como estereotipo femenino. En su estudio, Mayer menciona a artistas como Lorena Orozco (n. 1967), Andrea Ferreyra (n. 1970) y Katia Tirado (n. 1963). Ferreyra, al igual que Grobet, se interesa por la lucha, inventando un personaje llamado Chuchita la boxeadora, para su trabajo *Pelea en diez regalos* (1999). Con éste representa a una mujer fuerte, pero que a su vez es acallada por su entrenador, pues Chuchita lleva protector bucal, y su entrenador, varón, es el que se expresa por ella, sirviendo la performance de alegoría a la voz masculina, que siempre ha pretendido hablar por la femenina en el sistema patriarcal. Interesante es también el trabajo de Lorena Orozco, que se compromete no solo con las mujeres, sino también con obreras y obreros, personajes históricos que han sido también acallados, a los cuales no se ha dado una confianza pública en términos de poder, y a las y los cuales se le ponen miles de peldaños en el camino. En su pieza *El túnel de los milenios* (2000), va desenrollando una larga alfombra, a modo de camino, el camino que tienen que caminar las mujeres, los obreros y las obreras, y en el que a medida que se va caminando se presentan peldaños. Mientras la artista desenrollaba la alfombra, iban apareciendo grandes pedazos de troncos, que la artista, demostrando la fuerza que pueden tener las mujeres, los agarraba con sus brazos y los lanzaba, los cortaba con sierra o aplastaba con una máquina[129].

[129] MAYER, Mónica: 2004, pp. 58-61.

[Fig. 1.32] Lourdes Grobet: *La Briosa* (1980)

Volviendo al fenómeno de los grupos, es ahí donde surge el arte no-objetual mexicano, y marca el inicio de la tradición de arte feminista latinoamericana, que se ha centrado en la performance, el video y la fotografía. Pola Weiss (1947-1990) es posiblemente la primera videoartista mexicana, que ha tratado también temas de mujeres desde la política. Weiss no perteneció a ninguno de los grupos que se formaron en las décadas de 1970 y 1980, pero su trabajo individual tenía que ver con los desarrollos artísticos a los que se llegaban gracias a éstos. Su carrera artística tiene algo de autobiográfica, y mucho del entorno en donde vive. Se preocupaba por su comunidad, su familia, amigas y amigos. Además de su aportación como pionera del videoarte mexicano, realizó otra aportación en el campo de la performance, realizando un tipo de video/performance en donde la artista interactuaba con la cámara. La artista

«hurga en su propio interior»[130], al mismo tiempo que inspecciona su cuerpo y presenta el cuerpo de las mujeres en video como nunca se ha presentado, de forma real, sin maquillaje ni efectos especiales que reduzcan los kilos o igualen la piel.

Unos años más adelante, en la década de 1990, Pilar Rodríguez-Aranda (n. 1961), migrante mexicana, estudia el caso de las mujeres en la situación de la frontera, como tantos otros artistas y otras artistas lo hicieron y lo siguen haciendo. Su trabajo *Ella es frontera*, de 1995, es una declaración de género, al situar a las mujeres en el borde del conflicto. Es una situación en la que las mujeres luchan por tener representatividad y conseguir la equidad, lo que las sitúa en una frontera simbólica. A ello se suma el conflicto fronterizo, al que se puede comparar. Como menciona Judith Butler analizando a Luce Irigaray: «Las mujeres nunca pueden ser, según esta ontología de las sustancias, justamente porque son la relación de diferencia, lo excluido, mediante lo cual este dominio se distingue. Las mujeres también son una "diferencia" que no puede ser entendida como la mera negación o el "Otro" del sujeto ya siempre masculino.»[131] El video no solo sirve de metáfora de las mujeres como lo "Otro" y por lo tanto frontera, sino que pone de manifiesto el cruce del Río Bravo, en donde casi el 50 por ciento de las que lo hacen son mujeres. De esa forma se arriesgan, casi siempre para proveer una mejor vida a sus hijas e hijos, y sufren los peores ataques pues los "coyotes", o los mismos migrantes, las asaltan y violan[132]. Sus videos son principalmente poemas, que escribe la misma autora y a los que imprime imágenes. Se pueden clasificar también como cortometrajes, por su larga duración, aunque siendo poesía no tienen una narratividad propia del cine.

Imperialismo, neoliberalismo y feminismo son los temas de las performances de Jesusa Rodríguez (n. 1955) y Liliana Felipe (n. 1954). Su trabajo se ha centrado en la acción sobre el escenario, que critica la política oficial de México, y cómo ésta trabaja de forma corrupta y manipuladora, afectando a toda la población mexicana. Rodríguez y Felipe llevan los asuntos al nivel de las clases sociales, criticando como afectan a la clase trabajadora. No dudan en representar la forma en que el gobierno mexicano ha llegado a acuerdos con Estados Unidos, que han beneficiado solamente a la burguesía, y aumentado la brecha entre clases. En sus piezas establecen claramente que su perspectiva es la de una mujer, aunque interpreten personajes masculinos. Jesusa dirige una cooperativa de teatro performativo llamado Divas, que saca su

[130] PECH, Cynthia: 2006, p. 100.
[131] BUTLER, Judith: 2007, p. 74.
[132] ÁLVAREZ, Lizette; Broder, John M.: 2006.

nombre de las mujeres que actuaban en cabarets a principios del siglo XX. Según argumenta Carlos Monsiváis, en su escrito *Escenas de pudor y liviandad*, dichas actrices podían representar mujeres con autonomía económica que desafiaban la imagen de las mujeres dóciles en México, sin dejar de ser objetos del deseo masculino[133]. Al mismo tiempo su punto de vista es feminista, como se han declarado las artistas, y algunos de sus trabajos se centran sólo en problemas de las mujeres, o sea, en las causas del patriarcado, aunque sean trabajos inspirados en otros dilemas de la política mexicana. Un ejemplo de ello es la canción *Las mujeres mexicanas*, del disco *Que 20 años no es nada*, que salió al mercado en 2009. Para ésta se inspiran en una frase de la esposa de Raúl Salinas de Gortari (hermano de Carlos), Paulina Castañón, que menciona cuando está siendo interrogada en la corte suiza, luego de que fuese arrestada en Ginebra intentando retirar fondos de una cuenta de su esposo. Con la intención de salvarse de una acusación declara que las mujeres mexicanas no preguntan a sus maridos por sus negocios, ni tienen que saber lo que hacen sus maridos. La canción, que surge de la frase de Castañón, bromea sobre las costumbres inculcadas a las mujeres en México, y su comportamiento ante el esposo cuando están casadas: no deben preguntar, ni saber, aguantarse cuando no llega los domingos, siempre y cuando ella viva bien. El personaje que canta la canción, por supuesto satírica, hasta perdona la violencia de género cuando dice «si te maltratan, será por algo», frase mencionada hasta la saciedad en nuestra cultura, y en la mexicana, para dar razón a la violencia de género y perdonarla.

En sus trabajos, la perspectiva de una mujer surge cuando expresa la forma en que el patriarcado empeora las condiciones económicas y sociales, que critica de forma satírica. Como ejemplo de ello se pueden mencionar personajes femeninos en sus acciones, que trabajan en maquiladoras, empresas de ensamblaje para productos de empresas estadounidenses, que se encuentran especialmente en la frontera de los dos países, y que aparecieron tras el NAFTA ya que los bajos salarios en México hacen más barato el ensamblaje. Por lo tanto, las mujeres que trabajan en dichas fábricas—casi no hay varones trabajando en ellas y si los hay disfrutan de puestos de supervisión—cobran bajísimos sueldos, incluso más bajos que en otros puestos del mismo estilo en el resto del país. Estas mujeres representan la pobreza máxima en México, luego de la industrialización masiva.

[133] MONSIVÁIS, Carlos: citado en COSTANTINO, Roselyn: "Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez's Body in Play", en FUSCO, Coco (ed.), 2000, p. 60.

En cuanto a políticas de género, las artistas también cuestionan la heteronormatividad y los roles impuestos por el patriarcado a los sexos, al travestirse en sus actuaciones contra las políticas neoliberales del gobierno mexicano. Al mismo tiempo, escenifican o salen al escenario personajes mujeres, que interpretan de forma burlona a figuras que representan la lucha de las mujeres y los hombres pobres e indígenas en México, como la Comandanta Roberta, en su *Homenaje zapatista*[134]. El Ejercito Zapatista de Liberación Nacional ha sido una de las organizaciones indígenas y de agricultores y agricultoras que ha presentado una oposición fuerte a las políticas neoliberales de la década de 1990. Fue fundada oficialmente el 1 de enero de 1994, día en que entraba en vigencia el NAFTA. El homenaje de Rodríguez y Felipe iba dirigido a la organización.

Rodríguez ha trabajado también con otras artistas que, como ella, enfocan su trabajo alrededor de los sucesos políticos en México, y que al mismo tiempo, desde su perspectiva de mujeres, encuentran peculiaridades que afectan solo a las mujeres en los dilemas políticos que analizan. Un caso peculiar es el de Ximena Cuevas (n. 1963), junto a ella, Rodríguez realiza el video *Víctimas del pecado neoliberal* (1995), en donde se hace una puesta en escena de los asesinatos de varios políticos y personajes importantes de la vida pública mexicana, que fueron asesinados durante el gobierno de Salinas de Gortari. Cuevas es artista conceptual y se ha especializado en video, y entre las dos idean el concepto de un melodrama, forma de contar una historia que aun está muy viva en México, y que según ellas es parte de la cultura popular. Pero más que parecerse a una telenovela contemporánea, el video en el que Jesusa Rodríguez participa como actriz, imita el estilo de la edad de oro del cine mexicano (1935-1958). Para criticar la implicación de los medios de comunicación en la difusión de imágenes falsas de los hechos, y la del clero y la policía en los asesinatos, el video va realizando acusaciones en forma de pequeños video-clips jocosos.

Según un estudio sobre el género y los medios de masas en el video-arte de Ximena Cuevas, «podría sostenerse que la necesidad de retar las representaciones monolíticas de mujeres provenientes de diversas realidades sociales y culturales es la fuerza motora más importante tras la explosión de mujeres video artistas en los últimos años en México.»[135] Uno de los objetivos de

[134] Presentado en Venezuela en 2001 como parte de la presentación de *Cabaret incómodo*.

[135] GUTIÉRREZ, Laura G., 2001, p. 105. Traducido del inglés: «The need to challenge monolithic representations of women from social and cultural realities is arguably the most important driving force behind the explosion of female video artists in Mexico in recent years.»

estas artistas, a través de la performance o el video, es retar lo que se dice o se publica en los medios de comunicación, ya que en México, como en muchos otros lugares del mundo, están controlados por el gobierno y las grandes empresas, y por lo tanto censuran lo que les conviene. Dentro de los problemas que trae la falta de información que proveen los medios de masas, entre los que se encuentran las incidencias en economía y política, también han creado un mundo de ficción alrededor del género y la heteronormatividad. El tema es especialmente explorado por Cuevas en su video *Medias mentiras…* de 1995. «El video-arte es un vehículo perfecto para Cuevas; le permite no solo explorar sus sentimientos personales e íntimos acerca del deseo *queer*, sino que también ahondar entre las capas de los mitos construidos que circulan en la cultura mexicana contemporánea.»[136]

Su trabajo traspasa constantemente la barrera entre la ficción y la realidad, muchas veces utilizando hechos reales de los que ella participa, como si fuese una performance o incluyendo imágenes de los sucesos en sus videos. En dos ocasiones, cuestiona uno de los estilos más capitalistas de los medios de masa, la mal llamada "prensa del corazón". En primer lugar realiza una performance que no lleva título, pues está compuesta de una serie de entrevistas y declaraciones que hace la artista en 2001, especialmente a la revista *TV Notas*, en las que declara que es lesbiana (identidad sexual real de la artista). En donde se encuentra la ficción es en la mentira sobre quién es su pareja, además de mentir sobre su vida sexual y amorosa en común. La artista ha declarado abiertamente que fue todo una performance, en la que los editores de la revista se creyeron sus historias, y las publicaron al tener un contenido "jugoso" para su audiencia[137]. Como consecuencia de los escándalos provocados por la salida pública del "armario", la artista fue invitada al programa *Tómbola*, que se emitía en TV Azteca, en el que la artista es nuevamente cuestionada sobre su sexualidad. Ya allí toma el control de la situación, cosa que no era común en el programa pues los "periodistas" normalmente atacaban a las y los artistas invitados con preguntas, de forma que los enrredaban y terminaban haciendo declaraciones confusas que podían malinterpretarse. Así mismo, la artista saca de esta escenificación un video, pues había llevado su propia cámara al programa, y apuntándola a la cámara que apuntaba al plató, cuando llega su turno, repite varias veces que espera que allí

[136] GUTIÉRREZ, Laura G., 2010, p. 152. Traducido del inglés: «Video art is a perfect vehicle for Cuevas; it enables her not only to explore her personal and intimate feelings regarding queer desire but also to delve into the various layers of constructed myths that circulate in contemporary Mexican culture.»

[137] "Medias mentiras, la realidad de México: Ximena Cuevas". En: http://www.noticiasnet.mx/portal/arte-cultura/43842-medias-mentiras-realidad-mexico-ximena-cuevas (Fecha de consulta: 21 de junio de 2013).

fuera—refiriéndose a las y los espectadores del programa—haya una persona "que quiera meterse en SU vida, que le interese SU vida". Con esta sentencia, recuerda el daño social que hacen dichos programas y revistas, que centran la atención de las personas que las ven en la vida privada de otras. Al realizar dichas performances y videos, la artista pone al descubierto no solo el problema social de la prensa rosa, sino que destaca cómo le afecta a ella dicho problema por ser mujer y lesbiana, especialmente en la sociedad patriarcal y homófoba en la que vive. Critica un tipo de prensa que afecta principalmente a las mujeres, ya que son su principal punto de ataque, y al mismo tiempo su público mayoritario.

En Centroamérica, los antecedentes del arte feminista son también 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[138]. Las condiciones políticas no dejaron lugar a un desarrollo del arte feminista hasta los años 90'. Pero una vez los países de la región llegaron a los llamados acuerdos de paz, el arte feminista surgió con gran fuerza. De hecho las y los críticos de la región consideran a las artistas feministas, como Regina Aguilar (n. 1954) y Priscilla Monge (n. 1968), como 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. Centromaérica/Regeneración*, 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 (n. 1974), 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[139]. 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 y serán estudiadas en el capítulo 4.

[138] PÉREZ-RATTON, Virginia: "Central American Women in a Global Age", en: REILLY, Maura; Nochlin, Linda (eds.): 2007, p. 129.

[139] HERKENHOFF, Paulo: "Virginia Pérez-Ratton y la reinvención de Centroamérica", en ACUÑA ORTEGA, Víctor Hugo; *et. al.*: 2012, p. 171.

En el Caribe, aun cuando la mayor parte del trabajo feminista contemporáneo se centra en la violencia de género, también hay artistas feministas que tratan los temas antes mencionados. Myrna Báez, puertorriqueña que fue analizada como antecedente de María de Mater O'Neill en páginas anteriores, se destacó por ser una de las pocas mujeres en salir de los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña, donde surgió la tradición de las artes gráficas en el país. Ha realizado litografía, colografía, linóleo y xilografía, principalmente y en su trabajo se ha preocupado por sacar a las mujeres a los espacios públicos, ya que en la sociedad puertorriqueña, más que en muchos otros países, las mujeres eran y siguen siendo relegadas a la esfera privada. Su producción tiene mucho de autorretrato también, un tipo de autorretrato en el que reta la visión androcéntrica de las mujeres como objetos sexuales extrafeminizados. Se ha retratado desnuda, en poses poco provocativas—en términos de la mirada masculina—o a veces con ropa, de forma desafiante y con el pelo corto que le caracteriza. Las mujeres que pinta en espacios públicos, las pone en lugares—como los bares—en donde se entiende que las mujeres "decentes" no deben estar. En República Dominicana, en años recientes, se puede hablar de Elia Alba (n. 1962), quien también trata el espacio doméstico en las vidas de las mujeres, esta vez desde el punto de vista de la esclavitud del hogar. La artista «reactiva la manualidad como referente intrínsecamente femenino, argumento explícito en sus instalaciones en el Studio Museum in Harlem en 1999. Asistida por su madre, la artista cosió docenas de diminutos zapatos para bebé, agrupándolos en diferentes formatos y tiñéndolos con todas las posibilidades del rojo.»[140] El autorretrato, como casi todas las artistas que se han visto en esta sección, es también uno de sus temas principales.

Estos son síntomas del patriarcado, que ataca a todos los países del mundo, pero que tiene más efecto en unos que en otros. Como se estudiará en los capítulos siguientes, hay mucho debate sobre dónde están los límites del imperialismo en el machismo y la homofobia que sufren las mujeres y las personas LGBTT en América Latina. Existen en Latinoamérica condiciones del patriarcado que no se han visto en otros continentes o países. Algunas se deben a la religión—que también se puede estudiar para saber hasta dónde llega la situación colonial en la moralidad que se impone en Latinoamérica—y otras a situaciones políticas, económicas y raciales. Los derechos LGBTT, por otro lado, están más avanzados en algunos países de la región que en otros, y sin duda, la religión y la situación poscolonial, afectan sobre estos. Aunque quizás son

[140] LOCKWARD, Alanna: "Elia Alba. Doll Head (Hand Heald)", en: RAMÓN JARNE, Ricardo (ed.): 2002, p. 30.

situaciones, las que sufre el colectivo, que también las sufren las personas LGBTT en todo el mundo, como se ha dicho, con distinto grado de gravedad.

1.3.2 Arte en la calle; involucración social

> Durante los años sesenta se vive en Latinoamérica el periodo del desarrollismo económico cruzado por las influencias conflictivas que ejerce tanto la Alianza para el Progreso como la Revolución Cubana. Ambos factores serán claves para entender la intensa actividad intelectual en el continente y también la creciente politización de su pensamiento. "Los sesenta irán presentando un cambio de la sensibilidad social, expresado en formaciones y prácticas discursivas, en formas de movilización social, en una nueva visualización del futuro. Los años sesenta, en este sentido, abren un periodo en América Latina, abren el fin de siglo con todas las transformaciones que éste implica.
>
> Natalia Jara Parra[141]

A partir de dichos conflictos surge la llamada generación de los grupos en México, de la que tanto se ha hablado en este capítulo. Es importante dicha generación en esta tesis pues de ella surgió el arte contemporáneo en México, y se fue moviendo al resto del continente. Fue además un fenómeno que se declaró como político, se enfrentó a los problemas directamente, y de raíz, y se dedicó a la militancia, olvidando la separación histórica entre artistas y comunidad. Además surgieron de ahí algunos de los primeros trabajos contra la violencia de género. Como se ha descrito antes, las y los artistas de los grupos se enfrentaron al imperialismo, la raíz de muchos de los problemas—como dictaduras, torturas y desapariciones—. Pero, criticaron también el lado nacional de dichos asuntos, pues muchas veces los gobernantes colaboraban o hasta les convenía, por su posición burguesa, reprimir las manifestaciones sociales, y acallar las voces socialistas, comunistas, o anarquistas, que se levantaban. El movimiento de los grupos es posiblemente donde la tradición del cartelismo y las artes gráficas, se unen al nuevo surgimiento de lo que de ahí en adelante serán las formas predilectas de los y las artistas políticas: la fotografía, el video y la performance, como lo fue anteriormente el diseño de afiches.

Una de las organizaciones activistas más importantes del momento fue la Coalición Obrera-Campesina-Estudiantil del Istmo (COCEI), a la que se vincularon artistas y grupos artísticos. Entre 1968—cuando ocurrieron las primeras protestas estudiantiles de le época y año

[141] JARA PARRA, Natalia: 2012, p. 8.

de la masacre de Tlatelolco, en la que hubo más de 600 muertes de estudiantes y personas solidarias, y miles de personas desaparecidas, encarceladas y/o heridas[142]—y mediados de los años 80', hubo muchísimos arrestos, desapariciones y asesinatos por parte de la policía, dedicada a reprimir los levantamientos.

> Los encarcelamientos, asesinatos y desapariciones de militantes del COCEI, como Víctor "Yodo" Pineda Henetrosa, inspiraron muchos de los carteles tempranos del movimiento […] el cuerpo de Víctor nunca fue encontrado […] Francisco Toledo [n. 1940] creó una serie de gráficos en 1978 titulados *Libertad a Víctor Yodo*, que él consideraba su "trabajo político más directo" […] los dibujos de Toledo estaban llenos de imágenes perturbadoras de un caballo tocando el tambor, un caballo defecando, un cerdo llevando el casco de un policía, un hombre orinando frente a una bandera mexicana, miembros de cadáveres humanos, y las piernas de un hombre colgado. El grupo de Ciudad de México, Proceso Pentágono también respondió al caso de Víctor Pineda con un collage de imágenes que incluían mujeres siendo catadas, mientras eran desnudadas, y una fotografía de Lourdes Grobet de la madre de Victor llevando su foto colgada del cuello mientras hacía huelga de hambre por los desaparecidos.
>
> Edward J. McCaughan[143]

Con esta cita se demuestra el compromiso de las y los artistas por los sucesos en México, contra la represión y con las luchas del COCEI. Además, se puede interpretar de la lectura que las y los artistas, aunque seguían utilizando las artes gráficas, querían imprimirle un tono distinto, y se acercaban al arte contemporáneo militante. El primer grupo en fundarse lo hizo en 1974, La Rolloteca, y estaba formado por alumnos de Sebastián (n. 1947), artista y escultor cuyo nombre de pila es Enrique Carbajal González. Éste, y la mayoría de los grupos que se formaron en los años siguientes, tenían base de operaciones en la Ciudad de México, y por lo tanto se preocupaban principalmente por los problemas urbanos que produce una ciudad que, en aquel entonces tenía aproximadamente trece millones de habitantes. El arte contemporáneo, especialmente la performance, fue una evolución directa de la gráfica en este caso, pues se

[142] BURKE, Garance: 1998, p. 1.

[143] MCCAUGHAN, Edward J.: 2012, pp. 595-605. Traducido del inglés: «Jailings, assassinations, and disappearances of COCEI militants, such as Victor "Yodo" Pineda Henetrosa, inspired many of that movement's early posters […] Victor's body was never found […]Francisco Toledo created a series of graphics in 1978 titled Libertad a Victor Yodo, which he considers his "most directly political" artwork […] Toledo's etchings are filled with disturbing images of a horse playing drums, horses defecating, a pig sporting a policeman's helmet, a man urinating in front of a Mexican flag, limbs of dead human bodies, and the legs of a hanged man. The Mexico City-based Grupo Proceso Pentagono also responded to the Victor Pineda case with a collage of images that included women being strip-searched and Lourdes Grobet's photograph of Victor's mother wearing his photo around her neck while on hunger strike in protest of his disappearance.»

entendía el cartel como la mejor forma de llevar un mensaje político a través del arte en zonas urbanas; y la performance sirvió consecuentemente como acto de militancia para—como decían los y las artistas de estos colectivos—"tomar las calles"[144].

El Grupo Mira se dedicó principalmente a ese tipo de artes gráficas, en donde innovaban con técnicas nuevas que iban permitiendo el desarrollo de la tecnología. Más adelante, el grupo Tepito Arte Acá, que pretendía rescatar, a través del arte el sentido de pertenencia de las y los habitantes de la comunidad de Tepito—a las afueras de la Ciudad de México—, se dedicó principalmente al muralismo. Fue una forma eficiente de acercar a la comunidad al arte, pues se pueden involucrar en el proceso. Pero los grupos que más aportaron a los nuevos medios fueron el Proceso Pentágono, No-Grupo, Suma y el Taller de Arte e Ideología (TAI). El primero estaba compuesto por José Antonio Hernández Amézcua (n. 1947), Carlos Finck (n. ?), Víctor Muñoz (n. 1948), Felipe Ehrenberg (n. 1943), Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg (1952-2006), Carlos Aguirre (n. 1948), Rowena Morales (n. 1948) y Rafael Doniz (n. 1948). Los primeros tres trabajaban juntos desde 1968 y en 1976 Ehrenberg decide incorporarse. Es entonces cuando se funda oficialmente el grupo, al que luego se integran las y los demás. Se dedicaron a la instalación, y su trabajo fue tan novedoso en el mundo entero, que fueron invitadas e invitados a participar de la *X Bienal de Jóvenes* en París, que se celebró en 1976. Como se describe antes en este mismo capítulo, el arte de Proceso Pentágono, involucraba en términos temáticos, las torturas de las que eran víctimas las y los activistas de toda América Latina durante la Guerra Fría, por parte de escuadrones dirigidos por el ejército estadounidense. Pero esas torturas, también las recibieron activistas de causas que no estaban tan directamente relacionadas al imperialismo. Además, el grupo Proceso Pentágono, como se describe arriba en la cita de Edward J. McCaughan, se vinculó a las luchas obreras y estudiantiles por la autonomía universitaria, la retirada del aumento en las matrículas, los derechos laborales y contra la represión.

Según Mónica Mayer, el No-Grupo «fue el que abrió los cauces no-objetualistas del arte en México porque, a diferencia de la mayoría de los grupos y artistas setenteros que realizaron acciones o performances, sin dejar de pintar, esculpir o grabar, Maris Bustamante y Melquiades Herrera (1949-2003) (Alfredo Núñez [n. ?] abandonó el arte cuando se fue a vivir a EUA y

[144] GOLDMAN, Shifra M.: 1994, p. 134.

Rubén Valencia [n. ?] falleció en 1990), siguieron siendo fieles al performance.»[145] El grupo se dedicó a hacer actuaciones activistas en donde el entendimiento del público sobre lo que estaba pasando era tan importante para ellas y ellos, que siempre repartían hojas explicativas sobre la acción, y la situación política a la que se referían. El grupo Germinal, además del trabajo antiimperialista que se discutió en la primera sección de este capítulo, se desarrollo también alrededor del arte no objetual, vinculándose a la tendencia de arte de compromiso social. Este no era un arte activista, porque no se dedica a la protesta, sino a resolver de forma inmediata los problemas de la gente pobre o que tiene necesidades, como tuvieron en aquel momento las y los huelguistas universitarios, obreros y obreras. En 1976 «pusieron su trabajo al servicio de las causas sociales y su producción se centró en la elaboración de grandes mantas para los movimientos obrero y estudiantil.»[146]

El trabajo social, con comunidades y colectivos necesitados, desde un punto de vista artístico, fue también prioridad para otros artistas que trabajaron y aun trabajan de forma individual en México, América Central y el Caribe español. Como ejemplo de este tipo de trabajo, y para que la lectora o el lector entienda a qué se refiere esta tesis con compromiso social fuera de la militancia, Pablo Swezey (n. 1959), artista contemporáneo guatemalteco y arquitecto, se ha dedicado a partir de los años 80', a construir, con materiales reciclados y una gran fuerza imaginativa, residencias para las personas que no pueden permitirse una con materiales tradicionales. Al igual que las mantas que llevaba Germinal a las y los estudiantes, obreras y obreros en huelga, para satisfacer una necesidad biológica de no pasar frío, pero que al mismo tiempo el grupo concebía como una acción artística—quizás por su planteamiento o quizás porque de esa forma llamaría más la atención y otras personas les imitarían—Pablo Swezey hace un trabajo manual y necesario que también considera una acción artística[147]. El artista, además, es reconocido en otros medios del arte contemporáneo y participó con *Pieles importadas* (1992) en la mencionada exposición *Mesótica II. Centromaérica/Regeneración*, comisariada 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 y luego disfrutó de itinerancia por varios países de América y Europa.

[145] MAYER, Mónica: 2004, p. 14.
[146] *Ibid.*, p. 12.
[147] ASTURIAS, Paula: "Lámina Pop", http://www.revistarara.com/lamina.php, (revisado el 21 de agosto de 2013).

[Fig. 1.33] Minerva Cuevas: *S-Coop*

En México, la artista Minerva Cuevas (n. 1975) se envuelve en el compromiso social por medio de la tecnología y el trabajo en la ciudad. Funda, en 1998, Mejor Vida Corporation, asociación que se encarga de resolver problemas que afectan a la población más pobre de la Ciudad de México. Cuevas, como artista, no le teme a pasar por encima al sistema y las estructuras de poder, y utiliza vacíos legales, y a veces hasta rompe la ley, con tal de ayudar a la gente necesitada. Con el apoyo de medios digitales imprime tarjetas falsas de estudiante de universidad, para que las personas que solicitan sus servicios tengan descuentos en entradas al cine, restaurantes o el teatro. Imprime también códigos y cupones de descuento para tiendas. Incluso, ha inventado una forma de cambio, que no es la moneda tradicional, que ella misma reparte entre las personas necesitadas, y que es aceptada en algunos mercados y tiendas. El tipo de moneda se llama *S-COOP* **[Fig. 1.33]**, y le ha servido para la investigación social: «Cuevas sutilmente inserta monedas S-COOP en las experiencias de compra diarias de la población, y en la economía local, planteando preguntas de valor y comercio en la sociedad de hoy en día, y explorando los puntos de intersección entre las economías personales, comerciales y artísticas.»[148] Estos son solo ejemplos de los servicios de la compañía, que también ayudan a las personas a encontrar y mantener un trabajo. La artista, además, realiza performances, instalaciones, videos, y murales con plantillas, denunciando el mal que hacen en México las empresas globalizadoras, incrementando la pobreza y dañando el ambiente.

[148] Whitechapel Gallery, "Minerva Cuevas S.COOP", http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/minerva-cuevas-scoop, (revisado el 21 de agosto de 2013). Traducido del inglés: «Cuevas subtly inserts the S-COOP coins into people's everyday shopping experiences and into the local economy, posing questions of value and commercialism in today's society and exploring the points of intersection between personal, commercial and artistic economies.»

Como se ha visto en este capítulo, las artes políticas en la región de estudio tienen su precedente directo en el muralismo mexicano y los demás estilos artísticos que se vincularon a la Revolución Mexicana. A partir de mediados de los años 50, cuando tiene comienzo una nueva etapa en la región, con el comienzo de las intervenciones en Centroamérica—producto de la Guerra Fría y la Revolución Cubana en 1959—se ve como el arte político que se destaca es la gráfica, por su facilidad de reproducción y un alcance a una mayor cantidad de público. El estilo va evolucionando, según se desarrollan las tecnologías—como la fotografía y la fotocopia—y, a partir de los años 70' del siglo XX, surge la performance, que sustituye al cartelismo en hegemonía sobre las artes políticas. Aun así, el arte de acción no hace desaparecer por completo a las artes gráficas, ya que, como se ha visto, las chicanas feministas y otros colectivos las siguen utilizando.

Otros medios, como la instalación, el video y la fotografía, son también de predilección al gran colectivo de artistas que se interesan por la política, pero es la performance el medio más utilizado. El arte acción, como se verá en los capítulos siguientes, ha servido especialmente a las artistas que tratan la violencia de género pues, al ser el cuerpo la víctima directa de dichos ataques, y el cuerpo de las mujeres el territorio que los hombres han intentado controlar con el patriarcado, es un medio sugestivo a la hora de luchar contra la violencia hacia las mujeres.

Se comprueba también, con la información provista en este capítulo, que la colonización ha estado presente en México, América Central y el Caribe español, aun luego de las independencias oficiales de todos sus países, excepto Puerto Rico. Los intereses económicos estadounidenses, y la defensa que hace de ellos el ejército del país, ha asegurado que los salarios sigan bajos, se controle a la población para evitar revueltas o revoluciones, y se intervenga cuando un gobernante no sigue ese juego de control. Otras de las aportaciones del capítulo, que echarán luz sobre el análisis de las prácticas de las artistas que se estudiaran en los capítulos 3, 4 y 5, es la demostración de la utilización de un lenguaje realista dentro de las artes políticas y sociales, como se hace en el resto del mundo. Como dice Shifra Goldman en una cita más arriba, en América Latina, hasta la abstracción ha tenido un sentido social. Pero dicha abstracción no se estudia dentro de las artes con sentido político en América Latina, pues su intención directa no es llevar un mensaje a la población, sino desentenderse de las prácticas de las metrópolis como forma de resistencia, un tema que se estudiará a fondo en el siguiente capítulo. Dentro del realismo, que sirve como lenguaje a los trabajos y las carreras artísticas que se han estudiado en

este capítulo, se ha visto la evolución desde la gráfica, hacia los medios contemporáneos, en donde ese mismo realismo cobra un sentido de dureza y fuerza que hacen más fácil de mostrar y representar, a través del arte contemporáneo las heridas sufridas por las víctimas de las injusticias. Al mismo tiempo surge un tipo de arte sangriento, que es a veces hasta difícil de mirar, por la confrontación directa con el problema a la que lleva al espectador o la espectadora.

Capítulo 2

Enfrentar el imperialismo cultural: las tradiciones y la herencia en la iconografía del arte de la región

> Una de las maneras en las que la cultura de los países latinoamericanos se ha manifestado más constantemente, desde el siglo XVI, consiste en la necesidad de definirse de los americanos y de definir su situación en el mundo. Sin duda, las formas en que a través de la historia han hecho su propia definición constituyen una de las mayores aportaciones de nuestros países a la cultura universal […] Las producciones artísticas que dan pie a las interpretaciones sobre la manera de considerarse a sí mismos de los americanos son tan numerosas que pueden y deben tenerse como una constante.
>
> Jorge Alberto Manrique[149]

Al igual que en cualquier parte del mundo, el arte latinoamericano tiene condiciones propias del lugar. Los y las artistas latinoamericanas han incluido formas y temas en sus trabajos que vienen de las influencias culturales y sociales que han recibido durante su vida. En algunos casos, dichos elementos son añadidos a las obras de arte a propósito, como forma de manifestar una existencia o una diferencia con otro territorio, y en otras ocasiones, es solo fruto de la imaginería que ya existe en la mente del o la artista.

En América Latina se le ha prestado mucha atención a la iconografía que vincula el arte con el territorio, y como se verá más adelante, se ha llegado a menospreciar el trabajo que no manifiesta signos claros de un arte lleno de simbolismo. Pero el que las piezas desarrolladas por los y las artistas del momento contengan elementos propios de su cultura inmediata o pasada no solo se limita a América Latina u otros territorios llamados "tercermundistas", sino que en las metrópolis artísticas—como es Nueva York en estos momentos—la plástica se ha decantado por plasmar lo que se sufre o se vive y hasta de donde se viene, pero se ha tomado por cultura universal, en lugar de local, porque los medios de comunicación se han encargado de que la asimilemos como nuestra. Es aplicable aquí la teoría de la violencia cultural de Johan Galtung, que establece que es una forma de violencia la manipulación cultural de este tipo, que está más presente en las naciones que sufren la violencia estructural imperialista[150]. Miremos simplemente el movimiento pop, o el hiperrealismo estadounidense, ambos son movimientos artísticos que manifiestan de la forma más aguda la vida interna de las y los ciudadanos de un país, pero cuando se habla del arte estadounidense no se le busca cada elemento de identidad y tampoco se rechaza si no se encuentra.

[149] MANRRIQUE, Jorge Alberto: "Presagio de Moctezuma: El mundo indígena visto al fin de la colonia. Monumento en San Hipólito", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 173.
[150] GALTUNG, Johan: 1990, pp. 291-305.

Las formas que han tomado de su cultura las y los artistas de México, América Central y el Caribe Español, así como del resto de Latinoamérica, para identificarse con el territorio de donde provienen, han sido estudiadas y debatidas en muchos textos. Aún falta estudiar más a fondo el arte de algunos países o regiones, como Centroamérica y República Dominicana, y hacen falta nuevas perspectivas acerca del tema, ya que pocas estudiosas se han dedicado a ello. Pero en general, desde los años 70' del siglo XX, intelectuales como Jean Franco, Oriana Baddeley y Valerie Fraser; así como los importantes críticos y críticas Gerardo Mosquera, Marta Traba, Nelly Richard, y Néstor García Canclini, entre muchas y muchos otros, han escrito sobre los trabajos y los temas que dichos artistas han realizado, además de juzgar el modo en que son vistos y vistas las artistas desde las metrópolis. Por lo tanto, este capítulo no pretende ser un estudio más, sino un resumen de esos estudios que ya se han hecho, de las obras y trabajos realizados, de las exposiciones y las discusiones. Es más bien una recopilación de información y opiniones que servirán, al igual que lo recogido en el capítulo 1, para evaluar el trabajo de las artistas que serán discutidas en los capítulos 3, 4 y 5. Serán descritas iconográfica y formalmente las carreras de las y los artistas que interesan para este tema además del análisis crítico e histórico de las y los teóricos que ya se han mencionado.

Como se ha visto en el capítulo anterior, el colonialismo que han sufrido, y siguen sufriendo, los países de América Latina, ha llevado a las y los artistas a desarrollar discursos antiimperialistas en su obra. Los temas políticos no se limitan al mensaje, el arte moderno y contemporáneo ha tenido siempre presente una iconografía de identidad propia que ha servido para sostener su mensaje contra el colonialismo. La crítica e historiadora del arte Marta Traba, quien en la década de 1970 escribió varios libros exitosos sobre arte latinoamericano, desarrolla una teoría alrededor de los elementos que utilizan los artistas de cada zona del territorio para manifestar su identidad nacional y cultural. Divide a los países en dos categorías: "países abiertos" y "países cerrados"[151]:

> Entre los países "abiertos", Traba citaba Brasil, Venezuela, Argentina, Uruguay y Chile, naciones que tradicionalmente han permanecido sensibles y receptivas a las formas artísticas europeas (y, en menor medida, a las norteamericanas), asimilándolas y transformándolas con el objeto de crear sus

[151] La primera vez que Marta Traba utiliza estas dos clasificaciones es en su libro *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961; y las sigue utilizando durante toda su carrera para estudiar el arte producido en América Latina.

> propias manifestaciones plásticas. Los países "cerrados", a juicio de Traba, siguen bebiendo en mayor o menor grado de las fuentes indígenas que han caracterizado sus culturas desde la época colonial, como algunos países andinos (Perú, Bolivia, Ecuador), además de México y varios países centroamericanos (especialmente, Guatemala).
>
> Edward Sullivan[152]

Fabiana Serviddio habla de otra diferencia fundamental entre estas dos zonas, cuando analiza el trabajo de Marta Traba: «Así, las áreas cerradas estaban conformadas por los países con una fuerte tradición precolombina, que las protegía del ingreso irrestricto de influencias extranjeras. Las áreas abiertas en cambio, al no contar con esta tradición, se mostraban como los territorios de máxima penetración.»[153] A los países cerrados, podrían incluirse los del Caribe, aún cuando algunos no son de ascendencia latina, ya que los elementos ancestrales han estado muy presentes en su práctica y cultura. Pero además, las mencionadas zonas están divididas por sus condiciones políticas y económicas, que afectan directamente a la selección de países que se ha hecho para esta tesis. Así:

> Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Paraguay son los países más claramente inmersos en dicha área [la cerrada], ya que operan, en el más alto nivel, las condiciones endogámicas de vida debidas a la escasa o casi nula cuota inmigratoria (caso de Colombia) o a la absorción, por la condición endogámica, de una colectividad (caso de Perú con los chinos), a la realidad de una vida mediterránea sin salida al mar (caso de Bolivia o Paraguay), a la eficiencia y carácter monolítico de sus castas dirigentes (caso Colombia, Ecuador), o al constante regreso al punto inicial cuando se ha tratado de dar el salto (caso Bolivia); tales condiciones, marcadas por desigualdades monstruosas y una miseria sin esperanzas, se ven agravadas, con excepción de Costa Rica, en los países centroamericanos, los cuales, sin embargo, a diferencia de sus compañeros de áreas cerradas, no reposan (salvo Guatemala) sobre fuertes tradiciones; el elemento de la tradición, que los exime del "futurismo" típico de las áreas abiertas, podría también religar México con los países de las áreas cerradas, pese a su apertura y a la movilidad excepcional de sus clases intelectuales. El clima, las condiciones peculiares de existencia, el arrasador e intemperante poder del trópico, alinea también en el área cerrada, o en sus márgenes, las islas del Caribe, Haití y Cuba, excluyendo las demás por su escasa o nula producción artística. Puerto Rico, finalmente, queda unido a este sector por la desventura de ser colonia y el furioso deseo de liberación que parte de sus sectores independentistas, donde se alinean todos los artistas de valor.

[152] SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, p. 9.
[153] Serviddio, Fabiana: 2012, p. 72.

Marta Traba[154]

Jean Franco, al estudiar lo que se había producido durante el siglo XX en América Latina, hace otra distinción. En los capítulos "La vuelta a las raíces I" y "La vuelta a las raíces II", del libro *La cultura moderna en América Latina*, habla de nacionalismo cultural, el indio, el negro y la tierra, como vinculaciones que hacen los artistas con su pasado cultural[155]. En el capítulo 2 de esta tesis, se dividen, las prácticas de los primeros años del siglo XX—el surgimiento de la modernidad en los diferentes países a estudiar—entre los que tienen una influencia más bien indígena (México y América Central), y los que tienen raíces africanas (especialmente el Caribe). Pero, como menciona Rita Eder, «estas diferencias son cada vez más tenues, ya que, en menor o mayor grado, se tiende a pensar y reconocer que los países latinoamericanos tienen una conformación multiétnica.»[156], algo que se comienza a vislumbrar a partir de los 50' del siglo XX y que llega a su madurez con el arte contemporáneo.

Los mencionados elementos ancestrales utilizados en la plástica, tienen variantes dependiendo de las zonas, pero todos coinciden en la búsqueda de lo prehispánico y lo popular, incluyendo a menudo, ritos realizados por las civilizaciones que les preceden. Por ejemplo, mientras en algunos países de América Central y América del Sur, donde los indígenas son mayoría en la población, se han utilizado, desde antes del surgimiento del arte moderno y hasta la actualidad, elementos propios de las culturas indígenas. Por su parte, en el Caribe—zona en donde la población negra es más abundante—los artistas crean teniendo en cuenta los ritos y el arte del continente africano, que llegó hasta ellos a través de sus propios antepasados. En este capítulo se analizarán con exclusividad las manifestaciones plásticas de los países cerrados, con énfasis en los trabajos de artistas mexicanos, centroamericanos y del Caribe español, ya que es la zona que compete a este estudio.

La búsqueda de identidad por los artistas, y otros personajes de la cultura, en el territorio latinoamericano que se estudia, les ha servido para su propósito de diferenciar su obra, como se ha mencionado, de la plástica estadounidense y europea. Pero además ha servido a otro propósito, el de manifestar su descontento con el imperialismo estudiando formas de arte o bien anteriores a toda forma de invasión—como el caso del arte indígena—, o bien, realizadas por

[154] TRABA, Marta: 1973, p. 36.
[155] FRANCO, Jean: 1985.
[156] EDER, Rita: 1996, p. 2.

esclavas y esclavos negros, o sus descendientes, que por lo tanto, aun habiendo llegado al continente luego de la primera invasión, no han sido parte del grupo colonizador.

Aunque en Perú ya existían imágenes de indios nativos, mayormente retratos, es de sobra conocido que las primeras declaraciones en torno a la exaltación de la cultura indígena, y utilización de su iconografía en el arte moderno, se hacen durante el llamado "Renacimiento mexicano". A partir de ahí, según los estudios de Stanton Loomis Catlin (1915-1997), entre 1912 y 1961, unas veintiún declaraciones, de grupos o individuos, fueron publicadas en diversas zonas de Iberoamérica, manifestando la necesidad de nuevos propósitos y nuevas direcciones que debía tomar el arte latinoamericano. Desde exhortaciones revolucionarias, hasta interpretaciones filosóficas acerca del problema de una identidad independiente de las artes latinoamericanas, que se entendían como un encuentro entre las manifestaciones occidentales y las nativas—principalmente indígenas—. La mayoría de estos manifiestos hablaban de las consecuencias sociales y raciales de la conquista española, y de las secuelas que han dejado los siglos de dependencia cultural que le siguieron.[157] De esta forma, surgen otros movimientos, aparte de los que serán discutidos en el capítulo, como la antropofagia en Brazil, de manos de Oswald y Mario de Andrade (1890-1954 y 1893-1945 respectivamente) y Tarsila do Amaral (1886-1973); o el estilo propio de Joaquín Torres García en Uruguay; estilos que van evolucionando y de los que surge el geometrismo que destacó al arte latinoamericano entre las décadas del 50' al 70' del siglo XX. También son herederas de ello las formas de arte contemporáneo que en Brasil, especialmente, se desarrollan de un modo maravilloso con las figuras de Hélio Oiticica (1937-1980) y Cildo Meireles (n. 1948).

En el mismo artículo, en el que Loomis Catlin intenta buscar un canon latinoamericano, el autor describe siete elementos presentes en las obras que intentan definirse dentro de los delineamientos que marcan la identidad cultural latinoamericana. Dichos siete elementos, regionalismo, indigenismo, espiritualidad, independencia (autodeterminación), individualidad, preocupación por las causas sociales, artes populares y folklóricas[158], se estudiarán en este capítulo y serán analizados a través de la obra de artistas que llegan hasta nuestros días. La preocupación por los conflictos políticos y las causas sociales, una de las claves que componen el canon de las artes del territorio—según Loomis Catlin—que está presente en muchos de los

[157] LOOMIS CATLIN, Stanton: "Plures Ex Uno. The Search for a Canon in Modern Latin American Art", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 443.
[158] *Ibid*., p. 451-52.

trabajos que son objeto de esta investigación, ha sido estudiada en profundidad en el capítulo anterior, pues el lenguaje que utiliza el arte que trata la violencia de género, además de estar inspirado en la búsqueda de identidad que caracteriza la historia del arte de la región, se encuentra también dentro de los lenguajes de arte social y político.

La definición de su identidad, tomando préstamos de culturas, que aunque de su mismo territorio, no son las suyas, ha llevado a teóricos y teóricas del arte a criticar de forma dura las formas de crear de los artistas de la modernidad latinoamericana. Se ha hablado de que los y las artistas que indigenizaban su obra al no ser ellos mismos indígenas, miraban como exótica la cultura ajena y la incluían en su obra. Se ha mencionado también a través de la crítica que el llamado arte moderno latinoamericano, al no romper con ninguna academia, lo que hace es añadir elementos autóctonos a un arte importado de Europa. Natalia Majluf dice también, que había una necesidad de autenticidad en el arte, ya sea que lo necesitaban los mismos artistas o porque se exigía desde el extranjero, y el indigenismo satisfacía dicha necesidad.[159] Es importante leer con detenimiento dichas declaraciones, y estudiarlas a raíz de las prácticas artísticas reales de cada zona del territorio. Deben ser analizadas también, en comparación con los manifiestos y declaraciones de los propios artistas, algunos de los cuales, como el ejemplo de David Alfaro Siqueiros, llevaron al papel sus teorías, incentivando la utilización de elementos ancestrales en los trabajos plásticos, y años después se retractaban, viendo su trabajo con la perspectiva que otorgan los años[160].

Por ello, en este capítulo es tan importante hablar de la iconografía, los temas, la forma de tratarlos, así como de la teoría que se desarrolló alrededor de la plástica. No solo ayuda a entender la crítica, sino también las razones por las que se creaba de una u otra forma. Es importante saber lo que han dicho las y los antropólogos que estudian la razón de ser de dichas tendencias en torno a los intereses de las y los artistas. En cuanto a las prácticas en el Caribe, que se inspiran principalmente en la herencia africana, escribe Gerardo Mosquera: «La presencia cultural africana en América Latina es diferente a la de la cultura indígena. Mientras ambas tendencias pueden identificarse como culturas dominadas, que son parte de la sopa etnogenética latinoamericana, cocinada por occidente, hay una divergencia esencial: los y las africanas eran,

[159] MAJLUF, Natalia: "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 617

[160] David Alfaro Siqueiros en SEVCENKO, Nicolau: "Tiempos, espacios y temas en los desencuentros del arte moderno de dos continentes", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 787.

citando a Alejandro Lipschütz, "aborígenes importados"»[161]. En este sentido es importante entender el contexto en donde surgieron las artes visuales modernas en el Caribe, la importancia de los escritos de personajes como Aimé Césaire (1913-2008), quien defendió la herencia negra en el Caribe y escribió mucho sobre el tema durante las décadas del 1930 y 1940. Así mismo, Mirko Lauer estudia las razones para el surgimiento de un indigenismo que, aunque haya sido luego una fuente de debate, marcó las tendencias del arte durante todo el siglo XX:

> Desde el principio la burguesía criolla excluyó a los indígenas de su concepción de cultura y sociedad. Es por ello que, 100 años luego de lograr la independencia, existía una necesidad apremiante de incluirles en el precario marco del capitalismo dependiente. Fue solo entonces cuando el indigenismo comenzó realmente a cambiar, aunque el proceso había comenzado a finales del siglo XIX con pensadores modernistas como Manuel González Prada, José Martí y los liberales que lideraron la Revolución Mexicana. Y hasta para ellos, el debate indigenista se preocupaba más por la justicia y la distribución equitativa, que por los problemas reales de la identidad indígena.
>
> Mirko Lauer[162]

En este capítulo no se estudia la historia del arte latinoamericano. Se analizan las prácticas artísticas que contienen elementos que se pueden considerar de identidad, y que enfrentan la imposición cultural propia del imperialismo. Se ha dejado de lado el estudio de las identidades de género y otras más políticas, que ya se han discutido en el capítulo anterior. Los trabajos que se estudian aquí, han sido los que han definido el estilo de trabajo de las y los artistas de la región a estudiar, y por ello se le pretende dar una espacial atención ya que con ellos en mente se analizarán los trabajos que se estudian en los capítulos 3, 4 y 5.

[161] MOSQUERA, Gerardo: 1992b, p. 30. Traducido del inglés: «Africa's cultural presence in Latin America is different from the of the indigenous cultures. While both branches can be identified as dominated cultures that are part of the Latin American ethnogenetic soup cooked up by the West, there is an essential divergence: Africans were, to quote Alejandro Lipschütz, "imported aborigines."».

[162] LAUER, Mirko: "Populist Ideology and Indigenism: A Critique", en MOSQUERA, Gerardo (ed.): 1996, p. 80. Traducido del inglés: «From the very start the criollo bourgeoise excluded the indigenous peoples from its conception of culture and society. That is why, 100 years after independence, there was a pressing need to incude them in the precarious framework of dependent capitalism. It was only then that indigenism truly began to change, though the process had begun in the late nineteenth century with modernist thinkers such as Manuel González Prada, José Martí and the Liberals who led the Mexican Revolution. Even for them, however, the indigenist debate was more concerned with distributive justice than with any real issues of indigenous identity.»

2.1 Lo indígena y lo popular en el arte moderno de México y de América Central

La idea de desarrollar una forma de arte que manifestara una identidad propia de los latinoamericanos, llegó al territorio de la mano de las ideas modernas en la cultura. A diferencia del arte moderno en Europa, en América Latina no surgieron diversos movimientos con nombres que los definieran, como los llamados "ismos" de principios del siglo XX. En lugar de ello, los artistas latinoamericanos tomaron las influencias europeas, y las mezclaron, en estilos donde no se distinguían los movimientos incorporados de occidente. A esta fusión se le llamó de forma general "vanguardia", y al igual que en Europa, aborrecía las prácticas e imposiciones académicas, pero de una forma totalmente diferente, pues no tenían una tradición de arte propio a la que contradecir. Impulsados por la necesidad de desarrollar una estética que se vinculara a la revolución que acababa de ocurrir en México, los artistas que fomentaron las características que debía tener el arte propio, crearon obras que tenían claros planteamientos políticos, revolucionarios, y que se podrían clasificar de "izquierda", pero las tendencias que mezclaban en dichas obras, que en Europa estaban, cada una, vinculada a una ideología política, podían llegar a ser hasta contradictorias.[163]

> Las referencias al arte extranjero acompañan toda la historia del arte latinoamericano. Apropiarse de las innovaciones estéticas de la metrópolis fue un recurso de muchos plásticos para repensar el patrimonio cultural propio: de Diego Rivera a Antonio Berni, innumerables pintores se nutrieron del cubismo, del surrealismo y de otras vanguardias parisinas para elaborar discursos nacionales […] Este cosmopolitismo de los artistas latinoamericanos desembocaba, la mayoría de las veces, en la afirmación de lo propio. Existía una conciencia nacional, desgarrada por dudas sobre nuestra capacidad de ser modernos, pero capaz de integrar los viajes, las miradas itinerantes, en la construcción de repertorios de imágenes que diferenciaran a cada pueblo. Las "influencias" extranjeras eran traducidas y reubicadas en matices nacionales, en proyectos que conjugaban la aspiración liberal, racionalista, por la modernidad con un nacionalismo de cuño romántico, para el cual la identidad de cada pueblo podía ser una, distintiva y homogénea.
>
> Nestor García Canclini[164]

[163] SEVCENKO, Nicolau: "Tiempos, espacios y temas en los desencuentros del arte moderno de dos continentes", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 785.

[164] GARCÍA CANCLINI, Néstor: "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 1005.

Incluso, muchos de los artistas que viajaron a Europa—Francia, Italia y España, principalmente—vieron a los artistas de allí, incluir en sus creaciones, referencias tomadas de países y civilizaciones que los artistas del viejo continente consideraban exóticos. Máscaras africanas, estilos de vida del hemisferio sur, y elementos apropiados de las culturas indígenas del Ártico, sacadas de contexto e impresas en trabajos que rompían con todas las reglas establecidas hasta ese momento en la historia del arte, hicieron a los artistas latinoamericanos darse cuenta del valioso legado que les habían dejado sus propios antepasados, que podían utilizar para hacer un arte nuevo y actual, y distanciarse a su vez del arte que se hacía fuera de su propio continente. La diferencia estaba en que los latinoamericanos lo veían como un pasado propio anterior al imperialismo y los europeos como un pasado o presente de tierras lejanas, y se interesaban más en su estética rara y exótica, que les ayudaba a crear una apariencia culta.

Como se ha mencionado, el primer movimiento que se manifestó claramente a favor del rescate de los valores ancestrales y la cultura popular, que provenía principalmente de las culturas indígenas del país, fue el llamado "Renacimiento mexicano". Dentro de dicho renacimiento floreció el muralismo, posiblemente la tendencia más llamativa y estudiada de la época. Pero también surgieron personajes que tomaron el legado indígena, lo estudiaron, e incorporaron a su obra de otra forma, personajes como Frida Kahlo (1907-1954) y Rufino Tamayo (1899-1991), que llegaron a tener más reconocimiento una vez había pasado el apogeo muralista. Pero entre todos ellos, el pionero en «[…] ver a la patria mexicana como el sincretismo del pasado Prehispánico y Virreinal»[165] fue Saturnino Herrán (1887-1918), uno de los fundadores de la Escuela Mexicana de Pintura. Su postura de fusión—de las artes clásicas, y las del pasado más remoto—fue el punto clave en el que las artes latinoamericanas dejarían de tomar como referente nacional las artes novohispanas, para buscar dichos referentes en sus raíces autóctonas. Por ello, sus compañeros, los muralistas, dejarían atrás esas ideas de fusión, para centrarse por completo en la iconografía indígena, que añadirían a sus creaciones de vanguardia—en donde se mezclaban los estilos del arte moderno europeo—.

Saturnino Herrán, al igual que José Sabogal (1888-1956) en Perú, no pintó la cultura indígena como argumento político, ni para reivindicar sus derechos, sino como forma de retratar su sociedad y su alrededor. Eran artistas que vivían en un ambiente donde los indígenas eran parte importante de la población, no políticamente, pues no tenían prácticamente poder, pero sí

[165] ANDRADE CAMPOS, Alejandro: 2009, p. 6.

en en cuanto a porcentaje poblacional. Educados artísticamente en un estilo academicista, que promovía el retrato de la nobleza y la burguesía, su método no se alejaba mucho del clasicismo alentado por las escuelas tradicionales de arte, salvo por que sus retratos, o escenas heroicas, presentaban indios de la sociedad, o personajes con rasgos mayas y aztecas, y estaban bañados en los colores llamativos de la artesanía popular mexicana y andina. En trabajos como *El jarabe* (1913), Saturnino Herrán ya mostraba escenas populares mexicanas, en donde lo español y lo nativo se mezclan, para crear una cultura rica. En otras, como *La ofrenda*, también de 1913, no se muestra la cultura mexicana anterior a la invasión, sino la de su tiempo, que aún continúa las tradiciones primitivas, pero que convive con la cultura occidental impuesta.

Si detrás del trabajo de Herrán había algún mensaje social, era aquel de que los antepasados de la sociedad mexicana eran los colonizadores y los colonizados. Por lo tanto, un ideal nacional en la pintura, debía partir de ambos, y los temas que él mismo pintaba, mostraban esa dicotomía. Un ejemplo muy claro es su tríptico *Nuestros dioses* (1915-1918) **[Fig. 2.1]**, realizado en lápiz y acuarela, que constituiría un friso en el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, que entonces se encontraba en construcción.

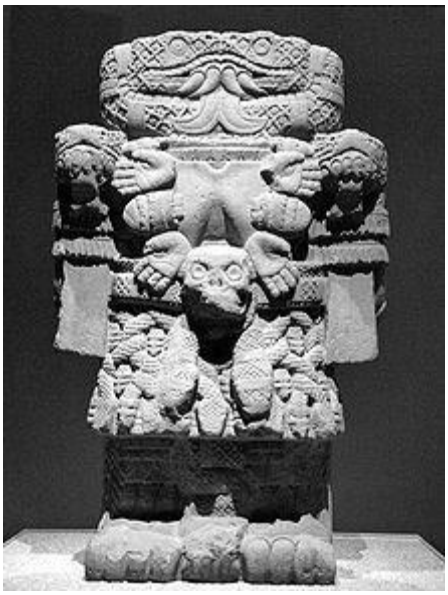
[Fig. 2.1] Saturnino Herrán: *Nuestros dioses* (1915-1918)

La pieza central del tríptico plasma un Cristo crucificado, muy barroco—como ese barroco sangriento y recargado del estilo novohispano[166]—que sale de una figura de la Coatlicue **[Fig. 2.2]**. Esta última es una divinidad mexica, madre de Huitzilopochtli—«el Sol […] que nace todas las mañanas del vientre de la vieja diosa de la tierra y muere todas las tardes, para alumbrar con su luz apagada el mundo de los muertos»[167]—, y diosa terrestre de la vida y la muerte, cuya

[166] Para más información sobre el barroco en México se pueden consultar: CARRILLO, A. Rafael: 1987; TOVAR DE TERESA, Guillermo: 2006.
[167] GONZÁLEZ TORRES, Yolotl: 2003, p. 86.

estatua fue desenterrada a finales del siglo XVIII[168], en una gran excavación arqueológica en la Plaza de Armas de la Ciudad de México.[169] La pieza central de la obra de Herrán es bastante vertical, y está flanqueda por dos dibujos que muestran, a su lado izquierdo, los indígenas adorando a Coatlicue, y a su lado derecho, a los españoles rindiendo culto a Cristo crucificado, escena en la que portan una virgen. Ambas civilizaciones están representadas en actitud de adoración, presentando sus tradiciones particulares, lo que las une y las diferencia.[170]

Los descubrimientos arqueológicos que llevaron a Herrán a conocer su historia de esa forma, para poder crear obras que tuvieran en cuenta las tradiciones de sus antepasados, fueron los mismos que hicieron a otros artistas posteriores, como Siqueiros y Rivera, extraer las iconografías recién descubiertas, para sus murales y propuestas. Muy importante fue la visita de Herrán a Teotihuacan en 1910, momento en que se descubrieron los restos arqueológicos de lo que fue un importante centro ceremonial prehispánico[171]. En el proyecto trabajaba Manuel Gamio, uno de los primeros intelectuales en desarrollar teorías que vinculaban el desarrollo de la nación mexicana al mestizaje, y por lo tanto uno de los primeros indigenistas. Su trabajo «había reiterado la importancia de los remanentes del pasado prehispánico»[172], el legado indígena se empezó a ver con otros ojos. No solamente las teorías de intelectuales mexicanos de principios del siglo XX, como José Vasconcelos y Andrés Molina Enríquez, evolucionaron, al dar un nuevo valor al legado de las civilizaciones del pasado, sino que antropólogos y arqueólogos de todo el mundo se fijaron en la labor que llevaba a cabo Gamio para



[Fig. 2.2] *Coatlicue*

[168] Junto a la Coatlicue se desenterraron decenas de esculturas mexicas, entre las que destacan la Piedra del Sol y la Piedra de Tízoc, además de la mencionada. A diferencia de lo que se hacía con anterioridad al reinado de Carlos III, su interés por la arqueología y las civilizaciones antiguas logró que estas esculturas se salvaran y no se destruyeran.
[169] LÓPEZ LUJÁN, Leonardo: 2011, pp. 205-207.
[170] MEJÍA NUÑEZ, María Guadalupe: 2007, p. 328-30.
[171] *Ibid.*, p. 327.
[172] DEL CONDE, Teresa: "México", en SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, pp. 22-24.

poner sus técnicas en práctica.[173] Acompañando a Gamio en sus excavaciones, siempre se encontraban los artistas, quienes, llamados por las ideas indigenistas y patrióticas que hacían los intelectuales antes y durante la revolución, visitaban las exploraciones, para estudiar las formas de arte prehispánico[174]. No solamente le acompañaban pintores y muralistas, sino también escultores como el guatemalteco Rafael Yela Gunther, quien creó, a partir de entonces, monumentales esculturas que se asemejaban más que ninguna otra a las creadas por la cultura azteca[175] **[Fig. 2.3]**.

> Para valorar la importancia de la aportación de Gamio a la tradición política y cultural de México, hay que tener presente que aunque los principales ideólogos de la insurgencia de 1810, Fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante, invocaban la grandeza del Anáhuac como la mayor gloria de la patria criolla, definiendo al pueblo de México como una nación que había luchado tres siglos para liberarse (proposición que se incorporó en la Proclamación de la Independencia de 1821), la mayoría de los liberales mexicanos del siglo XIX desdeñaban a los aztecas, a quienes consideraban bárbaros, y a los indígenas contemporáneos, a quienes veían como un estorbo para la modernización del país […] Andrés Molina Enríquez, en su obra *Los grandes problemas nacionales* (1909), fue el primer intelectual liberal que defendió con empeño el principio de tenencia comunal de las tierras de los pueblos indígenas, pero no mostró gran interés en la historia de los mismos, excluyéndolos de la nación mexicana, a la que definió como una nación fundamentalmente mestiza.
>
> Lo que hizo Manuel Gamio fue poner de cabeza un siglo de desprecio liberal, devolviéndole a Anáhuac su lugar como glorioso cimiento sobre el cual se yerguen la historia y la cultura de México; y a la vez exigió que se revaloraran las formas del arte indígena y se rechazaran los cánones neoclásicos de estética para juzgarlas.
>
> David A. Branding[176]

[173] BRADING, David A.: 1989, p. 267; DEL CONDE, Teresa: 1996, *Op. Cit.*, p. 24.
[174] SCHÁVELZON, Daniel: 2008, p. 230; DEL CONDE, Teresa: 1996, *Op. Cit.*, p. 24.
[175] CHARLOT, Jean: 1925, p. 26.
[176] BRADING, David A.: 1989, p. 268-69.

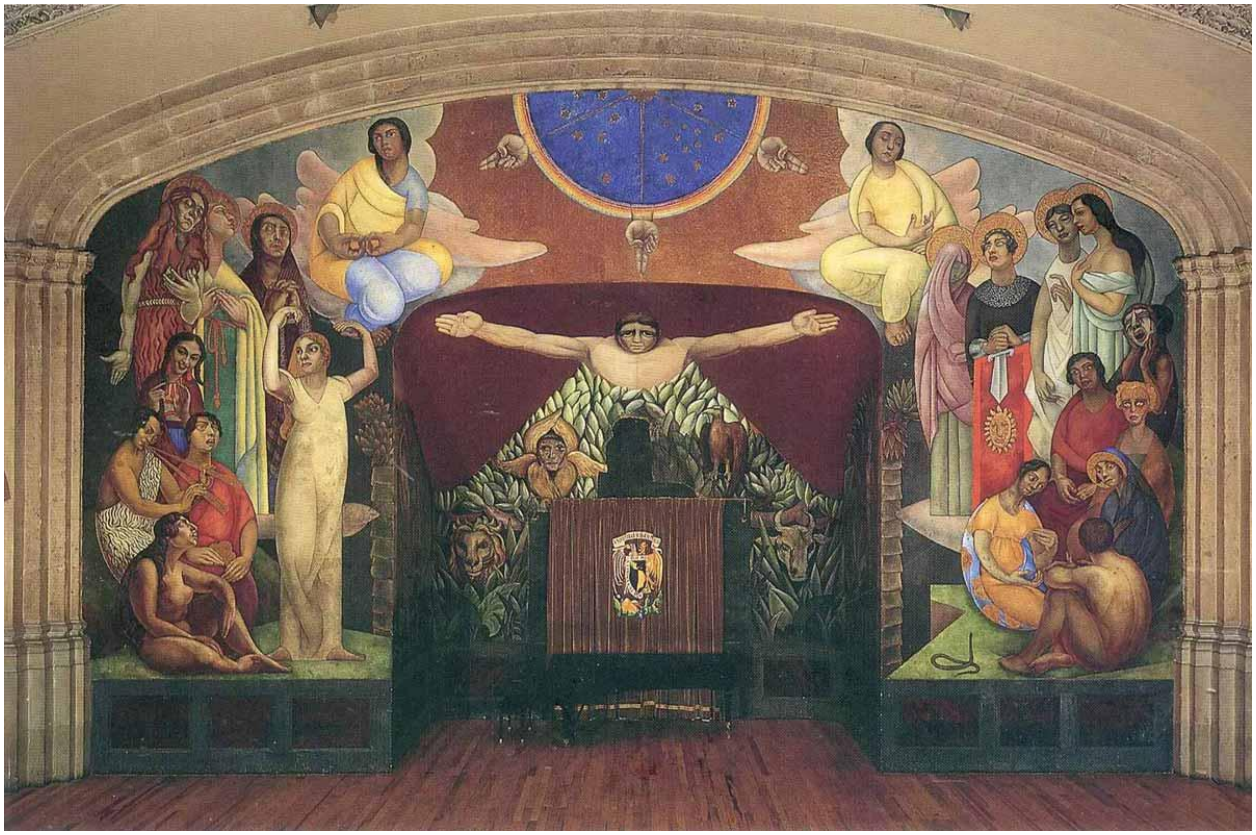
[Fig. 2.3] Rafael Yela Gunther: Bajorrelieves para el Museo Regional de Teotihuacán (1921-1925), detalle

Con la revolución de 1910, estas ideas cobraron más sentido que nunca, pues el concepto de formar una nueva nación, al ir de la mano de los planteamientos políticos antiimperialistas, revaloraron lo que les diferenciaba de sus colonizadores. Entre 1900 y 1920, las excavaciones, el desarrollo de ideas políticas, y la intervención de los intelectuales los cambios radicales que sufría México—especialmente en el campo de la educación—sentaron las bases para que un año después del fin de la etapa violenta de la revolución, surgiera un movimiento artístico que contuviese todos esos avances, y que sirviese como pionero de los lenguajes artísticos que se utilizan en América Latina hasta la actualidad. En palabras de Jean Charlot (1898-1979): «con el agregado misterio de una antigüedad indefinida y el aire de muchos imperios reducidos a polvo,

los restos arqueológicos indígenas significaban en relación al arte mexicano lo que las ruinas y fragmentos greco-romanos a la Italia Renacentista»[177].

Esta última cita es muy acertada, porque además del contenido político de las obras, el indigenismo se presentó como una forma de culto, espiritual y religioso, además de una exaltación de los indígenas del pasado, a manera de héroes mitológicos, como se hacía en el arte clásico. Si se hace un recorrido por el arte mexicano a partir de 1922, año en que se crearon los primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria, se puede dar cuenta de que el llamado "Renacimiento Mexicano" tiene más en común con el resurgimiento clásico que ocurrió entre los siglos XV y XVI en Italia, de lo que se puede pensar. Los artistas más importantes de la época pintaron en los grandes muros de la escuela—Diego Rivera, Xavier Guerrero (1896-1974), Carlos Mérida, Jean Charlot, Amado de la Cueva (1891-1926), Fernando Leal (1900-1964), Fermín Revueltas (1901-1935), Alva de la Canal (1892-1985), y por supuesto, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco—. Quizás de todos los murales, es *La creación* **[Fig. 2.4]**, de Diego Rivera, el que marca la tendencia de la búsqueda de lo espiritual y lo heroico en lo indígena. Es un mural neoclásico, que recuerda un retablo de iglesia, pero al estilo mexicano. Este mural no mostraba el grado de desarrollo que llegaron a tener los muralistas algunos años después, cuando ya habían incorporado sus conocimientos de arte moderno, y las tendencias aprendidas en sus viajes a Europa antes de 1922.

[177] CHARLOT, Jean: citado en: DEL CONDE, Teresa: 1996, *Op. Cit.*, p. 22.



[Fig. 2.4] Diego Rivera: *La creación* (1922)

Los demás murales pintados para esa ocasión, no mostraban un culto (casi religioso) a la cultura indígena, del modo en que lo hizo Diego Rivera. Los pocos que presentaron elementos indios, lo hicieron de manera muy notable, pero introdujeron en su obra el indio de a pie, resaltando su cultura y folklore. José Clemente Orozco los incluyó en su estudio de las clases sociales mexicanas, exaltando su estilo de vida; y Fernando Leal representó la *Fiesta del señor de Chalma* **[Fig. 2.5]**, una forma astuta de presentar la cultura indígena como una tradicional y espiritual. Con estos ejemplos se puede notar el camino que tomaban los artistas del movimiento. Se cargaba de un aura la las figuras de las personas indígenas, que podían representar la cultura de principios del siglo XX, así como las civilizaciones anteriores a la conquista, lo que de algún modo los diferenciaba de los artistas que pintaban los murales. La intención de estos últimos era exaltar la cultura de los nativos pero de esa forma se ponían, al mismo tiempo, por encima de ellos.

[Fig. 2.5] Fernando Leal: *La fiesta del señor de Chalma* (1922)

Más adelante, en 1925, José Clemente Orozco pinta, para la Casa de los Azulejos, invitado por su dueño, Francisco Sergio Iturbe, el mural *Ominisciencia*, en donde las figuras, claramente aztecas, pero de corte clásico, presentan una fisionomía atlética[178] y grandiosa, al estilo de los héroes griegos **[Fig. 2.6]**. Las ideas de heroicidad de las culturas ancestrales iban vinculadas también a la idea de construir una nueva nación que les separara de Europa. Consideraban el arte europeo "vago y diluido", pero al mismo tiempo, cuando se leen las teorías que llevaron a la representación de la fuerza en lo maya y lo azteca, parece que se insinúa que no solo tienen esas características el arte y la cultura del viejo continente, sino también la personalidad de la población en general. Los pintores Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) y Adolfo Best Maugard (1891-1964), hicieron declaraciones que ilustran estas teorías. Para ellos

[178] "Omnisciencia. Casa de los Azulejos, Ciudad de México, 1925", http://app.jalisco.gob.mx/srias/cultura/orozco/documentos/nucleos/4omniscienciacasazulejos.pdf (revisado el 30 de febrero de 2013).

«[…] el arte de los mayas y los aztecas era "puro y fuerte", y […] el "sentimiento fuerte" era el "sentimiento aborigen".»[179]

[Fig. 2.6] José Clemente Orozco: *Ominisciencia* (1925)

Como se puede observar en la mencionada obra de Fernando Leal, la cultura indígena estaba muy vinculada a lo que clasificaban los artistas de tradiciones populares mexicanas, y que fue otro elemento que los muralistas y pintores de caballete de la época incluyeron fervientemente en sus trabajos. «El primer paso consistió en mirar y admirar lo que las comunidades indígenas habían seguido produciendo a pesar de la dominación ibérica durante la colonia. No se intentó rescatar el pasado sino descubrir el presente. La artesanía adquirió así una gran importancia, como símbolo de la resistencia del oprimido contra el opresor.»[180] Los artistas

[179] MAJLUF, Natalia: 1994, *Op. Cit.*, p. 620.
[180] MEDINA, Álvaro: "Círculo en torno de Tamayo", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 991.

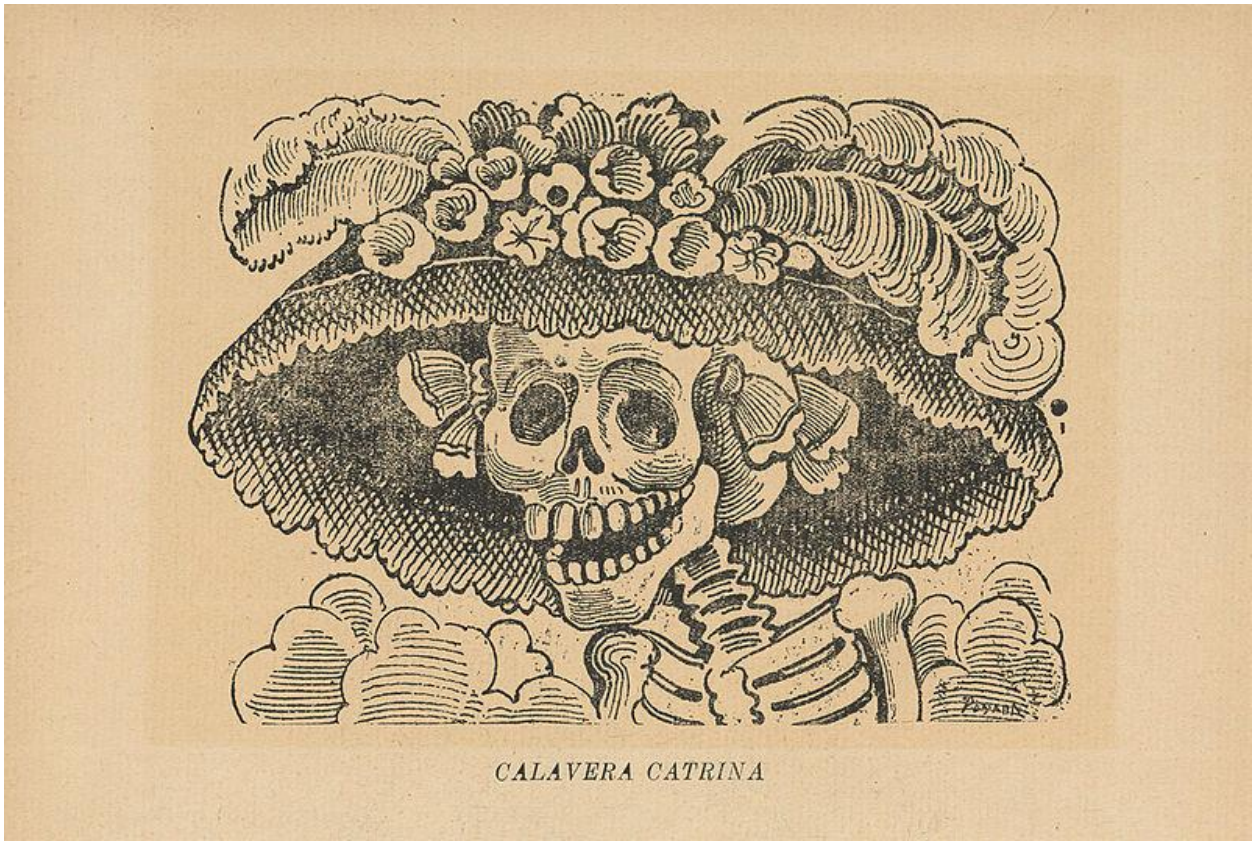
exaltaban también a la población indígena de su tiempo pues, al igual que las culturas ancestrales, representaban para ellos, el trabajo y la nación. De ello resulto una especie de iconografía revolucionaria, que presentaba al indígena como la mano de obra que reconstruiría el país. Al fin y al cabo, los mexicanos eran y son una mezcla en donde convergen lo indio, lo europeo y también lo africano, lo que José Vasconcelos llamaba "la quinta raza"[181]. Esta raza estaba representada por medio del color, que tomaron prestado de la artesanía popular, y por medio de las ropas, que principalmente llevaban los personajes de los murales y otras obras.

> Si la presencia física de la raza indígena fue una de las estrategias principales para definir una plástica auténtica, los productos culturales de ese grupo étnico fueron otro de los soportes de la plástica indigenista. No hubo un interés real en diferenciar o distinguir claramente entre las creaciones de la época prehispánica de las clases populares, pues lo relevante para los indigenistas era que ambas eran creaciones originales: estaban avaladas por lo 'indio'.
>
> Natalia Majluf[182]

La representación de dichas tradiciones populares fue otro de los elementos que separaban el arte latinoamericano del occidental, y que llegó de la mano del indigenismo. Se puede considerar precedente directo a José Guadalupe Posada, artista que, por medio de grabados de calaveras, criticaba de forma dura el gobierno de Porfirio Díaz **[Fig. 2.7]**—dictador mexicano que se mantuvo en el poder durante un largo periodo del siglo XIX (1876-1880) y un segundo periodo hasta el siglo XX (1884-1911)—. A través del trabajo crítico-satírico, producido en forma de impresos (grabado y litografía principalmente), no solamente Posada, sino también Manuel Manilla (1830-1895) y Gabriel Vicente Gahona (1828-1899), introdujeron la tradición de un arte político, con referencias locales, para la creación de un arte innovador, de calidad. La calavera, como elemento cultural mexicano, se siguió reproduciendo en obras de arte como en el mural de Diego Rivera: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* (1947-48), en donde el artista, en homenaje a su predecesor, se pinta a sí mismo de niño, llevado de la mano por la calavera Catrina, famoso grabado de Posada[183]. **[Fig. 2.8]** De esa forma, se crea un tipo de arte nacional en México, que se extiende por toda América Latina y en la que lo indígena y lo popular siempre se encuentran mezclados. «Subsumido en el discurso integracionista de la

[181] SEVCENKO, Nicolau: 1994, *Op. Cit.*, p. 786.
[182] MALJUF, Natalia: 1994, *Op. Cit.*, p. 620.
[183] TRABA, Marta: 1994, p. 15.

Revolución, el indio mexicano entrará a la plástica como obrero, como campesino, como revolucionario, y alguna vez como heredero directo del mundo prehispánico.»[184]



[Fig. 2.7] José Guadalupe Posada: *Calavera Catrina* (1910-1913)

David Alfaro Siqueiros, prolífico artista y teórico, redacta manifiestos y declaraciones que establecen la línea a seguir en cuanto a la representación de lo nacional en las artes visuales. En 1921, cuando aún vivía en España, escribe un artículo para la revista *Vida Americana* en donde se expresa sobre lo que él cree debe ser el proceder de los y las artistas plásticas en cuanto al rescate de la iconografía de las grandes civilizaciones indígenas del continente:

> La comprensión del admirable fondo humano del "arte negro" y del "arte primitivo" en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y los escultores indios (mayas, azteca, incas, etc.): nuestra proximidad

[184] MAJLUF, Natalia: 1994, *Op. Cit*., p. 223.

> climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo") tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera.
>
> David Alfaro Siqueros[185]

En 1923, ya en México, redacta un manifiesto, en donde proclamaba el nacimiento de una nueva pintura, cuyos ideales sociales debían servir al "pueblo", y por lo tanto rechazaban la pintura de caballete. Al mismo tiempo, proponían la exaltación de valores nacionales por medio de la utilización de una iconografía prehispánica: «No solo el trabajo noble sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande.»[186] Podría decirse que es el punto clave, en donde se manifiestan de forma teórica las intenciones de la escuela de pintura mexicana. Pero los muralistas ya venían de una tradición en donde lo indígena se utilizaba en las artes plásticas, y el manifiesto lo que hizo fue poner dos décadas de pintura en el papel.

[Fig. 2.8] Diego Rivera: *Sueño de una tarde de domingo en la alameda central* [detalle] (1948)

Lo indígena no entraba en el arte solo en imágenes, la forma en que creaban los artistas, muralistas, artistas de caballete y escultores, era de forma monumental, al estilo azteca. Aun cuando no se detectara ni un solo rasgo indígena en una pintura, la forma de pintar siempre los tenía presentes. Otra de las características tomadas de la artesanía popular y el arte autóctono eran los llamativos colores, propios de países tropicales, que era difícil ver en el arte europeo. El

[185] SIQUEIROS, David Alfaro: citado en TRABA, Marta: 1979, p. 46-4

[186] El manifiesto es redactado por Siqueiros y firmado por los inte
Pintores y Escultores. Citado en TIBOL, Raquel: 1981, p. 269.

mismo Siqueiros realizaba sus propagandísticos murales con personajes de grandes dimensiones, con una monumentalidad tal que parecían esculturas a punto de salir del muro. Dice Fernando Gamboa al respecto:

> Son diversos los factores que impulsan ese don monumental. Cabe destacar dos de ellos, provenientes ambos de otras tantas fuentes morales: las influencias subjetivas prehispánicas que residen en Siqueiros y el contenido argumental de su pintura. Si el primero le lleva a las grandes soluciones de conjunto, a la compenetración de las dimensiones pictóricas, el segundo, frecuentemente social, le concede la voz para hacer sentir en grande escala todo un vigoroso programa de protesta que únicamente en la monumentalidad halla el vehículo efectivo y adecuado.
>
> Fernando Gamboa[187]

El ejemplo más claro para ilustrar este caso es el mural *Nueva democracia*, pintado en 1944 en el Palacio de Bellas Artes, en donde la figura de la mujer, los puños y los llamativos colores, ilustran lo explicado **[Fig. 2.9]**. Esa grandilocuencia que caracterizaba a Siqueiros y que estuvo presente en trabajos de otros artistas, ha llevado a la crítica a clasificarlos de barrocos, un estilo muy presente en México y América Central que también es visible en la obra actual, incluyendo la de las artistas que tratan la violencia de género, y que se verán más adelante.

[187] GAMBOA, Fernando: 2004.

[Fig. 9] David Alfaro Siqueiros: *Nueva democracia* (1945)

De hecho, ha sido Siqueiros uno de los que más ha influenciado en el arte mexicano y centroamericano contemporáneo, y por lo tanto, en las obras que serán analizadas en los capítulos 3, 4 y 5 de esta tesis. Utilizó los elementos ancestrales de una forma tan genial, que en algunas de sus obras no es ni siquiera visible la influencia directa. A diferencia de su mural *Tormento de Cuauhtémoc* (1950-51), en donde personajes históricos aztecas son los protagonistas de la obra, en la mayor parte de su trabajo son los y las trabajadoras de la época, enfrentándose a un sistema capitalista que se imponía en su país y el resto de América, las musas del artista. Pero es en la forma en que conceptualiza su obra, donde se forma la nueva estética que llegará hasta nuestros días, una manera de modernizar esas formas barrocas que, aunque fueron oficialmente llevadas al continente por los españoles, habían existido en América desde tiempos inmemoriales. Como explica Ida Rodríguez Pamprolini «en las manifestaciones de la cultura popular, más auténticas y enraizadas, se producen ciertas expresiones que para un gusto, un oído, una sensibilidad educada en otras latitudes resultan, si no desagradables, tan ajenas al gusto impuesto que desgarran los sentidos como si se estuviera frente a productos de "la barbarie".»[188] Cuando a principios del siglo XIX se desenterraron, la estatua de Coatlicue y la

[188] RODRÍGUEZ PAMPROLINI, Ida: 2010, p. 8.

Piedra del Sol, Alexander von Humbolt, geógrafo y naturalista, las llamó barrocas de forma peyorativa[189], por lo grandes y recargadas. Y es esa forma de barroquismo, presente en la monumentalidad, en el detalle, y en el colorido, la que se puede ver en la obra de Siqueiros, y que deja como legado a los y las artistas contemporáneos—incluyendo a las artistas que nos interesan para este trabajo—. Además, otros elementos que fueron importantes en la obra de Siqueiros, se reproducen también en el trabajo de artistas contra la violencia de género. Como lo llama la misma Rodríguez Pamprolini: la «predilección por el hallazgo de la sangre y el grito […] es como si se buscara retorcer, estrujar, macerar, poner a prueba por todos los medios posibles la resistencia de la carne»[190] que existe en el arte latinoamericano, sirve al arte social y está muy presente en el arte contemporáneo de una forma más veraz, pues las y los artistas de la performance experimentan con la sangre y el dolor en sus propios cuerpos.

Si se intenta buscar un ejemplo de lo que representó, por excelencia, a lo popular, fue al trabajador mestizo. Si la revolución estaba presente en la obra de los artistas de los que hablamos, es por medio de una figura que se puede ver en toda la vasta producción de la época. Un personaje que recuerda a las imágenes que también se crearon en la época: de un Emiliano Zapata con sombrero, bigote, fusil y peine cruzado en el pecho. Probablemente la forma más común de representar a los varones en aquellos años, como en la litografía de Orozco: *Zapatistas*, de 1935 **[Fig. 2.10]**. Esa, a su vez, era una forma de introducir al indígena en la historia de México, no solamente en la historia del pasado, sino también en la actual, la que estaba sucediendo en aquellos momentos.

[189] SONG, Sang-Kee: 2001, p. 253.
[190] RODRÍGUEZ PAMPROLINI, Ida: 2010, p. 9-10.

Los nuevos lenguajes de los que hablamos se extendieron por todas las manifestaciones culturales, llegando incluso hasta la literatura[191], y desde México, no solo a través de la pintura mural, sino también a través de la pintura de caballete, la escultura y la fotografía[192], llegaron al territorio centroamericano, y llenaron de diversidad el arte que se hacía allí. La pintura de caballete en México es mejor representada por Rufino Tamayo, Frida Kahlo y María Izquierdo (1902-1955), aunque los muralistas también aportaron a este campo. Y fue Frida Kahlo la que tomó textualmente la literatura producida por los muralistas y otros indigenistas, y la aplicó no solo a su obra, sino a su estilo de vida. Ella representó en su cuerpo y sus vestimentas la autenticidad de la cultura mexicana. Sus obras tienen poco de política, ya que son más un autorretrato de su sufrimiento, pero siempre se retrataba a sí misma con el típico vestido de Tehuana, que comenzó a utilizar desde que se convirtió en la compañera de Diego Rivera e ingresó en las filas del Partido Comunista. Ese vestido le sirvió para ilustrar también la añoranza por su país cuando se encontraba fuera. Ella sufría por encontrarse lejos de su tierra cuando viajaba junto a Rivera, cada vez que a él le tocaba pintar murales en edificios de Nueva York, y otras grandes ciudades como Detroit. *Allí cuelga mi vestido* (1933), muestra una soledad en medio de un paisaje de gran ciudad en el que ella se encontraba perdida **[Fig. 2.11]**. Otros trabajos, como *Autorretrato como tehuana* (1943), y *El corazón* (1937), son ejemplos de la forma en que su personalidad estaba implícita en lo autóctono de su vestido.

[Fig. 2.10] José Clemente Orozco: *Zapatistas* (1935)

[191] En literatura se pueden poner como ejemplo las novelas de Carlos Fuentes y la poesía de Octavio Paz.

[192] Se pueden nombrar como indigenistas y autores que tomaron el discurso de lo mítico para incorporarlo a la fotografía a Tina Modotti (1886-1942) y a Manuel Álvarez Bravo (1902-2002).

[Fig. 2.11] Frida Kahlo: *Allí cuelga mi vestido* (1933)

Los elementos populares e indígenas pueden ser hasta más visibles en este tipo de manifestación—la pintura de caballete—Tamayo, y otro pintor, Pedro Coronel (1923-1985), utilizaron los "códigos y signos de las culturas antiguas", en pinturas que tenían poco de anécdota o historia, en donde los elementos no significaban nada más que una pura "transposición arqueológica"[193]. Fue el primero un artista muy peculiar, porque su obra es más parecida a las naturalezas muertas de las vanguardias que nacían en Europa, un puro estudio de forma y estilo. Tomaba prestada la estética ancestral, y llenaba con ellas sus telas, que irradiaban color. «Las relaciones de Tamayo con el arte precolombino no se manifiestan en la zona de las creencias ideológicas, sino en el nivel consciente de la estética […] Tamayo instintivamente adopta de la escultura precolombina la estricta geometría de la concepción, la solidez de los volúmenes y la admirable fidelidad a la materia.»[194] Según los textos del artista publicados por Raquel Tibol, él mismo hace referencia a la forma en que sus colores llaman la atención pero delara que para él, la proporción es igual de importante[195], en su estética azteca y barroca.

La obra de Rufino Tamayo ha sido clasificada también dentro de una corriente paralela al indigenismo, que muchas veces se mezcla con ésta y toma elementos prestados. Ambas se encuentran dentro de la tradición que incorpora el mito-realidad a la plástica. Octavio Paz hace un espléndido análisis del trabajo del artista desde ese punto de vista:

> Ante su pintura percibí clara e inmediatamente que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con esos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Que decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la

[193] DEL CONDE, Teresa: 1996, *Op. Cit*., p. 29.
[194] SONG, Sang-Kee: 2001, p. 258-59.
[195] TIBOL, Raquel (ed.): 1994, p. 21.

> modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas, sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad; la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era una antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros.
>
> Octavio Paz[196]

Para Stanton Loomis Catlin, dentro de lo que se puede definir como un canon en las artes latinoamericanas, son componentes importantes las ideas de lo sagrado, espiritual y mitológico. La gran variedad de experiencias espirituales que se encuentran en el arte de América Latina en el siglo XX, dan testimonio de la diversidad de formas de aproximarse a lo religioso, que tienen las culturas indígenas y nativas de la región. La mezcla entre las religiones nativas, las africanas, y el cristianismo europeo, ha llevado a la búsqueda de elementos espirituales en la naturaleza, que se reflejan en las artes populares y el barroquismo local[197]. En 1938, en su visita a México, André Breton declaró a México como el país surrealista por excelencia, «lo cual, dicho sea de paso, no fue un descubrimiento muy notable si tenemos en cuenta que las aptitudes "paranormales" o fantasiosas de los artistas y artesanos mexicanos forman parte de una tradición milenaria.»[198] De la misma forma que en México los rituales y politeísmos ancestrales se han mezclado con la religión católica, se ha hecho en países de Centroamérica y el Caribe, reflejándose en las artes visuales. «Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití […] A cada paso hallaba lo real-maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real-maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera […].»[199]

Otros artistas, como Juan O'Gorman (1905-1982) imitan el estilo de la escultura azteca en sus pinturas, al igual que Tamayo. Y de forma similar, es importante destacar el trabajo de Carlos Merida, quien utiliza una estética que combina el cubismo europeo con los elementos precolombinos de forma muy pura, y de esa forma, llevar el arte moderno de México, a América Central. Guatemalteco de nacimiento, estudió y trabajó en México desde muy joven, pero nunca perdió el contacto con su país natal «donde se le considera el patriarca del arte

[196] PAZ, Octavio: 1987, p. 29.
[197] CATLIN, Stanton Loomis: "Plures Ex Uno. The Search for a Canon in Modern Latin American Art", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 450.
[198] DEL CONDE, Teresa: 1996, *Op. Cit.*, p. 32.
[199] CARPENTIER, Alejo: 1983, p. 5.

contemporáneo.»[200] Su obra era rica en color, al igual que la de Tamayo, y según Margarita Nelken, era la más rica de todas las paletas precolombinas de América Latina[201]. El artista estudió cuatro años en Europa, y cuenta que cuando regresó a su tierra, se encontró con nuevas formas de ver lo popular, con que América tenía un legado que no era comparable con lo que había aprendido en Europa. Entonces decidió seguir el camino de los que ya habían comenzado a incorporar el legado indígena a su trabajo, utilizando las técnicas aprendidas en Europa[202]. Así, la región de América Central comenzó a aceptar lo popular no como algo ajeno y desdeñable, sino como lo que les llevaría a la modernidad cultural.

Lo indígena y lo popular ya había llegado a las telas guatemaltecas con el pincel de Humberto Garavito (1897-1970), Antonio Tejada Fonseca (1908-1966), Carmen de Pettersen (1900- 1991) y Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946). Pero su producción se basaba en escenas de estilo realista, o posimpresionista, que idealizaban la vida de la población indígena con retratos de personajes vistiendo trajes típicos, o realizando algún tipo de artesanía. Lo que llevó a un florecimiento de un auténtico arte moderno en Guatemala fue, además de la influencia de Carlos Mérida, el surgimiento de dos grandes escultores, que habían estudiado también en México, y realizado estudios directamente en las excavaciones arqueológicas de dicho país: Rodolfo Galeotti Torres (1912-1988) y el ya mencionado Rafael Yela Gunther. Juntos estudiaron el legado indígena, con sus propios ojos, y de forma metódica, en México y Guatemala, y realizaron conjuntamente, y también de forma separada, esculturas de gran tamaño en donde se encarna la robustez y fuerza que también en Guatemala, al igual que en México, se quería imprimir a la imagen del indio[203].

A diferencia de estos dos últimos, el resto de los artistas de la época que han cobrado renombre en Guatemala, han utilizado la iconografía indígena de una forma muy parecida a Carlos Mérida. Su plástica se distingue por la aplicación de elementos tomados de culturas ancestrales, la paleta barroca de la artesanía popular, y escenas cubistas casi abstractas. Algo que ha distinguido el arte moderno en Guatemala es que, también sus artistas tomaron ejemplos de la decoración arquitectónica maya, para aplicarla a murales y enormes bajorrelieves en sus edificios públicos. Es distinguible por lo tanto en esta tendencia la influencia del muralismo mexicano. De

[200] KUPFER, Mónica E.: "América Central", en SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, p. 55.
[201] Citada por MEDINA, Álvaro: "Círculo en torno de Tamayo", en CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 992.
[202] Citado por *Ibid.*, p. 992.
[203] MESENGUER, Julia Gómez: 2008, p. 17.

esta escuela se pueden nombrar a Roberto González Goyri (1924-2007), Guillermo Grajeda Mena (1918-1995) y Dagoberto Vásquez Castañeda (1922-1999), artistas que surgieron durante la revolución de 1944 **[Fig. 2.12-2.13]**.

[Fig. 2.12] Roberto González Goyri: Detalle de mural para el embellecimiento del Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala (1954)

En el resto de Centro América, la necesidad por mostrar la identidad nacional por medio del arte representó una proliferación de escenas típicas de cada país, en donde el elemento indígena siempre estaba presente, más bien a través del retrato. Este tipo de pintura también surgió en Guatemala y México, pero en estos últimos no destacó, por ser más llamativos otros estilos de pintura. Para poner algunos ejemplos de lo que sucedió en el resto de América Central, se pueden nombrar a Luis Alfredo Cáceres (1908-1952), que se considera uno de los primeros indigenistas de El Salvador. Nunca estudió fuera de su país, y se interesó por el retrato de mujeres indígenas y escenas costumbristas de su país. Su cuadro más nombrado, *Escuela bajo el amate* (1939)[204], tiene un colorido vibrante y cálido, que ya se ha mencionado como elemento barroco, ancestral y popular, y que es visible también en el trabajo de otro salvadoreño, Mario Escobar (1915-1985). Éste que se decanta por la pintura de niñas y mujeres de zonas rurales. Si la influencia directa del muralismo mexicano está presente en la pintura de la primera mitad del siglo en este país, es a través del trabajo de Camilo Minero (1917-2005), que estudió en México con una beca del Estado salvadoreño y llegó a trabajar con los grandes muralistas. Por ello, el realismo social del movimiento mexicano se encuentra presente en su obra.

[204] BOLAND, Roy: 2001, p. 132.

[Fig. 2.13] Carlos Mérida: Detalle de mural en el Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social (1959)

Muy importante para el desarrollo de las primeras manifestaciones de indigenismo en América Central es la formación del Grupo Praxis en Nicaragua (1963-1973). Fue fundado por los artistas plásticos Alejandro Aróstegui (n. 1935) y Cesar Izquierdo (n. 1937), junto al escritor Amaru Barahona (n. ?). Más adelante, se les unieron personajes como Fernando Saravia (n. 1922) y Leonel Vanegas (1942-1989). Los artistas del grupo obtuvieron becas para estudiar y trabajar en países como Estados Unidos y México, dando a su vez una promoción sin igual al arte moderno centroamericano[205]. Una de sus prioridades era el desarrollo de una identidad nacional a través de la promoción del arte moderno en Nicaragua. Se rebelaron contra las artes tradicionales, y fomentaron formas de crear más contemporáneas, en donde la tela ya no era el límite en la pintura. Utilizaban materiales no tradicionales, y favorecieron el arte como un fin en sí mismo[206]. Como se estudió en el capítulo anterior, el grupo Praxis estuvo muy vinculado a los eventos que sucedían en Nicaragua[207]. Aunque su estilo es más propio del arte apolítico. Su producción tenía más similitudes con el expresionismo abstracto que con el estilo panfletario del muralismo mexicano, pero aun así las escenas tradicionales nicaragüenses, y el indigenismo seguían presentes **[Fig. 2.14]**. La crítica e historiadora de arte latinoamericano Raquel Tibol

[205] BERIT SVENSSON, H.: 2005, p. 13.
[206] GUERRA DUARTE, Aldo Antonio: 2010, p. 42;
[207] Desde el final de la década de 1950 hasta llegada la última década del siglo XX en Nicaragua hubo un proceso revolucionario que se intensificó en 1978 y tuvo su punto clave con el derrocamiento de la dinastía somocista en 1979.

ilustra mejor este estilo, describiendo los métodos que utilizaba el miembro más destacado de Praxis, Alejandro Aróstegui:

> Bastará recordar los denominados Petroglifos (1974) y Cerámica nicaragüense (1975) para señalar su indagación en torno a los vestigios prehispánicos y a las artesanías populares de su país, aunque no siempre la sustancia poética que le brinda Nicaragua se concrete en asuntos tan precisos. El paisaje, por ejemplo, es representado en síntesis de tal manera apretada que montañas, volcanes y lagos quedan convertidos en signos relativos al espacio, la soledad, el peligro, la quemante luminosidad, las atroces fuerzas telúricas ocultas.
>
> Raquel Tibol[208]

[Fig. 2.14] Leonel Venegas: *Güegüense* (1976)

Como se puede observar, el indigenismo, que surgió en México desde principios del siglo XX y que se manifestó con toda su exuberancia entre 1921 a 1950, llega a los países de América Central cerca de 1940, y en algunos no es hasta pasados los años 50' que se manifiestan en su esplendor. Los conflictos políticos que sucedieron en dichos países, como el golpe de Estado atestado contra el gobernador guatemalteco Jacobo Arenz Guzmán en 1954, o las dictaduras en Nicaragua, retrasaron los procesos políticos internos que se deben dar para el surgimiento de una identidad cultural nacional.

Es necesario decir que el indigenismo, y los estilos que surgieron a su alrededor, no constituyen ni una escuela, ni un movimiento concreto, fue más bien una necesidad colectiva de autenticidad que utilizaron los artistas atraídos por lo que pasaba en las vanguardias europeas. Aunque en México y América Central el arte de identidad estuvo muy vinculado con la política por diferentes razones, en Perú no fu así, por lo que tampoco se puede denominar el indigenismo como un movimiento político[209]. En México especialmente, fue un ideal que venía bien para los discursos

[208] TIBOL, Raquel: 2003.
[209] MAJLUF, Natalia: 1994, *Op. Cit.*, p. 613.

revolucionarios, y por lo tanto, los artistas lo acogieron y moldearon a su situación y necesidades. Una vez pasado el apogeo de dicha necesidad por diferenciarse de Europa y Estados Unidos, y de buscar en las raíces propias la fuente para una nueva creatividad en las artes, llegó un periodo en donde el indigenismo del pasado fue criticado duramente. Pocos fueron los artistas que continuaron con dichas tendencias entre 1970 y 1980, cuando la búsqueda de lo popular y ancestral volvió a tomar auge por la influencia del arte de identidad estadounidense vinculado a los movimientos por los derechos civiles, feministas, y contra el heterosexismo. Las críticas a los elementos representativos de la identidad, y la vuelta a estos a partir de 1980, serán estudiadas más adelante en este capítulo.

2.2 Afrocultura en el Caribe español

La cultura precolombina no estuvo prácticamente presente en el arte caribeño, aunque se hacen algunas referencias a petroglifos taínos, éstas surgen mayormente a partir de 1950, y son mínimas comparadas con otras formas de manifestar la identidad cultural. A diferencia de México y América Central, en donde la cultura prehispánica es lo más importante en este sentido, en el Caribe español la necesidad de una identidad nacional en el arte se expresa a través de la impresión de componentes africanos, ya sea que provengan directamente de África, como la cultura yoruba[210], o de su fusión con la cultura hispánica, como la santería.

El arte moderno llegó al mismo tiempo a los países caribeños de Cuba y República Dominicana, pero fue en el primero en donde se desarrolló con más fuerza durante la tercera década del siglo XX. Las necesidades de una república recién fundada se parecían en cierto modo a las que condicionaron el nacimiento de una vanguardia europea entre los siglos XIX y XX. La tradición plástica que llegó al país más grande de las Antillas Mayores desde Europa, sentó las bases para una ruptura con las convenciones académicas que permitió la introducción de elementos criollos y afrocubanos en los trabajos que se creaban entonces[211]. Con influencias tomadas durante los viajes realizados a Francia, los primeros artistas en declararse contra la retrasada Academia de San Alejandro en la Habana fueron los pintores Víctor Manuel García Valdés (1897-1969), Antonio Gattorno (1904-1980) y el escultor Juan José Sicre (1898-1974),

[210] Grupo etno-lingüistico del oeste de África, supone una gran parte de la ascendencia brasileña, venezolana, colombiana y caribeña.
[211] NAVARRETE, José Antonio; Vázquez Díaz, Ramón: 2011, p. 13.

quienes reflejaban estilos impresionistas y postimpresionistas en escenas costumbristas cubanas, especialmente del campo **[Fig. 2.15]**.

> Victor Manuel García […] suele ser considerado el iniciador de la modernidad en Cuba […] Las prolongadas estancias en París entre 1925 y 1929 revelaron a Víctor Manuel la obra de los artistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX. Se interesó particularmente por Paul Gaugin y sus escenas pintadas en Francia y los Mares del Sur [...] Al igual que Gauguin, Víctor Manuel intentó crear imágenes que reflejaran una estética ajena a la pintura tradicional europea; ello explica que la vida en las granjas pequeñas y en las calles de la Habana, y los serenos paisajes salpicados de árboles en flor y palmeras, se convierten en los principales temas de su producción.
>
> Giulio Blanc[212]

A esta revelación contra la academia le siguieron de cerca artistas que también adquirieron el influjo de Europa para sus pinturas de escenas criollas, en donde la agricultura, especialmente de la caña—componente más importante de la economía—, seguía siendo el escenario más destacado. Carlos Enríquez (1900-1957), Amelia Peláez (1896-1968), Fidelio Ponce de León (1895-1949), Jaime Valls (1883-1955) y otros artistas más jóvenes: Mirta Cerra Herrera (1904-1986), Mario Carreño (1913-1999), René Portocarrero (1912-1985), y Cundo Bermúdez (1914-2008), entre otros, aplicaron estilos más modernos como el del futurismo, cubismo y expresionismo a sus pinturas **[Fig. 2.16]**. Tenían entre todos un sostén teórico en la *Revista de Avance* (1927-1930), fundada por los escritores Jorge Mañach Robato (1898-1961) y Juan Marinello Vidaurreta (1898- 1977)[213], que fomentaba las ideas de vanguardia entre artistas de la isla. La revista fue un componente decisivo en la definición de lo nacional, y en 1927 dirigió la *Exposición de arte nuevo*, en respuesta a los salones

[Fig. 2.15] Antonio Gattorno: *Mujeres junto al río* (1927)

[212] BLANC, Giulio: "Cuba 1900-1950", en SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, p. 82.
[213] BARR, Alfred H. Jr.: 1944, p. 2-3.

de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro[214], donde destacaron García Valdés, Gattorno y Sicre como los artistas más maduros de la vanguardia cubana.

Los críticos José Gómez Sicre (1916-1991) y Guy Pérez-Cusneros Bonnel (1915-1953) coinciden en que la primera generación se enfocó en el campesino y la cultura afrocubana y que la siguiente, la de las y los artistas nacidos en la década de 1910, se dedicaron a temas que definieron el *ethos* cubano como "blanco-criollo", una cultura que tenía también herencia española[215], aunque siguen siendo negros y mulatos los personajes principales.

> La busca de lo autóctono y su expresión –indigenismo—que se advierten en buena parte del arte actual de Hispanoamérica no han podido tener arraigo en nuestro medio por la carencia de población india y de riqueza monumental o literaria en nuestros indígenas desaparecidos. El negro –tema y motivo universal— tiene en Cuba significación específica. Su participación en la vida cubana –fue elemento decisivo en las revoluciones contra España—, su tragedia social –nueva esclavitud— lo hacen objeto de meditaciones y esperanzas. Sus características físicas –enriquecidas y multiplicadas en su cruce con el blanco y el amarillo—, sus bailes, de un malicioso y encantador primitivismo, lo hace motivo de la mejor plástica. Su música puede llegar a ser lo que nos coloque con mejores ensayos musicales de nueva fisionomía con ritmos afrocubanos han iniciado una vía hacia lo esencialmente vernacular, es decir, hacia lo universal.
>
> Juan Marinello[216]

Muchos estudios coinciden en que son Eduardo Abela (1889-1965), y Jaime Valls los más dignos representantes del afrocubanismo a finales de la década de 1920[217]. Los personajes negros eran en el resto de los artistas, parte del paisaje rural, pero estos dos los retrataron como elemento cultural, destacando su folklore y sus ritos **[Fig. 2.17]**. Más adelante, cuando los temas mulatos y criollos ya no daban mucho más de sí, algunos artistas negros, como Teodoro Ramos Blanco (1902-1972), dieron un giro al rumbo que seguían las artes plásticas, dignificando su raza[218]. Esta es una de las diferencias más grandes que tiene la plástica caribeña con la de México y América Central, la introducción de elementos de identidad a la plástica por personas pertenecientes a la raza que más se destaca como autóctona. Y ya se verá en este estudio como

[214] SALCEDO, Antonio: 2002, p. 76.
[215] ANREUS, Alejandro: 2011, p. 239.
[216] MARINELLO, Juan: 1930, p. 53.
[217] NAVARRETE, José Antonio; Vázquez Díaz, Ramón: 2011, p. 17; MOORE, Robin: 1997, p. 3.
[218] NAVARRETE, José Antonio; Vázquez Díaz, Ramón: 2011, p. 18.

fue criticado el indigenismo por ser tratado en el arte por personas ajenas a la raza india o que no se consideraban indios.

[Fig. 2.16] Mario Carreño: *Los cortadores de azúcar* (1943)

Un hecho significativo para la consolidación del arte moderno en Cuba, además de la madurez que adquirieron los artistas mencionados hasta ahora a finales de la década de 1930, es la creación del Estudio Libre de Pintura y Escultura, dirigido por Eduardo Abela, que además organizó el Primer Salón de Arte Moderno[219]. Y es a principios de la década siguiente, en 1942, que entra en la escena cubana el artista que más se ha destacado de la modernidad nacional, Wifredo Lam (1902-1982). «Cuando el artista sale de Cuba en 1923 no busca el París de las vanguardias, sino la España académica […] más tarde se interesa en el modernismo, al que se consagra en París – llega en 1938 a causa de la guerra [civil española]»[220]. Al llegar a París, y tomar contacto con la vanguardia local, se interesó por el surrealismo y el cubismo, a la vez que sus raíces negras le llevan a fijarse en la forma en que los artistas de la época tomaban referentes africanos, o lo que ellos llamaban "primitivo" y lo añadían a sus trabajos. El artista que más se relacionó con Wifredo Lam en París fue Pablo Picasso, quien llega a influenciar de manera decisiva en toda su obra. El artista malagueño no solo le guió y le presentó a numerosas figuras de importancia en el ámbito cultural, sino que le consiguió un mecenas, Pierre Loeb (1897-1964), guardó su trabajo realizado en París cuando Lam tuvo que salir para Cuba (a causa de la Segunda Guerra Mundial), y expuso con él en Nueva York, en la Galería Perls, en 1939[221].

[219] SALCEDO, Antonio: 2002, p. 76.
[220] MOSQUERA, Gerardo: "La apropiación afroamericana del modernismo: Wifredo Lam", en: CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.): 1994, p. 537.
[221] GREET, Michele: 2003, p. 3.

[Fig. 2.17] Jaime Valls: *Bailando rumba* (1928)

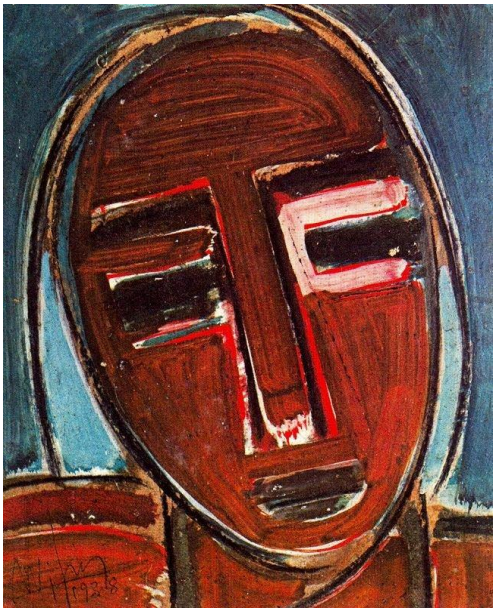
En París el artista ya juega con su identidad como negro y cubano. Aunque es hijo de mulata y chino, su color destaca, y es visto en París como el primitivo puro buscado por los artistas modernos. Es por ello que la identidad propia que intenta representar en su obra realizada en Francia ha sido descrita como impuesta, no es su identidad propia, sino la que se espera de él[222]. De esta época es *Autorretrato* (1938) **[Fig. 2.18]**, en donde el artista se pinta a sí mismo como una máscara africana. «Aunque Picasso utilizó frecuentemente la máscara africana como *motif* en su obra, nunca asoció ésta a sí mismo, en lugar de ello, en la obra de Picasso la máscara hacía referencia a elementos ajenos a la tradición europea. El vínculo entre máscara y autorretrato es, por lo tanto, un elemento único en la obra de Lam.»[223] De todos modos, sus estudiosos argumentan que durante su estancia en París, las máscaras africanas de Lam no reflejaban su herencia afrocubana, sino que seguía una moda e imitaba a la vanguardia de la época[224].

A su regreso a Cuba, dichos elementos directamente africanos, son los que le diferencian del arte que ya se hacía en la isla. Como se ha mencionado, el resto de la vanguardia se interesaba por retratar al criollo y al negro en Cuba, pero Lam incluyó una iconografía africana, que luego fue mezclando con las experiencias que tuvo con la santería cuando era pequeño. Aunque Wifredo Lam no creció en una familia que practicara la santería, «su madrina fue una sacerdotisa ligada al cabildo de Santa Barbara (Changó) […] ubicado en una región de fuerte tradición afrocubana. Aunque Lam no se inició en la santería, sí se formó en contacto con ella […]»[225]. La primera década que pasó en Cuba se conoce como la más productiva de su carrera.

[222] *Ibid.*
[223] *Ibid.* Traducido del inglés: «And although Picasso frequently used the African mask as a motif in his work, he never associated the mask with the self, but rather as a reference to something outside the European tradition. The leap from mask to painted self-portrait is therefore unique to Lam.»
[224] MOSQUERA, Gerardo: 1994, *Op. Cit.*, p. 537-538.
[225] *Ibid.*, p. 537.

Los personajes que conoció en el viaje de regreso (Claude Lévi-Strauss y Aimé Césaire[226]) y al llegar a Cuba (Lydia Cabrera[227]), despertaron su interés por la situación colonial de Cuba y la forma en que la cultura africana estaba desapareciendo. Además, su encuentro con Cabrera le recordó sus encuentros con la santería a una edad temprana, y motivó su interés en ésta. Deidades afrocubanas como Elegua **[Fig. 2.19]**, Chango, Yemaya, entre otras, comenzaron a aparecer en su trabajo[228], como personajes, o dentro de composiciones que se asimilan a los altares que las personas que practican la santería dedican a sus santos. Lam toma también prestados algunos títulos, como *Hermès Trimégiste* (1943) y *Les noces chimisuqes* (1944) de textos esotéricos[229].

A partir de 1941 la paleta del autor va cobrando brillantez, los colores se vuelven tropicales, reacción lógica al cambio de ambiente que supuso el regresar a Cuba desde Francia. Toda esa evolución de temas y colores construyó el camino para que en 1943 construyera *La jungla*, trabajo en guache que ha sido llamado su obra maestra[230]. Se encuentran en esta obra otros elementos que ha ido incorporando desde su llegada a Cuba, como las cabezas de animales, cuerpos de frutas tropicales, etc. Con un fondo que hace clara referencia a un cañaveral, *La jungla* es un barullo de personajes que se funden entre sí. Dispersos entre la maleza aparecen figuras animales, partes humanas: brazos, piernas, pechos, manos, traseros y órganos sexuales, todos de forma desproporcionada. Las máscaras africanas están también presentes. Los colores



[Fig. 2.18] Wifredo Lam: *Autorretrato* (1938)

[226] Césaire fue un poeta y político de Martinica que defendió la identidad cultural caribeña. Abogaba por el concepto de "negritud" y la creación de un universalismo humano real, que reemplazara el universalismo limitado de Occidente.
[227] Cabrera fue una escritora y activista cubana interesada en las raíces africanas. Conocía de cerca la santería y otras religiones afrocubanas. Es escritora del primer estudio antropológico importante de las tradiciones afrocubanas: *El monte* (1954), que se convirtió en el libro más importante para los santeros que practican la religión en Cuba.
[228] LAM, Wifredo: 2002, p. 77.
[229] SIMS, Lowery Stokes: 2002, p. 48.
[230] COBAS AMATE, Roberto: 2003, p. 14.

son extremadamente llamativos y en algunas partes aparecen el rojo y el naranja, haciendo sugerencia de la sangre[231], elemento utilizado a menudo en la santería.

> Tanto en ésta como en otras pinturas realizadas a partir de los años cuarenta, Lam rechaza la creación de imágenes anecdóticas e interpreta la espiritualidad mágica y panteísta subyacente a la cosmovisión afrocubana. Para los afrocubanos, en el universo cotidiano habitan dioses y espíritus que deben ser apaciguados mediante sacrificios de animales. Asimismo, durante los rituales, que implican frenéticos bailes al son de tambores y cánticos, los devotos creen estar poseídos por un dios. Precisamente esta interacción entre la realidad percibida y lo sobrenatural se convertiría en el tema central de los cuadros de Lam.
>
> Giulio Blanc[232]

La obra del artista es uno de los mejores ejemplos de lo que algunos escritores han llamado lo "real-maravilloso", que como se discutió anteriormente en este capítulo, es uno de los elementos más destacados de la identidad latinoamericana en el arte. Y hablando de lo maravilloso, el autor Alejo Carpentier destaca la diferencia entre la magia en las obras de arte latinoamericanas y las interpretaciones del paisaje primitivo que hacían los autores europeos:

> Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la era contemporánea.
>
> Alejo Carpentier[233]

En República Dominicana la búsqueda de una identidad a través de las manifestaciones culturales no comenzó con el arte moderno. El país más grande de la isla, de La Española sufrió varios reveses históricos que diferencian su historia de la de los demás países del Caribe español. La independencia de España la lograron en 1821, a principios del siglo XIX, como la mayor parte de las antiguas colonias españolas en América. Pero al año siguiente, el general haitiano

[231] HERNÁNDEZ ADRIÁN, Francisco J.: 2009, p. 342.
[232] BLANC, Giulio: 1996, *Op. Cit.*, p. 85.
[233] CARPENTIER, Alejo: 1983, p. 4.

Jean Pierre Boyer, invadió la parte oriental de la isla y reprimió una gran cantidad de manifestaciones culturales propias de los dominicanos, como el lenguaje, el folklore y las fiestas. Para los que vivían en lo que se llamó, durante el breve periodo de independencia, el "Estado Independiente del Haytí Español", lo que los definía como cultura y como nación era su idiosincrasia hispana, sus fiestas cristianas y su idioma[234]. Es por ello que cuando en 1844, cuando el lado este de La Española proclamo su soberanía de la República de Haití[235], «la reacción nacionalista contra la ocupación esgrimió la defensa del idioma y las costumbres hispanas como estandarte de identidad.»[236] Aun así, el arte que se hacía durante la época era de corte neoclásico, fijándose en lo que proclamaban las academias europeas, o de estilo caricaturesco.

[Fig. 19] Wifredo Lam: *Rostro con máscara y Elegua* (1947)

[234] JANSEN, Silke: 2007, p. 23-24.
[235] TORRES-SAILLANT, Silvio: 2000, p. 1086.
[236] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, p. 238.

Como en el resto del Caribe, las referencias a una identidad negra llegan de la mano de la modernidad. En la década de 1920, Celeste Woss y Gil (1890-1985) escandalizó al público con sus desnudos de mulatas[237], que tenían un estilo postimpresionista, con colores cálidos caribeños. Al igual que los primeros artistas de vanguardia cubanos, Woss y Gil presentó en sus trabajos escenas típicas dominicanas, en donde los mulatos y criollos eran los personajes principales **[Fig. 2.20]**. El rescate de la identidad racial nace en la necesidad de defenderse contra las constantes intervenciones estadounidenses desde 1845, cuando John Hogan, agente estadounidense, es enviado a hacer un estudio del estado del país, para un eventual reconocimiento de su independencia, como parte de un acuerdo firmado por las autoridades francesas, españolas y estadounidenses, que buscaba evitar la propagación de negras y negros libres por las colonias o semicolonias del resto de América. Desde ese momento, el gobierno norteamericano comenzó un estudio para la posible anexión del país dominicano a Estados Unidos. El estudio resultó ser extremadamente racista, y las declaraciones de los diplomáticos enviados no hacen más que quejarse de la alta población africana y negra en el país. Los que intentan, por varios motivos, que el país caribeño sea anexionado, denigraban la negritud de la población, alabando y exagerando las características de su población blanca[238]. La comisión del Senado estadounidense que estudió el caso, declaró en su testimonio, de 1871, que «la gran mayoría, especialmente en la costa, no son ni negros puros ni blancos puros; están completamente mezclados», y continúa: «en algunos lugares del interior, se puede encontrar un número considerable de blancos puros, y generalmente en las personas de raza mixta, la raza blanca predomina.»[239]

[237] *Ibid.*, p. 240.
[238] TORRES-SAILLANT, Silvio: 2000, 1087.
[239] WADE, B.F.; *et. al.* (com.): 1871, p. 13.Traducido del inglés: «The great majority, especially along the coast, are neither pure black nor pure white; they are mixed in every conceivable degree. In some parts of the interior considerable numbers of the pure white race are to be found, and generally in the mixed race white blood predominates.»

[Fig. 2.20] Celeste Woss y Gil: *El Vendedor de Andullo* (1938)

Posteriormente, a raíz de la recolonización del país por España, estalla una guerra en donde las dominicanas y los dominicanos—con estrategias de guerra de guerrillas—consolidan completamente la independencia, en 1865. Pero el país del norte ya tenía un plan de endeudamiento con República Dominicana, y en 1916 invadió el país, alegando una crisis profunda y una deuda contrariada[240], y establecen un gobierno militar hasta 1924. Este último propició la subida al poder del dictador Leónidas Trujillo en 1930 y se mantuvo al mando hasta 1961[241].

[240] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, *Op. Cit.*, p. 238.
[241] RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María: 2004, p. 152.

La modernidad en el arte llegó a través de los artistas dominicanos que entre las décadas de 1910 y 1920 hicieron viajes a Europa, México y Nueva York y que abrieron distintas academias en diferentes regiones del país desde comienzos de la tercera década del siglo XX. Durante dicho decenio, y a partir de la obra de Celeste Woss y Gil, otros artistas se interesaron en el rescate de lo nacional y del orgullo de su raza[242]. Las autoras Deborah Roldán y Jeannette Miller identifican a Yoryi Morel (1901-1978), Jaime Colson (1901-1975), y Darío Suro (1917-1996), junto a Woss y Gil, como «la avanzada artística que rompiera barreras de la tradición académica española y forjaran un modernismo autóctono, enraizado en lo dominicano.»[243]

Mientras Yoryi Morel estudió artes visuales en su propio país, del que nunca salió, Jaime Culson y Darío Suro realizaron varios viajes que se reflejan en su paleta y estilo. El arte de Morel es muy costumbrista, y su paleta llamativa. En su trabajo figuran principalmente paisajes dominicanos rurales, en donde destacan la flora y las chozas **[Fig. 2.21]**. Jaime Colson, al haber estudiado por una larga temporada en España (1918-1928)—Barcelona y luego Madrid—, y en París, refleja en su estilo formas más modernas, especialmente del cubismo, y su paleta es más apagada, sin dejar de ser tropical. También incorpora el humanismo adquirido en su viaje a México. Si en algo destaca su intención de rescatar la identidad dominicana, es en su «interés por igualar los rasgos raciales [del mulato] a su concepción de lo caribeño.»[244] Y al igual que en la obra de Colson, es la producción de Darío Suro, una influencia importante su viaje al país azteca. «Sus temas de aquella época componen una interesante mezcla de las preocupaciones sociales y raciales de su país con el estilo muralista mexicano; tiene la fuerza expresiva dramáticamente social y con especial énfasis racial.»[245]

Pero el rescate de la negritud y el entendimiento del valor que tiene la herencia africana encuentran su cumbre a finales de la década de 1930 y principios del 40', cuando llegan al país españoles exiliados y europeos que huían de la Segunda Guerra Mundial. Al igual que habían hecho los gobernantes en el pasado, el dictador Trujillo atrajo inmigrantes del viejo continente para fomentar la primacía de la raza blanca sobre la negra en la república.

[242] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, pp. 239-40.
[243] SÁNCHEZ, Justo J.: 1999, p. 34.
[244] RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María: 2004, p. 152.
[245] Tomado de la página web del Museo Bellapart, Santo Domingo: http://rsta.pucmm.edu.do/ciudad/bellapart/sec03/DarioSuro/dariosuro.htm, (revisado el 15 de abril de 2013).

> El interés colonizador del régimen dominicano se asume bajo el doble aspecto de política para el incremento de la producción agrícola y de política con objetivos de carácter demográfico. Según [Consuelo] Naranjo, Trujillo inscribía la llegada de los refugiados españoles dentro de los "deseos de poblar el país con mano de obra blanca y fomentar el desarrollo de la agricultura mediante la creación de colonias", interés que lo habría llevado a ofrecer –en la Conferencia de Evian de 1938– la recepción de hasta cien mil refugiados europeos, con el requisito de que éstos fuesen agricultores de raza blanca.
>
> Juan B. Alfonseca Giner de los Ríos[246]

[Fig. 2.21] Yoryi Morel: *Rancho con flamboyant* (1938)

De hecho, un año antes, en octubre de 1937, el dictador ordenó a sus tropas asesinar a toda la población haitiana que vivía en los alrededores de la capital, Santo Domingo, solamente por ser de pura raza negra[247]. Se estima que fueron asesinados entre 15,000 y 30,000 personas[248].

[246] ALFONSECA GINER DE LOS RÍOS, Juan B.: "El incidente del vapor Cuba o los obscuros móviles de una política de inmigración en la Era de Trujillo", en: ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina C. (coord.): 2010, p. 41.
[247] WUCKER, Michele: 1998, p. 61.
[248] Algunas Fuentes mencionan una cifra y otros recursos mencionan otras. Al respecto se pueden consultar: WUCKER, Michele: 1998; LEE TURITS, Richard: 2002.

Pero los refugiados españoles y europeos no compartían la ideología política del régimen trujillista y fueron ellos quienes precisamente alentaron a los artistas e intelectuales dominicanos a estudiar y explotar esa herencia africana que tenían. Estos inmigrantes venían de lugares en donde se buscaba lo primitivo (en África y Oceanía)[249] para imprimirle un aire fresco, étnico y exótico al arte moderno, y los dominicanos tenían esa herencia en su propia sangre y en su propia cultura.

[Fig. 2.22] Gilberto Hernández Ortega: *S/T*, (?)

El arte que nació con la generación de 1940 tenía claramente rasgos cubistas y expresionistas—las dos tendencias que se manifestaron con más fuerza en América Latina—y como en los trabajos de las y los artistas de otros países, el color llamativo, la superposición exagerada de imágenes, y por lo tanto lo barroco, estaban muy presentes. Es considerado exponente máximo de esta tendencia a Gilberto Hernández Ortega (1924- 1978), quien «se adentra, como ningún otro pintor dominicano en la magia de los trópicos. Su obra revela ese estado alterado, inquieto e inquietante, que subyace en la […] imagen del hombre y la mujer del Caribe. Algo secretamente bulle, se agita y se estremece dentro de su obra. Es un espíritu de magia, de duendes, de ciguapas

[249] MILLER, Jeannette: "El exilio republicano español y sus aportes a la modernidad en el arte dominicano", en: ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina C. (coord.): 2010, p. 162.

[Fig. 2.23] Clara Ledesma: *Sin título* (1960)

y galipotes.»[250] **[Fig. 2.22]** La obra de este importante artista se encuadra en la tradición latinoamericana que se describe en este capítulo, que vinculó, y aún lo hace, las prácticas ancestrales—indígenas, africanas—y las actuales, con la magia y el rito. De esta misma generación es Clara Ledesma, quien añade un toque *naif* y de fantasía a sus composiciones, a las que tampoco les falta el color **[Fig. 2.23-2.24]**. Este arte dominicano no se compone solamente de lo que hicieron los artistas nacidos allí, sino que fue complementado con las prácticas de los españoles en la isla, que también añadieron componentes raciales y de paisaje tropical a su obra. Entre estos destacan José Vela Zanetti (1913–1999), Eugenio Fernández Granell (1912–2001) y Josep Gausachs (1889-1959).

Los y las artistas que proliferaron a partir de 1940, se beneficiaron también de la visita de importantes intelectuales de reconocimiento a nivel mundial, como Wifredo Lam[251] y André Breton[252], que visitaron el país entre 1941 al 1945. Estímulos como esos fueron los que llevaron a los artistas que surgieron en la década siguiente a radicalizar aún más la presencia de la cultura africana del país en sus trabajos. La obra de Eligio Pichardo (1929-1984) se puede comparar en ese sentido a la de Wifredo Lam. El primero imprimió en su obra un aire de universalismo, que mezclaba el cubismo y otros estilos de vanguardia, con las prácticas religiosas afrocaribeñas.

> Inicia su obra con un marcado interés nacionalista. Dentro de un dramático expresionismo deformante, el hambre y los ritos de nuestro folklore componen su temática trascendente que influye en los inmediatamente más jóvenes que él. Su intención de expresar el tiempo y la geografía que le tocó vivir le hizo escoger las

[250] UREÑA RIB, Fernando: "Gilberto Hernández Ortega", http://www.latinartmuseum.com/gilberto.htm, (revisado el 18 de abril de 2013).
[251] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, p. 241.
[252] DE OSMA, Guillermo: "Historia de una seducción", en DE OSMA, Guillermo: 2010, p. 7.

> expresiones más dramáticas y elocuentes del arte universal pretendiendo ser un eslabón más. Esa intención universalizante lo situó en derroteros formales diferentes que encasillaron su obra por otros lenguajes transformando su inicial agresividad antillana.
>
> Jeannette Miller[253]

[Fig. 2.24] Clara Ledesma: *Ozama* (1956)

En esta década, la esquematización geométrica que se logró con el cubismo llega hasta un punto en que se convierte en abstracción. Pero los artistas que desarrollaron obra abstracta continúan reivindicando su raza y los ritos culturales, especialmente a través de la pintura. A esta se van añadiendo también elementos precolombinos. «*El sacrificio del chivo* [1958] de Eligio Pichardo, un cuadro que aborda la abstracción geométrica a través de la reducción de las figuras a planos, obtiene el Primer Premio de Pintura en la Bienal Nacional de 1958. El título de la obra refiere a una tradición popular en que la carne de un animal sacrificado se reparte entre todos. Las imágenes sugieren miseria y escasez. Este cuadro marca un cambio en la valoración estética de la época y crea pautas para futuras tendencias dentro de la plástica dominicana.»[254] **[Fig. 2.25]** Pero más abstracta aún, con los rasgos tainos y africanos todavía presentes, es la obra de Paul Giudicelli (1921-1965), quien «se interesó en la cultura negra de los bateyes azucareros y logró

[253] MILLER, Jeannette: citada en "Eligio Pichardo 1929-1984", http://rsta.pucmm.edu.do/ciudad/bellapart/sec06/EligioPichardo/EligioPichardo.htm (23 de abril de 2013).
[254] MILLER, Jeannette; Ugarte, María: 2001, pp. 140-41.

planteamientos nuevos de tema y factura.»[255] Al igual que Wifredo Lam, Giudicelli toma los elementos míticos y del imaginario popular africano, que han servido para el desarrollo de una sensitividad caribeña, y los ha aplicado a su obra[256]. Estos artistas, además de otros que aún siguen en activo, han influenciado decisivamente en lo que se hace en el país dominicano hoy en día. En el siguiente apéndice de este capítulo se estudiará más a fondo el fenómeno de la abstracción en América Latina que tuvo lugar entre 1950 y 1980, y que solo comenzaba con la obra de estos artistas.

[Fig. 2.25] Eligio Pichardo: *El sacrificio del chivo* (1958)

El proceso de descubrir su identidad nacional a través de las manifestaciones culturales tuvo un proceso un poco distinto en Puerto Rico. Hemos visto cómo cada país de la región estudiada tuvo su surgimiento dentro de la modernidad en distintas décadas del siglo XX, y que mientras México ya salía de esos primeros años de descubrimiento hacia el 1945, algunos países no hacían más que comenzar a explorarse como nación a través de la pintura y la escultura. En

[255] *Ibid.*, pp. 141-42.
[256] MOSQUERA, Gerardo: 1992b, p. 34.

Puerto Rico, la realidad histórica, de haber pasado de ser una colonia española a una estadounidense, ha creado la necesidad en los artistas de descubrir la nacionalidad de forma más contestataria que los artistas de otros países.

Se podría decir que Francisco Oller y Cestero (1833-1917), fue el primer artista que se desvinculó de los temas puramente europeos, para empezar a explorar la isla y sus costumbres. Formalmente su trabajo se clasifica como impresionista, y de hecho el artista no solo se codeó con los autores parisinos más importantes de la época, sino que participó, en la misma ciudad, con su trabajo de los salones de finales del siglo XIX. Su pintura más importante, *El velorio* (1893), que fue presentado en el Salón de 1895, ha sido analizado desde muchos puntos de vista en artículos y tesis. Según Ramón E. Soto-Crespo, es una escena del duelo por la muerte de una nación o por una nación perdida[257]. La pintura muestra la escena de una tradición puertorriqueña de los campesinos a fines del XIX, en donde se celebraba la muerte de un niño pequeño bautizado, porque éste "iría directo al cielo"[258]. Un paisaje característico de la pintura puertorriqueña aparece por la ventana, en donde se observa una vista del campo y la flora autóctona. Dentro de la casucha, en donde se celebra el velorio, el ambiente de festejo es latente y el autor presenta un lugar lleno de productos tradicionales en la comida del país. Es interesante el análisis de Soto-Crespo en cuanto al personaje negro, o como él lo llama: "afrocaribeño"; que aparece en el centro de la pintura y que observa al niño que yace encima de una mesa. Comienza describiendo una apatía general hacia la figura del niño de parte de todos los personajes de la pintura, exceptuando el sujeto que aquí se describe: «La única excepción a esta apatía general es la figura en el centro de la pintura, el personaje afrocaribeño que mira en dirección al niño; este personaje lleva bastón, tiene una joroba en la espalda, está descalzo, lleva ropas humildes, y toca su barba gris con su mano izquierda en intensa contemplación. Su comportamiento acentúa lo que yo llamaría un espacio de reconocimiento nacional.»[259] Continúa diciendo Soto-Crespo que *El velorio* **[Fig. 2.26]** «simboliza un momento definitorio de una consciencia estética nacional

[257] SOTO-CRESPO, Ramón E.: 2002, p. 450.
[258] ÁLVAREZ, Luis M.: "Música y tradición mítica en el Velorio de Francisco Oller", http://musica.uprrp.edu/lalvarez/velorio1.html (revisado el 13 de mayo de 2013).
[259] SOTO-CRESPO, Ramón E.: 2002, p. 451. Traducido del inglés: «The sole exception to this general apathy is the figure in the painting's center, the Afro-Caribbean character who stares in the direction of the child; this character carries a cane, has a curved back, is barefoot, wears humble clothes, and touches his gray beard with his left hand in intense contemplation. His demeanor accentuates what I would call a space of national recognition.»

[…] representa la muerte de una nación joven»[260]. Según Enrrique García Gutiérrez Oller, al crear este tipo de pintura en la brecha de los dos tipos de colonialismo que ha sufrido Puerto Rico[261], «creaba un paradigma que se identificaría con los comienzos de una pintura isleña, y se convertirían en icono referencial de la búsqueda y definición de una identidad nacional y cultural.»[262] En la obra de Oller se personifica el jíbaro, palabra puertorriqueña para el criollo campesino, que aparecería luego en las pinturas de Ramón Frade (1875-1954) y Miguel Pou (1880-1968), entre otros, en las primeras tres décadas del siglo XX[263]. Más adelante, otra artista eminente de la primera mitad del siglo, Luisa Géigel (1916-2008), destacó la figura de las mujeres negras de la isla.

[Fig. 2.26] Francisco Oller: *El velorio* (1893)

Pero a pesar de esa muestra temprana de conciencia nacional, que aparece en la pintura de Oller, pasarán muchos años hasta que un grupo considerable de artistas muestre, en su forma particular, lo que representa para ellos la identidad puertorriqueña y latinoamericana. Los artistas significativos de esta etapa comenzaron a aparecer luego de la Segunda Guerra Mundial. Una

[260] *Ibid.* Traducido del inglés: «symbolizes a defining moment of national aesthetic consciousness […]depicts the death of a young nation».
[261] Los estadounidenses invadieron la isla al final de la Guerra Hispano-Cubano-Americana, en 1898.
[262] GARCÍA-GUTIÉRREZ, Enrique: "Puerto Rico", en SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, p. 120.
[263] *Ibid*., p. 121.

[Fig. 2.27] Rafael Tufiño: *Qué bonita es* (1954-55)

escuela nacional cohesionada apareció en los años 50', ya cuando el indigenismo en el resto de América Latina estaba siendo cuestionado, por lo que el arte puertorriqueño no tuvo la misma evolución hacia las formas abstractas que se desarrollaron en los demás países. En 1952, la nueva Constitución de Puerto Rico, creó un ambiente de cambio dentro de la colonia. Las amenazas militares, y de un cambio de idioma, dejaban de ser tan evidentes, y la estrategia del país imperialista se centró en la inversión industrial. La necesidad de un arte educativo, y accesible a la clase obrera y campesina, llevó a las y los artistas a centrarse en la gráfica[264], especialmente el grabado y la serigrafía. Se inspiran directamente en el muralismo mexicano, ya que algunos de los artistas puertorriqueños de la época habían viajado y/o estudiado en México[265], y visto los murales de primera mano. La mencionada crítica de arte, Marta Traba, critica la forma en que se copió el estilo. Según ella la escuela puertorriqueña creó un mexicanismo reflejo, una imitación de lo que se hacía en México, «una cosa es consecuencia fatal de la otra [mexicanización refleja y degradación cultural]. Inevitablemente, al hacer una mexicanización refleja se caía en la degradación cultural, puesto que se imitaba un proceso no transferible»[266].

Los artistas de la generación de 1950, que habían estudiado en México y otros países, como Estados Unidos y España, formaron, en el mismo año, el Centro de Arte Puertorriqueño. Éste fue un taller, centro de reuniones, y galería, que tenía el propósito de promover el desarrollo de la plástica en la isla[267]. Los temas, muy parecidos a los de las primeras piezas modernas en los demás países estudiados, mostraban crítica social, especialmente contra el imperialismo estadounidense, y servían para establecer una identidad nacional. Los y las trabajadoras del

[264] POUPEYE, Veerle: 1998, pp. 113-114.
[265] Rafael Tufiño y Antonio Maldonado estudiaron en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México D.F.
[266] TRABA, Marta: 1973, p. 13.
[267] BENÍTEZ, Marimar: "The Special Case of Puerto Rico", en CANCEL, Luis R., 1988, p. 80.

campo, en tareas cotidianas y con paisajes tropicales de fondo, además de elementos populares típicos, eran los elementos más comunes. Un ejemplo de lo último es el portafolio de plenas puertorriqueñas—estilo musical de inspiración africana que servía como una especia de periódico oral—. 12 plenas famosas se escribieron e ilustraron en grabado, para crear el portafolio **[Fig. 2.27]**, que diseñó Irene Delano, y fue ejecutado por dos de los artistas más destacados de la época: Lorenzo Homar y Rafael Tufiño.

Este último se interesó también por costumbres populares especiales de la isla, como la talla de santos. La tradición surge cuando las personas de áreas rurales sienten la necesidad de tener un altar propio en su casa al no tener facilidad para ir a las iglesias católicas en los centros de las ciudades, por lo que tallaban sus propios santos. Eventualmente, surgieron artesanos que vendían las tallas **[Fig. 2.28]**. Surgió al mismo tiempo una forma particular de tallar, esculpir y pintar los reyes magos: a caballo, y con elementos tradicionales de la cultura. Éstos fueron representados también en los carteles de las décadas de 1950 y 60. La población, mayormente negra y mulata, era también mostrada en las escenas típicas, los carteles y las pinturas, en escenarios rurales o escenas de música y baile, ya fuese en el campo o la ciudad.

[Fig. 2.28] Rafael Tufiño: *Homenaje a Don Zoilo Cajiga* (1955)

La tendencia hacia la gráfica promueve la creación de carteles y obras con texto en ellas. Es Lorenzo Homar, con su habilidad para la caligrafía, el que origina el estilo, escogiendo especialmente textos de poetas, escritores y políticos destacados de la escena puertorriqueña. Es

importante el estilo para la definición de una identidad, pues los textos que se escogen generalmente, tenían que ver con la nacionalidad y la patria. Pedro Albizu Campos—político nacionalista que luchó por la independencia y los derechos de las y los trabajadores de la isla—, Julia de Burgos—poeta, también nacionalista, que escribió sobre la patria, la lejanía, al vivir parte de su vida en Nueva York, y los derechos de las mujeres—, y Tomas Blanco—escritor que se destacó por defender la identidad nacional frente a Estados Unidos—, fueron algunos de los personajes escogidos por Homar, para ser ilustrados con sus grabados. De los artistas más importantes de la etapa que aquí se describe, se deben mencionar también a Francisco Palacios (1916-1972); Manuel Hernández Acevedo (1921-1988)—quien se ha destacado por la pintura y el cartelismo naif, con colores llamativos y tropicales—Felix Bonilla Norat (1912-1992); Carlos Raquel Rivera, que fue discutido en el capítulo anterior—, Epifanio Irizarry—que se interesó por las costumbres de la población negra en la isla—, Carlos Osorio (1927-1984) y Luis Germán Cajigas (n. 1934), artista que se destacó por sus pinturas de paisajes puertorriqueños. Los paisajes de este último incluían, casi siempre, casas de campo y flamboyanes—árboles autóctonos de la fauna tropical en los que las flores, ya sean rojas o amarillas, cubren toda su copa en los meses de primavera y verano—. Su estilo propio desencadenó en una tendencia que fue seguida por muchos artistas, y que en la actualidad se ha convertido en una estrategia de venta a turistas que buscan arte puertorriqueño. Todos los artistas que se acaban de mencionar, incluyendo a Cajigas y Homar, además de ser parte del CAP aportaron con sus carteles a las misiones de alfabetización e higiene del Departamento de Salud, en la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO), y trabajaron en el Taller de Artes Gráficas del Intituto de Cultura Puertorriqueña. Otros y otras artistas se fueron incorporando más adelante y fueron los que sentaron las bases para un arte contemporáneo puertorriqueño, por lo que su trabajo será discutido más adelante.

2.3 Dos décadas vulnerables

A partir de 1950—algunas críticas y críticos lo ubican en 1945—, América Latina sufre un cambio paulatino en las formas de su plástica. El realismo que promovió el muralismo mexicano, necesario para expresar las ideas políticas, uno de sus objetivos principales, es sustituido por la abstracción. El estilo evoluciona, por un lado, hacia un geometrismo puro, que se destacó por su estética, exclusiva en América Latina, especialmente en el Sur. Otro tipo de

abstracción surge del proceso de maduración de los estilos "fantásticos", o "reales-maravillosos", de los artistas que habían tomado elementos no coloniales, como las figuras indígenas o africanas, y las habían aplicado a su trabajo, creando composiciones surrealistas y rituales, sin llevar mensajes directos al público. Tal es el caso de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Eligio Pichardo y Wifredo Lam, entre otros, quienes al mismo tiempo sirvieron de precursores del estilo que continuó hasta entrados los 70'.

Ambas ramas tuvieron más fuerza y prestigio entre los teóricos y teóricas de la época que las formas de política panfletaria que tenían casi un monopolio hasta 1945. La abstracción geomértica es estudiada por las y los críticos de la época, como un movimiento que permitió de alguna forma mostrar su latinoamericanidad, frente a las invasiones y dictaduras, impuestas desde el "norte" entre 1950 y 1970[268]. Se destacan el trabajo de Julio le Parc (n. 1928) y el de Helio Oiticica (1937-1980) **[Fig. 2.29]**, muchos de ellos con influencias de Joaquín Torres García. Pero en América Central, México y el Caribe, con una tradición de estudios de lo ancestral, lo fantástico se manifestó con más fuerza aun, en la nueva abstracción que surgía, inspirada en el ritual.

[Fig. 2.29] Helio Oiticica: *Grande núcleo* (1960-66)

[268] KNIGHT, Christopher: 2009, p. D. 1.

Una de las razones por la que los críticos y las críticas, historiadoras e historiadores, teóricas y teóricos, promovieron esta tendencia en las artes plásticas, es porque también dejaba de lado los nacionalismos y las identidades mecánicas, influenciadas por la política que proyectaban hacia afuera del continente, una visión retrograda de lo que era culturalmente América Latina. Desde la depresión de 1930, el gobierno y las empresas estadounidenses se habían interesado en mostrar los nuevos avances del arte moderno latinoamericano, y crearon instituciones para ello que comisariaban exposiciones en donde las obras se mostraban fuera de contexto.Se destacaban las que exponían una imagen del territorio latinoamericano como uno en el que no había llegado la modernidad. La importancia que tuvieron dichas muestras se entiende al evaluar el impacto dejado sobre la crítica de arte latinoamericana. Las teóricas Mari Carmen Ramírez y Fabiana Serviddio, estudiaron su historia, y exponen las razones por las que afectaron la visualidad de la plástica latinoamericana.

Ambas coinciden en que los lugares y las formas en que el arte se exhibe, afectan la forma en que es percibida una obra, y vinculan el comisariado de exposiciones latinoamericanas en los Estados Unidos, a estrategias políticas y económicas de control del país del norte hacia la región que aquí se estudia[269]. Serviddio describe la historia de tres organizaciones, que se encargaron de vender una imagen de Latinoamérica como una región completamente poblada por indígenas, que no había sido tocada por la modernización, y anclada en un pasado precolombino; a través de exposiciones en diferentes ciudades de Estados Unidos y llegando hasta Latinoamérica. Las tres organizaciones mencionadas son la Office of the Coordinator of Inter American Affairs (OCIAA), fundada durante la Gran Depresión—organización que ayudó a muralistas como Diego Rivera a traer los avances del arte moderno a Estados Unidos—la Organization of American States (OAS), durante la Guerra Fría; y principalmente la Center for Inter-American Relations (CIAR), que actuó entre 1960 y finales de los setenta y que, según fuentes de la autora, estaba vinculada a la CIA y era financiada y controlada por los grandes empresarios de Nueva York[270].

[269] SERVIDDIO, Fabiana: 2010, p. 481; RAMÍREZ, Mari Carmen: 1992, p. 60.

[270] La autora cita en su texto la Propuesta del Center for Inter American Relations a la Fundación Rockefeller BrouHers Fund, para solicitar 1 millón de dólares, para las operaciones del año fiscal 1977: p.4, Folder 4, Box 137, Sub-series Center for Inter-AmericanRelations, Series 4, Rockefeller Brothers Fund, Rockefeller Foundation Archives, RAC; Sobre la implicación de la CIA en la redacción de revistas culturales latinoamericanas: VAN DELDEN, Maarten: 2000; GILMAN, Claudia: 2003. La salvación financiera que realizaba constantemente David Rockefeller a la CIAR, fue uno de los datos que confirmaron la implicación de magnates con la oficina: O'CONNOR, Francis: 1989.

Dos problemas derivativos de esta política preocuparon a la crítica de arte del momento: la primera, el hecho de que las obras se presentaran fuera de contexto, y que por lo tanto se difundiera una visión errónea de la identidad latinoamericana, y cómo ésta se plasmaba en la plástica. Y en segundo lugar, la preocupación de que la «imposición de una "visión eurocéntrica ecumenizada" por parte del Centro aporta, entre otras consecuencias, "una posible respuesta del arte de las culturas comisariadas a adaptarse para satisfacer las preferencias de las culturas comisarias, deformando internamente su producción"», y ofreciendo una alteridad ficticia[271]. Estas exposiciones, además, complacían el interés eurocéntrico por la alteridad, en donde «el Otro somos siempre nosotros.» Es una forma de dominio, del norte hacia el sur de América, que se introduce por medio de la estética, pero que afecta la forma en que los latinoamericanos se ven a sí mismos. «Se introduce el peligro de que nos "otricemos" voluntariamente para satisfacerle a Occidente el neoexotismo de la diferencia.»[272]

La mayor parte de las exposiciones realizadas en los años de la II^{da} Guerra Mundial se centraron en temas indígenas, que no representaran ningún riesgo político para el gobierno estadounidense, en claro contraste con las políticas de los muralistas mexicanos[273]. El crítico cubano José Gómez Sicre, desde dentro de dichas instituciones, ayudó en parte a cambiar un poco la perspectiva que se había creado entre los estadounidenses sobre lo indígena en Latinoamérica. «[Gómez Sicre] quiso probar el internacionalismo de los artistas de la región. Un internacionalismo que, por supuesto, no era nuevo. La modernización de los lenguajes visuales llegó a América Latina en los 1920»[274]. Una de las exposiciones más importantes, comisariadas por el crítico, que sirvieron con el fin de presentar la universalidad de un arte que se podía comparar de tú a tú con el arte de las grandes metrópolis, fue la realizada en 1966 en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. En ella, los criterios de selección estuvieron marcados por la calidad del trabajo, el cual, como se menciona, se podía presentar frente al arte estadounidense y europeo, sin ser, al mismo tiempo, derivativo de éste[275].

[271] MOSQUERA, Gerardo: 1995, p. 17, citado en SERVIDDIO, Fabiana: 2012, p. 37.
[272] MOSQUERA, Gerardo: 1994, p. 536.
[273] SERVIDDIO, Fabiana: 2010, p. 484.
[274] *Ibid.,* p. 486. Traducido del inglés: «He wanted to prove the internationalism of the region's artists. This internationalism was not new, of course. The modernization of visual languages reached Latin America in the 1920s».
[275] TRABA, Marta: 1973, p. 52.

Pero Gómez Sicre le siguió el juego anticomunista a los Estados Unidos durante la Guerra Fría, y criticó duramente el muralismo mexicano, priorizando en el arte abstracto "liberado de ataduras políticas". Aún así, la abstracción era analizada antes de ser exhibida. Cuerpos como la CIAR, se aseguraban de que los artistas abstractos incorporasen elementos "autóctonos" y de "identidad cultural" a sus trabajos. «Los artistas cuya abstracción no demostrara sus raíces regionales, como el argentino Emilio Pettoruti, eran rechazados por no ser auténticos y se les denegaba un espacio en las exposiciones de los grandes centros como el MoMA.»[276]

Pero la utilización de elementos autóctonos o identitarios sin razón de ser también surgió del mismo centro de las prácticas artísticas latinoamericanas. Una de las críticas que sufrieron los y las artistas que se acogieron a los estilos que buscaban la identidad nacional—desde el surgimiento del estilo en la década del 20—es la lejanía que estas y estos mismos presentaban de las clases populares y los indios nativos. Algunos de dichos artistas tenían ascendencia directa indígena, madre, padre o abuelos, pero en su mayoría pertenecían a la clase intelectual y presentaban a las y los nativos como otra especie. Un ejemplo mexicano lo pone Natalia Majluf en su ponencia para el Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte, historia e identidad:

> [en 1943] Frida Kahlo pinta su autorretrato en traje de tehuana. La identidad personal [en el cuadro] se define sobre la base de una identidad colectiva que no se considera propia. La incongruencia del traje sirve para resaltar las diferencias, para enfatizar la alteridad. Al asumir un traje ajeno, acaba disfrazándose. Vemos figurada así la imagen básica del indigenismo, la de una apropiación necesariamente paradójica: presentar al indio como paradigma de la nacionalidad auténtica, como origen y fuente primordial de una cultura nacional, y al mismo tiempo admitir que el que lo representa no lo es.
>
> Natalia Mjluf[277]

Así, no solamente Estados Unidos presentó la cultura latinoamericana como "la otra", sino que en el mismo seno del arte latinoamericano se "otrizaban" personajes de la propia cultura, que no compartían una raza, una etnia, o una clase social. Además, se veía al indigenismo como una «noción utópica del pasado, una invención de la historia en imágenes y

[276] SERVIDDIO, Fabiana: 2010, pp. 484-485. Traducido del inglés: «Artists whose work featured an abstract style that did not indicate a regional provenance, such as Argentine Emilio Pettoruti, were rejected as not authentic and denied placement in shows at the main exhibition spaces like MoMA.»
[277] MAJLUF, Natalia: 1994, *Op. Cit.*, p. 615.

un laboratorio de categorías para acercarse a los habitantes originarios del territorio mexicano que fluctúa entre los tipos ideales, el espíritu de la raza y la clase social.»[278] El indigenismo avalaba las artes latinoamericanas frente al mercado de las artes visuales. Ha sido una estrategia de la que las comunidades indígenas no han sacado beneficio. En Perú, de hecho, dio más poder a los latifundistas[279].

Estos dos fenómenos—la declinación del realismo social, y la manipulación de la imagen sobre el arte latinoamericano que se realiza en los Estados Unidos—desencadenan una serie de debates sobre la existencia o no de un arte latinoamericano, el rumbo que éste, si es que existe, debe llevar; junto a una llamada a la conceptualización de lo que se ha llamado identidad[280], y la utilización de elementos indígenas y africanos de forma indiscriminada y fuera de contexto[281].

> Es necesario problematizar el concepto de identidad cuando hablamos de este en relación al arte de América Latina. En términos comunes y generales hemos sobreentendido el concepto como una manera de aislar o si se quiere detectar, aquellas cualidades características o peculiaridades que hacen de nuestras expresiones pláticas algo distinto al arte internacional de vanguardia, identificar lo que nos hace diferentes es una manera de afirmar no solo el carácter original de las aportaciones en el campo de la plástica, sino es también un camino a seguir para las nuevas generaciones. Lo cual no quita otro problemas que los países latinoamericanos son distintos entre sí. Es claro entonces que identidad se usa en dos sentidos: como aquello que diferencia a las artes visuales latinoamericanas de los centros metropolitanos del arte, y a la vez crea la urgencia de pensar cuan diferente es un país de América Latina de otro y por lo tanto la dificultad de encontrar las cualidades idénticas.
>
> Rita Eder[282]

La crítica de arte se desligó de la poesía y literatura, a las que estaba vinculada anteriormente, pues las personas que se interesaban por la crítica pertenecían al campo. Los términos más famosos en décadas anteriores, como nacionalismo, indigenismo y nativismo se vuelven obsoletos y la teoría se gira hacia la preocupación por la dependencia, reacción lógica a los acontecimientos recientes en cuanto a estrategias expositivas. Aun así, la misma huída de la

[278] EDER, Rita (coord.): 2001, p. 347.
[279] LAUER, Mirko: "Populist Ideology and Indigenism: A Critique", en MOSQUERA, Gerardo (ed.): 1996, pp. 77 y 81.
[280] EDER, Rita: "Arte e identidad en América Latina", en CAÑIZARES, D.: 1989, p. 4.
[281] RAMÍREZ, Mari Carmen: 1992, pp. 61-62.
[282] EDER, Rita: 1989, *Op. Cit.*, p. 8.

dependencia, hace que se siga pensando en la identidad, pues es el modo que tienen los y las latinoamericanas de no parecerse a los artistas metropolitanos[283].

Muchas y muchos autores enfatizan sobre el análisis del contexto, de los y las artistas antes de investigar sobre su obra y exhibirla, para que no se vuelva a caer en las tergiversaciones que sufrió el arte como consecuencia de los hechos históricos mencionados en los párrafos anteriores. Uno de los primeros estilos que sufrieron las críticas fue, como no, el muralismo mexicano, ya que los y las artistas de todo el continente siguieron sus pasos, mucho más allá de lo que podría denominarse lógico. La escuela mexicana de pintura representaba también un estilo que se asociaba a un programa político, promulgado por el gobierno. En su libro *Artistas contemporáneos de América Latina*, Damián Bayón trata este tema diciendo: «El tremendo impacto que supuso el muralismo iba a marcar del modo más patético a los pintores de México y a quienes los imitaban, sobre todo en Colombia, Venezuela, Cuba»[284], al mismo tiempo que menciona a Rufino Tamayo y Carlos Mérida como la *resistencia al muralismo* en México[285].

[Fig. 2.30] Pedro Coronel: *S/T* (1977)

Con la muerte de Orozco, en 1949, y de Diego Rivera en 1956, el muralismo creativo muere y se vuelve mecánico, pero aún seguirán algunos artistas recreándose en el éxito que tuvo, e intentando una continuación del movimiento, que ya estaba caduco. Damián Bayón hace, nuevamente, una descripción del fenómeno en México, que se puede extender a América Central y el

[283] TRABA, Marta: 1994, p. 86.
[284] BAYÓN, Damián: 1981, pp. 15-16.
[285] *Ibid*., p. 16.

Caribe español:

> Hacia fines de los años 50 vemos la lucha por imponer una nueva plástica teniendo en cuenta la libertad creativa, aceptando la validez de todas las tendencias y, sobre todo, siempre con el firme propósito de reclamar la calidad estética por encima de cualquier contenido social o político. El medio artístico se dividió así en dos bandos opuestos, antagónicos: "realistas" *versus* "abstractos". Por supuesto ninguno lo era totalmente ni de una sola pieza. Por ejemplo, el delirante Siqueiros militaba entre los realistas, y [José Luis] Cuevas –figurativo y "monstruista" por definición—se contaba entre los abstractos.
>
> Damián Bayón[286]

Y es José Luis Cuevas (n. 1931) no solamente el personaje que destaca en este escenario en el país mexicano, sino el que lleva al papel el debate sobre las direcciones que debe tomar el arte latinoamericano, junto a otros críticos e historiadores. En la historia del arte abstracto mexicano, de los años 50' y 60', destacan también: Juan Soriano (1920-2006), Pedro Coronel (1922-1985) **[Fig. 2.30]**, Lilia Carrillo (1930-1974) **[Fig. 2.31]**, y el geométrico Gunther Gerzso (1915-2000), entre otras y otros.

Los jóvenes artistas ya no se preocupaban por hacer una crítica directa de las realidades sociales, por medio de imágenes del pasado, como lo hicieron los muralistas. El nuevo arte abstracto hacía referencia a un mundo mítico, atemporal, aunque seguía vinculándose a su latinoamericanidad a través de la inclusión de una simbología propia del continente. Su obra no presentaba el pasado prehispánico a través de una sucesión de eventos históricos; en lugar de ello, los símbolos espirituales, rituales y mágicos estaban vinculados a las tradiciones actuales de América Latina. Esto devolvía a las imágenes la universalidad perdida, que

[Fig. 2.31] Lilia Carrillo: *Introspección* (1966)

[286] BAYÓN, Damián: "Artes visuales en México (1940-1980)", en BAYÓN, Damián (ed.): 1985, p. 173.

los hechos históricos pintados en murales no permitían al estilo mexicano de décadas anteriores[287]. La mitología propia en el arte, servía también, según Marta Traba, para resistir los embates de las vanguardias europeas y estadounidenses: «El aporte que Latinoamérica puede dar a lo lúdico radica, justamente, en su diversa naturaleza, en su interpenetración con elementos míticos reales, con contextos mágicos que afloran de las culturas andinas, centroamericanas o caribes de donde provienen.»[288]

[Fig. 2.32] Luis Martínez Pedro: *Mujer en interior con pájaro y florero* (1949)

Como ejemplo de las prácticas de abstracción en diversos países de la región que se estudia—además de los y las mexicanas mencionadas anteriormente—se puede analizar el trabajo de Luis Martínez Pedro (1910-1990) **[Fig. 2.32]**, cuya semejanza con la obra de Lam recuerda la importancia de éste último en el concepto de magia y rito, tan presente en la

[287] SERVIDDIO, Fabiana: 2010, p. 486.
[288] TRABA, Marta: 1973, p. 45.

abstracción que aquí se describe. Una magia que ha continuado proyectándose en la plástica cubana. Trabaja con la abstracción también, un artista del que ya se ha hablado en este capítulo, Mario Carreño, siendo uno de los precursores de la modernidad en la pintura cubana. Durante esta etapa latinoamericana, en donde la abstracción cobró más importancia entre los y las pintoras que se interesaban por la evolución de las artes plásticas, Carreño se dedicó al desarrollo de dicha tendencia, estilo formal que supo conjugar con la tradición sincrética de su país.

> El afrocubanismo fue una influencia importante en la abstracción geométrica en Cuba, como es ilustrado por el trabajo de Carreño de finales de los 40' hasta mediados de los 50'. Esto no sorprende ya que la escritura ideográfica, los cosmogramas y el simbolismo del color afrocubano proveyeron modelos *ready-made* para la reconciliación de la forma abstracta con contenido indigenista, un acercamiento criollo a la abstracción que la mayoría de los pintores caribeños habían tomado.
>
> Veerle Poupeye[289]

Algunos años después del auge de Martínez Pedro y Mario Carreño aparece en la escena abstracta cubana Manuel Mendive (n. 1944), artista cubano que hasta nuestros días sigue creando un tipo de arte que está a la altura de las últimas tendencias. Su trabajo se centra, al igual que los y las artistas cubanos que le han precedido, en conceptualizar las prácticas rituales de la tradición Yoruba así como de la santería, «religión heredada de sus padres y abuelos»[290]. Sus pinturas ejemplifican el movimiento danzarín del rito, con un colorido magnifico, como el que se ha estudiado en este capítulo, que se ve en el arte tropical. Estas manifestaciones musicales, y de movimiento, evolucionan, hasta que a mediados de la década de 1980 salen del lienzo, y se convierten en performance, una manera más real y contemporánea de llevar a las artes visuales los ritos afrocubanos[291].

[289] POUPEYE, Veerle: 1998, p. 117. Traducido del inglés: «Afrocubanismo was an importantinfluence on geometric abstracction in Cuba, as is illustrated by Carreño's work of the late forties to mid-fifties. This is not surprising, since Afro-Cuban ideografic writing, cosmograms and colour symbolism provided ready-made models for the reconciliation of abstract form with indigenous content, the 'creolized' approach to abstraction most Caribbean artists have taken.»
[290] OLSON, Alexandra: 2002.
[291] RUSH, Dana: 2001, p. 43.

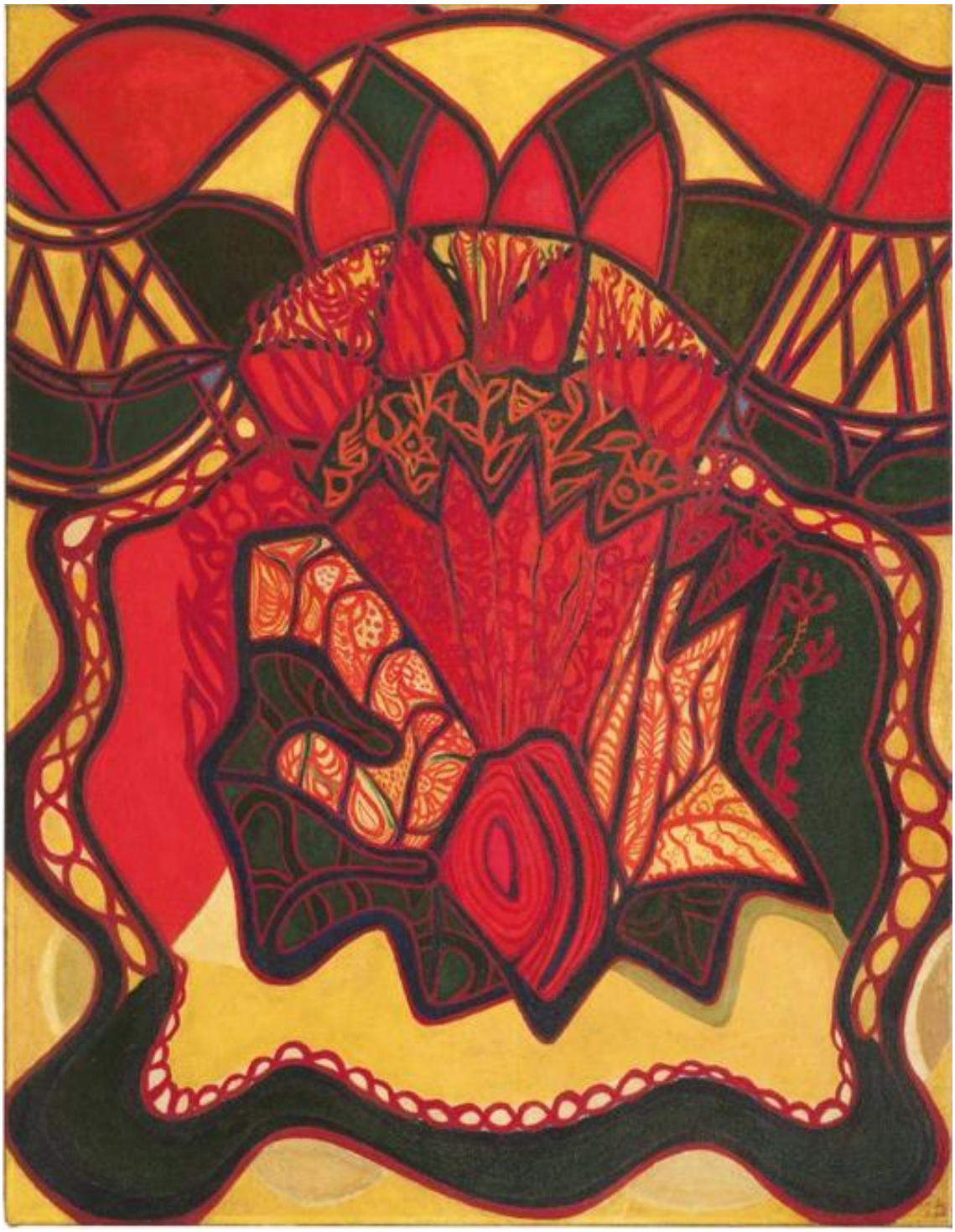
Muy cerca de Mendive, en República Dominicana, otros artistas continúan una tradición de arte abstracto que evolucionó de la toma de posesión de elementos africanos que hicieron artistas como Eligio Pichardo, Paul Giudicelli y Ada Balcácer. Estos tres artistas también realizaron obra abstracta, pero el «primitivismo mágico-religioso»[292] **[Fig. 2.33]** es plasmado con mayor fuerza por Gaspar Mario Cruz (n. 1929). Entre ellas y ellos se encuentran también Domingo Liz (n. 1931), Fernando Peña Defilló (n. 1928), Silvano Lora, Antonio Toribo (n. 1934), Ada Balcácer y Guillo Pérez (n. 1926). Fue éste el primer grupo que, además de añadir elementos africanos, se preocupó por el pasado precolombino, especialmente el legado que habían dejado los taínos en la isla[293]. El auge de la abstracción se mantendrá en las décadas siguientes impulsado por artistas cubanos y cubanas como Amelia Peláez (1896-1968) **[Fig. 2.34]**, Antonio Vidal (n. 1928), de los panameños Mario Calvit (n. 1933) y Guillermo Trujillo (n. 1927), y los dominicanos Darío Suro (1917-1997), José García Cordero (n. 1951) y Freddy Rodríguez (n. 1945)[294].

[Fig. 2.33] Eligio Pichardo: *Crepúsculo atravesando una aldea* (1960)

[292] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, p. 243.
[293] MILLER, Jeanette: "República Dominicana", en: SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, p. 107.
[294] DE JUAN, Adelaida: "Las artes plásticas en Cuba y el resto del Caribe (1950-1980)", en BAYÓN, Damian (ed.): 1985, pp. 196, 198.

Además de la abstracción, en México principalmente, se dio también un fenómeno que se estudió en la sección anterior del capítulo, por tener su comienzo en la época en que el muralismo estaba aún en auge, el surrealismo. Un tipo de surrealismo con las mismas características de rito y mitología ancestral que tuvo la pintura y escultura abstractas de la época. Como se mencionó anteriormente, una de las figuras claves de la pintura de caballete en México fue Frida Kahlo. Pero también se puede mencionar aquí a Remedios Varo (1908-1963), quien llegó a México en 1941, proveniente de Girona, España. Su trabajo se puede vincular a lo real-maravilloso. Sus pinturas «crean un espacio visual idiosincrático en el que las mujeres son maestras de obras. El mundo que representa está poblado de sensuales, agresivas, inteligentes, místicas mujeres que existen fuera de las convenciones del retrato femenino, y fuera de las convenciones culturales tradicionales para actividades femeninas.»[295] María Izquierdo también se vincula al surrealismo de la época—al igual que otros artistas como Felipe Orlando (1911-2001) y Agustín Lazo (1896-1971)—pero el trabajo de Izquierdo no presenta paisajes mágicos ni surreales, sino que, como defendió Miranda Viscoli en su tesis de máster, son imágenes de mujeres en sufrimiento por la opresión que padecían en un mundo, en donde los valores revolucionarios, no incluían los derechos de género[296] **[Fig. 2.35]**.

[295] PARKINSON ZAMORA, Lois: 1992, p. 114.
[296] VISCOLI, Miranda: 2009, p. 53.



[Fig. 2.34] Amelia Peláez: *Sin título* (1950)

[Fig. 2.35] Maria Izquierdo: *Sueño y presentimiento* (1947)

Al igual que en México, en República Dominiana y otros países caribeños, el surrealismo fue un paso entre el realismo social de los años veinte, y la etapa de abstracción. Es desiciva dicha etapa, pues es la que introduce los elementos precolombinos y africanos como mágicos y rituales. Es interesante ver el giro que toma la forma de abordar la negritud en República Dominicana. En las escenas tradicionales de principios del siglo XX, aparecían negros y mulatos, como habitantes del país en escenas de campo, y como parte de un paisaje tropical. Pero a partir de la segunda mitad de la década de los 40', «la modernización aborda la negritud ya no solo en el aspecto físico, sino en los elementos que lo representan como cultura; en consecuencia, la magia, el drama social y la pobreza, aparecen a través del surrealismo, el realismo mágico, el neorrealismo y el expresionismo.»[297]

Para intentar abarcar lo que diferenciaba el arte latinoamericano de las prácticas en otras regiones, surgieron las teorías de lo real-maravilloso, para incluir las imágenes que traducían las

[297] MILLER, Jeannette; UGARTE, María: *Op. Cit.* P. 93.

experiencias rituales y espirituales del continente, en obras plásticas, y que las regiones europeas y norteamericanas definieron como surrealismo, por no tener otra categoría en donde ubicarlas[298]. También se habló de la abstracción latinoamericana como una propia y auténtica, que no había surgido en otros lugares, dividida, como se ha mencionado, entre geometrismo y abstracción ritual. Alejo Carpentier, en el prólogo de *El reino de este mundo*, teoriza sobre la falta de necesidad de volver al realismo promulgado por el muralismo mexicano: «Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.»[299] Y sobre la importancia de la experiencia directa con esos mundos mágicos que sirve de inspiración para el arte latinoamericano:

> Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco.
>
> Alejo Carpentier[300]

Al fin y al cabo la teoría estaba de acuerdo en un estilo propio, que incluyera lo fantástico y mítico, que había caracterizado el arte latinoamericano, pero teniendo en cuenta las imposiciones artísticas que provenían del "norte". Lo fantástico en el arte, si era analizado de cerca, proveía también para establecer diferencias entre países y regiones, y romper así con la homogeneización y las monoidentidades que las agencias estadounidenses habían inventado con sus exposiciones tipo *Blockbuster*. Según cuenta Marta Traba en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, el único artista cuya mitología podría entrar en una «semiología general latinoamericana» es el peruano Fernando de Syszlo, a diferencia de Wifredo

[298] RAMÍREZ, Mari Carmen: 1992, *Op. Cit.*, p. 62.
[299] CARPENTIER, Alejo: 1983, p. 6.
[300] *Ibid.*, pp. 4-5.

Lam, y otros u otras artistas, cuyo trabajo tiene un lenguaje particular de la región en donde habitan[301].

En la década siguiente, al fin de la Segunda Guerra Mundial, el estilo que se imponía era el expresionismo abstracto, de la que las críticas y críticos de arte advirtieron a los y las artistas latinoamericanos, para que desarrollaran un arte que sirviera de resistencia ante su influencia. Lo importante en esos momentos era, no caer en las imágenes que Estados Unidos pretendía vender de América Latina, como una región incivilizada y anclada en la época precolombina, ni tampoco seguirle el juego en términos de que, para ser modernos o contemporáneos, había que seguir las tendencias artísticas de Nueva York. Según la crítica de arte Marta Traba «algunos artistas parecían más preocupados […] por estar al día con los estilos vigentes en los Estados Unidos que por realizar un trabajo que representara auténticamente la propia realidad.»[302] Fabiana Serviddio menciona las posturas de la crítica al respecto, que explica cómo las zonas que llamaba "abiertas" estaban menos exentas de imitar los estilos de la metrópoli:

> Desde su concepción inicial, la estética del deterioro estuvo asociada a la consideración de la tradición precolombina como decidido condicionante de la identidad cultural. En la solidez de esta tradición se afianzaba la resistencia frente al colonialismo cultural. En ciertas áreas –México, Perú, Ecuador, Bolivia, Centroamérica- lo precolombino podía reconstruirse a través del testimonio de textos, edificios y objetos y constituía una vivencia que servía de marco a la vida contemporánea. La aparente carencia de culturas precolombinas en otras áreas americanas –Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela- dejaba a éstas desguarnecidas frente a las sucesivas invasiones estéticas. La continuidad de lo precolombino condicionaba a las obras contemporáneas dentro de un ambiente particular: los antecedentes culturales de la región las protegían del mimetismo con el arte norteamericano.
>
> Fabiana Serviddio[303]

A su vez, el crítico de arte argentino Rafael Squirru, defiende a los y las artistas latinoamericanas llamando a su trabajo arte "derivativo". «"Una acusación molesta profundamente a nuestros artistas, una acusación que se resume en una palabra: derivativo. ¿Qué es lo que esta acusación significa? […] Todo arte es en un sentido derivativo". Su respuesta

[301] TRABA, Marta: 1973, p. 85.
[302] SERVIDDIO, Fabiana: 2012, p. 70.
[303] *Ibid*., p. 71.

consistió en defender la idea de síntesis. Las formas de expresión son internacionales, pero los artistas latinoamericanos las conducen, las utilizan, de una manera diferente, original.»[304]

En cuanto a la manipulación del arte latinoamericano por parte de Estados Unidos, habla Gerardo Mosquera en su artículo "Arte global: cambiar para que todo siga igual", para la revista *Lápiz*, en 1995. El autor trae otro problema a la mesa, el de que los países dominantes creen una visión estereotipada de los países que consideran inferiores por medio de las exposiciones de arte. Comenta que dichas exposiciones son llevadas a las regiones que quieren dominar, para que los "dominados" se vean a su vez de esa forma.

> De este modo se reproduce el esquema radial: los centros, no conformes con enlatar hacia las periferias su propio arte, llevan hacia sí el arte que escogen de las periferias, bajo control, manteniendo la desconexión entre las zonas de silencio. Después lo devuelven reenvasado, encargándose así también de exhibir las periferias en las periferias. A esto se llama circulación internacional e intercultural del arte. Es el fenómeno de la curaduría invertida: los países receptores comisarían las muestras de las culturas cuyo arte se va a exponer, casi nunca al revés, y esto parece lo más natural.
>
> Gerardo Mosquera[305]

Para el mencionado crítico cubano José Gómez Sicre, este tipo de exposiciones en América Latina debía servir también para crear un ambiente de seguimiento en el continente. Una escena en donde los artistas latinoamericanos siguiesen las tendencias estadounidenses, en clara oposición a las teorías de las y los demás críticos de la región. Para Gómez Sicre, Estados Unidos era el país más rico y desarrollado de América, y por lo tanto, debía crear las pautas sobre el camino a seguir en las artes contemporáneas. Incluso, propuso la creación de museos para la exhibición de obras de arte estadounidenses en territorio latinoamericano, y que así, los artistas de la zona conociesen lo que se hacía en el país del norte[306].

Se define aquí el ambiente político que tendrá de ahí en adelante la crítica de arte latinoamericana, ya que la concepción que tienen los latinoamericanos de sí mismos, y que se refleja en la plástica, trae consecuencias, y al mismo tiempo, es víctima de la política de toda América. A partir del desarrollo del arte abstracto, las y los teóricos del arte instan a una

[304] SQUIRRU, Rafael: "Spectrum of Styles in Latin America", *Art in America*, núm. 1, febrero de 1964, pp. 81-86, citado en GIUNTA, Andrea: 1996, p. 7.
[305] MOSQUERA, Gerardo: 1995, p. 17.
[306] GÓMEZ SICRE, José: 1959, pp. 22-23, citado en GIUNTA, Andrea: 1996, p. 3.

producción que sirva de resistencia a todas las imposiciones, que son parte de una política aún más compleja, de dominio total, y que se reflejó en más de una decena de dictaduras que sufrió el territorio latinoamericano entre 1950 y 1989. Pero, aunque en la definición de Marta Traba de países que estaban guarnecidos de las invasiones culturales, entra el área de estudio de esta tesis, dichos países no estuvieron completamente exentos, aunque definitivamente se les haya hecho más fácil conservar su identidad. La visión que vendía Estados Unidos sobre estos países era, además, la de una cultura monoidentitaria y homogénea. El país imperialista no tenía en cuenta, por lo tanto, las particularidades locales de cada nación o territorio[307] y contra eso, sí debían presentar resistencia.

De alguna forma, la teoría de Marta Traba daba más valor a la estética que habían desarrollado los países de la zona "cerrada". Dentro de su llamado a la resistencia a través del arte, estos eran los países que presentaban un estilo aislado a las tendencias de moda en Nueva York[308]. Pero los artistas luchaban al mismo tiempo contra la imposición de una identidad falsa, que se leía fuera de contexto, como se ha mencionado antes, por lo tanto era una doble resistencia, a la que los y las artistas de una zona u otra respondieron de formas distintas. Estados Unidos, al nutrirse de identidades, no hacía más que inventarse rasgos culturales de los países que pretendía, y aún pretende dominar, formando con ellas fronteras y delimitaciones. La resistencia a la que llamaban los y las críticas de la época, iba dirigida a no caer en dicha trampa. Es una forma de hacerse el otro, de verse a sí mismo como te ve el imperialista, y seguirle el juego[309]. «A partir de este momento lo que se busca es aclarar cuál es la especificidad del arte producido en América Latina. De ahí la importancia de construir un concepto de arte latinoamericano y elaborar su historia, no sólo inventariarla, sino construir una lectura más teórica de su presente y pasado.»[310]

Ello divide la historia del arte latinoamericano en tres fases: la lucha por una independencia artística de los centros metropolitanos del arte, especialmente París, entre 1920 a 1945, en donde cada país intenta desarrollar su identidad nacional; una segunda fase del 45 a 1970, en donde triunfa el arte abstracto—movimiento que hizo pensar a la escena artística que se disfrutaría de una equidad con los centros de arte internacional—y se llega a una tercera, sobre la

[307] FLORES BALLESTEROS, EIsa: 2003, p. 33.
[308] SERVIDDIO, Fabiana: 2012, p. 72.
[309] PÉREZ, David: "Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras", en: JIMÉNEZ, José; Castro Flórez, Fernando (eds.): 1999, pp. 19-22.
[310] JARA PARRA, Natalia: 2012, p. 14.

que aún se discute, sobre un arte de América Latina[311]. El crítico y comisario de arte Gerardo Mosquera, ha insistido en sus escritos, desde la década de 1990, en que ya no se debe llamar a este tipo de manifestación plástica "arte latinoamericano", sino arte "desde América Latina"[312]. Un tipo de arte que presenta las particularidades sociales de la región, pero con sus características locales, que al mismo tiempo no tiene que demostrar nada a nadie, que es universal e internacional, pero que muestra propiedades de una región, cultura, política y economía, y desarrollo tecnológico, como cualquier otro tipo de arte.

Pero aunque de alguna forma, en los escritos, se hubiese superado el debate sobre la dirección que debía tomar el arte latinoamericano, en la práctica, las y los artistas seguían las tendencias que dictaban las metrópolis. Es por ello, que aún hoy en día se sigue escribiendo sobre el tema. Las discusiones comenzaron con el desarrollo del arte abstracto, pero se intensificaron con el resurgimiento de la figuración, estilo del que no se esperaba una vuelta atrás. Pero era un método necesario, ya que la resistencia no se podía limitar al campo cultural, contra la imposición de valores estéticos, principalmente de tipo formal, sino también en el ámbito más político, contra las dictaduras y los golpes de Estado. Esta figuración da comienzo, especialmente en Argentina, al arte contemporáneo latinoamericano. No es solamente una figuración en pintura o escultura, como se acostumbraba a ver hasta entonces, sino que es la época en donde surgen la performnce, el videoarte, y otras tendencias artísticas, que tienen más que ver con el arte que se estudiará en los capítulos 3, 4 y 5. Este redireccionamiento del arte llevó a la crítica, especialmente a Marta Traba, creadora de la teoría de la resistencia, a replantearse dicha teoría, ya que las formas de resistencia variaban conforme variaba el arte[313]. Al mismo tiempo, las escritoras y escritores debían luchar contra sus propias teorías, ya que incluir a toda la región latinoamericana en un tipo de manifestación artística, que resistiese contra las imposiciones del "norte", iba en contra del principio de que América Latina es una región diversa en términos culturales y que la plástica que surge en cada localidad difiere de otra.

Las exposiciones y publicaciones realizadas en Estados Unidos con respecto al arte latinoamericano, lo encajaban también en un mismo renglón, y no estudiaban las especificidades de lo local, como manifestaciones plásticas de cada país o territorio—en donde incluían lo folklórico como lo atingente a toda Latinoamérica—. Pero al mismo tiempo, exponían o

[311] DÍAZ PISANI, Tamara: 28 de abril de 2010.
[312] MOSQUERA, Gerardo: 2009, p. 4.
[313] SERVIDDIO, Fabiana: 2012, p. 74.

escribían del arte latinoamericano como un movimiento local, pues no era el suyo, ni el que ellos llamaban universal, como mucho lo exponían como una copia de lo que se hacía en las metrópolis, con un acento particular.

> Esta revalorización de "lo local" no tiene nada que ver con la actitud "provincialista" denostada por Marta Traba y otros críticos e historiadores del arte, ya que aquélla designaba en ese momento un -supuesto- retraso de la producción artística de los países dependientes con respecto a los avances de las vanguardias metropolitanas y de sus poéticas. Retiene asimismo sólo algunos aspectos de la relación que encontraba Juan Acha entre la producción de las provincias y de la capital de un país dependiente, paralela a la existente entre esta última y las metrópolis del Centro. Dichas caracterizaciones no alteran nuestra reinvindicanción de "lo local", ya que éste, repetimos, implica necesariamente "lo nacional", al que en su pluralidad y diversidad constituye.
>
> Elsa Flores Ballesteros[314]

2.4 Elementos de identidad y posturas críticas a partir de 1970

Una vez los y las artistas regresan a la figuración como arma política, y comienzan a crear trabajos, como los que se han estudiado en el capítulo 1 de esta tesis, siguen resistiendo los proyectos de imperialismo cultural, que se imponen por medio de la estética, como recapitula Marta Traba en 1977:

> [Estos artistas] manifiestan del modo más enérgico su repudio, su asco y su rechazo absoluto al proyecto, al organizar un verdadero renacimiento del dibujo y el grabado y regresar a una figuración que implica su reconexión política y cultural con los medios regionales. Además de su repudio al proyecto, la característica común a los artistas de la resistencia ha sido la voluntad de formular el arte como lenguaje, aclarar sus posibilidades de comunicación y afianzarlo como una semiótica, donde la estructura de la obra adquiere su valor sólo al ser interrogada y usada por un grupo humano.
>
> Marta Traba[315]

Pero Marta Traba recibió muchas críticas cuando llamaba a los artistas a llenar de contenido su trabajo. Para Traba, muchos de ellos se dedicaban a entretener a su público, y sus

[314] FLORES BALLESTEROS, EIsa: 2003, p. 40.
[315] TRABA, Marta: en BAYÓN, Damián: 1977, p. 40.

piezas se vaciaban[316]. En este sentido, no solo criticó la obra de los artistas con los que no coincidía durante las décadas de 1960 y 70, sino que llegó a criticar el *body art*, diciendo que se trataba de un juego en donde el espectador participaba demasiado en la obra[317]. Sus detractores no creían que debiese ser impuesto un papel a las y los trabajadores de las artes plásticas. Ante las declaraciones de Traba sobre que el arte estadounidense perdía sus nexos con el público y que este además no presentaba un fuerte contenido, Federico Morais, en el mismo seminario celebrado en Austin—cuyas conferencias están publicadas en la antología preparada por Damián Bayón que se cita aquí—le contesta:

> Yo no concuerdo con ella cuando dice que todo lo que se hace hoy, en los Estados Unidos principalmente y en Europa, es payasada. Evidentemente no concuerdo. Observe también que, en principio, encuentro correcta e interesante la categoría que ella propone en su libro y la resistencia de áreas cerradas o abiertas. Pero mi recelo aparece cuando esas categorías son aplicadas al análisis de determinados movimientos. Mi recelo es que todo eso se aplique a un arte que, en verdad, ya no tenga actualidad, un arte del pasado, que es un arte superado. Aún más, yo también le decía que la posición de ella acaba por favorecer un cierto tipo de mercado de arte que tiene interés en la clase de arte que ella defiende y que caracteriza como de "resistencia". Y tal vez podría decir –como dije ayer— que el tipo de arte que ella defiende en el plano político, en el plano social, lleva a posiciones, a mi ver, un tanto reaccionarias. Ahora encuentro que, de hecho, es preciso *resistir*; pero resistir en el lenguaje actual, el lenguaje de hoy, sería que nosotros tenemos que resistir realmente en términos nuevos.
>
> Federico Morais[318]

Por su parte, Rita Eder, en el número 13 de la revista mexicana *Artes Visuales*, criticaba la imposición, desde el punto de vista de Marta Traba, de lo que entra o no en la definición de arte. Su postura se basaba en que, según las definiciones de Traba, que analizaba el arte de las dos regiones (América Latina y Nueva York) tomando en cuenta las teorías de Claude Lévi-Strauss, el arte latinoamericano era uno complejo y lleno de riquezas culturales. Por el contrario, según las mismas definiciones de la crítica argentina las manifestaciones estéticas de las metrópolis, regiones altamente desarrolladas en términos tecnológicos, mostraban el vaciamiento de una sociedad de creciente consumo. Para Rita Eder, si las delimitaciones de lo artístico se

[316] *Ibid.*, p. 45.
[317] SERVIDDIO, Fabiana: 2012, p. 74.
[318] MORAIS, Federico: en BAYÓN, Damián, 1977, p. 147.

debatían diariamente, en dicha época de nacimiento de nuevas vanguardias y formas de arte, el problema del arte latinoamericano no se podía plantear en esos términos[319].

Las discusiones mencionadas son un seguimiento a las sostenidas en décadas anteriores, y son el fruto de una evolución natural del arte latinoamericano hacía una contemporaneidad que se daba en todo el mundo. Entre 1970 y 1990 el arte contemporáneo se va a desarrollar y va a continuar utilizando los componentes que se han llamado en este capítulo de "identidad" pero esta vez de una forma más madura. Si la inclusión de lo ritual y magia en la pintura y la escultura durante los 50' y 60', ya fue un avance con respecto a la impresión de escenas históricas del pasado pre-colombino, que había permeado en la cultura posterior, las nuevas formas y soportes plásticos—especialmente la performance, la instalación, y el video-arte—van a llevar dicha evolución a un nivel superior. Los ritules afrocubanos, por ejemplo, ya no tenían que estar representados tras la figura pintada de un santo de la religión Yoruba, sino que podían ser representados siendo parte de una manifestación de temas complejos con mensajes específicos. Se presenta mejor que nunca el arte como lenguaje. La ritualidad y las extracciones del pasado pre-hispánico forman parte de ese lenguaje, que es la forma en que se comunican las personas que viven o provienen de América Latina.

En México, el artista Felipe Ehrenberg (n. 1943) fue una pieza clave para el desarrollo de un verdadero proceso de ruptura con el arte tradicional. Participó de la organización del Salón Independiente, exposición que tuvo lugar en 1968 como contrapeso al Salón Solar, este último, espacio en donde se exhibían pinturas mexicanistas promovidas por el Estado, en las que el componente nacionalista que surgió con el muralismo aún no había desaparecido. El arte de Ehrenberg—que no se conformó con la pintura y utilizó todos los medios a su alcance para comunicarse—utilizaba imágenes de la vida cotidiana de México, pero en lugar de centrarse en lo ancestral o lo histórico, llenando su trabajo de un nacionalismo caducado, sus proyectos estaban llenos de una iconografía que era transversal a todas las culturas en su país. La vida urbana de la Ciudad de México era crucial en su trabajo, por lo que es el ejemplo perfecto de la forma en que los artistas contemporáneos de América Latina incorporan elementos autóctonos, que encuentran a su alrededor, en su vida cotidiana. Ehrenberg se inspiraba en los mercados, las ofrendas, la artesanía, cultura popular y la forma cómico-erótica de acercarse a la muerte[320].

[319] SERVIDDIO, Fabiana: 2012, p. 65.
[320] TAYLOR, Jessica Berlanga: 2008, p. 472.

Como inspiración creativa también buscó recursos históricos, en el arte azteca precolombino. Un ejemplo es el projecto de monumento para la Ciudad de Veracruz, el que planificó como un reloj solar. Aunque se inspiraba en el arte ancestral, no coincidía con el *modus operandi* de los artistas anteriores a su época, que construían monumentos a la historia esculpiendo grandes rocas que luego adornaban las rotondas y plazas. El reloj de Ehrenberg debía estar impreso en monedas de pesos mexicanos, pero el proyecto nunca llegó a hacerse[321]. Según Christopher Knight, dicha acción demuestra la falta de voluntad para el cambio dentro del sector cultural en México. Como la mayoría de los artistas de la época—que han sido discutidos en el capítulo anterior—, la obra de Ehrenberg era principalmente social, y se asocia con el cambio de medios que se daban en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970.

En términos formales, esta generación se caracterizó por una vuelta al realismo. Su iconografía se asimilaba a la del trabajo de Ehrenberg, en cuanto a que querían vincularse a su entorno, plasmando elementos típicos del ambiente urbano. Pero rechazaron las líneas mexicanistas y nacionalistas, que se asociaban con la política que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) había seguido promoviendo desde el muralismo—partido contra el que protestaban, porque había impuesto una política unipartidista, y un plan educativo contra el que los y las estudiantes de la UNAM, y otras universidades, se revelaron en 1968—. La generación de los grupos, como fue descrita en el capítulo 1, mostró más interés hacia las nuevas corrientes artísticas, como los *happenings*, performances e instalaciones[322]. Incorporaron a sus trabajos «"objetos encontrados" en ambientes urbanos populares […] que formaban parte del código visual del "hombre de la calle"»[323]

[321] KNIGHT, Christopher: 2010, p. D.4.
[322] MCCAUGHAN, Edward J.: 2002, pp. 108-111.
[323] GOLDMAN, Shifra: *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: University of Chcago Press, 1994, pp. 133-134. Citado en MCCAUGHAN, Edward J.: 2002, p. 111.

[Fig. 2.36] Daniel Manrique: *La humanidad y el tiempo* (2003)

Al igual que Felipe Ehrenberg, que fue, además de artista independiente, fundador del grupo Proceso Pentágono, es relevante al tema de la identificación cultural, la obra de Daniel Manrique (1939-2010). El artista se interesó por la difusión cultural dentro de su comunidad, Tepito—dentro de la Ciudad de México—, en donde organizó una exposición estilo feria, en 1973, titulada *Conozca México, visite Tepito*. En ésta se mostraba arte local además de música y otras formas culturales propias del barrio[324]. Sus influencias principales se remiten al muralismo mexicano, del que tomó la pasión por el pasado y la cultura autóctona, la precolombina y la de su tiempo, pintando murales que devolvían valor a comunidades que habían sido abandonadas a su suerte. A partir de la exposición de 1973 se fundó, en 1974, el grupo Tepito Arte Acá[325], del que Marinque fue el artista más prolífico. Sus murales mostraban escenas populares, y su estilo variaba entre realismo puro y escenas que llegaban casi a la abstracción. El artista produjo casi hasta su muerte, y es visible en su trabajo la influencia del muralismo mexicano, hasta el final **[Fig. 2.36]**.

Es importante la investigación sobre la producción de esta época para el entendimiento del arte que trata la violencia de género en México, América Central y el Caribe español, pues es cuando la sangre real, de animal o humana, comienza a utilizarse en las manifestaciones de arte

[324] MONTIEL, César Vicente: 2009.

[325] "Daniel Manrique, el arte llevado a las calles", *El Universal,* Domingo 22 de agosto de 2010, http://www.eluniversal.com.mx/notas/703345.html (revisado el 4 de mayo de 2013).

contemporáneo de la región. Se puede mencionar como ejemplo, dentro de las tendencias políticas del arte en México, el trabajo de Alejandro Jodorowsky (n. 1929). El artista se vinculó también a esa vuelta del muralismo. Utilizaba la sangre como elemento purificador, al igual que las culturas ancestrales, un elemento que se verá en el resto de la historia del arte conteporáneo a partir de aquí. Realizaba rituales-performance en lugares artísticos, incluyendo inauguraciones de murales como el *Mural de hierro* de Manuel Felguérez. Éste último participaba también de las performances en ocasiones. El mismo Jodorowsky, nacido en Chile pero radicado en México, describe sus acciones con sangre:

> […] bañé a una novia en una tina llena de sangre, y en la sangre había pulpos... En el teatro Urueta bebí sangre humana. El doctor Toledano se las sacó de las venas a mis alumnos y ellos me invitaron a tomar un 'tequila con sangrita'... Hubo un happening, continúa Jodorowsky, donde vinieron quinientos granaderos porque crucifiqué una gallina. Alguien mató una gallina en escena mientras una actriz se comía un plato de pollo con mole, y Felguérez, con las tripas de la gallina pintó un cuadro abstracto. Vino gente que en esa época era del MURO (grupo de ultra derecha), y me dijo que yo estaba hablando mal de la Virgen María. No sé qué relación hay entre una gallina y la Virgen."
>
> Alejandro Jodorowsky[326]

Como se ha mencionado en el capítulo 1, es en esta década que se empiezan a dejar sentir los movimientos artísticos de chicanos en estados del sur de Estados Unidos. Los inmigrantes mexicanos se introducen en las técnicas del arte contemporáneo, y las combinan con estilos ya utilizados por sus compatriotas, para llevar un mensaje político y definirse como grupo, ya que todos los grupos de personas no blancas en Estados Unidos corren el riesgo de sufrir la aculturación que se les impone. La imaginería nacional y popular es comúnmente usada por estos grupos como una forma de mostrar su militancia política. Recurren a menudo a figuras de la revolución como Emiliano Zapata[327]. Wayne Alaniz Healy (n. 1946) fundó, junto a David Rivas Botello (n. 1946), el grupo East Los Streetscapers, que se dedicó a pintar murales en la ciudad de Los Ángeles en California, en donde los elementos campesinos, al igual que lo habían hecho los artistas de principios de siglo, predominaban. Judy Baca (n. 1946), artista que se ha destacado dentro del movimiento de arte feminista estadounidense de los años 70', también se ha

[326] JODOROWSKY, Alejandro: citado en ALCÁZAR, Josefina; Fuentes, Fernando: "La historia del performance en México", http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html (revisado el 17 de mayo de 2013).
[327] MCCAUGHAN, Edward J.: 2012, p. 34

preocupado por la situación de los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos, y la pobreza que sufren los habitantes méxico-americanos en Los Ángeles, población a la que ella pertenece. Es la diseñadora de uno de los murales más grandes del mundo *Great Wall of Los Angeles*, que tomó más de 7 años en pintarse y del que participaron una gran cantidad de artistas jóvenes de la ciudad, además de personas de la comunidad. Para su realización la artista entrevistó a los y las residentes, para que contaran sus historias o las historias de sus ancestros **[Fig. 2.37]**. Según ella, fue inspirada para la realización del mural por "Los tres grandes", Rivera, Orozco y Siqueiros, además de tener estudiantes de Siqueiros—quien ya había muerto—entre los artistas participantes y ser ella misma una estudiante del taller, que Siqueiros fundó en Cuernavaca. En el mural está pintada la historia de California desde otro punto de vista, desde la época prehispánica, pasando por la invasión española y luego la de los estadounidenses, hasta llegar al siglo XX, en donde se incluyen los logros y aportaciones a la historia hechas por las y los mexico-americanos, que ya vivían allí cuando Estados Unidos quitó el territorio a México, o los y las inmigrantes que siguen llegando de México en la búsqueda de mejores condiciones económicas[328].

[Fig. 2.37] Judy Baca frente al *Graet Wall of Los Angeles*

[328] LEESON, Lynn Hershman: 2011, [video-documental].

Las artes plásticas de América Central siguieron vinculándose, durante las décadas de 1960 y 1970, a las técnicas tradicionales. Mientras el resto del continente avanzaba hacia estilos corporales o sensoriales, que sacaban el arte de los marcos y las esculturas de piedra, los centroamericanos continuaron pintando con los colores llamativos de siempre y escenas de campo. Esto se debe principalmente a que la modernidad llegó mucho más tarde a dicha región. Como se discutió anteriormente en este capítulo, cuando se mencionaban los estilos modernos del Caribe español, México y América Central; la modernidad artística surge en esta última cerca de los años 50 y 60. German Rubiano, en su libro *Arte de América Latina: 1981-2000*, habla de la teoría desarrollada por Mónica Kupfer[329] al respecto: «El aislamiento cultural de América Central y su sociedad multiétnica han servido como caldo de cultivo para la aparición de un tipo de artista especial, influido tanto por el paisaje autóctono, el impresionante patrimonio indígena, las injusticias sociales y las guerras sangrientas, como por las corrientes artísticas contemporáneas y el mercado del arte.»[330]

[Fig. 2.38] Amalia Tapia: *Coco solitario No. 2* (1978)

Ejemplo de estos estilos son los trabajos de Carlos Montenegro (n. 1942) y Julio Vallejo (1942-2008), ambos nacidos en Nicaragua; Amalia Tapia (n. 1946) y de David Solís (n. 1953) de Panamá. Los dos primeros se destacan por una pintura naif, llamativa por sus colores, y que intenta ser realista, y en donde, como todo el arte regional visto hasta ahora, los motivos principales son las escenas rurales y las mestizas. Davis Solís, sin embargo, se acerca más a la abstracción, aunque se siguen distinguiendo escenas de mestizas trabajando en el campo y paisajes típicos panameños. La influencia de la abstracción mágica, que provenía de otros países del continente, continuó por muchos años **[Fig. 2.38]**.

[329] Experta en arte de América Central, escribió el capítulo dedicado a dicha región en el libro editado por Edward J. Sullivan (ed.): *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, citado varias veces en esta tesis.

[330] KUPFER, Mónica: "América Central", en SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996; citado en RUBIANO CABALLERO, Germán: 2001, pp. 24-25.

[Fig. 2.39] Margarita Azurdia: *Homenaje a Guatemala* (El cocodrilo), (1971-1974)

[Fig. 2.40] Margarita Azurdia: *Homenaje a Guatemala* (Mujeres en armas), (1971-1974)

Una artista que sí se inició en el arte contemporáneo, en la década de 1970, es Margarita Azurdia (1931-1998), conocida artísticamente como Margarita Rita Rica Dinamita. Aún perteneciente al realismo mágico, su obra más importante es una de las que inauguró el método artístico de la instalación en América Central. En *Homenaje a Guatemala* **[Fig. 2.39-2.40]**, realizado entre 1971 al 1974, la magia de la mitología latinoamericana es representada en una serie de esculturas que se exponen en un entorno no cotidiano. La artista las llevó fuera de la ciudad, donde no vive ningún ser humano, y le pidió a su hijo que les tomase fotografías, para que quedasen documentadas[331]. Los trabajos no se quedaron allí, sino que los llevó de regreso a su casa donde estuvieron hasta 1993, año en que fueron trasladadas al Museo de Arte Moderno Carlos Mérida en la Ciudad de Guatemala[332].

Como fue discutido en el capítulo 1, el arte cubano de las décadas de 1960 y 1970 se caracterizó por su estilo político y propagandístico. Al fin de la Revolución, en 1959, los jóvenes artistas se enlistaron para ayudar con sus trabajos a las labores

[331] P. J.; E. W.: 1986, p. 486.
[332] OLIVARES, Marvin: 2012.

de educación social, que tanto hacían falta en un país que a duras penas había salido del colonialismo estadounidense. Durante los primeros años, se cambiaron los mitos afrocubanos, por las exaltaciones a los "héroes de la revolución". Hay que aclarar que, aunque durante la lucha armada y la guerra de guarrillas en las sierras cubanas había mujeres que hacía tareas similares a las de los hombres, éstas seguían siendo vistas como las compañeras, parejas o esposas, y no fueron exaltadas en los carteles. Sin embargo tienen un protagonismo, aunque menor, en la fotografía de Enrique Meneses, que ya fue estudiado.

[Fig. 2.41] René Mederos: *10mo aniversario de la revolución* (1969)

La Revolución, que fue llamada comunista, tenía también un toque de nacionalista, ideología política que la originó, así que el patriotismo seguía estando presente en los trabajos artísticos políticos. Al igual que los mitos cambiaron, también cambiaron los signos, y la bandera cubana comenzó a aparecer en los carteles, que llenaban los espacios públicos de las ciudades **[Fig. 2.41-2.42]**. La imagen del mulato como habitante natural de Cuba era también usada, así como la de personajes del pasado, como José Martí, considerado héroe nacional.

[Fig. 2.42] Raúl Martínez: *El abanderado* (1970)

Ambas fueron las temáticas principales del artista Raúl Martínez (1927-1995), destacado durante la época. Sus carteles han quedado como ejemplo del arte revolucionario[333]. «Además de su trabajo como diseñador gráfico, Martínez fue también el primer exponente de la pintura revolucionaria cubana. Luego de una serie de trabajos sobre temas políticos, con un estilo influenciado por Robert Raushemberg, produjo *Martí y la estrella* (1966). Fue la primera pintura en la que utilizó la estilización gráfica

[333] DE QUESADA, Ricardo Alarcón: 2009, p. 27.

y repetición de la imagen, técnicas tomadas de la experiencia serigráfica, que luego se convirtieron en su marca de identidad.»[334] Su trabajo *Isla 70*, también reconocida pintura de la época, es un ejemplo de la imagen de las y los mulatos como personajes que serían el motor de la revolución **[Fig. 2.43]**.

Otro artista que hay que destacar como cartelista, y del que ya se ha hablado, es Manuel Mendive. David Craven, en su libro *Art and Revolution, 1910-1990*, compara el trabajo revolucionario de Mendive al de Wifredo Lam: «Una variación temprana de la mencionada tradición afrocubana es la impresionante nobel representación ecuestre del Che como guerrillero, en 1968. El estilo de lenguaje visual utilizado en esta pieza, como en toda la obra de Mendive, le debe más a la tradición artística proveniente de África, que a cualquier tradición pictórica llevada desde Europa.»[335] Además de éstos, cabe mencionar a Servando Cabrera Moreno (1923-1981), con influencias directas del mundo mágico de Wifredo Lam, que llevó a una abstracción más geométrica, propia de la década anterior. Su trabajo se centraba en retratar la vida de las y los campesinos, además de la de obreros y obreras[336].

[334] POUPEYE, Veerle: 1998, p. 128. Traducido del inglés: «Apart from his work as a graphic designer, Martínez was also the prime exponent of Cuban revolutionary painting. After a series of works on political subjects in a style influenced by Robert Raushemberg, he produced *Martí and the Star* in 1966. It was the first painting in which he used his trademark graphic stylization and repetition of the image, techniques borrowed from his screen printing experience.»

[335] CRAVEN, David: 2002, p. 110. Traducido del inglés: «An early variation on this Afro-Cuban tradition was Mendive's strikingly novel depiction in 1968 of Che as a *guerrillero* on horseback. The conventions of the visual language used here, as elsewhere in Mendive's mature oeuvre, owe as much to a fiber arts tradition emanating from Africa as they do to any pictorial tradition coming from Europe.»

[336] BLEYS, Rudi: 2000, p. 73.

[Fig. 2.43] Raúl Martínez: *Isla 70* (1970)

En el Caribe, las artes plásticas no llegaron a la etapa contemporánea hasta los 80' y 90' del siglo XX. Como se lee en los párrafos anteriores, los artistas cubanos se dedicaron al grabado y otros estilos que no salían de las técnicas tradicionales en los primeros años de la revolución. En República Dominicana sucedió lo mismo. La abstracción siguió en auge durante la transición de la dictadura de Trujillo (1930-1961), hacia el sistema democrático en que se vive hoy día. Los elementos caribeños continuaron siendo parte esencial de las escenas pintadas en la obra de artistas que ya han sido mencionados. Fernando Peña estudia en sus trabajos el sincretismo religioso, Ada Balcácer añade elementos de rito y magia a sus trabajos, etc.[337]. Aun así, puede hablarse aquí, al igual que en México, del fenómeno de los grupos. Éstos promovieron el desarrollo del arte contemporáneo en su país, el Grupo Proyecta (1968), y el Grupo Nueva Imagen (1972), fueron los más importantes de la época, pero también participaron del movimiento el grupo Reflejo (1971), Atlante (1972) y el Grupo 6 (1976). Todos se dedicaron a continuar la tradición del arte abstracto de épocas anteriores pero esta vez con un interés nuevo en la experimentación con materiales no utilizados hasta entonces. Aunque no eran prácticas muy comunes, algunos artistas se salieron de los medios tradicionales e inauguraron la historia del arte contemporáneo. Silvano Lora, estudiado en el capítulo 1 por sus acciones políticas que

[337] ALONSO LOREA, José Ramón: "República Dominicana. La modernidad en arte y arquitectura", http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/arteyarquitecturarepubdominicanaxx.html (revisado el 14 de mayo de 2013).

[Fig. 2.44] Carlos Irizarry: *La transculturación del puertorriqueño* (1975)

comienzan en 1962, realiza en 1975 otra performance que puede clasificarse de política, pero que al mismo tiempo estudia las raíces precolombinas dominicanas. En *La ruta de Hatuey*, Lora, «realiza el recorrido [República Dominicana-Cuba] por mar en cayuco […] tal como lo hiciera el cacique [Hatuey] al sublevarse contra los españoles.»[338] Incursionan también en el campo de la instalación Geo Ripley (n. 1950), con su *Ambiente mágico* (1972), que simula un ritual, Jorge Severino (n. 1935), quien realiza *Santa Marta la negra*, en 1978, para la Primera Bienal de Sau Paulo. La obra consistía en una serie de tres altares llenos de sincretismo. Soucy de Perellano (n. 1928), fue otra artista que se interesó por los nuevos medios, y se dedicó principalmente a promover el arte contemporáneo en la República.

La desintegración de la identidad como país, a consecuencia de un colonialismo que no ha quitado sus garras de encima, es tema recurrente en el arte puertorriqueño de los años 70'. La transición entre el artista Francisco Oller, y los artistas gráficos que dan inicio a la modernidad en el arte del país, se caracterizó por el pesimismo[339], y la resignación[340]. Dicha transición fue protagonizada principalmente por Ramón Frade y Miguel Pou, que se distinguen del estilo esperanzador, de lucha y despertar cultural que tenía la generación de 1950. Y es esa resignación de los primeros lo que se puede observar en la obra de artistas como Carlos Irizarry, que imagina una sociedad puertorriqueña que se está desintegrando. En su trabajo *La transculturación del puertorriqueño* (1975) **[fig. 2.44]**, pintura que se inspira en el trabajo *El pan nuestro de cada día* (1905)—de Ramón Frade—utiliza la metáfora del jíbaro, como lo que fue la cultura y la identidad puertorriqueña, y la coloca junto a una imagen descompuesta, que se puede leer como

[338] Tomado del blog oficial del *Encuentro de performance y arte acción*, que se llevó a cabo en República Dominicana del 20 de abril al 10 de mayo de 2009, http://performar.blogspot.com.es/ (revisado el 13 de junio de 2013).

[339] En la página 70 de su libro *Caribbean Art*, Veerle Poupeye cita a Ramón Frade cuando habla de sus intenciones en la pintura «como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento…busco perpetuarlo en la pintura.»

[340] GARCÍA GUTIÉRREZ, Enrique: "Puerto Rico", en SULLIVAN, Edward J. (ed.): 1996, p. 121.

[Fig. 2.45] Noemí Ruiz: *Mi isla verde* (1995)

la pérdidad de esa identidad, por la asimilación de la cultura estadounidense[341]. Además de trabajar con la pintura, Irizarry dio el salto hacia la experimentación con nuevos medios, con proyectos que incluían neón y plexiglás. El artista pertenece a un grupo de puertorriqueños nacidos o criados en Nueva York, que la escritora Marta Traba ha criticado, por no crear un arte de resistencia, sino que han seguido las tendencias de la metrópolis[342].

La abstracción geométrica, que había proliferado en el resto de América Latina a mediados de la década de 1940, surge en Puerto Rico del pincel de Noemí Ruiz (n. 1931), a mediados de los sesenta. A diferencia de las tendencias del resto del continente, que se inspiraban en el geometrismo precolombino y africano, Ruiz no utiliza el primitivismo ni la mágia, sino que continúa con la tradición del paisaje y el color tropical **[Fig. 2.45]**. Figura también el paisaje de una forma más contemporánea en algunas piezas de Myrna Báez, que pertenece a la segunda generación de artistas gráficas y gráficos de la isla, y que fue formada, en sus comienzos, al igual que la mayoría, en los talleres que dirigía Lorenzo Homar. Pero sus escenarios tropicales son lugar para actos de desolación, que se suman a las pinturas pesimistas de la época. Marimar Benítez, en "Neurotic imperatives: Contemporary art from Puerto Rico", describe sus figuras como fantasmales. Esto se puede observar en las figuras sin rostro, que pinta dentro de paisajes urbanos o casas vacías—con un toque mate—que añade a los clores fríos que caracterizan su pintura y obra gráfica[343].

Un artista que sí rompió por completo con las ataduras de las técnicas tradicionales, para insertarse de lleno en las últimas tendencias del arte contemporáneo, es Rafael Ferrer (n. 1933). Como bien ha descrito Michelle Joan Wilkinson, Puerto Rico es un país en movimiento. Casi la

[341] "Carlos Irizarry, artista del grabado" http://www.santaisabelpr.com/carlos-irizarry-artista-del-grabado (revisado el 15 de mayo de 2013).
[342] BENÍTEZ, Marimar: 1998, p. 75.
[343] *Ibid.*, p. 76.

mitad de las personas que se describen como puertorriqueñas viven en Estados Unidos. Muchos de ellos y ellas viajan constantemente ida y vuelta a la isla—ya sea desde Chicago, Florida o Nuava York, donde se encuentra una parte importante[344]—. Al igual que Carlos Irizarry, Rafael Ferrer, ejemplifica el tipo de ciudadano que mantiene la isla en movimiento, viajando a Philadelphia, y regresando a su isla, sin parar. En los años 60' abandona la pintura, para dedicarse a explorar nuevos materiales. En 1961 realiza, junto a Rafael Villamil (Chafo, n. ?), una exposición en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, que genera mucha controversia, por lo novedoso de los materiales y temas, que fueron considerados de pornográficos. Más adelante, en 1964, una exposición de esculturas con materiales reciclados suscita aun más revuelo entre la comunidad universitaria[345]. Explora las esculturas taínas, la cultura africana de Puerto Rico, y los paisajes tropicales. Es uno de los artistas que se ha unido a la tendencia de realizar trabajos artísticos tratando el mapa de la isla como símbolo de identidad nacional, principalmente en la pintura, a la que regresa en los años 70'. Esta relación entre las personas que viven en Estados Unidos, pero se identifican con su país natal, o el de sus padres, va a ir complicando las formas de manifestar la identidad, especialmente entre los y las artistas cubanas, mexicanas y puertorriqueñas.

2.5 La herencia en el arte contemporáneo

> Encontramos pues en el hombre […] en todos los niveles, el mismo deseo de abolir el tiempo profano y de vivir en el tiempo sagrado. Más aún, nos encontramos ante el deseo y la esperanza de regenerar el tiempo en su totalidad, es decir, de lograr vivir - vivir humanamente, históricamente, en la eternidad, gracias a la transfiguración de la duración de un instante eterno.
>
> Mircea Eliade[346]

Se podría decir que el arte contemporáneo aparece en México, América Central y el Caribe español en la década de 1980. Ya habíamos visto en las dos décadas anteriores formas visuales que se salían de las estrategias tradicionales, pero éstas no representaban una gran parte

[344] WILKINSON, Michelle Joan: 2004, p. 63.
[345] BENÍTEZ, Marimar: "El arte de Puerto Rico en las décadas del sesenta y setenta", en: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico: 1998, p. 181.
[346] ELIADE, Mircea (1974): *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid: Ediciones Cristiandad, p. 155, citado en HABER, Alicia: "El Escenario de la Memoria", http://www.rimercardillo.com/gen_essay_haber_sp.htm, (revisado el 29 de septiembre de 2013).

de la producción plástica ni tampoco eran completamente innovadoras, ya que se asemejaban demasiado a la escultura. Como se verá en esta sección del capítulo, desde 1980, hasta la actualidad, la performance ha satisfecho la necesidad de las y los artistas de la región que se estudia, ya que el interés por los ritos y lo mágico se puede traer a la vida. Son décadas muy importantes y de mucha creatividad. Con la llegada de las llamadas democracias—el fin de las dictaduras que comenzaron con la Guerra Fría que se libró contra Latinoamérica—, los gobernantes permitieron formas abiertas y no tradicionales de crear, y al mismo tiempo la política ya no tenía que esconderse bajo la abstracción.

En México, los grupos que comenzaron a formarse en la década de los 70'—algunos ya mencionados en párrafos anteriores como Proceso Pentágono (además de haber sido estudiados en el capítulo 1)—rinden sus frutos al final de la década, y abren paso a la cultura performativa y de instalaciones que les va a suceder. Se formaron muchos más, entre los que se encuentran el No-Grupo, Peyote y la Compañía; Proceso Pentágono; SUMA; La Perra Brava; El Colectivo; Mira; Germinal; Marco, etc. De éstos participaron músicos, músicas, escritoras, escritores, artistas visuales, entre otras; por lo que su trabajo era completamente interdisciplinar. Se centraron principalmente en los temas políticos y en la militancia—ya que surgen a partir de las revueltas de 1968—. Añaden también una iconografía popular, y se nutren de tradiciones[347], para crear un trabajo que se vincule con su país, al igual que los artistas que le precedieron. De esa forma evitaron las influencias del muralismo, que les hubiesen llevado a un historicismo, y un fetiche por lo rural que no les interesaba, ya que la población mexicana vivía ya en ciudades en su mayor parte. Según Maris Bustamante «la verdadera ruptura[348] con la Escuela Mexicana, que evolucionó del muralismo europeo, llegó con los grupos de los 1970', en nuestro intento de acercarnos a la cultura popular, que es la más sincrética.»[349]

Para ejemplificar el trabajo de los grupos, especialmente uno de los tantos que sirvieron de transición entre las dos décadas, se puede mencionar la puesta en escena de *Artespectáculo: tragedia segunda* (1979), instalación presentada en la Sección Anual de Experimentación del

[347] ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando: "La historia del performance en México", http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html (revisado el 17 de mayo de 2013).

[348] Haciendo aquí un juego de palabras refiriéndose al fenómeno al que se llamó Ruptura porque comenzaron a hacer un arte diferente al de la Escuela Mexicana.

[349] BUSTAMANTE, Maris: citada en MCCAUGHAN, Edward J.: 2012, p. 1453. Traducido del inglés: «The real rupture with the Mexican School, which evolved from European muralism, came with the grupos of the 1970s, in our attempt to draw upon popular culture, which is the most syncretistic.»

Salón Nacional de Artes Plásticas, en la Galería del Auditorio Nacional, por el grupo Peyote y la Compañía[350]. Siendo un grupo pretendidamente apolítico, en 1979 tuvo que dejar a un lado sus intenciones, por el clima cada vez más insostenible que se vivía en México, y que llegó a su epítome en 1994—como se estudió en el capítulo 1—. «Se trataba de un montaje piramidal a manera de altar de muertos, cubierto de productos comerciales de importación intervenidos con estampas, inscritos con frases sarcásticas, denunciando el imperialismo cultural de Estados Unidos.»[351] En ese sentido, la obra continuaba con la tradición del llamado a la resistencia iniciada por Marta Traba. La instalación estaba rodeada de elementos culturales mexicanos sincréticos, como imágenes de la Virgen de Guadalupe. Otros grupos, utilizaron además de los medios ya mencionados, plantillas para grafiti, carteles y *billboards*, para el establecimiento de un arte público contemporáneo.

Artistas que se desarrollan en solitario en las siguientes décadas, hasta la actualidad, participaron o fundaron muchos de los grupos mencionados. Eloy Tarcisio (n. 1955) funda junto a María Guerra (1957-1999), el grupo Atentamente la Dirección, en 1983[352]. Abogaba, como la mayoría de los artistas que participaron de los grupos, por la salida del arte a las calles, para estar más cerca del público, lo que a la vez representó una nueva revelación contra la academia[353]. Como se ha mencionado que ocurre en el arte contemporáneo desde las décadas de 1970 y 1980 hasta la actualidad, cuando los y las artistas utilizan elementos del pasado prehispánico, o de su cultura popular, lo hacen de una forma crítica, y sin venerar o mitificar dicho pasado. Así mismo trabajaba, y trabaja aun Eloy Tarcisio, que ha pasado de una exploración con materiales nuevos, pero sin salirse del lienzo o de las paredes, a la realización de instalaciones y performances con elementos que podrían considerarse intrínsecos de las culturas precolombinas. La sangre y la muerte son posiblemente sus componentes más recurrentes, los que toma de la cultura indígena, para recontextualizarlos en un ambiente urbano y contemporáneo. Otro material que ha utilizado

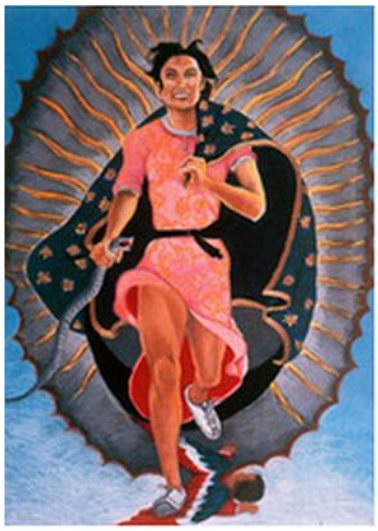
[350] Fundado por Adolfo Patiño e integrado por los miembros de Fotógrafos Independientes, otro grupo que había fundado anteriormente, y personajes de múltiples disciplinas como: Rogelio Villareal, Alejandro Arango, Ramón Sánchez Lira "Mongo", Carla Rippey, Esteban Azamar, entre otros. Más adelante Carla Rippey hizo declaraciones sobre la forma en que se abordaban los temas de género y sexualidad y la falta de interés sobre el feminismo que imperaba entre la mayor parte de los integrantes de los grupos, a pesar de sus posturas políticas radicales. Para más información: MCCAUGHAN, Edward J.: 2012, p. 63.
[351] DEBROISE, Oliver: 2006, p. 202.
[352] AMS: 2010.
[353] MAITRET, Evelia: 1983, p. 2.

recientemente, tomado de la cultura mexicana, es el mole. Adriana Cataño describe muy bien la relación del artista con los elementos ancestrales:

> La recurrencia al pasado ha sido una de las constantes, casi obligadas, del artista para dar término a esta estigmatización. La propuesta de Eloy Tarcisio, si bien se apoya en un retorno a un pasado histórico y en la recuperación de tradiciones y herencias, no reinventa una imagen del pasado en su totalidad vivida, sino que al reinventar la imagen y la forma de los objetos característicos de ese momento, despierta nuevamente una impresión del pasado asociada con esos objetos; hace una crítica de los orígenes, no un simple retorno a éstos. En una palabra, cuestiona más que explora los códigos culturales antiguos. Transgrede la memoria: desmitifica a los dioses para darles una significación actual, la de lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, que revela el anhelo de un presente.
>
> Adriana Cataño[354]

Otra forma de desmitificar o desacralizar el pasado la encontró Francisco Toledo (n. 1940) en su serie creada entre principios de los 80' y el 1986 *Lo que el viento a Juárez*. En ésta somete, precisamente a cuestionamiento, a un personaje político intocable por ser el que luchó por la soberanía y la democracia mexicana—Benito Juárez—. Sus hazañas políticas han escondido las injusticias que cometió contra los y las habitantes de Juchitán de Zaragoza—población de Oaxaca, de la que fue gobernador—, por razones de negocios con los Estados Unidos[355]. Esta forma de trabajar se debe en parte a lo que Enrique Florescano ha comentado como unos valores culturales sincréticos y provenientes del pensamiento prehispánico, que han sido transformados en símbolos de la vida diaria y cotidiana de los y las pobladoras de México. Estos símbolos se encuentran en fiestas, refranes, mitos, historias orales, y hasta en los ritos de la religión católica que se practica allí[356]. Otras artistas, de las décadas de 1970 y 1980, participaron también de este fenómeno de los grupos, realizando a la vez trabajos independientes, e incorporando a su trabajo elementos nacionales o propios de su cultura, pero serán analizadas en el capítulo 3 porque su práctica artística trata la violencia hacia las mujeres.

[354] CATAÑO, Adriana: 1987, p. 1.
[355] Se le atribuye a Benito Juárez el incendio que sufrió Juchitán el 19 de mayo de 1850.
[356] FLORESCANO, Enrique: citado en MCCAUGHAN, Edward J.: 2006, p. 153.



[Fig. 2.46] Yolanda López: *Retrato de la artista como la Virgen de Guadalupe* (1978)

Surgen también en los años 80' nuevos grupos y nuevos artistas que trabajan desde el otro lado del Río Bravo. Uno de los grupos más destacados de esta década es el Taller de Arte Fronterizo, fundado en 1984 en California[357], y en el que trabajaban artistas que vivían en la frontera de México y Estados Unidos justo entre San Diego y Tijuana, en el sur de California. Es un grupo principalmente político, que al igual que ASCO (capítulo 1), lucha por mejores condiciones para los inmigrantes en Estados Unidos, y llama la atención sobre su situación. Para definirse como grupo, dentro de una sociedad que discrimina contra su cultura, utilizaron en sus proyectos elementos de su identidad como población. Al mismo tiempo toman dichos símbolos como cliché, para criticar la forma en que se trata a los habitantes de América Latina cuando cruzan la frontera. Se destacan, especialmente por el uso de imaginería de la Virgen de Guadalupe **[Fig. 2.46]**—de forma contraria a los planteamientos de los artistas que viven en México en los 70', que ven en la Virgen la opresión del Estado—Yolanda López (n. 1942) y Esther Hernández (n. 1944), artistas chicanas que también trabajan entre finales de la década de 1970 y principios de los 80'.

De estas últimas tendencias surge, entre las décadas de 1980 y 1990, un retorno del nacionalismo en las artes plásticas mexicanas, que fue llamado, por la autora Teresa del Conde, "neo-mexicanismo"[358]. Este estilo ha generado controversia pues, aunque se coincide en que se diferencia de la Escuela Mexicana de 1921 con su sentido ahistórico, se ha criticado el hecho de que se ha dejado de lado la política, siendo unos años tan turbulentos para el país[359]. El artista Gabriel Orozco, contemporáneo de los mexicanistas, tiene además otro punto de vista sobre su trabajo: «[es una] tendencia posmoderna que trató de revivir el cliché de algún simbolismo mexicano, que no me gusta […] el neomexicanismo, tras la Ruptura fue como intentar resolver el

[357] Fundado por: por Guillermo Gomez-Peña, David Avalos, Victor Ochoa, Isaac Artenstein, Jude Eberhart, Sara-Jo Berman and Michael Schnorr; aunque a lo largo de los cinco años que estuvo en acción participaron muchas y muchos artistas.

[358] DEL CONDE, Teresa: 1987.

[359] GALLO, Rubén: 2004, pp. 7-8; ORTEGA, Josefa: citada en "Marco El 'Neoméxico' nació en los años 80", *Vanguardia*, 06 de febrero del 2012, http://www.vanguardia.com.mx/marcoelneomexiconacioenlosanos80-1212096.html (revisado el 20 de mayo de 2013).

problema de un ligero formalismo con folklore identitario surrealista, y eso fue lo peor.»[360] Al mismo tiempo, tiene su valor en que toman los elementos ancestrales que usan de productos comerciales que los reproducen en su publicidad, por lo tanto, aludiendo a la forma en que dichos componentes ya forman parte de la vida diaria, y que no tienen que buscarse en la historia remota. Los temas más frecuentes eran «"La Religiosidad y el Guadalupanismo", "La Identidad del Mexicano", "Los Símbolos Nacionales", "El Cuerpo y la Sexualidad" y "La Influencia de Frida Kahlo".»[361] Es interesante ver el trabajo de Nahum Zenil (n. 1947), quien se pinta a sí mismo en sus trabajos como el mexicano que participa, al igual que los y las demás, de esa cultura que presenta en imágenes **[Fig. 2.47]**. Como ya se estudió en el capítulo 1, Zenil no elude los temas políticos. Quizás recibió críticas, al igual que sus compañeras y compañeros, pues se consideraba que la prioridad en aquellos, pues se consideraba que la prioridad en aquellos momentos era la lucha contra el neoliberalismo, la inflación, y por los de las personas LGBTT. Es una tendencia que se ha repetido a través de la historia del arte, contra todas las tendencias políticas que reivindican derechos para las personas que se consideran diferentes.

También se debe destacar el trabajo de Dulce María Núñez (n. 1950), que realizó en 1987 la obra *Gótico mexicano*, uno de los trabajos que se han considerado como emblemáticos del periodo. Es también una artista que añade piezas de la cultura popular de su época, como las famosas máscaras de luchador, a sus trabajos llenos de sincretismo. Pasando de la pintura a la fotografía, cabe mencionar aquí a la reconocida internacionalmente Graciela Iturbide (n. 1942), quien se ha dedicado a retratar el México rural, y a los indígenas del campo, en paisajes considerados exóticos por muchos países de occidente.

[360] OROZCO, Gabriel, en entrevista realizada por BOULLOSA, Carmen: 2007, p. 66. Traducido del inglés: «[…] postmodernist tendency that tried to revive the cliché of some Mexican symbolism, which I didn't like […] the *neomexicanismo* after the Ruptura was like trying to solve the problem of dull formalism with surrealistic identity folklore, and that was the worst.»

[361] "Marco El 'Neoméxico' nació en los años 80", 2012, *Op. Cit.*

[Fig. 2.47] Nahum Zenil: *Con todo el respeto* (1983)

Las artes en México y el resto del continente se complican cada vez más, utilizando lenguajes contemporáneos, poéticos y teatrales, para llevar su mensaje. Jesusa Rodríguez y Cesar Martínez, son dos de los artistas que toman la iconografía histórica para llevar, a través de la puesta en escena de una pieza artística, mensajes sociales fuertes y necesarios. La primera es famosa por sus obras satíricas al estilo cabaret mexicano de principios del siglo XX. Trata especialmente temas de la política nacional de México y de las relaciones de poder que se juegan dentro del cuerpo de las mujeres. En *La gira mamal de la Coatlicue* (1990), hace referencia a la visita del Papa Juan Pablo II a México, que ocurrió en el mismo año. En ella, la imagen de la Coatlicue—símbolo religioso discutido en las primeras páginas de este capítulo y que representa la fertilidad a la vez que la destrucción—habla y baila, por lo que el cuerpo de Jesusa se convierte en la madre de todas las deidades, la que da la vida y la quita. Realiza sus acciones que junto a Liliana Felipe (1954), con la que también ha puesto en escena, en el siglo XXI, la pieza *Cabaret prehispánico* (2004) **[Fig. 2.48]**[362]. Por su parte, Cesar Martínez realiza en varios lugares del mundo, entre 1995 y 2003, aproximadamente, una instalación con elementos propios de la cultura Mexicana, especialmente los que se utilizan el día de los muertos, o los que se

[362] COSTANTINO, Roselyn: "Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez's Body in Play", en FUSCO, Coco (ed.): 2000, p. 65.

asocian con la muerte. El trabajo, titulado *PerforMANcena*, estudia la adoración y el culto a la muerte así como los rituales de sacrificio aztecas y católicos—como la comunión—, ya que el artista se come su instalación, realizada según él, con ingredientes de calidad, en la que se pueden observar objetos relacionados con la muerte, como una calavera de azúcar, y un cadáver de gelatina. El sacrificio es a su vez realizado para cuestionar el recién firmado Tratado de Libre Comercio (NAFTA), con los Estados Unidos y Canadá[363].

Otro grupo de esta misma generación se dedicó a explorar las influencias orientales en la cultura mexicana. Introdujeron elementos, especialmente japoneses, de una forma muy contemporánea, pero un poco chocante con la tradición de arte mexicano que se había conocido hasta entonces **[Fig. 2.49]**. Las reacciones producidas por el orientalismo—o la falta de mexicanismos en los trabajos de la mayoría de las y los artistas contemporáneos—hacen recordar las imposiciones de estilo que pretendían las estadounidenses de mediados de siglo. Esta vez, las reacciones vienen de parte de coleccionistas y especialistas, que se interesan por el arte primitivo con elementos mexicanos, porque es lo que se vende del arte latinoamericano. Hablando de los artistas que experimentaron con simbología oriental, y de los que trabajaron con arte político sin vincular su arte a las identidades mexicanas—como Temístocles—, Rubén Gallo ilustra las reacciones de un público acostumbrado a la iconografía mexicanista:

[Fig. 2.48] Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe: *Cabaret prehispánico* (2004)

> Una de las características más sobresalientes del arte mexicano a principios de los 90'—incluyendo la mayoría de los trabajos producidos por los artistas de Temístocles—fue el hecho de que no hacía casi ninguna referencia a la cultura nacional en la que se producía. Muchos críticos y críticas, y audiencias extranjeras se desconcertaban al ver que parecía no haber nada "mexicano" en estas pinturas y fotografías, instalaciones y videos. A menudo escuchaba al público perplejo quejarse de que estos trabajos podían haber sido hechos en cualquier lugar del mundo, y que parecían estar completamente desconectados de su contexto cultural. En una ocasión, me encontraba enseñando láminas de una

[363] MARTÍNEZ, Cesar: "PerforMANcena (Performance-Meal)", en FUSCO, Coco (ed.): 2000, pp. 176-177.

> reciente exposición al editor de una influyente revista de arte italiana, las echó a un lado y dijo, "quiero trabajos que se vean mexicanos: quiero ver pirámides, junglas, templos Maya."
>
> Rubén Gallo[364]

No solamente eson unas características que se piden en el arte de las periferias—África, América Latina, Asia, Oriente Medio, etc.—, y no se buscan en el arte de las metrópolis, sino que en realidad, no se puede desvincular el trabajo de estas y estos artistas de su entorno cultural. Aunque no muestren elementos propios de sus ancestros, o de lo que se ha denominado como mexicano, el contexto histórico, las vicisitudes por las que pasaba el país en la época, y los problemas políticos y sociales que se plasmaban en las obras, eran propios de su cultura.

Otro aspecto que hay que tratar en esta sección cuando se habla de los años 90' del siglo XX es el fenómeno de rechazo a las celebraciones del llamado Descubrimiento de América y la forma en que aprovecharon las y los artistas del continente para manifestar sus ganas de luchar contra un imperialismo, que todavía les tiene sometidas y sometidos luego de 500 años. Las celebraciones comenzaron a finales de la década de 1980, y se intensificaron desde 1990 hasta 1993. El más famoso de estos trabajos es el que realizaron la cubano-americana Coco Fusco (n. 1960) y el mexicano, radicado en California desde 1978, Guillermo Gómez-Peña, titulado *The Couple in the Cage* (La pareja en la celda), realizada entre 1992 y 1994. Durante la obra, que también ha sido titulada *Two Undiscovered Amerindian Visit the West* (Dos amerindios visitan occidente), Fusco se vistió de taína y Gómez-Peña de azteca y ambos recorrieron varias ciudades importantes de occidente en una celda en la que actuaban como si fuesen dos indígenas de una isla en el Golfo de México, de la que no habían advertido los conquistadores europeos[365]. Durante la

[Fig. 2.49] Fernanda Brunet: *Flop* (2003)

[364] GALLO, Rubén: 2004, p. 19.

acción los artistas crearon un ambiente ridículo y de humor, en donde los indígenas realizaban tareas cotidianas, como coser muñecas de vudú y ver televisión, además de bailar música de rap por algunas monedas[366].

En un intento por contribuir a la visibilización de las condiciones de injusticia que llevaban soportando por 500 años los y las habitantes de América Latina, se inaugura, también en 1992, en México, la exposición *Si Colón supiera…* La muestra abrió sus puertas en octubre de ese año, en el Museo de Monterrey[367], y de ella participaron artistas muy reconocidas y reconocidos del momento como Javier de la Garza (n. 1954)—perteneciente a la generación neomexicanista descrita anteriormente—, y Eugénia Vargas (n. 1949)—quien nació en Chile pero ha trabajado por mucho tiempo en México—. Esta última es artista de la instalación y la fotografía, y es considerada dentro del neo-conceptualismo latinoamericano, al mismo tiempo que otras personas la ubican dentro de los neomexicanismos, como se ha demostrado con las repetidas exposiciones neomexicanistas en las que ha aparecido su trabajo. También participaron en *Si Colón supiera…* Jimmie Durham (n. 1940) y Maria Thereza Alves (n. 1961), de Estados Unidos y Brasil, respectivamente, con una performance titulada Veracruz/Virginia, que hace referencia a la masacre de indígenas en el continente, a manos de europeos.

Todas estas practicas vinculadas al pasado prehispánico, la cultura popular, la autóctona y la protesta social, influyen en el cambio que sufrieron las artes plásticas en el inicio del siglo XXI, en donde los medios tradicionales dejaron ya de ser utilizados por los y las artistas más prominentes, y la tecnología, la performance, y la instalación, tomaron por fin su espacio. Más que representar lo prehispánico, los y las artistas toman su forma de vida, y adaptan sus rituales a la suya propia. En esta línea, Lorena Orozco Quiyono (n. 1967) crea un trabajo performativo alrededor de la "muerte", cuando es invitada a participar de la presentación del CD de música Tonalpohualli, que hizo el artista visual y músico Victor Martínez (n. 1969) en 2001. Orozco ve la muerte como «causa de transformación, de cambio. Me motivó la idea de destruir para construir, de morir para vivir»[368] al igual que los aztecas y otras civilizaciones o grupos indígenas, que vivían en el territorio que conforman hoy día México y parte de Estados Unidos.

---

[365] GINSBERG, Elisabeth: "Case Study: The Couple in the Cage", http://beautifultrouble.org/case/the-couple-in-the-cage/, (revisado el 21 de mayo de 2013).
[366] FUSCO, Coco: citada en TAYLOR, Diana: 1998, p. 163.
[367] DEBROISE, Oliver: 2006, p. 408.
[368] OROZCO QUIYONO, Lorena: "Miquitztli-Muerte-Death", http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1185 (revisado el 23 de mayo de 2013).

Desde mediados de los 80' hasta nuestros días, Astrid Hadad (n. 1957) ha realizado presentaciones en escena estilo cabaret, de la misma forma que Jesusa Rodríguez—quien dirigió *Donna Giovanni* (1985), uno de sus primeros trabajos—. Al igual que las y los mexicanistas que se dedicaron principalmente a la pintura, aunque incursionaron en otros medios, Astrid Hadad toma elementos mexicanos que se consideran exóticos en otros lugares y se burla de la forma en que son utilizados por la cultura. No solo añade a sus obras esculturas totémicas prehispánicas, sino que toma también prestado los vestidos tradicionales mexicanos, y otros que representan el cliché de lo latinoamericano, como los vestidos de samba de Brasil. Su trabajo emula al neo-mexicanismo al representar a los personajes artísticos más famosos de México—como Frida Kahlo—, y personificarlos en escena. Al igual que el de Jesusa Rodríguez, el trabajo de Hadad es principalmente político, a la vez que satírico[369]. No se salva nadie de las duras críticas que hace a la forma en que se han manejado en México las crisis económicas. Para ello utiliza elementos sincréticos, como la Virgen de Guadalupe, revolucionarios, con la ristra de balas cruzadas al pecho, además de flores y comestibles que representan a México en la ideología de exotismo, como el maíz[370].

Muchos y muchas artistas mantienen vivo aún, de forma audaz, un estilo artístico que continúa en contacto con sus raíces. Como las dos artistas que hemos visto en los últimos párrafos, Isaac Tamariz (n. 1968) también trabaja tomando estilos ancestrales en pleno siglo XXI. Sus esculturas no rememoran un pasado idolatrado, sino que muestran la tecnología y mezclan la religión con la ciencia ficción. Sus esculturas grises representan a personajes católicos. Tienen la monumentalidad y barroquismo del arte precolombino, que el artista combina con figuras populares de la cultura que nos llega a través de los medios de comunicación, y que no pertenece a México ni a América Latina, sino al mundo, porque la cultura se está volviendo común **[Fig. 50]**. Pero el riesgo de aculturación que pueden traer las maravillas de la tecnología, es retrasado o resistido por estas y estos artistas que continúan haciendo arte desde México, en donde su procedencia está bien establecida en su estilo.

Otro artista que cabe mencionar aquí es Carlos Amorales (n. 1970), quien estudia, más que la sociedad mexicana del pasado, la del presente, y se preocupa por lo que les hace mexicanos. Según Olivier Debroise, lo que le diferencia de otras y otros artistas preocupados por

[369] VILLEGAS, Lizeth: 1999, p. 3.
[370] JOHNSON, Reed: 2011, p. D.3.

la identidad nacional es que «no concibe la producción de un determinado "gusto" como garantía de significación política, sino como un medio tanto de registro como de activación de un campo de conflictos y distinciones sociales y grupales.»[371] El artista se ha hecho un nombre con su serie de performances e intervenciones sobre la lucha mexicana y el uniforme de luchador, este último utilizado como elemento que esconde los rostros,sentimientos e intenciones de las personas que lo llevan puesto. Uno de los trabajos más importantes en este ámbito es *Interior vs Exterior* (1997-2003), en la que un hombre, visto a través de 46 impresiones fotográficas, intenta mostrar distintas expresiones con una máscara de luchador puesta. Ya entrado el siglo XXI, el canon del arte que se valora en México, América Central y el Caribe ha dejado de ser el que contiene signos claros del ritual, la magia y lo precolombino. Algunas artistas y algunos artistas continúan, al igual que Tamariz, recreando escenas con simbología ancestral, que les sirve para construir su lenguaje. La insistencia en esa resistencia a la que hacía llamado Marta Traba ha sido cuestionada, ya que la teoría creaba un ambiente en donde un estilo se valoraba más que otro, por las teóricas y teóricos, por el simple hecho de tener en su seno una "autenticidad latinoamericana".

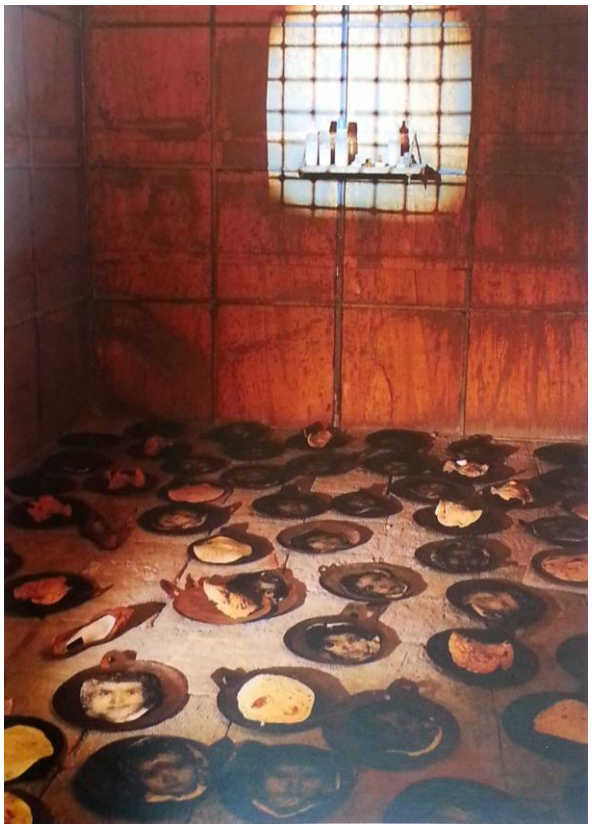
[371] DEBROISE, Oliver: 2006, p. 434.

[Fig. 2.50] Isaac Tamariz: *Tlatoani Kin* (2013)

Referencia esencial sobre el arte centroamericano de las décadas de 1980 y 90' es la exposición *Mesótica II. Centromaérica/Regeneración*, llevada a cabo en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José de Costa Rica en 1996. Como se estudió en el capítulo 1 la región estuvo abatida por varios conflictos durante la época, y la producción se centró en la política. Pero dichas obras políticas no dejan de lado la cultura autóctona que les ayuda a llevar el mensaje sobre el lugar en donde están ocurriendo dichas atrocidades. La hondureña Xenia Mejía (n. 1958) presentó en dicha muestra una instalación, en donde aparecen serigrafiadas 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. 2.51]**, 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 dicha violencia fuese una especie de mala tradición[372]. Tamara Díaz Bringas hace un buen 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 serigrafiadas se convierten tal vez en la metáfora de una especie de "antropofagia" cotidiana, por la cual los sectores más vulnerables son devorados periódicamente.
>
> Tamara Díaz Bringas[373]



[Fig. 2.51] Xenia Mejía: *Memorias* (1996)

[372] MANCIA, Henry A.: "Una historia inagotable bajo la modernidad", en: PÉREZ-RATTÓN, Virginia; Castellón, Rolando: 1996, p. 42.
[373] DÍAZ BRINGAS, Tamara: 2002, p. 48.

[Fig. 2.52] Leoncio Sáenz: *Montaña mágica* (1985)

A principios de los años 80', en América Central, el realismo mágico aún predominaba. Especialmente trabajaban dentro de esta tendencia Leoncio Sáenz (1935-2008), de Nicaragua **[Fig. 2.52]** y Pablo Swezey (n. 1959), Erwin Guillermo (n. 1951), y Elmar Rojas (n. 1942), de Guatemala. Swezey se dedicó a la escultura abstracta, que contenía historias tomadas de los ritos precolombinos y la imaginería centroamericana. Su obra reflejaba los colores brillantes tradicionales de la región.Luego se ha dedicado a la instalación y la arquitectura social, etapa de su carrera que fue discutida en el capítulo anterior. Erwin Guillermo se ha destacado por pintar mujeres en escenarios tropicales, con frutas y paisajes de la zona. Pr su parte, Elmar Rojas es considerado uno de los pioneros del realismo mágico en la pintura guatemalteca, y se destacó desde los años 70', aunque continuó pintando hasta entrado el siglo XXI. Un gran admirador de éste, Rodolfo Stanley (n. 1950)[374], de Costa Rica, también ha seguido con el realismo mágico en la pintura hasta nuestros días, y trabaja en paisajes superpoblados, donde reina la fiesta, el descanso, y el ocio de personajes rodeados de paisajes tropicales.

Esta tendencia del realismo mágico en la pintura y la escultura comenzó a cambiar a mediados de la década de 1990 con las instalaciones de Isabel Ruiz (n. 1945). También siendo de Guatemala, Ruiz se dedicó hasta los años 90' a la pintura y al grabado, en donde mezcla la abstracción, el expresionismo figurativo y el realismo mágico. Pero a partir del cambio de década dio el salto, junto a Pablo Swezey, hacia el arte de la instalación, inaugurando un nuevo periodo en el arte contemporáneo centroamericano. Estos dos artistas dan impulso, y a la vez se mezclan, con artistas con las y los que exponen juntas y juntos en la muestra mencionada (*Mesótica II*), creando una nueva generación interesada en el arte contemporáneo. La selección de obras para la muestra se hizo especialmente para mostrar al mundo la contemporaneidad de una región que no ha sido exhaustivamente estudiada en términos artísticos, y que ha estado relativamente aislada de las metrópolis en comparación con otras regiones de Latinoamérica como Brasil, Argentina y

[374] KUPFER, Mónica E.: 1996, *Op. Cit.*, p. 73.

México. En la exposición hubo pintura y escultura, pero se destaca la instalación, especialmente las que requieren de su propio espacio privado por ser escenas rituales inspiradas en lo precolombino.

Se puede desarrollar a través de dicha exposición un estudio de las artes contemporáneas centroamericanas y su evolución. Por ejemplo, la artista Isabel Ruiz tuvo, con su instalación titulada *Río Negro*, el punto álgido de su carrera, en donde se encontró todo lo que había desarrollado y en lo que había investigado hasta entonces. Su realismo mágico, los elementos precolombinos, indígenas y especialmente mayas[375] construyen un escenario ritual quemado, que apela a la violencia y asesinatos cometidos contra la comunidad indígena en el país de la artista, especialmente desde 1980[376], en donde se quemaban sus comunidades y se masacraban poblaciones en beneficio de los desarrolladores. Pero otras artistas, como Priscilla Monge (1968), quien se estudiará más a fondo en el capítulo 4, no hacía más que comenzar su carrera. A partir de *Mesótica II* cobraría fama, no por el trabajo que realizó para la exposición—bordado en tela con mensaje político y feminista—sino por sus video-instalaciones.

[Fig. 2.53] Luis González Palma: *Lotería I* (1989)

Otro artista que juega con el tema de las raíces de forma contemporánea, con una estética que dista «de cualquier discurso indigenista»[377], y quien también participó de la mencionada muestra, es Luis González Palma (n. 1957). Habiendo estudiado arquitectura y fotografía, González Palma se dedica a esta última, en donde su pasado cinematográfico con los montajes

[375] VÁSQUEZ PERALTA, Marcia: 2011, p. 63.
[376] CAZALI, Rossina: "Había una vez Centroamérica", en PÉREZ-RATTÓN, Virginia; Castellón, Rolando: 1996, p. 33; VELÁSQUEZ GIRÓN, Mónica Lisset: 2005, p. 31.
[377] CAZALI, Rossina: 1996, *Op. Cit*., p. 34.

realizados para cada toma **[Fig. 2.53]**. Sus fotografías se centran en lo mestizo, y son parte de la tradición de arte social que surgía en la etapa que se estudia aquí. Manipula las imágenes para que parezcan históricas[378], y así incluir sus escenas en la crónica del país, además, con ellas realiza instalaciones en museos, galerías y espacios de arte **[Fig. 2.54]**. El propio artista es mestizo[379], y desde su propia raza, no desde la del blanco criollo que ve al indígena como otro, confronta las dos razas para que se entienda por lo que está pasando la raza indígena de Guatemala[380]. Al igual que las y los artistas de su generación, González Palma estudia lo indígena en su trabajo desde el punto de vista político. No utiliza a sus modelos como elemento de belleza exótica, sino que incluye en su trabajo las imágenes de personas que han tenido que sufrir el racismo y las diferencias de clase, en una sociedad poscolonial, que es vista desde dentro y desde fuera con los ojos del blanco occidental.

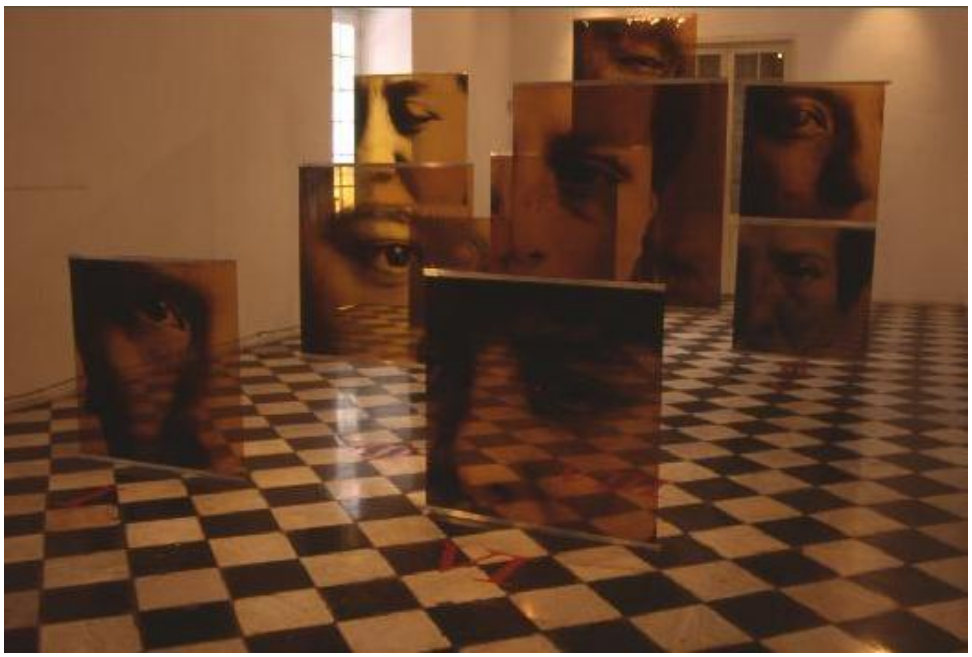
> En una obra del artista guatemalteco Luis González Palma, el rostro de una mujer nos mira con ojos luminosos, mientras en su frente exhibe una cinta de medición. *La mirada* crítica enuncia, de este modo, las operaciones de medida, clasificación, ordenamiento y valoración que muchas veces se encuentran 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.
>
> Tamara Díaz[381]

También rememorando el pasado por medio de la fotografía—que mezcla con temas sincréticos—, alude a los rituales precolombinos el artista salvadoreño Luis Paredes (n. 1966). En los años 1990 su trabajo se centraba en la figura humana, que evocaba un pasado anterior a la conquista, pero en años recientes se ha decantado por el paisaje. Son mundos tenebrosos y fuera de foco, en donde también hace una crítica política a la imposición cultural. Es interesante en este sentido su trabajo *Tábula rasa*, que realiza junto a Pablo Swezey en 2001. La obra consiste en el montaje de un escenario hogareño—el interior de una casa—, que luego ambos artistas pintan de blanco, en ocasiones con ayuda del público, pntan de blanco por completo, incluyendo

[378] RUBIANO CABALLERO, Germán: 2001, p. 11.
[379] "Luis González Palma", Galería Peter Fetterman: http://www.peterfetterman.com/artists/luis-gonzales-palma/ (revisado el 4 de junio de 2013).
[380] No se pretende sugerir con esto que solo las personas de una raza puedan retratar a la que pertenecen, pero sí es importante tener en cuenta la equidad e la mentalidad de la persona detrás de la lente. González Palma se diferencia de lo que se hacía a principios de siglo pues no exalta la raza.
[381] DÍAZ BRINGAS, Tamara: 2002, p. 40.

los objetos que componen la instalación. «De esa forma, borran el contexto cultural original de la casa, y la transforman en un lienzo en blanco, que potencia el diálogo sobre la pérdida cultural y su recuperación, la identidad y la memoria.»[382]

También se acerca al paisaje la artista nicaragüense Claudia Gordillo (n. 1954), que revive, a través de la lente, esas escenas campestres que se veían en el arte moderno de América Central, cerca de los años 50'. Su trabajo es también político, como gran parte de la plástica nicaragüense de la época, que se preocupó por los sucesos revolucionarios que tuvieron lugar entre 1978 y 1990. Las fotografías de Claudia Gordillo también presentan escenas urbanas que contrastan con las de otras y otros fotógrafos de América Central pues, al retratar personajes urbanos de ciudades cercanas al Caribe, la población es principalmente negra. Aun así, dentro del estilo político y semidocumental que le caracteriza, se ha preocupado por varias comunidades en peligro, como los indios Miskito, a los cuales se les quitan grandes espacios territoriales cada año, cuando el gobierno de Honduras[383] ubica agricultores sin tierra en sus terrenos[384].



[Fig. 2.54] Luis González Palma: *La simple transparencia de la fe* (1997)

[382] "Tabula Rasa, a highlight at MTN Bushfire", 17 de mayo de 2012, http://www.bizcommunity.com/Article/196/483/75349.html, (revisado el 12 de Julio de 2013). Traducido del inglés: «thereby erasing its original culture, and transforming it into a new canvas to kickstart a dialogue about cultural loss and recovery, identity and memory.»

[383] El territorio de los Miskito se encuentra en dos países Nicaragua y Honduras.

[384] MOLLETT, Sharlene: 2011, p. 44.

Ya entrado el siglo XXI hay una artista que se destaca por incluir claros elementos indígenas en su producción. Ya desde la década de 1980 y hasta nuestros días, realiza trabajos en vidrio colado, una técnica que hace parecer que sus esculturas sean hechas en cerámica antigua. Isabel de Obaldía, una panameña nacida en 1957, vivió rodeada de influencias indígenas por las constantes visitas a museos arqueológicos y las esculturas precolombinas que el esposo de su madre, Guillermo Trujillo (n. 1927), artista panameño destacado, coleccionaba en su estudio. Éstas le servían de inspiración para su trabajo en pintura que rendía tributo a las poblaciones indígenas de la zona[385]. El mundo de Isabel de Obaldía es uno parecido al de la ya mencionada guatemalteca Margarita Rita Rica Dinamita, ya que sus figuras evocan personajes fantásticos propios de una fábula. Por su parte, Arturo Monroy (n. 1959)—también realizando una confrontación política con la pobreza en su país, Guatemala—toma componentes esenciales de la dieta guatemalteca y del resto de Centroamérica, los ensancha, amplía desmesuradamente, moldea, pinta, y realiza intervenciones artísticas con ellos. Sus trabajos llenan de sentimientos a la espectadora o espectador por la falta de alimentación que puede extraerse de las imágenes presentadas por el artista **[Fig. 2.55]**. Por otro lado, María Regina Alfaro (n. 1979) se introduce en el mundo de la vestimenta tradicional. Sus composiciones, instalaciones de tela y otros materiales—como papel y cartón—, cuelgan de la pared con forma de faldas y vestidos, en donde lo importante es el color y el material. Incluye también elementos de su infancia, una infancia que estuvo coartada de libertad por los sucesos políticos en su país. Antes de crear esta serie, se dedica a la pintura y la cerámica, material muy tradicional de Centroamérica, con el que crea paisajes fantásticos llenos de color, con fauna de Guatemala.

[385] ABERTH, Susan L.: "Emissaries from the Primordial Realms: The presence of Pre-Columbian and Indigenous Art in the work of Isabel De Obaldía", http://www.isabeldeobaldia.com/emissaries-from-the-primordial-realms/ (revisado el 5 de junio de 2013).

[Fig. 2.55] Arturo Monroy: *Plato rojo I* (2012)

Anibal López, artista nacido en Guatemala, hace todo lo contrario que lo que han hecho los y las artistas que se estudian en este capítulo, voluntariamente, y a propósito, ha intentado borrar toda huella que le vincule a lo latino, guatemalteco, maya o indígena. Incluso su firma ha sido cambiada, pues su nombre le delata. En lugar de ello utiliza su número de identificación nacional A-1 53167[386]. Su trabajo trata asuntos políticos de su país. Se ha perocupado por las intervenciones militares y las guerras internas, pero evita a toda costa elementos de identidad en su lenguaje.

En Cuba hubo una fuerte transición entre la década de 1970 y 1980 que está marcada por la exposición *Volumen I*, que tuvo lugar en el Centro de Arte Internacional, en La Habana, en enero de 1981. Ésta se caracterizó por reunir a una serie de artistas que luego conformarían la escena contemporánea artística cubana. Algunos de los participantes se habían visto ya en décadas pasadas, pero aun trabajan con técnicas tradicionales, hasta esa fecha. Se hablará en esta

[386] BRUNO, Fernanda; *et. al.*: 2012, p. 86.

sección del capítulo de los y las artistas que, viniendo de clase obrera, y siendo la primera generación que tuvo acceso a la educación gratuita del gobierno castrista, estuvieron vinculados y vinculadas directamente con las religiones sincréticas cubanas, y demuestran sus raíces directamente en su obra. Esta generación es estudiada en profundidad por Luis Camnitzer en su libro *New Art of Cuba*, en el que menciona en las primeras líneas que las y los artistas cubanos «enfocan más su trabajo alrededor de su propio país que cualquier otro artista latinoamericano»[387]. Una de las razones para el radical cambio en la forma de crear de las cubanas y cubanos fue la relativa apertura en el sistema de gobierno, que antes de los sucesos del Mariel[388], ejercía más control sobre las formas y temas plásticos. Los artistas participantes de *Volumen I* se encargaron de educarse en los estilos internacionales, ya fuesen de los países llamados socialistas o los capitalistas. Tuvieron también como mentor a Gerardo Mosquera, reconocido crítico y comisario de arte, que ha sido citado en varias ocasiones durante esta tesis[389].

Para Gerardo Mosquera, este grupo de artistas—incluyendo algunos que no participaron en la muestra *Volumen I*—realiza un trabajo que es lo opuesto a la otredad que se busca en el arte latinoamericano, y que los mismos artistas de la región buscan para ser exóticos[390]. Al mismo tiempo, los autores Alees Erjavec y Boris Groaeis, opinan que:

> realizaron un salto cualitativo haciendo arte "internacional" estructurado desde las cosmovisiones de los orígenes africanos, vivos en dichos complejos religiosos-culturales. No se acercaron a ellos desde fuera, como un antropólogo o antropóloga, o un o una surrealista lo haría, simplemente porque no lo necesitaban: estaban dentro. Por la misma razón, tampoco era ninguno de ellos el "primitivista informado" al que se refería Luis Camnitzer con respecto a Joseph Beuys y otros artistas que basaban su trabajo en conocimiento etnográfico. Al contrario, no había "primitivismo" en estado de gracia, ya que, otra vez, estaban dentro de las prácticas occidentales de la vanguardia. Actuaban desde el contenido, en lugar de recrear formas, ritos o mitos, como usualmente pasa entre los artistas contemporáneos del Caribe. Se podría decir que los cubanos hacen

[387] CAMNITZER, Luis: 1994, p. xxi. Traducido del inglés: «focus their work on their own country more than other Latin American artists».
[388] Debido a problemas económicos en Cuba, un acuerdo realizado entre su gobierno y el estadounidense llevó a 124.000 personas a abandonar Cuba saliendo en barcos desde el puerto Mariel, a 40 kilómetros aproximadamente de La Habana, entre el 15 de abril y el 31 de octubre de 1980. Información tomada de: FERNÁNDEZ, Gastón A.: 2007, p. 604.
[389] DEBROISE, Oliver: 2000, p. 5.
[390] MOSQUERA, Gerardo: 1992a, p. 37.

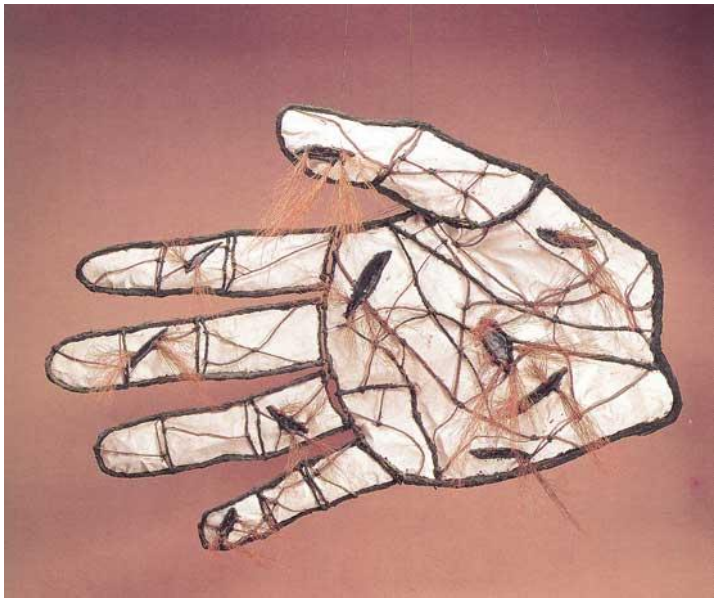
> cultura occidental desde bases no-occidentales, y por lo tanto transformándolo al diversificarlo.
>
> Alees Erjavec y Boris Groaeis[391]

Entre los artistas participantes de la exposición mencionada se destacan, por las características sincréticas de su obra, tres artistas: Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), Ricardo Rodríguez Brey (n. 1955) y José Bedia (n. 1959). El primero no da vueltas al ritual, no le da significados ocultos que no tiene, realiza trabajos que surgen de su propia espiritualidad. Sus materiales son terrestres, paja, ramas, tierra e incluye sangre, en muchas ocasiones la suya propia, al igual que los rituales afrocubanos. Al mismo tiempo, la mezcla de temas cristianos y africanos está presente en los títulos, temas y concepción de obra, además de ser visibles a simple vista. Luis Camnitzer describe lo complejo de su trabajo y la red de espiritualidades y ritos incluidos en su trabajo como una «espiritualidad latinoamericana»[392]. En relación a estos temas se pueden mencionar varios trabajos como *El rostro de Dios* (1987-88), en la que distorsiona la imagen mental que pueda tener cualquier persona de la cultura judeo-cristiana sobra cómo luce el rostro de Dios. Para ello Elso realiza, con los materiales mencionados, una calavera de 128 cm de alto por 128 de ancho, que cuelga del techo o de la pared, como una especie de atrapasueños de los habitantes de Ojibwa, en Norte América.

[391] ERJAVEC, Alees; Groaeis, Boris: 2003, p. 267. Traducido del ingles: « The decentralizations turned out to be quite radical in cases of artists initiated in Afro-Cuban religions or formed in environments with a long tradition in them. José Bedia, Ricardo Brey, Marta Maria Perez, and others probed more deeply into the perspective foreshadowed by Lam, but took a qualitative leap by making "international" art structured from the cosmovisions of African origin alive in those religious-cultural complexes. They did not approach them from outside, as an anthropologist or a Surrealist would do, simply because they did not need to: they were inside. For the same reason, neither was theirs the "informed primitivism" to which Luis Camnitzer has referred in respect to Joseph Beuys and other artists versed in ethnographic knowledge.'3 On the other side, there was no "primitivism" in a state of grace, since, again, they were within the Occidental practice of the avant-garde. They acted from the contents, rather than recreating forms, rites, or myths, as usually happens among contemporary artists of the Caribbean. It could be said that the Cubans are making Occidental culture from non-Occidental bases, and therefore transforming it by diversifying it.»

[392] CAMNITZER, Luis: 1994, p. 51.

Se puede mencionar también *El corazón de América*, de 1988. Ambas piezas pertenecen a la serie, *La transparencia de Dios*, que el artista había terminado cuando murió, pero que nunca vio expuestas. Todas las piezas de la serie tienen matojos de paja saliendo a modo de chorros de sangre. El corazón, que podría interpretarse como el corazón sangrante de América, el místico, y otro trabajo no mencionado hasta ahora que es *La mano creadora* **[Fig. 2.56]**, del mismo año, contienen dichas características. Todos sangran por las numerosas heridas que tienen, pero la sangre es de paja. Estos trabajos estaban pensados para ser exhibidos de forma conjunta, por el efecto que creaban en el o la espectadora, a la vez que el público participaba de la obra **[Fig. 2.57]**. La calavera, que representaba el rostro de Dios, era hueca por detrás, por lo que al colgar del techo, una persona que visitara la sala y se situara detrás de ella, crearía el efecto de tener la máscara puesta y ser el cuerpo de ese dios[393]. Son trabajos que realizó durante una estancia en México, y que estaban inspiradas en la cultura Nauatl[394], y en el sincretismo cubano típico de sus trabajos anteriores.



[Fig. 2.56] Juan Francisco Elso Padilla: *La mano creadora* (1987-88)

[393] WEISS, Rachel (ed.): 2008, p. 179.
[394] CAMNITZER, Luis: 1994, pp. 58.

[Fig. 2.57] Serie *La transparencia de Dios* expuesta en la muestra *Por América: la obra de Juan Francisco Elso* en el Museo de Arte Carrillo Gil, en México (1990)

El artista ya se había interesado en las culturas indígenas mexicanas, y de otras regiones de América, cuando en 1982 creó su exposición *Tierra, maíz, vida*, en la cual sintió que lograba por fin un estilo propio. Intentó entender las culturas amerindias investigándolas desde fuera, ya que las encontraba ajenas[395]. En la exposición se enfocó en los rituales que surgían alrededor del maíz, que no solo alimentaba a los indígenas, sino que les servía de elemento espiritual. Se preocupó también por los temas políticos de su país—ya que no quiso salir de la moral socialista, llamando a su obra una "mezcla dialéctica"—e incluye en sus trabajos a figuras como Martí y Bolivar[396]. Los construía como pequeñas esculturas, a la manera de los santos afrocubanos, de forma que se entiende de algún modo como un culto, o alguna forma de respeto e intención divina hacia ellos. Sobre este tema, y en específico sobre la pieza *Por América* (1986) **[Fig. 2.58]**, que le dedicó a José Martí y a la lucha por la descolonización de América Latina, habla Efrén Giraldo:

[395] PINI, Ivonne: 2001, p. 90.
[396] CAMNITZER, Luis: 1994, pp. 52-59.

> Algo parecido, ya lo sabemos, está en Lam, sólo que aquí el proceso de mitificación y de totemización de las formas naturales no es aludido pictóricamente, sino encarnado en la materialidad misma de la obra. Si algo define la contemporaneidad en el arte de América Latina es precisamente el modo como lo popular y lo vernáculo entran en hibridación con las representaciones de la alta cultura y le imponen un sesgo anímico problemático, portador de una presencia espiritual que se creería ya imposible. Estamos frente a la imagen de otro prócer, fantasmalmente figurado en un muñeco precario: el que representa al poeta José Martí.
>
> Efrén Giraldo[397]

Las referencias culturales y rituales latinoamericanas no acaban aquí, pues cuando ideó el trabajo (inacabado), dedicado a Simón Bolivar, lo llenó también de referencias a la historia de América, a la lucha contra el imperialismo y al respeto que se tiene por un líder de tal magnitud, que Elso representaba a manera de exaltación religiosa. *Caballo contra colibrí* (1988) es un homenaje a la lucha indígena contra la colonización española. «Habría de representar la batalla entre la máquina de guerra de lo español y el colibrí indígena […] especulando un poco, uno podría creer que sería una transición entre mito e historia, colocada en el momento de la conquista. Una bisagra intercultural.»[398] El colibrí se puede asociar también al dios del Sol, Huitzilopochtli, la deidad colibrí e hijo de la Coatlicue, estudiado en profundidad por Elizabeth H. Boone, en 1989[399], y mito que según Rachel Weiss fascinó al artista[400].

[397] GIRALDO, Efrén: 2009, p. 5.
[398] WEISS, Rachel (ed.): 2008, p. 252.
[399] BOONE, Elizabeth H.: 1989.
[400] WEISS, Rachel (ed.): 2008, p. 195.

[Fig. 2.58] Juan Francisco Elso Padilla: *Por América* (1986)

Ricardo Rodríguez Brey, otro de los participantes de *Volumen I*, va más allá en la búsqueda de la esencia de lo latinoamericano, Estudia las investigaciones de Alexander von Humboldt, geógrafo y naturalista, que estudió la mezcla de razas y de culturas como esa esencia de lo latinoamericano. Los estudios de von Humboldt inspiraron, además, el trabajo de muchos mexicanistas y latinoamericanistas en los años 1920 y 30'. Dicho geógrafo, que sirvió en América también como una especie de antropólogo, intentó resolver de forma científica

problemas introducidos en América por la llegada de Colón, y el tratamiento que dieron los europeos a los nativos y nativas americanas. A von Humboldt le interesaban particularmente los orígenes de los pobladores de América, información que no pudo ser estudiada de forma objetiva por los demás europeos en el territorio, pues destruyeron los restos arqueológicos que podían proporcionarle esa información, o no los analizaron debidamente. El geógrafo y naturalista entrevistó también a nativos y nativas, pues en sus leyendas e historias orales se encontraban claves para el descubrimiento de la procedencia de estas poblaciones[401]. Por ello, Rodríguez Brey lo compara con Cristóbal Colón, y los colonizadores del siglo XVI, que estudiaron la fauna, la flora y a los habitantes de América, desde su punto de vista, que no les permitía entender la existencia de culturas totalmente diferentes. Por su parte, von Humboldt, desde el punto de vista científico que se promovía durante la ilustración, observó más detenidamente los elementos culturales y naturales americanos, y bajo sus teorías fueron estudiados más tarde monumentos religiosos indígenas que fueron encontrados poco a poco a los largo del siglo XIX[402].

[Fig. ¿] José Bedia: *Altar a Lucero Mundo, Francisco Siete Rayos y Comisión India* (1993)

[Fig. 2.59] José Bedia: *Nso Ndoki* (1992)

[401] WADYKO, Michael Anthony: 2000, p. 1.
[402] PIMENTEL, Luz Aurora: 2003, p. 63.

En su visita a Cuba durante aproximadamente siete semanas en el año 1801, el geógrafo escribió un diario que no se ha encontrado, y en su honor, el artista del que aquí se habla intentó recrear, en parte con estudios sobre el autor, y en parte realizando una obra de ficción en su honor, el diario perdido. Ricardo Rodríguez Brey no solo recreó el contenido, sino que creó toda una historia para el artículo, pintando las hojas para que parecieran viejas, incluyendo dibujos zoológicos, y hasta las marcas de gusanos de libro fueron imitadas[403]. La obra se titula *La estructura de los mitos* (1985), y según publicó el propio artista en la revista *Art Journal* en 1992, «es una forma productiva de vernos a nosotros mismos a través de los ojos del Otro.»[404]

Rodríguez Brey viene de una familia de practicantes de la santería, y se introduce en el mundo de la Regla de Ocha[405]—aunque juega a veces con imaginería palera (de Palo Monte, otra de las religiones sincréticas afrocubanas)—, y hace instalaciones que presentan al alma con características de elementos del mundo cotidiano[406]. Introdujó en las religiones sincréticas a su compañero de las escuela de arte, José Bedia—otro de los participantes de la exposición—, que sentía una curiosidad antropológica por estas religiones, y se adentró en ellas para conocerlas desde dentro[407].

[Fig. 2.60] José Bedia: *Las cosas que me arrastran* (1996)

Este último se inició finalmente en Palo Monte, en 1984[408], en la que obtuvo el rango más alto—el de tata—, al que se llega por las señales obtenidas en los rituales de iniciación[409]. Como conocedor interno de la religión, Bedia alude a la simbología propia del Palo Monte, algunas veces creando trabajos con una iconografía entendible,

[403] CAMNITZER, Luis: 1994, *Op. Cit.*, pp. 46-47.
[404] RODRÍGUEZ BREY, Ricardo: 1992, p. 11.
[405] Regla de Ocha es otro nombre para llamar a la santería.
[406] RUBIANO CABALLERO, Germán: 2001, p. 29.
[407] BETTELHEIM, Judith: 2001, p. 39.
[408] POUPEYE, Veerle: 1998, p. 103.
[409] BETTELHEIM, Judith: 2001, p. 39.

como en el tributo que hizo a la casa-templo[410] en donde fue iniciado y a su árbol espiritual, la pintura *Nso Ndoki* (1992) **[Fig. 2.59]**. Pero en otras ocasiones su trabajo alude a elementos completamente espirituales y personales, son una especie de ceremonial propio. Los altares que tenía en su casa, para sus propios rituales, los hacía él mismo. En una ocasión Robert Farris Thompson, historiador del arte y profesor en Yale, vio uno de estos altares, el dedicado a Lucero Mundo, y le solicitó que realizara una copia para la exposición *Face of the Gods. The Artists and Their Altars*[411]. Según el mismo Bedia, los altares son personales y se tiene sólo uno, en la casa, para rendir tributo, así que el recreado era solo una copia[412] **[Fig. 2.60]**. El altar, al igual que otros de sus altares e instalaciones incluía gráficos del cosmos, como se lo imaginan los seguidores de la religión, llamadas cosmografías.

El artista se introduce también en otras creencias africanas de América Latina buscando ideales que para muchos pueden representar una mitología pero que para los creyentes son una realidad. En una entrevista realizada al propio artista para la apertura de la exposición *José Bedia. Entre dos mundos* (2010), en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, menciona como ejemplo a las serpientes y anacondas en el Amazonas, que para algunas poblaciones nativas representan símbolos espirituales[413]. En la misma entrevista declara que el humor se encuentra en algunas de sus pinturas, especialmente cuando representa a turistas, que por su poco entendimiento de las culturas latinoamericanas, las visitan y observan sin un estudio profundo, las ven como una mitología ajena y lejana. Sus instalaciones y pinturas, muchas de gran tamaño, nos introducen en la complejidad del mundo espiritual de esas religiones, especialmente las afrocubanas, trabajos impresionantes llenos de referencias zoológicas, humanas y del cosmos.

Otro de los artistas que estudia el sincretismo afrocubano desde dentro, y que participa de *Volumen I*, es Leandro Soto (n. 1956). Éste se introduce oficialmente en la santería a los 18 años, pero estuvo interesado desde la adolescencia, y según sus declaraciones en una entrevista, era una especie de destino. El artista cuenta que tenía dones sobrenaturales, solo entendidos por los santeros[414]. Soto es pionero en el arte de la performance en Cuba, realizando en 1979 la obra

[410] Las casas-templo son los lugares en donde se realizan los rituales.
[411] Comisariada por Robert Farris Thompson, la muestra de más de 100 altares se expuso por primera vez en el Museum for African Art en la ciudad de Nueva York, del 24 de septiembre de 1993 al 9 de enero de 1994.
[412] THOMPSON, Robert Farris: 1995, p. 58.
[413] *Entrevista a José Bedia en su muestra "Entre dos Mundos" en el IVAM de Valencia*, [video], http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5FqZftZbKq4 (revisado el 7 de junio de 2013).
[414] ÁLVAREZ BORLAND, Isabel: 2007, p. 169.

Ancestros, en la que ejecuta un ritual santero al aire libre con el que rinde tributo al árbol sagrado de la ceiba. Él, junto a otro artista, Rubén Torres Llorca (n. 1957) crean alrededor de lo que Luis Camnitzer llama la estética Kitsch, que se encuentra integrada en la cultura cubana. Observa esta estética especialmente en los altares y los objetos utilizados por la clase obrera, que se encuentran en toda América Latina[415], y que de algún modo son parte esencial de una sociedad dividida en clases.

Más adelante, otras y otros artistas continúan la tradición inaugurada por los participantes de la exposición tantas veces mencionada. Se introducen en las religiones y sectas afrocubanas y al mismo tiempo las estudian de forma antropológica, histórica y científica. Es interesante el trabajo de tres mujeres, que al igual que Bedia, y otros artistas de *Volumen I*, continuaron creando hasta la década de 1990 y algunas hasta el siglo XXI. Su trabajo les ha servido para reafirmar y expresar su identidad como mujeres, negras, cubanas y latinas. Este tema lo estudia Ana Belén Martín-Sevillano, en su artículo "Crisscrossing Gender, Ethnicity, and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art"[416]. Las prácticas religiosas afrocubanas les permiten explorar su cuerpo, el cuerpo de las mujeres, y los vínculos que las unen, una forma de expresión necesaria que desarrollaron las artistas feministas de todo el mundo durante las décadas del 70' al 90'. El patriarcado ha negado por tantos milenios el derecho de las mujeres a controlar su propio cuerpo, que durante la revolución feminista de la época la recuperación de ese derecho se volvió una prioridad, que se manifestaba a través de la plástica. Al mismo tiempo, las artistas que se estudian aquí, subvierten los códigos androcéntricos que han reinado en las mismas prácticas sincréticas que estudian[417]. Las religiones estudiadas por estas y estos artistas valoran las raíces y lo ancestral. Se ve a las personas mayores como las portadoras de la sabiduría, y se les rinde tributo en los trabajos artísticos. José Bedia ya había tratado este tema y María Magdalena Campos Pons (n. 1959) vuelve a estudiarlo.

Para ella, su trabajo es una memoria del pasado. Su familia fue exiliada involuntariamente de África, y ella busca rehacer ese vínculo con la tierra original[418]. Su fotografía está llena de color, utiliza colores brillantes pero al mismo tiempo juega con lo monocromático, especialmente se interesa por los azules y rojos, que mezcla con los marrones de

[415] CAMNITZER, Luis: 1994, p. 20.
[416] MARTÍN-SEVILLANO, Ana Belén: 2011.
[417] *Ibid.*, p. 138.
[418] FREIMAN, Lisa: *Maria Magdalena Campos-Pons Trailer-Indianapolis Museum of Art*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=YY__u0_6tbY (revisado el 7 de junio de 2013).

la tierra y los materiales naturales. Son fotografías que tienen un toque de performance[419], lo que le aporta la naturalidad del rito **[Fig. 2.61]**.

[Fig. 2.61] María Magdalena Campos Pons: *De las dos aguas* (2007)

Utilizando también la fotografía como medio, y las religiones sincréticas como lenguaje, Marta María Pérez Bravo (n. 1959) habla de los procesos del cuerpo de las mujeres, y al mismo tiempo descubre su espiritualidad. Su cuerpo, pero no su persona, es el personaje principal de la mayoría de sus trabajos. Se sale de la tradición del retrato, ya que lo que aparecen en sus obras

[419] FREIMAN, Lisa: *Campos Pons Exhibit Walkthru - Indianapolis Museum of Art*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=mTHYe8GndaY (revisado el 7 de junio de 2013).

son partes de su cuerpo, no el cuerpo entero, y casi nunca aparece su rostro. Su figura es territorio de rituales que tienen que ver, o no, con el mismo. En muchas ocasiones es simplemente una herramienta, o un objeto más, de los muchos que utiliza para estudiar esa espiritualidad sincrética que le viene de la herencia afrocubana con la que ha sido criada. En su serie *Para Concebir* (1985), la artista, estando embarazada, se retrata realizando una serie de rituales en donde muestra la espiritualidad que siente al estar pasando por un proceso como ese. En muchas ocasiones realiza los rituales para invocar concesiones, como en *Protección*, de 1990 **[Fig. 2.62]**. Para entender su trabajo hay que entender en profundidad los elementos que utiliza y lo que significan en las religiones que le sirven de inspiración: Palo Monte y Santería. Como explica Ana Belén Martín-Sevillano:

> *Macuto*, de 1992, es probablemente una de las piezas que major articula la importancia transcendental de la maternidad para la conciencia de sí misma y su identidad. El título se refiere al amuleto protectivo de la religión Palo Monte, que es, aun así, el detalle más pequeño en la foto. La imagen presenta el pecho de una mujer, el de la artista, donde un símbolo que se refiere a la deidad africana Nkisi Zarabanda ha sido dibujado. Lydia Cabrera explica que este símbolo evoca la fuerza de la tierra y los vientos y que se deriva del signo de los cuatro momentos del sol, esencial para las tradiciones del Congo, que, según Robert Farris Thompson, se refieren a la permanencia eterna y la fuerza del espíritu.
>
> Ana Belén Martín-Sevillano[420]

[420] MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén: 2011, p. 150-151.

[Fig. 2.62] Marta María Pérez Bravo: *Protección* (1990)

Al igual que Campos Pons y Marta María Pérez Bravo, Belkis Ayón (1967-1999) desentraña el domino de los varones sobre las religiones sincréticas, y toma poder sobre su iconografía, para dar valor a las mujeres y a la negritud. Estudia una práctica en donde no se le permite el acceso a las mujeres, la Sociedad Secreta Abakuá—que fue fundada en 1837 solo por varones negros para resistir la esclavitud[421]—y en específico la única mujer que existe en el

[421] MILLER, Ivor: 2000.

mundo de dicha sociedad, Sikán. La artista presta más atención al componente mítico que al ritual, y utiliza a Sikán como una forma de álter ego, para hablar de su propia espiritualidad. Es por ello que la pinta con la forma de su propio cuerpo[422].

> En muchos de los grabados de la artista, la mujer, Sikán, huye en busca de una posible salvación cuando es perseguida por el Hombre Leopardo, que finalmente le dará alcance y muerte. Para Lázara Castellanos, la obra de Belkis Ayón se presenta en una doble dimensión marginal, la femenina y la relativa a sus orígenes africanos. Esta doble marginalidad se trabaja desde una óptica estética y ética que proyecta la obra de la artista a una zona de cuestionamiento de los paradigmas de saber y poder.
>
> Ana Belén Martín Sevillano[423]

[Fig. ?] Tomás Esson: *El ultimo martitiro de San Sebastián* (1987)

Otras y otros artistas que no participaron en la exposición, pero que se destacaron en la década de los 80', y han seguido trabajado posteriormente son Tomás Esson (n. 1963) **[Fig. 2.63]** y Ana Albertina Delgado (n. 1963). Ambos trabajan, dentro del expresionismo, mundos completamente fantásticos que toman también referencias de la cultura popular cubana, pero de una forma más abstracta, sin introducirse de lleno en las prácticas sincréticas, a diferencia de sus predecesores inmediatos.

Rufo Caballero hace una observación muy importante sobre todos y todas las artistas cubanas de la generación de los 80', y es que, aun cuando su trabajo quiere exaltar prácticas no occidentales, y muy específicas de su territorio, éstas y éstos no esconden su educación artística con fuertes influencias occidentales[424]. Han seguido las tendencias

[422] MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén: 2011, p. 139.
[423] MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén: 2008, p. 156.

artísticas contemporáneas dentro de la instalación, performance, fotografía, escultura y pintura, y le han aportado una visión personal, que alude a su propio entorno.

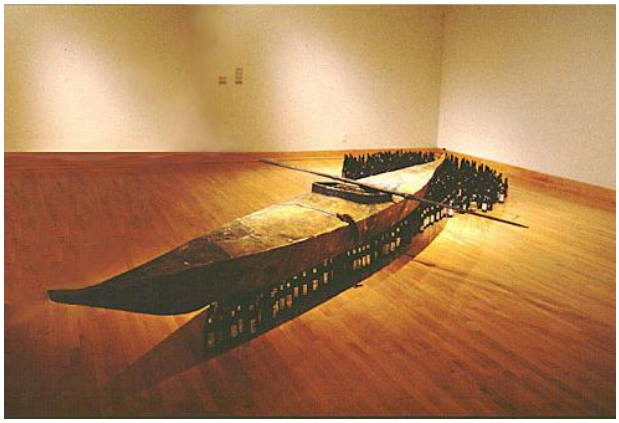
En 1992, el profesor y artista René Francisco Rodríguez (n. 1960), del Instituto Superior de Arte (ISA), Universidad de las Artes, en La Habana, formó un taller de debate sobre las últimas tendencias en arte que marcó a la siguiente generación de artistas plásticos en Cuba[425]. Su labor de cambio en el panorama de las artes plásticas contemporáneas en Cuba había comenzado en 1988, cuando se unió a Eduardo Ponjuán González (n. 1956), para crear como grupo en lugar de hacerlo de forma individual[426]. Al año siguiente, Rodríguez fundó la galería DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), que movilizó a los estudiantes y recién graduados del ISA, y los introdujo en la cultura de actuar y exhibir en espacios inusuales. Estos artistas se introdujeron en la vida cotidiana cubana, especialmente de los barrios de ciudad, e incorporaron elementos de la vida cotidiana y el paisaje cubano a sus trabajos pero de forma sutil. Para ellos era más importante el contacto con las personas y la intervención artística en las calles y espacios públicos[427].

Entre los artistas que surgieron en la década es importante estudiar el trabajo de Fernando Rodríguez (n. 1970), quien critica mediante su trabajo, en parte performático y en parte de instalación, los estereotipos esperados en la plástica latinoamericana[428]. Se une a los artistas de la década pasada, que añadieron algo de humor a su obra, aludiendo a las figuras religiosas y gubernamentales. Quizás su trabajo más importante ha sido la creación del personaje ficticio de Francisco de la Cal, figura que le habla y que aparece en muchas de sus creaciones, escenas talladas y pintadas, que recuerdan suvenires para turistas[429]. De la Cal es un agricultor ciego, que se ha dedicado a la pintura y escultura *naive*, pero que por su impedimento, no se ha podido expresar como ha querido, así que realiza un trato con Rodríguez para que sea quien interprete sus visiones de forma plástica. Para la Quinta Bienal de La Habana (1994), Rodríguez presenta una serie de pinturas sobre madera que representan uno de los sueños de Francisco en el que Fidel Castro y la Virgen de la Caridad del Cobre contraen nupcias—*Sueño nupcial*, 1994—. Es

[424] CABALLERO, Rufo: citado en *Ibid.*, p. 156.
[425] ELIGIO, Antonio: 1998, p. 64.
[426] "Eduardo Ponjuán-René Francisco", http://www.thefarbercollection.com/artists/bio/eduardo_ponjuan-rene_francisco (revisado el 10 de junio de 2013).
[427] GONZALEZ, Ivet; Kamaldien, Yazeed: 2011.
[428] "Fernando Rodríguez": http://www.thefarbercollection.com/artists/bio/fernando_rodriguez (revisado el 8 de junio de 2013).
[429] ELIGIO, Antonio: 1998, p. 67.

interesante observar las escenas pintadas por Rodríguez en las que aparecen las tradiciones de una boda cubana en espacios típicos y conocidos de la Habana y el campo. La Virgen de la Caridad del Cobre integra varios de los elementos tradicionales y religiosos cubanos que se han estudiado aquí. Al igual que la Virgen de Guadalupe en México, la Caridad del Cobre—a la que en ocasiones se le llama Cachita, de forma cariñosa—representa para los y las practicantes de la Regla de Ocha, a Ochún—deidad que forma parte del panteón yoruba[430]—, y al mismo tiempo es un personaje excepcional en la mitología católica del país. Si se analiza el resto del trabajo de Rodríguez, se puede entender como una crítica-homenaje a la sociedad cubana, entendida como un conjunto de las estructuras en el poder, y las que se encuentran en escalafones tan altos. Habla en sus instalaciones de las formas de comunicación y convivencia, especialmente en las que incluye la comida y la vivienda, ya que en un país que depende de lo colectivo, son elementos importantes.

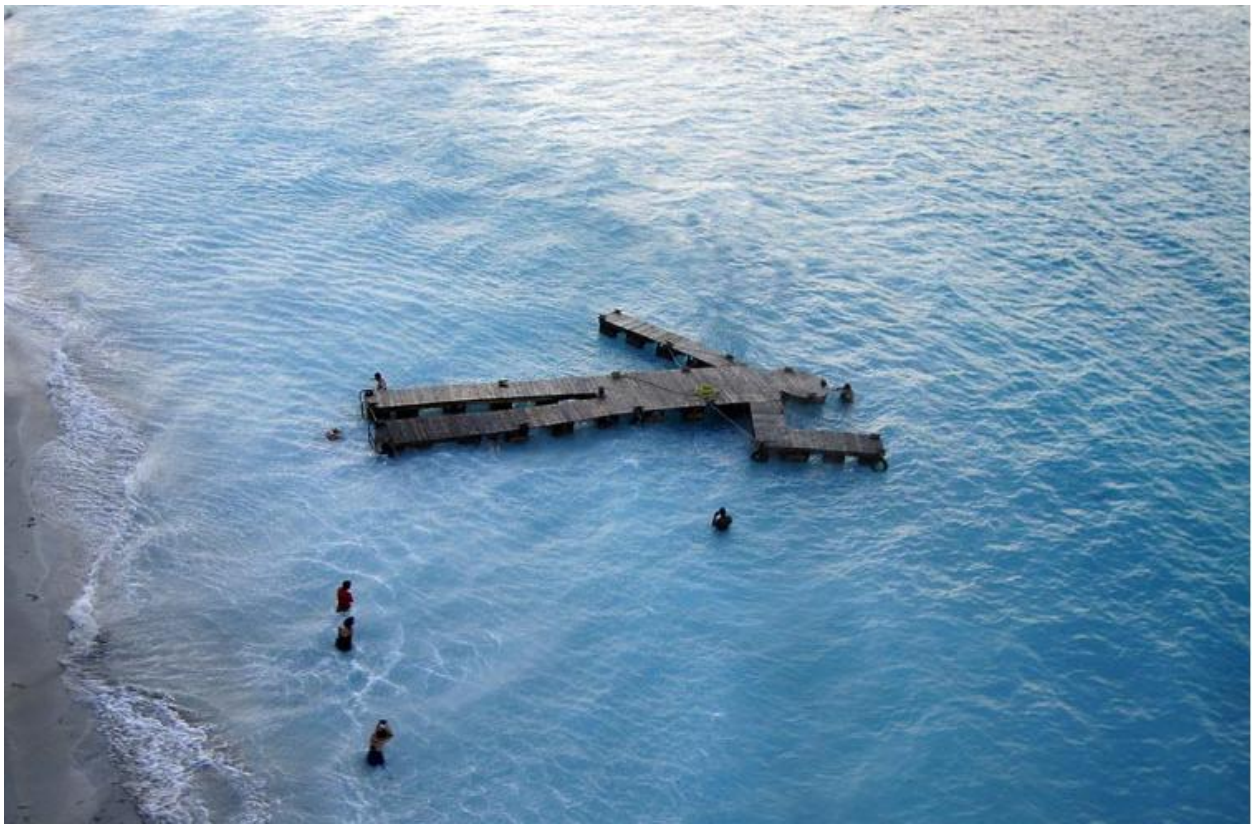
El barco, como instrumento para la emigración y el desplazamiento humano ha estado presente en la vida del artista Kcho (Alexis Leyva Machado, n. 1970) por toda su vida. Nace en la ahora llamada Isla de la Juventud, isla perteneciente al territorio cubano, pero que se encuentra al sur de la isla principal[431]. Los barcos pequeños, barcazas, o botes, son su forma de estudiar la cultura popular cubana. A través de los años, ha añadido a su repertorio de instalaciones otros elementos populares cubanos o intrínsecos de la sociedad, pero hasta nuestros días ha continuado trabajando con el concepto de escape, movimiento y migración; junto con el sufrimiento, la muerte, la desesperación y la soledad, que pueden traer dichos cometidos **[Fig. 2.64]**. Recientemente realizó en la Galería Tega de Milán una exposición titulada *Monumento Final*, en la que expuso una serie de instalaciones y pinturas del mismo título, que ejemplifican las últimas tendencias en el tratamiento de los temas que el artista siempre ha examinado. Pero es de una forma más original y fresca el acercamiento al tema de la migración



[Fig. 2.64] Kcho: *Para olvidar* (1996)

[430] FERNÁNDEZ, Enrique: 1997, p. 1.D.
[431] CHILLIDA, Alicia: "Kcho, un hombre natural", en: CHILLIDA, Alicia (dir.): 2000, p. 33.

que realiza con su trabajo—presentado en la 11ma Bienal de La Habana—*El David*, de 2009, en el que un muelle en forma humana flota en la costa cubana, con humanos que pueden subirse a él **[Fig. 2.65]**.



[Fig. 2.65] Kcho: *El David* (2009)

Por su parte, y haciendo visible la evolución de la perspectiva de las y los artistas hacia el entorno y la cultura cubana, Glenda León (n. 1976) retrata, graba, y realiza instalaciones de paisajes cubanos intervenidos por el ser humano. De la misma forma Juan Carlos Rivero Cintra (1972), en sus pinturas plasma, con su propio estilo, paisajes de la isla y del entorno cubano, que también muestran la cultura propia del país y lo caribeño, de una forma muy contemporánea. A este grupo se puede añadir a Yalili Mora (1972), que se ha destacado por retratar el camino, la calle, y en especial los pies y piernas de los viandantes. Estas tres artistas se destacan, especialmente por proponer una nueva mirada a la forma de vivir en la isla, desde un punto hiperrealista.

Como se puede deducir de lo descrito al estudiar esta década, los y las artistas de los 90'—muchos y muchas de las cuales siguen trabajando—, se separaron de las prácticas de la década anterior, que integraba el arte con las religiones afrocubanas, esta vez, si es que aparecen, es de forma muy sutil. Pero lo importante en el trabajo de esta generación es el subconsciente (o el consciente) colectivo, especialmente en la vida de ciudad.

El rito sí está presente en el trabajo de Tania Bruguera (n. 1968), pero esta vez no es el rito tomado directamente de una u otra religión, sino que es influenciado por ellas, por todas. Su trabajo se parece más al del artista Kcho en cuanto que trata las migraciones, desde el punto de vista de una artista que no ha emigrado—según se relata en el catálogo de la 5ta Bienal de La Habana, en 1994—aunque en estas últimas dos décadas ha viajado en varias ocasiones por un tiempo prolongado a Estados Unidos. Uno de sus trabajos más memorables es el tributo a Ana Mendieta (n. 1948), que realizó poco después de su muerte, en 1985, (*Homenaje a Ana Mendieta*, 1985-1986). Exalta en este trabajo las formas con las que Mendieta, artista que será estudiada en el capítulo 5, intentaba regresar de vuelta a su tierra, y cómo lidiaba con el dolor del exilio forzoso[432]. «Tania, en el papel de Ana es como un llamado a mirarnos en el espejo (roto) de las cubanas y los cubanos que llevan la patria consigo, como se lleva un tatuaje o una cicatriz: en uno mismo, sin nada externo a donde asirse.»[433]. A partir de entonces, la salida de Cuba, y la vida en ese otro país de destino, ha estado muy presente en la obra de Bruguera. En estos años (2011-2015) realiza *Immigrant Movement International*, una especie de performance/intervención, en donde la artista convive con inmigrantes "ilegales", para observar de qué forma pueden sobrevivir en espacios reducidos y con salarios bajos. Sus condiciones deben ser las mismas que las de los y las trabajadoras con las que convive. Además, trabaja en la fundación de un taller en la ciudad de Nueva York, para promover la creación artística de esas y esos inmigrantes con los que trabaja. En 2011, cuando comenzó el proyecto, estuvo viviendo durante un año con cinco inmigrantes, y sus seis hijos e hijas, incluyendo un recién nacido, trabajando por un sueldo mínimo y sin seguro médico[434]—imprescindible para ser atendida en los hospitales privados de la ciudad—. Así mismo, la historia es importante en su trabajo—como lo es la resistencia política—, por lo que crea una de sus piezas que más ha llamado la atención:

[432] Mendieta fue sacada de su país en la Operación Peter Pan, programa desarrollado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y la Iglesia Católica en los primeros años de la revolución que pretendía salvar a niñas y niños cubanos de los "horrores" de la revolución. Información tomada de: GONZÁLEZ MANDRI, Flora M.: 2008, p. 252.
[433] ELIGIO TONEL, Antonio: "Bruguera, Tania", en: HERRERA YSLA, Nelson (ed.): 1994, p. 125.
[434] DOLNICK, Sam: 2011.

El peso de la culpa, presentada en la 6ta Bienal de La Habana en 1997 **[Fig. 2.66]**. En ella recuerda los sucesos de resistencia taína que tuvieron lugar durante la invasión española entre los siglos XV y XVI, actos que no son recordados en la historia y que Tania rememora para recordar el sufrimiento que pasaron los primeros pobladores al ser víctimas del colonialismo. En la pieza, arrodillada frente a una bandera cubana hecha con pelo humano, Bruguera aparece frente al público vestida solamente con el cadáver de un cordero, mientras come tierra y sal por varias horas. Es un rito simbólico, en el que evoca la forma, en que los taínos que vivían en lo que en aquel entonces se llamaba Caobana, sobrevivieron con una dieta de tierra hasta morir, para resistir la esclavización y masacre realizada por los colonos[435]. La misma artista describe lo que para ella representa esa forma de suicidio: «los indígenas cubanos […] comieron tierra como un arma de resistencia. Comieron de la tierra en la que habían nacido, que es como decir, comieron a sus ancestros, a ellos mismos, su historia, su memoria, como si estuviesen cometiendo un suicidio cultural.»[436]

[Fig. 2.66] Tania Brugera: *El peso de la culpa* (1997)

[435] FURUKAWA, Minami: 2010.

[436] BRUGUERA, Tania: "The Burden of Guilt", en FUSCO, Coco (ed.): 2000, p. 140. Traducido del inglés: «the Cuban Indians […] ate dirt as a weapon of resistance. They ate from earth where they had been born, which is to say, they ate their ancestors, themselves, their history, their memory, as if they were committing a cultural suicide.»

Estas y estos artistas discutidos en los últimos párrafos, lo que se podría nombrar como la generación de 1990, siguen, en su mayoría, creando en la actualidad. Pero en Cuba, un país que sigue muy activo en términos culturales y artísticos, siguen surgiendo trabajadores y trabajadoras de la plástica, y muchas de ellas y muchos de ellos han continuado, con la tradición inaugurada con la modernidad, de llevar sus raíces, ancestros, cultura popular y elementos propios de su cultura a sus piezas. La presencia del rito se ha vuelto cada vez más abstracta, especialmente está presente en los performances e instalaciones.

En los años 80', en República Dominicana, al igual que en Centro América, no se había salido de la abstracción llena de colorido y magia, el mismo estilo descrito por Alejo Carpentier. La pintura sigue siendo el medio más utilizado, pues es de preferencia en el nuevo mercado del arte que se consolidaba. No es que estilos nuevos, como el performance o la instalación, no se hayan perfilado ya en piezas artísticas dominicanas—hay que recordar las acciones de Silvano Lora en la década de 1960, estudiadas en el capítulo 1, o las aportaciones de Geo Ripley y Soucy Perellano en el campo de la instalación—, sino que la mayor parte de los y las artistas que tomaban inspiración en las prácticas populares, religiosas, o los elementos nacionales de su país se dedicaban principalmente a la pintura, y también a la escultura. Entre la abstracción, y la figuración animal y monstruosa, se puede destacar aquí a José García Cordero (n. 1951), quien ha ido evolucionando en su estilo. Es más interesante lo que desarrolla durante los años 90', que lo que hace en los 80', ya que incorpora más ese zoologismo que viene de la mitología africana y que tiene un parecido a la obra de Eligio Pichardo. Es especialmente atractiva en este sentido la obra *La muerte del perro*, de 1984, en donde aún se puede vincular su trabajo con la abstracción de décadas anteriores, pero su estilo personal ya se va dilucidando. También cabe mencionar a Carlos Despradel—que se inspira en figuras taínas para crear su escultura cerámica—, el primer artista dominicano que la utiliza para fines completamente visuales[437]. Para mencionar las pocas acciones de arte con el cuerpo que realizaron artistas dominicanos, se pueden mencionar las piezas de Geo Ripley fuera de República Dominicana (Nueva York, Sao Paulo, Guadalajara y varias ciudades de Europa), de las cuales, la que más atañe al estudio de la cultura caribeña en el arte, es la que realizó en 1982, *Dust You Are Earth and Will Became Man* (Polvo eres Tierra y te

[437] MILLER, Jeannette; UGARTE, María: 2001, p. 220.

[Fig. 2.67] Marcos Lora-Read *Cinco carrozas para la historia* (1991)

convertirás en hombre). En 1985, otro artista, Yi-Yoh Robles salta del puente Pablo Duarte al río Ozama, en otra acción visual que lo une a la naturaleza del país.

Ya a finales de dicha década, y comienzos de la siguiente, se originan nuevas formas de trabajar, pues termina sus estudios la primera generación de la Escuela de Diseño de Altos de Chavón, asociada a la Parsons School of Design de Nueva York, que abrió en 1983. Esta generación estuvo además influenciada por una apertura en los medios de comunicación que tuvo su punto clave en la llegada de la televisión por cable al país, en 1982[438]. Uno delos primeros graduados en destacarse por su obra, que realiza con medios no tradicionales, es Marcos Lora Read. Su trabajo siempre se centró en reafirmar sus raíces culturales, en una sociedad sincrética, que se afianzan en el carácter antropológico y cronológico que imprime a su obra. Comenta Marianne de Tolentino—en el catálogo de la retrospectiva que le hizo el Van Reekum Museum Apeldoorn—, que en una primera fase de su trabajo se volcó hacia temas sociales y antropológicos, y una vez hubo madurado como artista, optó por lo histórico y lo étnico[439]. Pero dichos temas no los trata de forma directa, sino que el artista imprime a los objetos una carga simbólica. Para llegar a ello juega con los objetos—el simbolismo puede obtenerse simplemente al poner un objeto al lado del otro—, y también juega con el espacio. En una entrevista con Carlos Garrido Castellano, de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, el artista declara que los «espacios son como hojas en blanco que rinden servicio al dialogo con el ambiente, aunque la selección del medio está sujeta al concepto que quiero expresar. Mi intención es hacer al espectador o espectadora una parte integral del trabajo yendo más allá de los límites del contenido y la forma y persiguiendo la experiencia y la sensación del diálogo entre el objeto, el sujeto y el entorno.»[440]

[438] MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles: 2006, p. 248.
[439] DE TOLENTINO, Marianne: "Marcos Lora Read y sus años premonitorios", en: LORA READ, Marcos: 1997, p. 14.
[440] GARRIDO CASTELLANO, Carlos: 2013. Traducido del inglés: «spaces are like blank sheets at the service of a dialogue with the environment, even though the choice of medium is subject to the concept I want to express. My

[Fig. 2.68] Mónica Ferreras: *Obelisco de casabe* (1996)

La presencia de objetos religiosos en sus instalaciones de finales de los 80', recuerdan las prácticas artísticas de los y las artistas cubanas de esa misma década. Así mismo, la presencia del artista en la 5ta Bienal de La Habana, con una serie de canoas carrozas en donde toca el mismo tema de las migraciones, atendido por varios artistas cubanos, hace entender que no es un asunto que atañe solo a Cuba, sino que es materia de toda la humanidad. No solamente salir de forma anónima—de República Dominicana o Cuba—es solo posible en barco, sino que éstos son parte de la historia de los países del archipiélago, pues fue así como llegaron españoles y africanos. Al igual que Kcho, que estudió la salida y la entrada de personas a Cuba a través de barcazas, Lora-Read, a través de la obra *Cinco carrozas para la historia* (1991) **[Fig. 2.67]**, hace homenaje a la llegada de africanos y africanas en forma de esclavas—a la vez que mantiene el suceso en la memoria histórica de los americanos y americanas—al escribir los nombres de los primeros cinco esclavos en llegar a la isla, una en cada una de las cinco barcazas-carrozas. El trabajo sirvió, al igual que el de Guillermo Gómez-Peña, Coco Fuscó, y otros tantos artistas, para denunciar los crímenes contra la humanidad cometidos en la invasión a América que se pretendía celebrar en esas fechas, al cumplir su quinto centenario. Marcos Lora-Read continúa hoy en día trabajando en performance e instalaciones.

Silvano Lora, artista mencionado en varias ocasiones en esta tesis por lo interesante de su obra, estudia también el tema de la invasión para la fecha del 5to Centenario. En 1992, siguiendo su costumbre de viajar en cayuco, realizó otro viaje, esta vez por el río Ozama. Vestido como nativo y en un acto retante, disparó flechas al lugar donde se conmemoraba la llegada de Colón,

aim is to make the spectator an integral part of the work by going beyond the limits of content and form and pursuing the experience and the sensation of a dialogue between the object, the subject and the environment.»

en el Faro que lleva el nombre del conquistador. Al vestirse de nativo no solo recordaba la historia, sino que aludía a todas las personas que aun hoy día siguen sufriendo de abusos de poder[441]. Ese mismo año, como respuesta a los trabajos no admitidos en la XVIII Bienal Nacional, Lora, junto a otros y otras artistas que se dedicaban al arte de vanguardia, fundó la Bienal Marginal en donde los ritos, los mitos y los altares se incorporaban al arte contemporáneo, y que sigue teniendo lugar al mismo tiempo que la Bienal Nacional.

[Fig. 2.69] Jorge Pineda: *Isla de vainas* (1994)

Otro artista que trata las migraciones en forma de barcazas es Genaro Reyes (Cayuco, n. 1966), quien participó también como fundador de la primera Bienal Marginal. De la misma generación, Mónica Ferreras (n. 1965) realiza sus piezas estudiando la herencia taína, y la influencia de la invasión española sobre ella. En 1996 elabora el proyecto *Obelisco de casabe* **[Fig. 2.68]**—el casabe es una especie de tortilla o pan que se realiza con yuca molida—. El tubérculo significaba la base de la dieta taína, ya que las islas del Caribe no tenían muchos recursos alimenticios antes de la llegada de los españoles. Mónica Ferreras pretende, con esta instalación, reivindicar «la herencia arahuaca en el complicado imaginario cultural dominicano». La artista introduce el «casabe— […] que los colonizadores adoptaron forzosamente como propio—, en el lenguaje instalacionista que hasta la fecha es citado por especialistas y aficionados con claridad sorprendente.»[442]

Pascal Meccariello (n. 1968), utiliza la instalación, el dibujo, y la cerámica, para estudiar el sincretismo religioso dominicano, especialmente el vudú, que se ha visto como una práctica exclusiva de Haití, pero que por su influencia en la República es practicado por los afrocaribeños dominicanos. Algo que aporta Meccariello es el uso de las tecnologías digitales—que eran

[441] GUZMÁN, Sayuri: "The Body as Instrument of Expression: Action Art in the Dominican Republic", en: CULLEN, Deborah (ed.): 2008, p. 200.
[442] LOCKWARD, Alana: "Mónica Ferreras. Obelisco de Casabe", en: JARNE, Ricardo Ramón (ed.): 2002, p. 66.

nuevas para ese entonces—en la creación de imágenes que evocan esas tradiciones populares[443]. Fotógrafo de profesión, utiliza el medio para montar sus instalaciones, a las que añade otros elementos formando altares gigantes. Durante esta época trabajan con la instalación, exaltando las tradiciones afrocaribeñas, los y las artistas Belkis Ramírez (n. 1957), Tony Capellán (n. 1955), y Jorge Pineda (n. 1961). Los primeros dos serán discutidos en el capítulo 5 de la tesis. Por su parte, Jorge Pineda estudia los obstáculos sociales desde un punto de vista que destaca la dominicanidad, y el componente africano en la sociedad de su país. Su trabajo ha evolucionado hacía instalaciones con un sello muy personal que le hacen reconocible allá donde va **[Fig. 2.69 y 2.70]**.

[Fig. 2.70] Serie de imágenes de Jorge Pineda, de izquierda a derecha: *Niña con máscara de piel de muñeca* (2008); Afro *Issue* (2006); *Mambrú* (2006)

Ya entrado el siglo XXI algunas y algunos artistas estudian la dominicanidad desde el extranjero, especialmente Nueva York, donde se concentra una gran cantidad de emigrantes dominicanos y dominicanas. Al estudiar la cultura de su país desde fuera «el/la creador/a da cabida en el discurso plástico a una serie de cuestiones que quizás no había insertado antes en sus planteamientos y que bordean las cuestiones de pertenencia, identidad, nacionalidad o desarraigo.»[444] Josefina Báez, desde Nueva York, estudia esa extranjería en forma de performance teatral. En su pieza *Dominicanish*, del año 2000, el barco está presente en forma de cuerpo, su propio cuerpo. En ese barco el ambiente es de esperanza, a pesar de que representa

[443] MILLER, Jeannette; UGARTE, María: 2001, p. 266.
[444] HERMANN, Sara: citada en: JARNE, Ricardo Ramón (ed.): 2002, p. 22.

una situación difícil, la migración—una decisión que ha tenido que ser pensada, porque significa abandonar muchas cosas—. La persona que llega a un nuevo país espera una nueva vida llena de oportunidades. El encuentro forzado con un nuevo lenguaje, que va leyendo y asociando fonéticamente con el suyo es parte de esta acción artística[445] y también de otras que realiza posteriormente. Con el fin de reafirmarse como dominicana a pesar de vivir en una tierra extranjera, Josefina utiliza gestos, letras, *voice over*, y la edición de video en algunas ocasiones, para estudiar las formas de comunicación dominicanas que incluyen palabras en inglés o spanglish[446]. Al viajar o desplazarse hacia un país en donde predominan las personas blancas, que además tienen el control de los medios de comunicación, las personas que llegan de República Dominicana se dan cuenta, como dice el historiador dominicano Frank Moya Pons, de que son negras, se activa su consciencia racial[447], y se ven a sí mismos y mismas como lo contrario de lo que hay allí, como caribeñas, dominicanas, negras, y que hablan español. Josefina Báez es además mujer, sexo que tampoco predomina en los medios de comunicación y el subconsciente colectivo, algo que tiene que enfatizar para definirse a sí misma. Sobre la raza y la contradicción, argumenta Lorgia García-Peña, que el individuo, al llegar al país extranjero, se enfrenta también a otro tipo de racismo[448], diferente a la diferenciación racial que se encontraba en su país de origen, en donde la mezcla de razas es muy común.

De esa misma forma se siente Polibio Díaz (n. 1952)—como un negro fuera de su país—, y en un lugar en donde se le discrimina por su pelo y color de piel. A diferencia de Báez, Díaz no es inmigrante en Estados Unidos con propósitos de trabajo o una estancia prolongada, sino que llega al país para estudiar ingeniería y fotografía, y actualmente vive y trabaja en Santo Domingo. Esa consciencia racial desarrollada en Texas, donde realizó sus estudios, es detectada también al regresar a República Dominicana donde, aunque se niegue el racismo, sigue existiendo, teniendo matices diferentes que el racismo estadounidense, como menciona García-Peña. Díaz se declara un artista orientado hacia la dominicanidad, y su arte, hacia sus compatriotas, a quienes hace un llamado de reconocerse como son. Fotógrafo de profesión, el artista toma imágenes de escenas comunes del país, en donde la población afrocaribeña predomina, en un intento por exaltar lo negro, mulato y mestizo, en contraposición a la cultura

[445] GARCÍA-PEÑA, Lorgia: 2008, pp. 30-31.
[446] BÁEZ, Josefina: *Algo no cuadra. Levente no*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=PaLdLGVAeYM (revisado el 14 de junio de 2013).
[447] MOYA PONS, Frank: citado en GARCÍA-PEÑA, Lorgia: 2008, p. 32.
[448] GARCÍA-PEÑA, Lorgia: 2008, p. 32.

que nos muestra como normal lo greco-latino[449] **[Fig. 2.71]**. Entre los 90' y el siglo XXI se pueden nombrar numerosos y numerosas artistas, además de las que ya se han mencionado, que estudian la herencia ancestral en la cultura contemporánea dominicana, para aplicar dichas realidades o imaginarios a su obra plástica. Entre ellas y ellos se pueden mencionar: Charo Oquet (n. 1952), Darío Oleaga (n. 1972), Ernesto Rodríguez (n. 1965) y David Pérez (Karmadavis, n. 1976), quien según Sayuri Guzmán fue el primer artista de la nueva generación en tomarse el performance como un medio de expresión serio[450]. Se formó también durante este siglo, en el año 2009, el grupo Quintapata, que reúne a los y las artistas de la instalación y la fotografía que más han triunfado en la República Dominicana. El grupo está compuesto por Jorge Pineda, Pascal Meccariello, Tony Capellán (n. 1955), Raquel Paiewonsky (n. 1969) y Belkis Ramírez. Estos tres últimos artistas serán discutidos en el capítulo 4, ya que estudian la problemática de género, y tratan la violencia contra las mujeres en algunas de sus obras. El grupo ha expuesto en muchas de las exposiciones más importantes del mundo, como la Bienal de La Habana y la de Venecia, estableciendo un buen nombre para República Dominicana dentro del arte contemporáneo mundial.

[449] DÍAZ, Polibio: en "Exhibitions: Infinite Island: Contemporary Caribbean Art", http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/infinite_island/highlight.php?a=EL51.15 (revisado el 14 de junio de 2013).

[450] GUZMÁN, Sayuri: "La performance en República Dominicana", http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-en-repblica.html (revisado el 15 de junio de 2013).

[Fig. 2.71] Polibio Díaz: *Después de la siesta* (2002-2005)

Aparte de las acciones realizadas por puertorriqueños en Nueva York, la performance no había llegado formalmente a Puerto Rico hasta finales de la década del 70'. Posiblemente una de las primeras acciones, si no la primera, la realiza el artista Félix González-Torres—hijo adoptivo de Puerto Rico, pues nació en Cuba, y migró a Boriquén[451] en 1971, a la edad de 13 años—junto con Rosa Balsera (n. ?) y José Pérez Mesa (n. ?), en la Plaza Antonia, de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Se tituló *Empaquetaje*, y consisitió en un homenaje al artista Christo, en donde se envolvía un árbol de la histórica plaza de la Universidad[452]. Más adelante el artista realizó varios performances e instalaciones en la misma Universidad, como parte del trabajo activo que le caracterizó durante sus años de estudios en San Juan. En 1979, González-Torres se desplaza a Nueva York, donde pasa el resto de su vida. Allí se dedica principalmente a la instalación estilo minimalista, que ya ha sido descrita en el capítulo 1. Aun así sigue regresando a la isla en donde pasó su juventud, y en 1983 realiza otra acción de 13 días de duración en donde el artista alude a la situación de colonia que vive Puerto Rico, a la vez que explora la cultura de turismo y playa.

[451] Nombre con el que se denomina a la isla de Puerto Rico pues surge de la españolización del nombre taíno del país.
[452] HUDSON, Suzanne: 2006, p. 293.

> La pieza fue realizada en el mundo "real", en complete anonimato. No hubo comunicados a la prensa, ni publicidad alguna, acciones o texto. Solo trivialidad. Un periodic, *Artforum*, una botella de aceite para el sol Hawaiian Tropic #3, un bañador negro, y unas cuantas piñas coladas. Simplemente me acosté bajo el sol por el tiempo que duraba la performance. Una vez más, la performance nunca sucedió, fue olvidada. En la isla, la memoria está prohibida.
>
> Félix González-Torres[453]

Pepon Osorio (n. 1955), artista nacido en Puerto Rico que también migró a Nueva York en 1975, se destaca por centrar sus trabajos en instalaciones, performances y medio mixto explorando la identidad puertorriqueña y su propia identidad como boricua en Nueva York—o nuyorican[454]—. Como muchos y muchas artistas que migran, el mismo desplazamiento despierta su interés en la cultura de su país de origen, ya que se sienten como los "otros" dentro de la nueva sociedad[455]. El barroco y el kitsch, elementos que ya han sido mencionados como intrínsecos de la sociedad latinoamericana, están muy presentes en las ambientaciones de Osorio, quien hace replicas de escenarios casi completos, a modo de estudios de grabación, llenos de elementos propios de la cultura puertorriqueña. Según Anna Indych: «Interrumpiendo las distinciones normativas del gusto y el gran arte, Osorio usa el kitsch para identificarse con la complicada formación de la identidad de las clases bajas y medias de Puerto Rico, y para forjar una estrategia autoconsciente de resistencia cultural.»[456] Probablemente uno de los primeros trabajos en esta línea, lenguaje que Pepón adquirió a partir de 1985, es *La Bicicleta* (1985), a la que el artista llena completamente de adornos que le recuerdan a su infancia y a las décadas de 1950 y 60' en Puerto Rico. Probablemente una de las instalaciones más importantes del artista es *En la barbería no se llora*, de 1994 **[Fig. 2.72]**, en la que el artista presenta no solo un escenario lleno de elementos propios de la cultura puertorriqueña, e imágenes con las que se identifican los puertorriqueños, sino que también analiza las restricciones de género de la cultura latinoamericana, al presentar un escenario restringido, en donde se solían reunir solo los varones

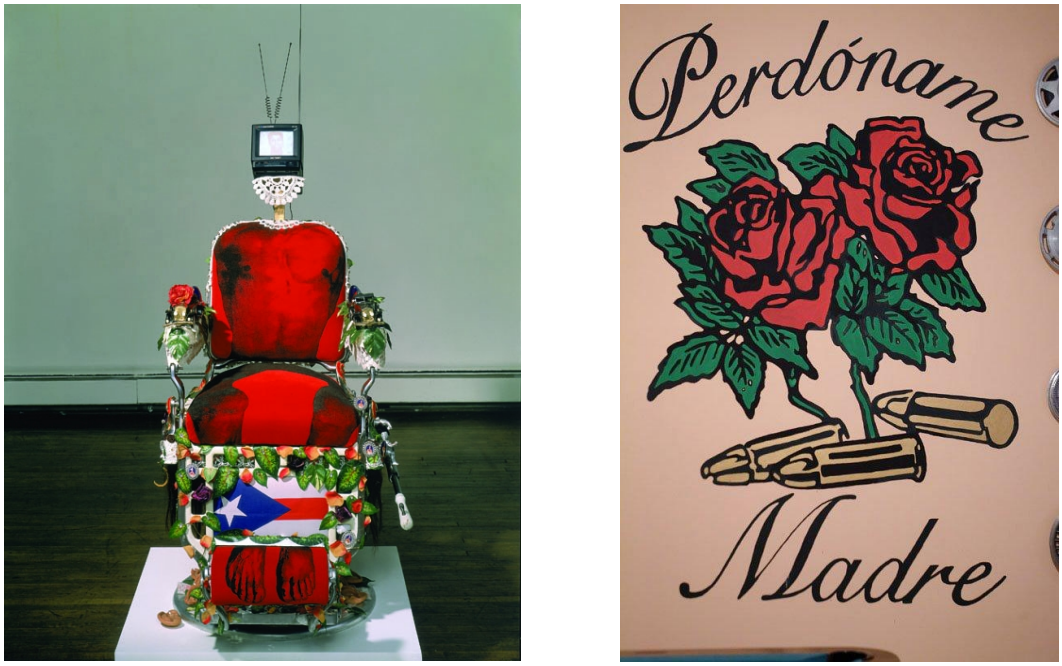
[453] GONZÁLEZ-TORRES, Félix: "The Beach is Nice", en FUSCO, Coco (ed.): 2000, p. 53. Traducido del inglés: «The piece was performed right into the "real" world, and in complete anonymity. No press release, no specific props, actions, or text. Only trivia. A newspaper, Artforum, a bottle of Hawaiian Tropic suntan oil #3, a black bathing suit, and a few Piña Coladas. I simply laid under the sun for the duration of the performance. Once more the performance never happened, it was forgotten. In the island, memory is prohibited.»

[454] Palabra del lenguaje común puertorriqueño para llamar a aquellas personas que viven en Nueva York o han nacido allí de padre y madre puertorriqueña.

[455] LÓPEZ, Tiffany Ana: 1995, p. 58.

[456] INDYCH, Anna: 2001, p. 72. Traducido del inglés: «Disrupting normative distinctions of taste and high art, Osoric uses kitsch to engage with the complicated formation of lower- and middleclass Puerto Rican identity and to forge a self-conscious strategy of cultural resistance.»

y el comportamiento tenía que cumplir con las normas asignadas al sexo. Videos de hombres llorando alrededor de toda la instalación contrastan con los elementos masculinos que llenan las paredes, como tapacubos de coches, imágenes pegadas a la pared que recuerdan un tatuaje masculino con balas y rosas, fotografías de boxeadores, y un billar en el centro de la pieza. La bandera es un elemento importante en esta y otras instalaciones del artista que, como ya se ha mencionado, representa un elemento importante de identidad para puertorriqueñas y puertorriqueños, principalmente por su condición colonial, y es utilizada por más de uno.



[Fig. 2.72] Pepón Osorio: *En la barbería no se llora* (1994), dos detalles de la instalación.

Sin ir más lejos, es también la bandera puertorriqueña el motivo principal en la obra del artista Juan Sánchez (n. 1954)—puertorriqueño residente en Nueva York—. Al igual que Osorio y muchos artistas extranjeros en Estados Unidos, Sánchez utiliza los símbolos nacionales como forma de resistencia y supervivencia. Como se mencionaba anteriormente en este capítulo, Puerto Rico ha sido declarada una nación dividida, fracturada, en parte por la situación política, y como consecuencia de ello, por la gran cantidad de población—casi la mitad—, que vive en Estados Unidos. Formalmente su estilo se puede clasificar dentro del medio mixto, una especie de mezcla entre pintura y collage que va tomando imágenes que le recuerdan a lo que debe ser Puerto Rico, o la puertorriqueñidad, y las añade una a una, formando un esquema. Su trabajo se

puede asemejar más que ninguno al de artistas de las islas y países caribeños adyacentes, especialmente Cuba, pues al tener ascendencia negra y vivir en Nueva York, representa a su raza en su trabajo. Esto lo hace especialmente a través de la impresión en sus piezas de objetos que representan la espiritualidad de la cultura afrocaribeña, que le enseñaron su padre y madre, como la talla de los santos de palo y las muñecas de ritual. Las influencias políticas y culturales de su entorno, como los Young Lords[457] y el Taller Boricua, le llevan a un arte de ironía política llena de referencias religiosas, como los altares, así como de iconografía nacional. El artista, asimismo, es fiel a la tradición de los y las puertorriqueñas que cada vez que son interrogadas e interrogados citan como parte de su herencia la española, taína y africana, incluyendo en sus collages motivos católicos, arqueología taína, además de los elementos de poesía, música, y religión, africanas. Michelle Joan Wilkinson escribe que Juan Sánchez, a través del uso de imágenes del San Martín negro, del líder nacionalista y obrero—de ascendencia africana—Pedro Albizu Campos, y máscaras de vejigante—elemento africano utilizado en los carnavales puertorriqueños—, potencia la cultura africana por encima de las otras dos, que según cita el mismo autor, el antropólogo Jorge Duany ha calificado como la menos estimada de las tres herencias[458].

Aportó también a la formación de una identidad puertorriqueña en la ciudad de Nueva York, y al desarrollo de una comunidad cultural contemporánea, el artista Raphael Montañez Ortiz. Fue uno de los primeros en realizar arte acción en la comunidad puertorriqueña de dentro o fuera de la isla. Su trabajo se centraba en la denuncia del estado y la situación del barrio de Harlem, y otros barrios en donde la mayor parte de la población se componía de personas negras o latinas, como ya se estudió en el capítulo 1. Pero también se debe mencionar aquí que su enfoque ha enfrentado la asimilación cultural que sucede a las personas migrantes. Montañez Ortiz dio una dimensión etnocultural a la práctica llamada arte de destrucción, tendencia del arte acción. La destrucción de colchones, pianos y gallinas, era articulada dentro de un lenguaje que tomaba su influencia de los sacrificios afrocaribeños, mexicanos e indios-asiáticos. En la destrucción utilizaba elementos tomados, por ejemplo, de la santería cubana—como el fuego y el agua—, o evocaba a dioses aztecas (el artista tenía también ascendencia mexicana) como Huitzilopochtli, rememorando hechos históricos, como la destrucción de la población indígena

[457] Grupo militante que buscaba, además de la independencia de Puerto Rico, luchar por los derechos civiles de los puertorriqueños en los Estados Unidos, especialmente en las ciudades de Chicago y Nueva York.
[458] WILKINSON, Michelle Joan: 2004, pp. 63-64.

residente en Puerto Rico a la llegada de los invasores españoles, y en protesta por los bombardeos y el uso de Napalm en Vietnam[459].

De la misma forma que Josefina Báez, Javier Cardona (n. ?) enfrenta los estereotipos de la comunidad latina en Nueva York, y el resto de los Estados Unidos. Ataca también, por medio de la performance, los conceptos erróneos que se tienen de la raza y el género. Con sus peculiares intervenciones artísticas, el artista interpreta personajes estereotípicos de una persona negra, como una *madame* de santería, un personaje de carnaval—con los tradicionales colores vivos y las maracas—además de señoras de la limpieza, escenificaciones que hace en su pieza *You Don't Look Like*, de 1996[460]. You don't look like—que significa "no pareces"—es una frase que sería completada con algún gentilicio que la persona racista o estereotipada añade en un comentario que es posiblemente ofensivo. En este caso, el artista pretende dar una vuelta a lo que se espera del color de piel de un puertorriqueño como él. "You don't look like Puerto Rican"—"No pareces puertorriqueño"—, porque el artista es negro, y se espera que la piel de los nacidos y las nacidas en la isla sea oscura, pero no negra, sino mulata o mestiza. El artista explora también el sentido de inferioridad que se ha impuesto sobre la sociedad puertorriqueña, que es una de las bases para el mantenimiento del sistema colonial. En *La nostalgia del quinqué* (1999), por ejemplo, estudia este tema y la evolución de la sociedad agraria puertorriqueña a una industrial. Presenta también los efectos de dicha evolución, así como la literatura que se deriva de ella, con la figura del jíbaro puertorriqueño como personaje principal.

A diferencia de los artistas que viven fuera de Puerto Rico, que encuentran sus raíces en la sociedad puertorriqueña ya formada, las y los artistas que viven en la isla buscan identificarse con su entorno buscando prácticas populares, en muchas ocasiones ancestrales, para "conectar con sus raíces". Asimismo, dos artistas, uno de performance, y otro fotógrafo, que trabajan en Puerto Rico, se inspiran en lo sincrético, la santería y el vudú, así como los ritos africanos, para crear su obra. Víctor Vázquez (n. 1950)—que se ha dedicado principalmente a la fotografía social tratando muy de cerca temas difíciles, como el SIDA—estudia en la década de los 90' la raza y el ritual en Puerto Rico, inspirándose en la santería, religión que no es tan común en Puerto Rico como en Cuba, pero que llega igualmente a través de los esclavos Yoruba **[Fig.**

[459] GOLDMAN, Shifra M.: 1994, p. 13.
[460] LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence: 2011.

2.73]. Utiliza además, por supuesto, elementos caribeños, como los plátanos, entre otros, para crear sus composiciones.

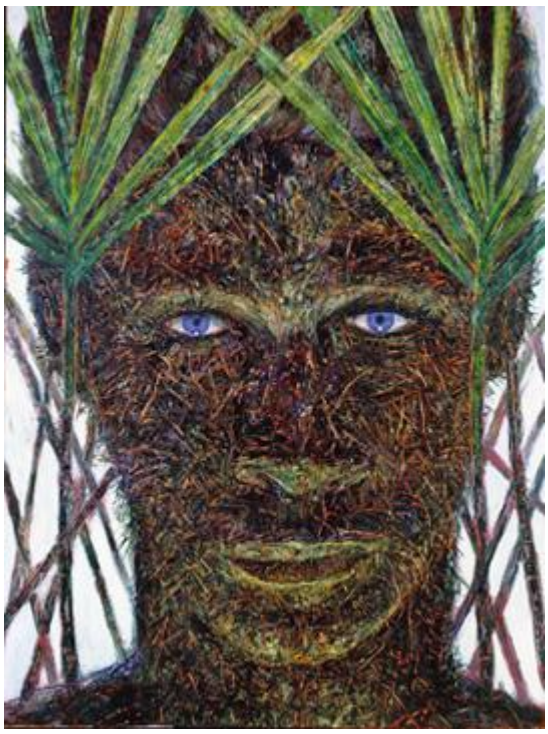
Freddie Mercado (n. 1967), por su parte, solo busca cambiar la perspectiva de las personas a su alrededor. Su ritual tiene la intención de llamar la atención. Lo africano lo lleva dentro, de forma muy abstracta, en el ritual, el colorido y las muñecas que utiliza para hacer sus escenarios. Hector Hernández Caratini (n. 1949) estudia también la herencia africana en los carnavales populares, así como otras tradiciones a través de la fotografía. El artista toma ejemplo de técnicas etnográficas y antropológicas para estudiar las sociedades de africanos en Puerto Rico y luego en el resto del Caribe, hasta llegar a Brasil. En ellas se refleja ese barroco africano que nunca ha sido comprendido por la tradición europea—de ello que se le llame barroco o kitsch—. Hace una labor de recuperación cultural a través de la fotografía, y logra retratar a sus personajes como sujetos en lugar de objetos[461].

[Fig. 2.73] Víctor Vázquez: *Ave María* (1996)

[461] GOLDMAN, Shifra M.: "Héctor Méndez Caratini", en ZAYA, Antonio; Borràs, Maria Lluïsa (eds.): 1998, p. 175.

Pero aunque algunas y algunos artistas se hayan dado a los nuevos medios, no se debe dejar de lado la pintura y escultura, especialmente en cerámica, como componentes importantes de la plástica de fin de siglo, que colaboró grandemente a la concepción de las y los artistas puertorriqueños como pertenecientes a una cultura y una sociedad propia. Destaca la figura de Arnaldo Roche Rabel (n. 1955), quien, al igual que otros artistas mencionados (ej. Juan Sánchez) superpone la herencia africana a las demás, y estudia su propia identidad a la luz de la misma. Como se menciona anteriormente, la herencia negra es la menos valorada en el archipiélago puertorriqueño, en parte por el racismo, que a su vez ha llevado a las mismas y mismos habitantes a negarse a sí mismos dicha línea ancestral. Roche Rabel estudia esta negación: «Raza, un tema tabú en las sociedades caribeñas, es el tema de una serie de autorretratos […] en los cuales se representa a sí mismo en diferentes tonos de piel, desde el más negro a mulato, hasta blanco tiza, para dramatizar la negación y la afirmación de nuestras raíces africanas.»[462] En 1986 realiza *You Have to Dream in Blue* **[Fig. 2.74]**, en la que, como de costumbre, el artista se autorretrata, y al mismo tiempo cuestiona la negación común de la raza negra en Puerto Rico[463]. Los ojos del artista representado en el cuadro son azules, a lo que se le puede dar dos interpretaciones: las y los puertorriqueños se sienten blancos, por lo que son blancos por dentro—raza que se observa a través de los ojos azules—, pero al mismo tiempo los ojos azules recuerdan que la población puertorriqueña es mixta, híbrida. La fuerza con la que Roche crea sus obras las hace impactantes. Su técnica se basa generalmente en el añadido de capas de pintura que, al ser utilizadas aún mojadas, pueden ser raspadas, frotadas y hasta se le puede sacar forma con hojas y otros utensilios, para así crear el perfil de los personajes de la pintura.

[462] BENÍTEZ, Marimar: 1998, p. 76. Traducido del inglés: «Race, a taboo subject in Caribbean societies, is the theme of a series of self-portraits […] in which he portrays himself in different shades, from pitch-black to mulatto to chalk-white, to dramatize the denial and affirmation of our African roots.»
[463] POUPEYE, Veerle: 1998, p. 170.



[Fig. 2.74] Arnaldo Roche Rabel: *You Have to Dream in Blue* (1986)

Como Juan Sánchez utiliza la bandera, María de Mater O'Neill, al igual que lo hacía Rafael Ferrer, utiliza el mapa de Puerto Rico para «reforzar el poder de la geografía como símbolo colectivo de una experiencia compartida»[464]. Se incluye este ejemplo del trabajo de la artista pero el resto de su trabajo es principalmente autobiográfico, como se puede leer en el capítulo 1. La artista es lesbiana y trata los temas LGBTT, como parte de esa autobiografía pintada.

En cuanto a la escultura se puede mencionar aquí un artista que se ha destacado en toda América por sus grandes estructuras en cerámica. Jaime Suárez (n. 1946), añade al material elementos arqueológicos que la hacen parecer sacada de una excavación taína, pero al mismo tiempo, sus grandes dimensiones hacen descubrir que se observa un trabajo contemporáneo.

> Sus altares y vasijas ceremoniales recuerdan a los descubrimientos arqueológicos de una civilización perdida. Suarez estira la arcilla hasta que se rompe; las superficies torturadas expresan los estragos del tiempo. Vestimentas rituales, hechas con papel impreso con arcilla y óxidos, o construido con bloques de arcilla, evocan prácticas religiosas y ceremoniales.
>
> Marimar Benítez[465]

Su trabajo más importante lo realiza en 1992 para la Plaza del Quinto Centenario en San Juan, un tótem de más de doce metros de alto titulado *Tótem telúrico.* Es importante también para este tema la pieza que expuso en el Pabellón de Puerto Rico de la Exposición Universal de Sevilla, *Expo'92*, titulada *Topografía interior*. Con ella el artista pretendía «representar una

[464] BENÍTEZ, Marimar: 1998, p. 77.

[465] *Ibid.*, p. 76. Traducido del ingles: «His altars and ceremonial vessels recall the archaeological remains of a lost civilization. Suarez stretches clay slabs until they crack; the tortured surfaces express the ravages of time. Ritual vestments, made with paper printed with clay and oxides, or constructed with clay slabs, evoke religious and ceremonial practices.»

visión arqueológica del pasado puertorriqueño»[466]. La pieza asimilaba una edificación de arcilla, que podría interpretarse como la construcción de herencias que han ido cimentando la nacionalidad de los y las habitantes del país.

Los artistas en Puerto Rico se han interesado últimamente, en los efectos de la colonización, de forma más antropológica. Como son víctimas directas de ella, no solo se preocupan por el problema en su país, sino que también han estudiado sus variantes en otras regiones del mundo. La identidad como puertorriqueños es mucho más importante para ellos que para poblaciones países o regiones, pues tienen que autodefinirse como país cada día ya que corren el riesgo real de perderse en la cultura estadounidense que les arropa. La raza, especialmente, sigue estando presente, pero lo más estudiado son los efectos de esa colonización, que han llevado a la isla a una situación de pobreza y a la enajenación de la población, y en donde la droga se ha convertido en un sostén para muchas familias, lo que ha creado una subcultura alrededor de ello. Carlos Rivera Villafañe (n. 1968), y Miguel Luciano, son dos de los artistas que se destacan por ello. Ambos utilizan varios medios para crear imágenes—como la fotografía, la pintura, o el collage, y, en el caso de Rivera Villafañe, hasta la escultura—.

Durante los años noventa surgió nuevamente la preocupación sobre la forma en que se valoraba o exhibía el arte latinoamericano. Congresos, antologías y contraexposiciones, fueron el escenario de debates críticos y teóricos, del mismo tipo de los que se dieron en las décadas del 60'y 70'. Se vigilaban especialmente los requisitos que se exigían a los y las artistas del continente para entrar en el mercado del arte internacional—ferias, galerías, bienales y exposiciones—. Gerardo Mosquera y Nestor García Canclini adoptan la teoría de los pasaportes para describir los intereses occidentales hacia el arte latinoamericano. Uno de los sucesos más importantes en torno a debates y teorías sobre el arte latinoamericano contemporáneo es la feria ARCO de 1997, en donde una sección completa estuvo dedicada al arte de la región, y fueron invitados galeristas, teóricas y teóricos y personas interesadas en promover el arte del continente. Como consecuencia se publicaron dos antologías, una fue el propio catálogo de la muestra, en donde, el tantas veces mencionado crítico Gerardo Mosquera, hace mención a los pasaportes:

> Con frecuencia no se miran las obras: se piden de entrada sus pasaportes, y se revisan los equipajes ante la sospecha de algún contrabando desde Nueva York o Düsseldorf. Para visar su originalidad se les demanda ser *fantastic*, no parecerse a

[466] GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: 2005, p. 177.

> nadie o parecerse a Frida Kahlo… Se exige una originalidad relacionada con las culturas tradicionales, es decir, hacia el pasado, o una invención total hacia el presente.
>
> Gerardo Mosquera[467]

En el mismo año se realizan en Valencia varias conferencias relacionadas con el tipo de arte que se estaba exponiendo en ARCO, y se publican en un libro titulado *Horizontes del arte latinoamericano*, que dan seguimiento a las discusiones que se dieron en la sede de la feria entre críticos, críticas, coleccionistas y expositores. La exposición *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*[468], que tuvo lugar en el Indianpolis Museum of Art—del 15 de enero al 4 de marzo de 1988—, certificó la visión que se tenía en Estados Unidos sobre el arte proveniente de América Latina. Asimismo, como respuesta de parte de las y los críticos de arte, artistas y expositores latinoamericanos, se editó la publicación *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*[469], título que literalmente significa: Más allá de lo fantástico: crítica del arte contemporáneo desde Latinoamérica. De esta forma se intentaba contrarrestar la estrategia, muchas veces criticada, de exponer el arte contemporáneo latinoamericano desde un único punto de vista, homogéneo y exótico.

Aun así se tiene que entender que, dada la situación política por la que ha atravesado América Latina, es obvio que sus artistas intenten encontrarse, e intenten diferenciarse de aquellos que les han colonizado y aún le colonizan. Como menciona García Canclini:

> La definición de identidad popular siempre ha estado relacionada con cierto sentido de territorio: con la cultura local y comunitaria en el estudio del folklore y la antropología, con el vecindario en la investigación participativa de la sociología urbana, con el territorio nacional en el populismo político. Afirmar lo popular implica recobrar la soberanía de estos espacios en donde los aspectos característicos de cada grupo son creados. No puede haber duda de que esta conexión con una escena en particular sigue siendo la base de muchas construcciones culturales y que la reconquista de la herencia es una preocupación clave para países tan devastados como los de América Latina.

[467] MOSQUERA, Gerardo: "El arte latino-americano deja de serlo", en DANVILA, José Ramón; Zaya, Antonio (eds.): 1997, p. 7.
[468] Si se quiere conocer más de la exposición se puede conseguir su catálogo: DAY, Holliday T.; STURGES, Hollister: *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987 (Indianapolis Museum of Art)*, Indiana: Indiana University Press, 1987.
[469] MOSQUERA, Gerardo (ed.): 1996.

Nestor García Canclini[470]

Otras exposiciones como *Ante América* (1992), y bienales como la de La Habana, que tuvo su primera edición en 1984, han servido para afirmar la diversidad de prácticas visuales en América Latina, y ponerlas en el ojo público desde una perspectiva crítica y no-exótica. Se pueden mencionar aquí también congresos, como el tantas veces citado en este capítulo: *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, realizado en México en 1994, y del que participaron las y los teóricos más importantes de la época ofreciendo sus teorías sobre identidad, indigenismo, africanismo y populismo en el arte. Entre estas publicaciones es también clave la coordinada por Gerardo Mosquera: *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*[471]. Es importante resaltar que en muchas de estas publicaciones se analiza el arte realizado a principios del siglo XX, pero con una perspectiva ya más amplia que la que se tenía durante los 60' y 70', además de compararse con el arte contemporáneo, que en aquellos años no existía, o estaba en pañales. Este nuevo punto de vista aportó nuevas luces sobre las conclusiones a las que se llegan, pues los artistas del continente habían evolucionado mucho en sus propias perspectivas de lo que les era propio y lo que eran las influencias culturales. Habian realizado también un trabajo antropológico para entender su propia cultura, a diferencia de lo que se hacía a mediados de siglo, que aún se encontraba enormemente influido por el muralismo mexicano y sus teorías.

Echan luz también sobre los debates las luchas por los derechos civiles, de las mujeres y LGBT's que se dieron en Estados Unidos a partir de la década de 1960 y que llegaron a Latinoamérica aproximadamente entre los 70' y 80', ya que, como menciona el profesor David Pérez, se crea una crisis del sujeto occidental[472] que hace cuestionarse a cualquiera su identidad. Este tipo de reveses en la hegemonía del hombre, blanco, occidental, y heterosexual, penetra también en las prácticas artísticas—como se ha visto a través del estudio del arte contemporáneo en los capítulos 1 y 2—, lo que hace que a manifestación de la cultura de su país y región las y

[470] GARCÍA CANCLINI, Nestor: "Modernity after Postmodernity", en MOSQUERA, Gerardo (ed.): 1996, p. 49. Traducido del inglés: The definition of popular identity has always been in relation to a certain sense of territory: with local and community culture in folklore and anthropology, with the neighbourhood in participative research of urban sociology, with national territory in political populism. To affirm and assert popular implies a recovery of sovereignty over these spaces in which the characteristic aspects of each group are created. There can be no doubt that this connection with a particular scene remains the basis of many cultural constructions and that the recovery of heritage is a key concern for countries as devastated as those of Latin America.»

[471] MOSQUERA, Gerardo (coord.): 2001.

[472] PÉREZ, David: "Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras", 1999, *Op. Cit.* p. 19.

los artistas añadan sus perspectivas como participantes, no-hombre o no-heterosexual, de la sociedad. Al mismo tiempo, el desarrollo acelerado de las tecnologías de la información afianza el dominio de la cultura occidental en todo el mundo y las y los artistas no-occidentales sienten una necesidad más apremiante de definirse a sí mismas y mismos.

No se deben olvidar aquí las discusiones sobre indigenismo que se tuvieron en la Nicaragua revolucionaria, una vez derrocado el régimen somocista. El nuevo gobierno redactó manifiestos en cuanto a arte y cultura intentando rescatar lo que había sido ocultado o rebajado en cuanto a la producción cultural local. Su postura se basaba en que, mientras el arte debía seguir su propio camino y se debía promover el arte más contemporáneo, no eran menos las formas de arte que existían en Nicaragua antes del colonialismo, que los españoles discriminaron al llegar, llamándolas artes menores, pues las comparaban con su cultura. Los debates se centraron en la exaltación del arte indígena y campesino, pero de un modo crítico, pues no se pretendía llegar al indigenismo utópico y excluyente que surgió a principios del siglo XX, así como tampoco se pretendía volver al pasado[473].

La razón de ser de este capítulo es establecer las tendencias en cuanto a iconografía, iconología, y estilos, y su evolución en la región de estudio, para así poder investigar sobre las prácticas artísticas que tratan la violencia de género en su propio contexto. Se busca contestar con ello a uno de los objetivos de la tesis: qué aportan las artistas que se van a analizar en los capítulos 3, 4 y 5 al desarrollo de las artes plásticas en México, América Central y el Caribe español, y en donde se encuentran situadas. Se debe destacar que, dado que la mayor parte de las artistas que se estudiarán más adelante pertenecen a la etapa contemporánea, algunas de la década de 1970, pero la mayor parte trabajan desde los años 80'del siglo XX, es el periodo que más interesa. Ha sido importante establecer la evolución completa para que se entienda de donde surge el interés por la herencia, como evoluciona hacia la integración de las prácticas indígenas y africanas—que se incorporan principalmente entre los 40' y los 60' con lo que se llamó el realismo mágico o lo real-maravilloso—y de qué forma los artistas, cuando llegan a la etapa contemporánea, se interesan por los rituales y la mitología desde dentro, llevándola al performance y la instalación, que son descendientes directos en América Latina de los ritos y altares.

[473] CRAVEN, David: 2002, p. 122.

Ha sido también importante establecer la diferencia entre los intereses de los artistas por mostrar su raza y separarla de lo que en el mundo se ve como normal—que es lo blanco—, y la imposición del mercado del arte, especialmente de las metrópolis, que, buscando las especificidades autóctonas latinoamericanas en las piezas que pretende exhibir o llevar al mercado del arte, han obligado a las y los artistas a introducir estos elementos, casi por obligación, si quieren ser parte del mercado internacional. La línea es muy fina, pero la crítica ha logrado parar un poco la banalización de la cultura latinoamericana que ocurría especialmente con las exposiciones en Estados Unidos, y ha hecho entender, a través de escritos y otras exposiciones, que es posible ver el arte latinoamericano de otra forma, y no siempre como exótico. En este sentido ha sido muy importante la postura del crítico, comisario e historiador cubano Gerardo Mosquera, que ha establecido e insistido en la postura de que, en lugar de llamársele arte latinoamericano, se debe llamar arte desde América Latina, ya que es un arte que se produce en un contexto, y es por ello que absorbe las influencias culturales y sociales de su entorno. Es desde este punto de vista que se analizarán las prácticas de las artistas a continuación, ya que en muchos de los trabajos que se estudiarán están muy presentes las influencias culturales específicas del entorno latinoamericano. También hay que enfatizar aquí, lo que se menciona en la introducción de esta tesis, que se conciben los trabajos estudiados en este capítulo como un enfrentamiento al imperialismo y la homogeneización cultural. Ello ayudará también a entender muchas de las piezas de los capítulos siguientes, con las que las artistas enfrentan la colonización en todos sus ámbitos: política, económica, cultural y patriarcal.

Se debe también insistir en las diferencias culturales de los diversos países. Así como el continenete tiene una historia común, la población surge de una mezcla de razas y ha sido víctima de invasiones y colonización; cada país ha tenido una historia diferente, de la que ha surgido diversidad de culturas y razas, que se presentan en las prácticas artísticas de las y los artistas que se han estudiado.

A pesar de que se ha hecho un llamado a la resistencia en varias ocasiones durante el siglo XX, especialmente contra las influencias directas del arte de las metrópolis, las y los artistas han seguido las corrientes internacionales, adaptándolas a su propio estilo y contexto cultural. Pero a diferencia de lo que ha sucedido en la historia del arte occidental—o de lasmetrópolis—durante el siglo XX, en donde las y los artistas toman elementos no occidentales que se añaden con fines de exotización, sin estudiar a fondo la cultura de donde provienen; las y

los artistas de América Latina siguen las tendencias de occidente, desoccidentalizándolas[474]. A pesar de que se ha luchado contra la exotización del arte latinoamericano, y se ha mencionado en numerosos escritos que lo que han hecho el hecho las y los artistas ha sido incluir su cultura y contexto en su trabajo, no se va a dejar de ver de esa forma hasta que las condiciones políticas lo permitan, es decir, hasta que el control de los medios de comunicación que promueven la supremacía del blanco, occidental, haya mermado. Si lo negro, indígena y no occidental sigue siendo lo otro en la consciencia común, el arte latinoamericano seguirá viéndose como lo que no es normal. Citando nuevamente a Gerardo Mosquera:

> Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás más arduo: el flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles sean las estrategias apropiadoras, implican una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica aunque la contesten. Es necesario también invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, ni por establecer una "repetición en la ruptura", según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional. Puede apreciarse que no hablo de un pluralismo neutral, "multiculturalista", donde las diferencias permanecen neutralizadas dentro de una suerte de bantustanes, relativizadas en relación con las culturas hegemónicas, ni tampoco en calidad de un surtido de opciones disponibles, intercambiables, listas para ser consumidas.
>
> Gerardo Mosquera[475]

Como se puede observar por los estilos y los temas de las y los artistas estudiados aquí, lo que comenzó como una forma de identificarse con el país, de exaltar las nuevas naciones que, tras los movimientos de independencia, se estaban apenas definiendo a sí mismas; fue cambiando hacia estilos que buscaban identificarse con una raza, con las prácticas culturales de su entorno, y en algunas ocasiones, destacar lo que no se reconocía, como las tradiciones populares, que siempre han pertenecido a las clases bajas, o han sido practicadas por razas que se consideran inferiores, en un mundo donde lo blanco prima.

[474] MOSQUERA, Gerardo: 1992b, p. 35.
[475] MOSQUERA, Gerardo: 2009, p. 14-15.

Sección 2

El cuerpo como territorio

Capítulo 3

México

La situación poscolonial en cada una de las regiones de estudio ha sido diferente, afectando a lo que se entiende como feminismo, la aceptación y acogimiento de la tendencia, y por lo tanto a la lucha contra la violencia de género. Es también la misma situación poscolonial la causante de algunas de las formas de violencia contra las mujeres. En cada una de las regiones de estudio esa situación ha sido diferente y por lo tanto la violencia de género, y la lucha contra ella, han tenido variantes. México ha disfrutado de una relativa independencia hasta 1992, y aunque Estados Unidos tuviese control sobre sus empresas más importantes, no intervinieron el país de la forma que lo hizo en muchos países de América Central y el Caribe. La firma del Tratado de Libre Comercio no ha sido una intervención, pero es que con ella no ha sido necesaria, porque el control económico que buscaba Estados Unidos con sus intervenciones en otros países lo ha conseguido en México sin la intervención militar de las dependencias públicas.

En la empresa que sí ha intervenido el ejército estadounidense, y otras instituciones represoras del Estado, es en la llamada "Guerra Contra las Drogas", especialmente en el norte del país. Dicha guerra ha creado una situación de violencia en la frontera de ambos países que ha creado un territorio ingobernable. La violencia entre carteles, y de parte de ellos contra la policía y el ejército, se ha tornado también contra las mujeres. La presencia de elementos de la policía y el Estado ha creado además un territorio masculinizado, al que se suma la abrumadora mayoría de hombres en las organizaciones de narcotraficantes. Esto ha creado una situación de violencia de género que nunca antes se había visto, en donde han llegado a morir miles de mujeres en un solo año víctimas de desconocidos. La situación de violencia de género por parte de la pareja también es descabellada, pues en México existe un factor patriarcal fuerte, que viene de las creencias religiosas, especialmente el catolicismo y el culto a la Virgen María.

La Virgen María representa un elemento en la iconografía cultural importante por el que se mide el valor de las mujeres. Todas deben imitarla, según el sistema patriarcal católico, y la que no cumple con las expectativas de castidad y maternidad se considera una persona inferior. El efecto de esta visión es que las mujeres son maltratadas y asesinadas por no cumplir con dichos estereotipos. Más adelante, mientras se describen los proyectos de las artistas mexicanas se hablará en profundidad de estos temas.

Comenzando con México, en los tres capítulos que vienen a continuación, se discutirá la situación de violencia de género en el contexto pos/colonial que se vive en toda la región, y como se enfrenta desde las artes visuales. México tiene una situación política particular—en

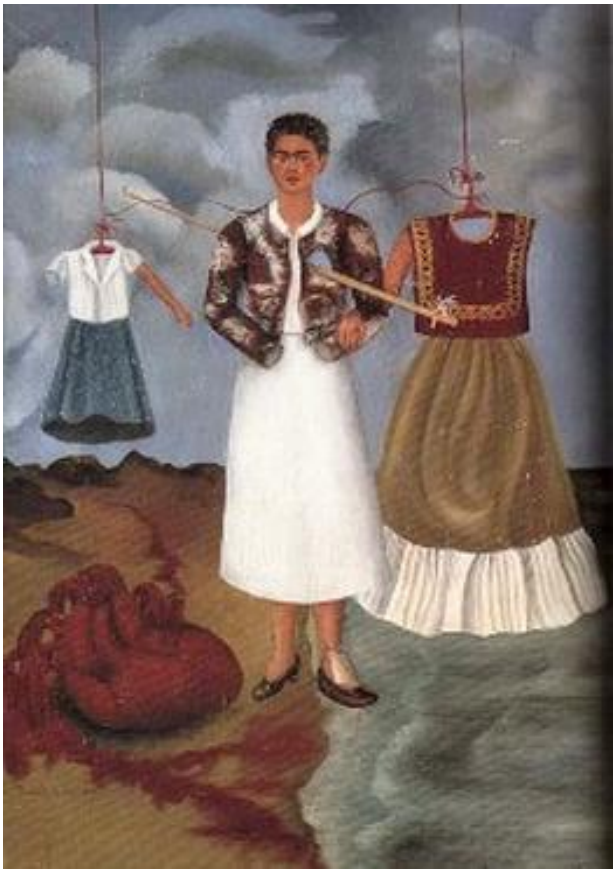
comparación con los demás países de Améria Latina—, especialmente por ser país fronterizo con Estados Unidos. Esta situación ha afectado de forma importante su economía y la problemática de la violencia de género. Las mujeres en el país enfrentan además el racismo, hacia las indígenas y mestizas, principalmente, que se agrava con la xenofobia hacia lo latinoamericano que viene del "norte". Aunque la mayor parte de la población es mestiza, indígena o mulata, la influencia de muchos factores, desde la supremacía blanca que se predicaba desde la invasión española, hasta el control de los medios de comunicación que sostienen empresas estadounidenses o europeas ha diseminado la idea de que las personas blancas están más adelantadas en términos de evolución y desarrollo, por lo que se discrimina especialmente contra las y los indígenas. Esto se agrava por la situación capitalista que desdeña lo que no es urbano. La mayor parte de los terrenos comunitarios de agricultura, especialmente en el sur del país, pertenecen a grupos indígenas que han resistido la tendencia hacia los latifundios—que sí pertenecen a clases adineradas blancas—. Esta estrategia permite que la burguesía criolla, o extranjera, pueda quedarse con los terrenos, y aumenta el ejército de desempleadas y desempleados en las ciudades, con las personas desplazadas del campo que llegan a la ciudad buscando una forma de subsistir. El menosprecio hacia el estilo de vida indígena-agricultor, ha aumentado la discriminación y el odio hacia lo diferente.

En este capítulo se estudia la forma en que las artistas han tratado la violencia de género en su país, teniendo en cuenta todos estos factores, porque entienden que la violencia que sufren las mujeres en su país tiene mucha influencia de la situación pos/colonial que viven. Es por ello que se analizarán no solamente los trabajos alrededor de la violencia machista, sino que se estudiarán en el contexto de la carrera de las artistas que que son objeto de esta investigación para ver de qué forma enfrentan también la pos/colonialidad, o el neocolonialismo, que afecta más a las mujeres que a los hombres.

3.1 Unos cuantos piquetitos

Probablemente la primera pieza que mostraba, en forma de protesta, la rabia que se puede sentir al saber de un caso de violencia hacia otra mujer es *Unos cuantos piquetitos*, pintura que hace la mexicana Frida Kahlo en 1935. Danielle Knafo, doctora en psicología, que se ha dedicado a estudiar las imágenes de mujeres y la violencia de género en el arte desde el punto de

vista de la psicología, la describe como pionera[476]. Habla sobre ello también Elina Norandi: «A manera de cita literaria, "Unos cuantos piquetitos" se erige en este texto como la primera obra, me atrevería a decir, en la historia del arte occidental, en la que una mujer, una artista latinoamericana, representó, de manera explícita y descarnada, el drama antiguo de la violencia patriarcal que tiene lugar en el cuerpo femenino.»[477] Las condiciones para que una artista latinoamericana fuera la primera en preocuparse de plasmar, de forma artística, este sufrimiento que viven las mujeres en todo el mundo quizás está en la situación de la que habla Shifra Goldman, que ya fue citada en el capítulo 1: «En América Latina, hasta un geometrista abstracto […] puede tener un punto de vista social e interés en la política […] funcionar como un ente político está "dado" en naciones donde la mera supervivencia está cercanamente relacionado al conocimiento histórico y político y, en muchas ocasiones, a la acción.»[478]. Y es que el interés en la política es importante y se desarrolla con más rapidez cuando se vive en un mundo tan injusto. Kahlo quizás no se interesó por llevar un mensaje político directo en su trabajo, como lo hicieron los artistas contemporáneos a ella; y se salió del discurso panfletario que llamaba a los obreros a luchar y exaltaba a los "líderes de la patria". Pero, como se ha explicado en los dos capítulos anteriores, las y los artistas de la región que se estudia no solo se han enfrentado a la situación pos/colonial llevando un mensaje directo en su trabajo, sino que también, lo han hecho al incluir elementos de



[Fig. 3.1] Frida Kahlo: *Recuerdo* (1937)

[476] KNAFO, Danielle: 2000, p. 666.
[477] NORANDI, Elina: "La representación de la violencia en las artistas latinoamericanas: los desaparecidos del Cono Sur y las muertas de Juárez", http://www.noraancarola.com/docs/Rio-de-la-plata-Elina-Norandi.pdf (revisado el 20 de diciembre de 2011).
[478] GOLDMAN, Shifra M.: 1994, p. xvi.

su entorno en su trabajo para, como menciona Jorge Alberto Manrique, «definirse de los americanos»[479].

Frida Kahlo perteneció a una generación de artistas mexicanas y mexicanos que se dedicó a la pintura surrealista, especialmente la de caballete. Está generación se solapaba con la de los muralistas, aunque llegó un poco más tarde. Kahlo continúa con la tradición de éstos, que se ocuparon de rescatar la historia y la mitología azteca—y de otras civilizaciones indígenas que vivieron en la región antes de la invasión española—, pero en su caso, se dedica principalmente al autorretrato. Son muchos los ejemplos que se pueden dar sobre la forma en que Frida incluía elementos ancestrales en su trabajo, para con ellos componer sus piezas que mostraban el sufrimiento que padeció. No solo sufrió un accidente que sufrió en 1925, que le causó padecimientos durante toda su vida, sino que durante su niñez sufrió de polio, enfermedad que la dejó coja, y de aislamiento, por problemas emocionales con su hermana[480], a lo que se suman los problemas que tuvo durante su vida adulta con su esposo. En su trabajo *Recuerdo*, de 1937 **[Fig. 3.1]**, la artista incluye, como muestra del dolor que sufre por la relación que mantuvo su esposo Diego Rivera con su hermana Cristina, un corazón sangrante, elemento que une la tradición azteca con la cristiana. Como describe Irene Ballester: «A las dos culturas las unía el elemento iconográfico del corazón sangrante, relacionado con el corazón sacrificado de manera colectiva en honor a los dioses aztecas y con el corazón hiriente de Cristo y el de la Virgen de los Dolores, a los cuales de manera individual el creyente reza en su andadura espiritual para alcanzar la salvación y el reino de Dios.»[481]

[479] MANRRIQUE, Jorge Alberto: 1996, *Op. Cit.*, p. 173.
[480] BOSE, Joerg: 2005, p. 54.
[481] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, p. 238.

La artista incluía también diosas y dioses aztecas, como por ejemplo la Coatlicue, Coyolxauhqui y Huitzilopochtli. Su trabajo *El círculo* (1954), se puede interpretar también como la imposición de la violencia masculina sobre las mujeres pues, como se describe en el artículo "On Unprotected Females, Violence, and Survival in the New World: Introduction", de Maggie McFadden, la figura azteca es representada con el cuerpo mutilado. «Huitzilopochtli, el dios del fuego y el sol, mató a su hermana Coyolxauhqui. Su cuerpo mutilado, con manos, pies, cabeza, piernas y pechos descuartizados se muestran de forma artística en un bajo relieve circular encontrado en el Templo Mayor en el centro de la Ciudad de México.»[482] Pero dicha violencia masculina es contrarrestada con la violencia de Coatlicue, que tiene dos lados—o dos versiones—, la positiva, que es la Madre Tierra, y una negativa, «la Mujer Terrible, a la que a veces llaman La Llorona, que devora humanos, especialmente niñas y niños, durante los últimos cinco días del año y durante los eclipses»[483]. En *El círculo* **[Fig. 3.2]**, Frida se representa a sí misma dentro de círculo, como el que se encontró de Coyolxauhqui **[Fig. 3.3]** en el Templo Mayor y que ahora se expone en el Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. De su cuerpo solo se ve el torso y los muslos, manchas pintadas tapan su cabeza y brazos, como si ella también hubiese sido descuartizada. Así se sentía ella tras las numerosas operaciones y por sus problemas para andar y moverse.

[Fig. 3.2] Frida Kahlo: *El círculo* (1954)

[482] MCFADDEN, Maggie: 2001, p. ix. Traducido del inglés: «Huiclapoche, the god of fire and the sun, killed his sister Coyolxauhqui. Her mutilated body, with hands, feet, head, legs, and breasts all hacked apart, are artistically portrayed on a huge circular bas-relief sculpture found at the Templo Mayor in the center of Mexico City.»

[483] *Ibid*. Traducido del inglés: «Terrible Woman, sometimes called La Llorona, who devours humans, especially children, during the last five days of the year and during eclipses».

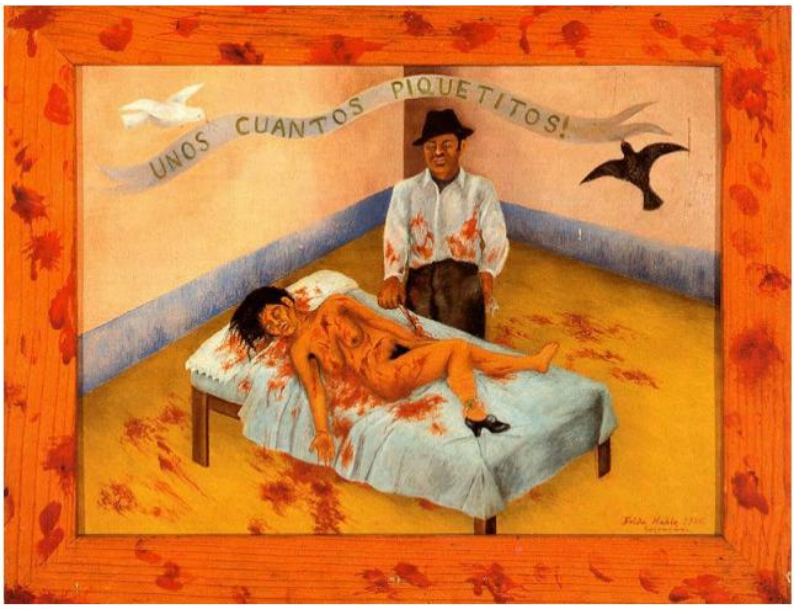
Como dice Helland, el dolor que se muestra en su trabajo no debe eclipsar su compromiso político y con la gente de México, además del desarrollo de una identidad nacional[484]. Su planteamiento sobre el rescate de la tradición indígena y campesina no solo se limitaba a su trabajo en pintura, sino que la artista se vestía en mayoría de ocasiones con traje de tehuana—vestimenta tradicional de las mujeres zapotecas de Tehuantepec—. Es uno de los pocos iconos de los indígenas de su país, de los que utiliza Kahlo, que no es azteca[485].

En *Unos cuantos piquetitos* **[Fig. 3.4]**, Frida se preocupa por el sufrimiento de una mujer que es atacada y asesinada por su marido, y cuya noticia sale en los periódicos. La artista no solo siente una preocupación política sobre la violencia hacia las mujeres, sino que declara que se identifica con la víctima y que siente que ha sido «asesinada por la vida»[486]. En la noticia del periódico sobre el arresto del hombre, que había apuñalado a su esposa 23 veces, una cita del asesino llamó la atención de Frida Kahlo. Éste declaró, cuando era arrestado, que solo le había dado "unos cuantos piquetitos". Es interesante la comparación que hace Juan Vicente Aliaga de este trabajo de Frida—que aunque ella se haya dedicado al surrealismo, da a esta obra el realismo que se merece—, con el trabajo de otros surrealistas contemporáneos que «buscan en el arte atajos oníricos y pretextos a un maltrato harto frecuente.»[487] Tan realista quiso ser la artista que incluso mancha de pintura roja, el marco del cuadro. En la escena la sangre está por todos lados: en la camisa del asesino, la sábana en la cama, el suelo de la habitación y el cadáver de la mujer. Así, manchando el marco con pintura que simula la sangre, y con un color de fondo naranja suave, que se parece mucho al amarillo del suelo, extiende la escena del crimen

[Fig. 3.3] Coyoalxauhqui

[484] HELLAND, Janice: "Culture, politics, and identity in the paintings of Frida Kahlo," en BROUDE, Norma; Garrard, Mary D. (eds.): 1992, p. 397.
[485] *Ibid.*, p. 399.
[486] HARREA, H. (1983): *Frida: A biography of Frida Kahlo*, Nueva York: Harper, p. 181, citado en KNAFO, Danielle: 2000, p. 666.
[487] ALIAGA, Juan Vicente: 2007, p. 154.

fuera de la pintura. El título de la obra está escrito en un banderín que cuelga del pico de dos palomas o aves, sobre la cama de la víctima. El banderín hace parecer la escena salida de un exvoto mexicano—imágenes que pintan feligreses agradeciendo favores pedidos en rezo a divinidades católicas—, y en efecto lo es, pues en 2011, la comisaria de *Con Veras de mi Corazón*—exposición que abrió sus puertas en Casa Azul, el Museo de Frida Kahlo, el 15 de abril del mismo año—Graciela Romandía descubre el exvoto en el que se inspira la pintura. Según el descubrimiento, en el exvoto «M. Aragón da gracias a la Santísima Virgen de Talpa por el milagro que le hizo de haberle salvado la vida.»[488] El exvoto está fechado el 3 de octubre de 1934, año antes a que Frida pintase el cuadro, y según la noticia, fue comprado por Frida en Jalisco. Más adelante Romandía declara: «Tengo la impresión de que, cuando Roberto Montenegro, pintor jalisciense, les enseñó el libro que acababa de publicar sobre retablos, ellos se entusiasmaron con la idea del exvoto como testimonio pictórico de arte popular»[489]. Esto demuestra que el interés en mostrar la herencia mexicana del arte popular, de vincular su trabajo a su propio contexto, y seguir la ideología revolucionaria de formar una identidad propia mexicana que tuvo Frida en toda su obra.



[Fig. 3.4] Frida Kahlo: *Unos cuantos piquetitos* (1935)

[488] RIVEROLL, Julieta: 2011, p. 7.
[489] ROMANDÍA, Graciela: citada en *Ibid.*

3.2 Arte político, arte feminista: La violencia de género desde los grupos

A pesar de que Frida Kahlo se puede considerar una artista feminista, no solo porque se preocupaba por problemas de las mujeres, como el de la violencia de género, sino también porque retaba la mirada masculina vistiéndose de una forma que no "corresponde" a su sexo en algunas ocasiones, entre otras cosas; el arte feminista no surgió como movimiento en México hasta llegados los años 70' del siglo XX. Como se ha mencionado anteriormente en varias ocasiones, las artistas que aparecen en escena a partir del movimiento estudiantil de 1968, se cansaron de que se pidiese justicia social, y se luchase por los derechos universales, pero no se incluyesen reclamos para los derechos de las mujeres, y que incluso, estos temas no los quisiesen ni discutir los varones en el movimiento. Es entonces cuando artistas como Lourdes Grobet, Rini Templeton, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Carla Rippey (n. 1950) y Araceli Zúñiga (n. 1948), entre otras, deciden tomar acción y retratar o presentar en su trabajo, no solo la aportación de las mujeres a tareas consideradas masculinas—como la asistencia a marchas, la pelea en *rings* de lucha mexicana y la actividad política—, sino también los temas que les afectaban directamente. También surgieron grupos de arte feminista a partir del fenómeno de los grupos de artistas. Además del grupo Polvo de Gallina Negra se formaron, Parto Solar, con Katia Mandoki (n. 1947); y Tlacuilas y Retrateras, organizado por Mónica Mayer en 1982[490].

Cuenta Mayer una anécdota interesante para que se entienda el contexto en el que las artistas desarrollaron su feminismo:

> En 1974, San Carlos cerró a consecuencia de una huelga. Los estudiantes exigían un cambio curricular completo. Un día encontré un letrero en el baño de mujeres que decía "Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en su lucha". De un brochazo habían borrado nuestra participación en el movimiento por no mencionar la lucha que las jóvenes librábamos en esos momentos para apropiarnos de nuestra sexualidad: pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerle las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos.
>
> Mónica Mayer[491]

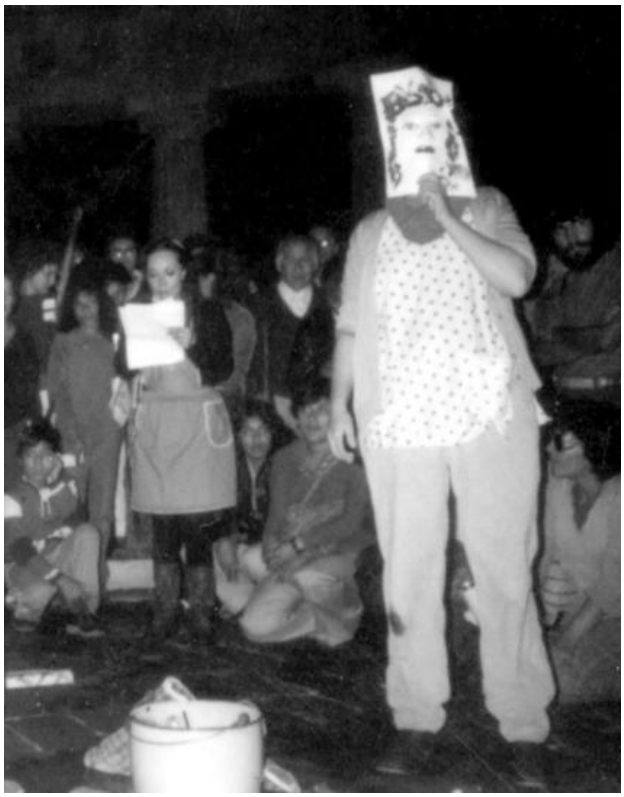
En 1983, Maris Bustamante y Mónica Mayer, junto a Herminia del Dosal (n. 1945)—fotógrafa que luego se apartó del grupo por discrepancias ideológicas[492]—fundan Polvo de

[490] ALCAZAR, Josefina: 2001, p. 6.
[491] MAYER, Mónica: 2004, p. 16.
[492] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, p. 242.

Gallina Negra. El grupo se dedicó por completo al arte feminista, especialmente performance, y además del activismo en la calle—una de las corrientes principales del fenómeno de los grupos—, también hicieron varias apariciones en televisión y en radio. Aunque las componentes del grupo, cmo todas las artistas de su generación, se interesaron por la política y la lucha contra las intervenciones extranjeras, era el feminismo el tema que les interesaba expresar a través de sus acciones. Pero aunque no lucharan directamente contra el imperialismo político y económico, sí enfrentaron el cultural. Para el nombre del grupo tomaron un elemento popular, el mal de ojo, que también les serviría en los trabajos que realizaran más adelante. «El nombre del grupo se refería a los polvos que se venden en los mercados tradicionales por las "hierberas" en pequeños sobres prometiendo protección contra "el mal de ojo". Relacionando el mal de ojo con nuestra profesión de artistas visuales y en medio del salvaje machismo mexicano, pareció suficientemente humorístico adoptarlo y darlo a conocer públicamente,»[493] cuenta Maris Bustamante en su escrito para *Arte [no es] vida: actions by artists of the Americas 1960-2000*. Mónica Mayer. más adelante declara: «La decisión de ponerle al grupo 'Polvo de Gallina Negra', que es un remedio contra el mal de ojo, fue sencilla: considerábamos que en este mundo es difícil ser artista y más peliagudo ser mujer artista y tremendo tratar de ser artista feminista, por lo que pensamos que sería sabio protegernos desde el nombre.»[494] El objetivo principal del grupo fue concienciar a la mayor cantidad de la población mexicana sobre la forma en que se trataba a las mujeres, y los obstáculos que el patriarcado impone. Sus trabajos rodeaban temas como la maternidad, la maternidad voluntaria, las dificultades de las artistas mujeres, las tareas del hogar, etc. En cuanto a la iconografía y estilo artístico del grupo comenta Gladys Villegas Morales:

> Dos son las principales características que sobresalen en el trabajo que realizó este grupo: en primer lugar retoman la idiosincrasia mexicana: lo popular, la imaginería, el lenguaje; y como segundo punto que se deriva del primero es el empleo del humor, ese humor típico mexicano, a veces un poco negro, con mucho juego de palabras y de dobles sentidos.
>
> Gladys Villegas Morales[495]

[493] BUSTAMANTE, Maris: 2008, *Op. Cit.*, p. 268.
[494] MAYER, Mónica: citada en la base de datos en línea: Mex Art Database (MADB), http://mexartdb.com/#/proyectos/polvo-de-gallina-negra, (revisado el 20 de agosto de 2013).
[495] VILLEGAS MORALES, Gladys: "Los grupos de arte feminista en México", http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf, p. 47, (revisado el 28 de agosto de 2013).



[Fig. 3.5] Polvo de Gallina Negra: *El respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* (1983)

El trabajo que interesa aquí es posiblemente su aparición pública más famosa. El 7 de octubre de 1983, durante la Marcha Feminista contra la Violación, en la Ciudad de México, las artistas se presentaron, frente al Hemiciclo a Juárez frente a más de mil personas y realizaron la pieza *El respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz* **[Fig. 3.5]**. La frase es una famosa cita de Benito Juárez—personaje muy respetado de la historia de México—, que pronunció el 15 de julio de 1867 en un manifiesto antiimperialista[496]. Siendo la acción frente al Hemiciclo a Juárez, y siendo este personaje tan respetado, la estrategia funcionaba en cuanto a que la frase claramente dice que se debe respetar el cuerpo ajeno, cuando un ataque sexual es lo contrario.

Durante la acción las artistas leyeron una receta **[Fig. 3.6]** para causarle mal de ojo a los violadores, tomando nuevamente, al igual que el nombre del grupo, elementos populares mexicanos y latinoamericanos. Mientras, en una olla gigante iban echando los ingredientes, y luego el producto se repartió entre las y los espectadores. La receta fue publicada en la revista *Fem*[497], en el número 33 de la revista, al año siguiente, y fue leída por Mónica Mayer en el evento *Los Quince Años*—en la Academia de Arte de San Carlos, en Cuidad de México—, en 1984. Con este trabajo, las artistas promovían adelantos a los derechos de las mujeres, con reclamos progresistas para su tiempo, que en la mayor parte de los países del mundo todavía no existen—como la educación con perspectiva de género en todos los niveles educativos—. Enfrentaban, además, al público con una visión no estereotipada de las mujeres, tan necesaria para evitar las violaciones y la violencia de género.

[496] SELSER, Gregorio: 1997, pp. 175-176.
[497] MAYER, Mónica; Bustamante, Maris: 1984, p. 53.

Era en aquel entonces, y lo es todavía, una necesidad denunciar el problema patriarcal de la violación a las mujeres que—a pesar de que un estudio de 1999 presenta datos para demostrar la teoría biológica de que la violación es una consecuencia de la evolución sexual del macho de la especie humana[498]—, en la práctica se puede ver como es utilizada al mismo tiempo como forma de control y sometimiento de las mujeres. Sea de cualquier forma, la violencia sexual no se debe consentir, y siempre se debe ver como un ataque, en donde sí está envuelta una relación de control. México es—según datos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), de 2010—, el primer país del mundo en estadísticas de violencia sexual y violación. Por supuesto, siendo una experiencia de violencia sexual un proceso tan traumático, y que aún no se trata de la manera en que debería, las estadísticas no son exactas pues solo un porcentaje de casos se denuncia, y se tienen que estimar los datos sobre los casos no denunciados. «De acuerdo con estadísticas de 2009 […] menos del 19 por ciento de las violaciones denunciadas en México terminaron en una condena. Si se consideran los delitos sexuales no denunciados, el 95 por ciento de las violaciones quedarían impunes.»[499] El 44 por ciento de las mujeres ha sufrido algún ataque sexual en contra de su voluntad[500], de los cuales solo el 15 por ciento son registrados por las autoridades, y apenas un cinco por ciento acaban delante de un juez[501].

En todo el mundo la violación sexual se ve afectada por el concepto de raza. En México son las mujeres indígenas quienes más la sufren, no solamente por civiles—conocidos o no—, sino también por la militarización—interna y externa—, que vive el país, por la lucha contra las formas de vida indígenas, y la llamada guerra contra las drogas. Existen diferentes escenarios actualmente en donde se viven situaciones que se podrían clasificar como escenario de guerra, uno es el sur de México—Chiapas y Oaxaca—, y el otro es el norte—especialmente el territorio cercano a la frontera con Estados Unidos—. Desde la llegada de las tropas españolas de Hernán Cortés a México, en 1519, se ha subyugado la identidad indígena por medio de la "feminización" de los hombres (que, considerándose la visión de lo femenino que tiene la sociedad patriarcal, se podría estimar como una inferiorización o undimiento social). Esto se hacía a través de la dominación de otros hombres y la violación. Al mismo tiempo, ha sido práctica militar desde aquellos tiempos el sometimiento de las mujeres indígenas también a través de la violación. El

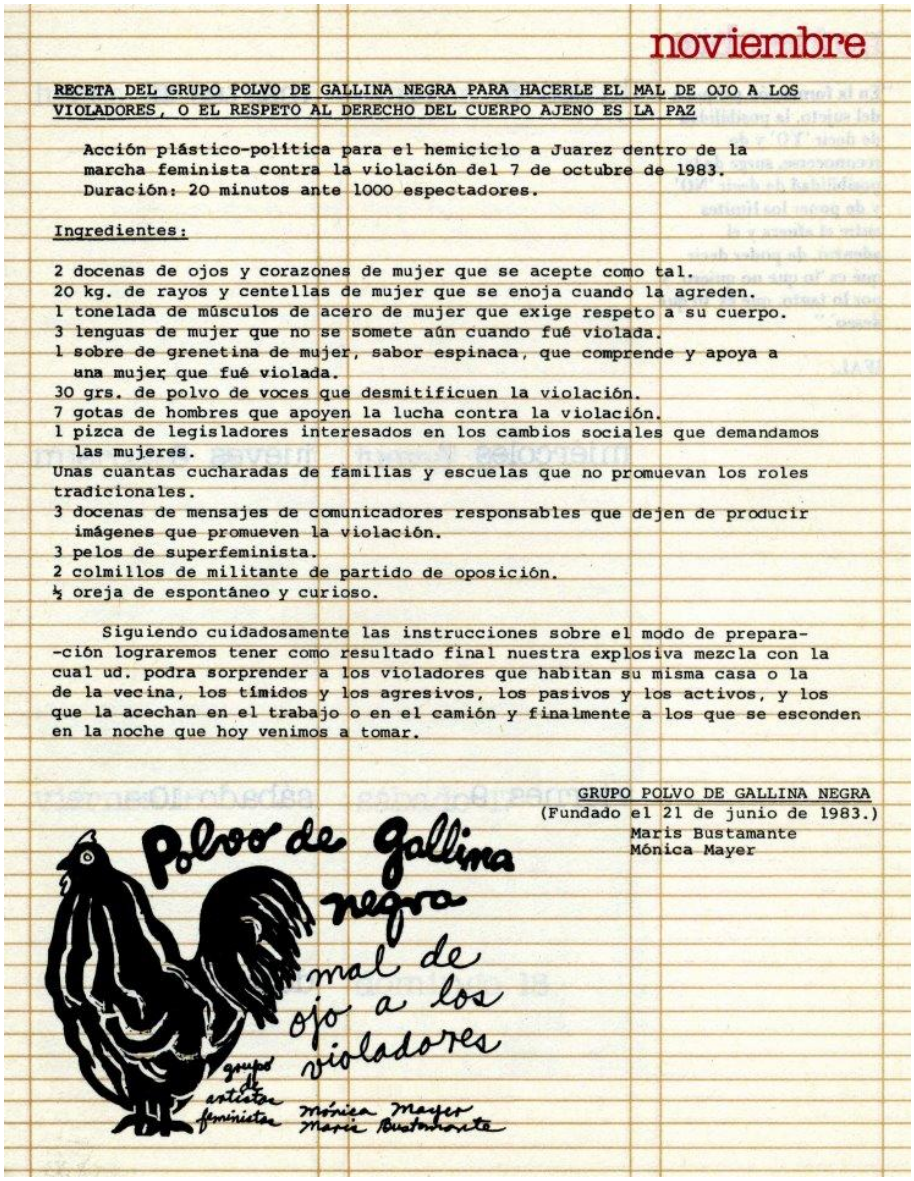
[498] THORNHILL, Randy: 1999; pp. 139-146; "Theories of Rape", http://cyber.law.harvard.edu/vaw00/theories_of_rape.html, (revisado el 27 de agosto de 2013).
[499] CASCANTE, Manuel M.: 2013.
[500] HERNÁNDEZ, Lilian: 2011.
[501] CASCANTE, Manuel M.: 2013.

empoderamiento y la masculinización que acompaña la intervención militar y paramilitar en México, a través de la feminización y sexualización de sus víctimas, es norma en territorios pos/coloniales[502]. Para poder llevar a cabo esta campaña durante tantos siglos—que continúa durante el siglo XX y el XXI—se ha manipulado la visión de la población sobre los habitantes indígenas. Son personas minusvaloradas, y se prefiere o exalta la imagen de la persona mestiza, mezcla de blanco español e indígena. A pesar de que la ideología revolucionaria de principios del siglo XX promovía la visión de las personas indígenas como las que más aportaban al desarrollo del país, conforme evolucionaba el capitalismo en el país se ha intentado integrar a las y los indígenas al modo consumista de vida, y apartarlos de sus comunidades agrícolas cooperativas. Para disuadir a la población de estos territorios agrícolas del sur, a que dejen de resistir al gobierno, en su empeño por urbanizar el territorio se tortura, secuestra y asesina a los varones. Pero la amenaza más grande contra las mujeres es la violación sexual, por parte de militares y paramilitares[503].

En el norte ocurre algo similar, pero en lugar de ser una guerra contra el estilo de vida indígena, es una lucha por el control de las personas pobres en la frontera. Con la excusa de una "guerra contra las drogas", el ejército estadounidense, y otras agencias, como el Inmigration and Naturalization Service, y la Drug Enforcement Agency—con la ayuda del ejército y la policía de México—, han cambiado por completo las políticas culturales, institucionales, ideológicas y económicas de la frontera. A causa de ello, y de la hipermasculinización que necesita actualmente cualquier persona para sobrevivir en un medio tan hostil, hay una alta tasa de violación a mujeres por parte de agentes de ambos estados y por parte de civiles. Según Timothy Dunn, uno de los problemas más grandes es que la ideología de las fuerzas de "seguridad" es la de controlar un grupo poblacional específico, y no un territorio[504], por lo que se genera racismo, y al mismo tiempo la necesidad de control que lleva a la violación de mujeres pobres y con características específicas. En su escrito, Sylvanna Falcón describe tres tipos de violación en la frontera donde los victimarios son militares: «1. "Violación sexual recreativa" como efecto alegado de la falta de suministro a los soldados varones de una prostitución militarizada "adecuadamente accesible"; 2. "Violación sexual de seguridad nacional" como instrumento para

[502] STEPHEN, Lynn: 1999, p. 823.
[503] *Ibid.*, p. 827.
[504] DUNN, Timothy: 1996, p. 21.

reforzar un estado nervioso; 3. "Violación sexual sistemática en masa" como instrumento de conflicto armado abierto.»[505]



noviembre

RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES, O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ

Acción plástico-política para el hemiciclo a Juarez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983. Duración: 20 minutos ante 1000 espectadores.

Ingredientes:

2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fué violada.
1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
30 grs. de polvo de voces que desmitificuen la violación.
7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
3 pelos de superfeminista.
2 colmillos de militante de partido de oposición.
½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de prepara-ción lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podra sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983.)
Maris Bustamante
Mónica Mayer

Polvo de gallina negra
mal de ojo a los violadores
grupo de artistas feministas
Mónica Mayer
María Bustamante

[Fig. 3.6] Polvo de Gallina Negra: "Receta para hacerle el mal de ojo a los violadores" (1983)

La violación fue quizás—aparte del trabajo de Frida Kahlo—el primer tema de violencia de género al que se acercaron las artistas. En 1972 Suzanne Lacy (n. 1945) realiza *Ablutions*, pieza ritual de performance que trata las violaciones sexuales a mujeres como un asunto de

[505] FALCÓN, Sylvanna: 2001, p. 33. Traducido del inglés: «1. "Recreational rape" as the alleged outcome of not supplying male soldiers with "adecuately accessible" militarized prostitution; "National security rape" as an instrument for bolstering a nervous state; "Systematic mass rape" as an instrument of open warfare.»

invasión al cuerpo y a los derechos humanos. La artista fue compañera de Mónica Mayer mientras ambas trabajaban en Feminist Studio Workshop del Woman's Building, al que Mayer ingresó en 1978 para realizar estudios de posgrado. Durante los dos años que Mónica Mayer trabajó en California, colaboró con Lacy y Leslie Labowitz (n. 1946) en el programa "Making it safe", que se encargaba de reducir el índice de violaciones en la comunidad de Ocean Park organizando exposiciones, mesas redondas, performances, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y cualquier otra cosa que creara conciencia entre el público[506]. Y es que—como cuenta la artista Judy Chicago (n. 1939)—en aquellos años se ocultaba el tema[507] más que ahora. Aun hoy en día sigue siendo un tema tabú, del que las víctimas no quieren hablar, ni se atreven a denunciar en muchas ocasiones, y en el que las atacadas son revictimizadas en muchas ocasiones por las autoridades de salud y seguridad. Había una necesidad de llamar la atención sobre la raíz del problema que es el sistema patriarcal, y es exactamente eso lo que hace Polvo de Gallina Negra. Con su receta para hacerle el mal de ojo a los violadores, en donde de forma sarcástica desmenuzan los mitos y las razones reales de las violaciones.

Estas dos artistas, antes y después de encontrarse, han tenido dos caminos distintos dentro del arte político, interesándose por los problemas que afectan a la población mexicana. Mónica Mayer, previo a su viaje a California, ya se dedicaba al arte feminista, intentando, desde mediados de la década de 1970, organizar un grupo que tratase la plástica de género. Por el poco interés que encontró en el mundo del arte mexicano, en la formación de un grupo con esas características, se une a otra artista interesada en el tema de las mujeres—pero desde el punto de vista del cine—, Rosa Marta Fernández (n. ?). Colabora con ella en la investigación para la película *Rompiendo el silencio* (1979), en torno a la violación. Al mismo tiempo militó en varias organizaciones feministas. A su regreso de California continuó promoviendo el arte de mujeres con su proyecto *Feminist Art: An Effective Political Tool*, con el que obtuvo la maestría en sociología del arte[508]. El proyecto consistía en promover el arte feminista en México y Estados Unidos, llevando artistas de un país a otro para que contasen su experiencia, y la efectividad de su trabajo. Luego de trabajar con Maris Bustamante en Polvo de Gallina Negra, ha seguido

[506] MAYER, Mónica: 1999, p. 47.
[507] IBTimes: *Interview with feminist artist Judy Chicago*, [video], http://news.yahoo.com/video/interview-feminist-artist-judy-chicago-133553138.html, (revisado el 27 de agosto de 2013).
[508] MAYER, Mónica: 1999, p. 48.

[Fig. 3.7] Maris Bustamante: *Cuerpo y política en México* (2006)

trabajando en el arte feminista—especialmente desde la plataforma *Pinto mi raya*—y es una de las principales historiadoras de arte feminista y arte no objetual de su país.

Por su parte Maris Bustamante trabaja, desde principios de los 60' preocupándose por la sexualidad de las mujeres. Enfrentándose a un público conservador con imágenes sexuales que podían considerarse fuertes. Así sucede con su trabajo *Para quitarle a Freud lo macho*, de 1962, en donde la propia artista se retrata con gafas, y una nariz en forma de pene. Más adelante trabajó con el No-Grupo, que como se mencionaba en el capítulo 1, fue el grupo más importante en México a la hora del trabajo no objetual. La imagen de la artista con un pene por nariz volvía a aparecer en la escenificación de performances del No-Grupo. Como parte de su colaboración en el colectivo, la artista desarrollo el proyecto *La Patente del taco* (1979). Fue el primer performance social realizado en la televisión comercial, Televisa y consistía en un homenaje al histórico platillo mexicano, cuya existencia es anterior a la llegada de tropas españolas al país. La artista registró la patente del taco en la Dirección General de Derechos de Autor, en la Ciudad de México, y de esa forma se declaró «la dueña universal de la imagen formal y visual del taco.»[509] Más adelante, luego de la ruptura de Polvo de Gallina Negra, la artista ha continuado acercándose a los problemas políticos de su país desde la performance, incluyendo elementos culturales propios de su país y del paisaje natural, con los que se identifican las mexicanas y los mexicanos.

En 2006 realiza *Cuerpo y política en México* **[Fig. 3.7]**, en donde vuelve a traer a colación los remedios populares, como lo hizo con la "Receta para darle mal de ojo a los violadores", esta vez, la Pomada de la campana del Dr. Bell, «para dolores, raspaduras y otro

[509] BUSTAMANTE, Maris: 2008, *Op. Cit.*, p. 267.

tipo de accidentes»[510]. Es para ella una forma sarcástica de tratar el tema de la violencia que imponen en México los tres partidos en el poder, el PRI, el PAN y el PRD, que según ella quieren sangre, pero no la suya.

Otra artista que se ha preocupado por la violencia hacia las mujeres en el país mexicano, y que emerge durante la época del fenómeno de los grupos, es Teresa Margolles (n. 1963). En 1990, junto a Arturo Angulo Gallardo (n. 1965), Juan Luis García Zavaleta (n. 1971) y Carlos López (n. 1963), funda el grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense), que lleva el mismo nombre que el servicio forense en México. Siendo un grupo relativamente tardío, pues se funda casi dos décadas después que el primer grupo de la generación, SEMEFO demuestra la evolución de las artes plásticas durante el periodo, realizando un arte subversivo que ha llamado mucho la atención por lo atrevido. Como bien dice su nombre, SEMEFO se dedicó a trabajar con cadáveres. Los cuerpos los sacaban, con o sin permiso, de depósitos de cadáveres en la Ciudad de México y otras ciudades al norte. Con ello demostraban varias cosas, pero especialmente los huecos—ante la violencia y el manejo de los cuerpos—que tiene la ley mexicana. En un país donde la violencia es muy alta, y además, por la naturaleza de los asesinatos, los cadáveres encontrados a menudo presentan signos de una muerte desgarradora, la presentación de signos de violencia en la obra de arte puede dar a la espectadora o espectador una idea de la magnitud de la violencia en el país, además de enfrentarle directamente con el problema.

[510] BUSTAMANTE, Maris: 2006.

[Fig. 3.8] SEMEFO: *Lavatio Corporis* (1994)

Con una estética metal, que también se inspira en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, la literatura de George Bataille y en las pinturas de Francis Bacon, el grupo presenta performances e instalaciones que no solo estudian la violencia sino también la fragilidad del cuerpo, así como la reacción del público ante sus desechos y fluidos. Exponen también imágenes extremas de actos humanos de violencia que no terminan en muerte—como el sado masoquismo, la violación sexual, la tortura y la violencia hacia las mujeres—, así como imágenes de fluidos corporales saliendo del cuerpo. Incluyen también en sus instalaciones cadáveres animales. La estética de los muertos vivientes se presenta en *El canto del chivo* (1993), que recuerda a las imágenes de zombis contemporáneas. Pero es quizás *Lavatio Corporis* **[Fig. 3.8]** su trabajo más trascendental. Fue presentado en el Museo Carrillo Gil, en 1994. Según Javier Hernando Carrasco, la presencia de animales muertos en la gran instalación—como caballos—, provocaba olores pestilentes que conseguían una reacción ante la muerte vista de frente.

> Aunque estamos acostumbrados a consumir permanentes y elevadas dosis de muerte a través de la televisión, tanto a través de los informativos como de las películas y series, las contemplamos con un cierto distanciamiento, casi como algo ficticio que nos permite mantenernos alejados de la sensación de angustia, pero al enfrentarnos con su materialidad, con los cadáveres o los restos de éstos, desaparece ese muro invisible que nos protege y entonces comienza a corroernos un sentimiento de malestar del que sólo podemos librarnos escapando del lugar donde se hallan aquellas evidencias de muerte.
>
> Javier Hernando Carrasco[511]

Este trabajo hace referencia a *Los teúles IV* (1947), trabajo de José Clemente Orozco que hace alusión a la conquista de México[512]. En éste, la cabeza de un caballo, en agonía y llena de sangre, ocupa la mayor parte del lienzo, que también está atestado de pedazos humanos descuartizados y con lanzas **[Fig. 3.9]**. Amy Sara Carroll analiza las declaraciones de Coco Fusco—artista política y teórica del arte—en cuanto a la posición antiimperialista de la obra:

> Presentando anecdóticamente su exposición inicial a SEMEFO, a través de su exposición en solitario *Lavatio Corporis* (1994)—un carrusel de caballos muertos, en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México—Fusco argumenta que la exposición demandaba "una lectura en relación a la alegoría nacional mexicana" desde que la función de los caballos como "un icono reconocido de colonialismo", una alusión hecha aparente para Fusco a través de la yuxtaposición del carrusel de SEMEFO y la reproducción de la pintura *Los teúles*, de José Clemente Orozco, "epíteto que los aztecas usaban para denigrar a los conquistadores españoles". Mientras Fusco apacigua lo alegórico en su argumento para contrastar el trabajo de SEMEFO con otras dos respuestas performativas al Tratado de Libre Comercio (NAFTA pos sus siglas en inglés), el espectador del "Otro hablando en la esfera pública" (la alegoría del allos y agoreuein), que evoca, persigue los esfuerzos concertados de Margolles para reencaminar las interpretaciones del corpus de SEMEFO y los impulsos periodizados de la crítica que sitúan a la artista individual y el trabajo del colectivo como la "esencia" del arte Mexicano experimental posNAFTA.
>
> Amy Sara Carroll [513]

[511] CARRASCO, Javier Hernando: 2007, p. 58.

[512] RUBIANO CABALLERO, Germán: 2001, p. 24.

[513] CARROLL, Amy Sara: 2010, p. 105. Traducido del inglés: «Anecdotally presenting her initial exposure to SEMEFO via their solo show Lavatio Corporis(1994)—a carousel of dead horses, in Mexico City's Museo de Carrillo Gil—Fusco argues that the exhibit demanded, "a reading in relation to Mexican national allegory" insofar as horses function as a "well-known icon of colonialism," an allusion made apparent to Fusco by SEMEFO's juxtaposition of the carousel and a reproduction of José Clemente Orozco's painting Los Teules, "the epithet the Aztecs used to denigrate the Spanish conquistadors" (2001:62). While Fusco defuses the allegorical in her argument to contrast SEMEFO's work with two other performative responses to the North American Free Trade Agreement (NAFTA), the

[Fig. 3.9] José Clemente Orozco: *Los teúles IV* (1947)

Luego de su trayectoria con el grupo la artista comienza a exponer en solitario a partir de 1999. Continúa tratando temas de violencia, pobreza, y muerte en la Ciudad de México, utilizando también cadáveres de la morgue. Margolles lleva al nivel de estudios de género el trabajo que había realizado con SEMEFO. Cuando realiza arte de forma independiente, o cuando es ella, dentro del grupo, la que planifica el trabajo, analiza la violencia desde un punto de vista feminista, centrándose en la violencia contra las mujeres. Su producción como artista independiente prosigue con la tradición del grupo en una línea continua. «Margolles sostiene que el trabajo de SEMEFO, y el suyo propio, responde a una búsqueda universal en las artes de considerar la delgada línea entre la vida y la muerte, y aborda la rutina de la violencia en la cultura urbana y las realidades particulares que los residentes de la ciudad encaran mientras son forzados a admitir la fragilidad de la vida en la Ciudad de México.»[514]

El trabajo suyo, así como el del grupo ha sido cuestionado en términos del respeto que se le debe a los muertos y la revictimización que hacen de los cadáveres, lo cual Amy Caroll rebate en su escrito "The Life of the Corpse: Teresa Margolles' Engendering Material Ethic-Aesthetic". Describe como la artista, así como el grupo, realizan rituales de separación en donde dan el espacio de respeto al muerto, o la muerta, así como a las familias—si es que se ven involucradas—, para el duelo[515]. En 1999 viaja a Cali, Colombia, para crear una pieza de performance participativa y pública: *Andén*. Con ésta pretendía hacer honor a las prostitutas que

---

specter of the "Other speaking in the public sphere" (the allosand agoreueinof allegory), which she evokes, haunts Margolles's concerted efforts to reroute interpretations of SEMEFO's corpus, as well as subsequent critics' periodizing impulses that situate the individual artist and the collective's work as the "essence" of experimental, postNAFTA, Mexican art.»

[514] CARROLL, Amy: "The Life of the Corpse: Teresa Margolles' Engendering Material Ethic-Aesthetic", http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/latheatreascarroll.shtml, (revisado el 30 de agosto de 2013). Traducido del inglés: «Margolles contends that SEMEFO's and her own works respond to a universal quest in art to consider the fine line between life and death and address the routine violences of urban culture and the particular realities city residents face as they are forced to concede to the fragility of life in Mexico City.»

[515] *Ibid*.

han sufrido a manos de clientes, o personas de la calle, que no les tienen respeto como personas. En la preparación, Margolles levantó un pedazo de la acera de una calle del parque Las Banderas, e invitó a vecinas y vecinos a traer objetos que les recordasen a seres queridos que hayan muerto de forma violenta. La artista, junto a integrantes de SEMEFO—que colaboraban con la pieza—, se apartaron para dejar paso al duelo de los seres queridos, que echaron los objetos en el agujero que había quedado, cuando la acera había sido levantada. Lo que pretendía ser una acción participativa contra la violencia de género hacia las prostitutas en Colombia, terminó siendo un acto contra la violencia de genera el narcotráfico—ya que siendo Cali una ciudad con tantas muertes generadas en el proceso de la venta ilegal de drogas—, la mayor parte de las personas que participaron llevando objetos eran familiares, amigas, y amigos, de personas que habían muerto de esa forma. Cuando se dio por terminado el acto, el hueco que dejó la acera levantada fue tapado, enterrando los objetos, de forma que la acción servía como funeral.

Aunque en los primeros años de trabajo en solitario se preocupe por la violencia de género, más adelante se preocupará también por la violencia que trae el tráfico ilegal de drogas, que entre 2007 y 2012 ha dejado más de 121 mil muertes—entre asesinatos por territorio, de parte de las autoridades o ataques dirigidos a las mismas autoridades—en todo el territorio mexicano[516]. Una de sus piezas más relevantes en cuanto al tema es *Tarjetas para picar cocaína* (1997-1999). Para el proyecto, la artista crea una serie de tarjetas duras, con el mismo tamaño de una tarjeta de crédito, en las que imprime fotos de muertos en la guerra del narcotráfico y las reparte entre usuarios de drogas, en un juego morboso que hace a los y las usuarias de cocaína recordar a los muertos mientras usan la droga.

Con el mismo propósito crea y *21* (2007). Es una instalación compuesta por piezas de joyería—de moda entre los narcotraficantes de alto rango—, en las que incrusta pedazos de cristal encontrados en escenas de crimen de asesinatos por cuestiones de droga, como por ejemplo, cristales de coches o ventanas. De esa forma, lo que comenzó con un trabajo con los cadáveres como evidencia de la violencia, se ha movido hacia objetos que son también evidencias de los ataques extremos a seres humanos que suceden a diario en el país. Para otros trabajos similares, la artista ha utilizado también muros baleados, ventanas baleadas, etc.

[516] "México: Más de 121 mil personas asesinadas entre el 2007 y 2012", 31 de julio de 2013, http://www.larepublica.pe/31-07-2013/mexico-mas-de-121-mil-personas-asesinadas-entre-el-2007-y-2012, (revisado el 30 de agosto de 2013).

En Ciudad Juárez—territorio del estado de Chihuahua que se encuentra en la frontera norte de México—, ocurren la mayor parte de estos asesinatos relacionados con la venta ilegal de drogas. El estado, por su situación geográfica, es lugar estratégico para todo el tráfico de productos del resto de América hacia Estados Unidos, incluyendo la droga, pero también productos manufacturados. Es también un territorio en donde, luego de la firma del NAFTA, muchas empresas de tecnología estadounidenses establecieron una serie de fábricas de ensamblaje llamadas maquiladoras. Los productos fabricados en países fuera de América son llevados a dichas plantas para ser ensamblados, con un coste de mano de obra mínimo (unos 5 dólares al día), y luego ser transportados a territorio estadounidense, donde luego del acuerdo no tienen que pagar impuestos. La mayor parte de las trabajadoras en dichas fábricas son mujeres, que han revertido de alguna forma la idea de que las mujeres se quedan en su casa, cuidando de sus hijas e hijos. Son mujeres pobres, que necesitan cualquier trabajo que les dé para comer y ayudar a su familia. Muchas son jóvenes, desde los quince años en adelante, y toman un trabajo que paga tan poco que ningún hombre tomaría. Son vistas en la ciudad como unas vendidas a los intereses estadounidenses y su salario es tan bajo que son menospreciadas[517]. Desde 1993—un año después de la firma del tratado, y un año antes de su entrada en vigor—, comienzan a aparecer cuerpos de mujeres brutalmente asesinadas en el desierto de la ciudad. El primer caso es el de Alma Chavarria Farel, de 13 años, encontrada el 23 de enero de 1993. Al principio todas las víctimas identificadas eran trabajadoras de la maquila, mujeres que tenían que recorrer—muchas veces de noche y andando—, un largo camino entre la fábrica y su casa, a través del desierto. Más adelante se han encontrado cuerpos de víctimas que no trabajan en la maquila.

Hay muchas teorías sobre dichos asesinatos, entre ellos el que sea un rito de iniciación en los carteles de droga que gobiernan el territorio: «Algunos creen que la violencia de los crímenes podría estar vinculada en algunos casos a "ritos de iniciación", en los que para ingresar a un cartel o a una de las pandillas locales los pretendientes tienen demostrar que están dispuestos a cumplir todo tipo de órdenes.»[518] Pero definitivamente, la razón patriarcal está detrás de todo ello. Las mujeres que trabajan en la maquila, al ganar un dinero propio—que antes las mujeres de la zona no tenían pues lo ganaban sus parejas—, han comenzado a salir a los bares y centros de ocio en una zona donde la diversión fuera del hogar está reservada para varones, y las únicas

[517] SOTO, Sandra K.: 2007, pp. 423-424, 430-431.
[518] BARRÍA, Cecilia: 2010.

mujeres que frecuentan los centros trabajan complaciendo a los varones que buscan diversión. La moralidad de ellas es cuestionada en dichos casos, y se les ve como promiscuas—término que no es aceptado para las mujeres en el sistema patriarcal, que se basa en un control masculino del cuerpo de las mujeres—. «La forma en que lo ilustra mi padre es que las maquileras, como les llaman, eran mujeres de clases bajas, y hablaba de ellas como mujeres promiscuas. Más tarde cuando comencé a entender los diferentes ángulos de la historia—pensé que no era un asunto de prostitución sino que se trataba de violencia hacia las mujeres.»[519] La pobreza de las mujeres trabajadoras de la maquila, así como la diferencia entre ellas y la imagen de las mujeres perfectas en el patriarcado mexicano—que solo las valora por su capacidad de madres y esposas—, ha servido de cierto modo para legitimar la violencia contra ellas.

Solamente en 2011 169 mujeres fueron asesinadas en el estado de Chihuahua, cuenta una noticia en donde se describe una nueva modalidad: si antes las mujeres eran atacadas en el desierto—solas, mientras caminaban—, y eran violadas y torturadas, ahora también se les ataca en sus propios vehículos, o desde otros vehículos, y se les dispara sin que el victimario tenga contacto con la víctima[520]. Es una historia atroz en donde matan a las mujeres solo por matarlas, por ser mujeres, y por lo tanto, en una sociedad tan masculinizada, no tienen valor. Desde 1993 más de 800 mujeres han muerto solamente en Ciudad Juárez, y más mujeres aún se encuentran desaparecidas[521]. Pero la muestra de que es el machismo de los victimarios lo que está detrás de ello no solo se confirma con la naturaleza de los asesinatos, sino que la prueba se encuentra también en la cantidad de mujeres que no son asesinadas, pero sí maltratadas, y atacadas sexualmente por hombres con los que se tienen que enfrentar a diario para llevar a cabo su rutina, como los conductores de autobús[522].

[519] Anonima, residente de la región de la frontera, citada en HEISKANEN, Benita: 2013, p. 13. Traducido del inglés: «The way that my dad had illustrated it was that it was, we call them *maquileras*, lower-class women, and he made it seem like they were propiscuous women. Later on when I really started understanding different angles of the story—I thought this is not an issue about prostitution but that this was about violence against women.»
[520] CHOUZA, Paula: 2012.
[521] "Edomex, la otra Ciudad Juárez", 21 de julio del 2013, http://www.vanguardia.com.mx/edomexlaotraciudadjuarez-1791693.html, (revisado el 31 de agosto de 2013).
[522] MAYORGA, Patricia: 2013.

[Fig. 3.10] Teresa Margolles: *Lote Bravo* (2005)

En 2005 Teresa Margolles viaja a Ciudad Juárez en donde estudia la naturaleza de los asesinatos contra las mujeres, y las circunstancias en las que vivían las víctimas, y realiza con el material recopilado dos piezas. Una es *Lote Bravo* **[Fig. 3.10]**, nombre de un pedazo de tierra al sur de Ciudad Juárez que ha servido de cementerio para los cuerpos de mujeres asesinadas en la ciudad, así como para algunos cadáveres de víctimas del narcotráfico. En 2005, la artista llega al lugar, y recoge tierra de Lote Bravo—que ha sido utilizada para enterrar a las mujeres asesinadas—. Con ella realizó, a mano, 50 bloques a modo de ladrillos, que son instalados en la sala de exhibición.

> Con estos trabajos intentaba retar los asesinatos y conmemorar a las asesinadas. Están cargados de un perturbador peso forense—son el espacio de las muertas—pero son inútiles para la burocracia: símbolos del fracaso jurídico que sufren las mujeres en la frontera. Completamente hechos a mano, estos "substitutos individuales" sirven de lápida sin tumba […] no tienen nombres, epitafio, son más tristes, más silenciosos y a la vez articulados, que cualquier otra tumba.
>
> R. Scott Bray[523]

Más adelante, el mismo año, realiza *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro*, en donde toma una cámara de video, y con un coche, graba día y noche, los caminos que tienen que recorrer las trabajadoras de la maquila diariamente—y a cualquier hora—, desde su casa al trabajo y nuevamente de vuelta **[Fig. 3.11]**. Los videos son horripilantes a pesar de que nada más sucede en ellos, son solamente varios caminos solitarios recogidos por la cámara. Se advierte al espectador o espectadora de antemano que son los caminos que recorren

[523] BRAY, R. Scott: 2007, p. 37. Traducido del inglés: «Her aim with this work is to challenge the murders and commemorate the murdered. They bear an unsettling forensic weight — they are of the space of the dead — yet are so bureaucratically useless: symbols of the juridical failure of women in this borderland. Entirely handmade, these 'individual deputies' are headstones without a grave […] but lacking names, epitaphs, they are sadder, both more silent and articulate than any other grave space.»

mujeres o niñas, desde los 15 años, solas, para llegar a sus trabajos o sus hogares. Por el camino, la artista se atraviesa con casas solitarias, que para esas mujeres pueden representar una esperanza—de que no van a ser atacadas mientras sean visibles desde la casa—, y al mismo tiempo, pueden representar una amenaza—de que un hombre salga de la casa y las ataque—. La artista además graba el sonido de perros ladrando o coches encendiéndose, utilizándolo como sonido de fondo en el video, para que tenga un mayor sentido de terror.

[Fig. 3.11] Teresa Margolles: *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cerro de Cristo Negro* (2005)

Es importante entender el concepto de video feminista y en el arte de mujeres para analizar la importancia de las artistas que tratan la violencia de género en México, América Central y el Caribe español, y así observar claramente su aportación a la historia del arte. Comenta acerca de ello Xexqui Castañer:

> El video como tecnología de género comienza a utilizarse en Estados Unidos en los años noventa como soporte de diferentes propuestas denominadas auto-cuerpo. En esa misma línea argumental se sitúa Alejandra Juhasz, pero le añade la

> connotación de lugar político, al hablar de trabajos de mujeres que se filman a sí mismas, expresando la conciencia de ser mujeres. Por su parte Cynthia Pech señala que el video de corte feminista ha ido más allá de lo puramente teórico, y se ha consolidado como medio para revisar y analizar los mecanismos de representación de la imagen de la mujer y transgredir el orden establecido. La misma autora señala que esto se debe a su carácter alternativo y su autonomía para la visualización de las distintas realidades que conforman la identidad femenina.
>
> Xesqui Castañer[524]

Cimbra (2006), es el trabajo más reciente de Teresa Margolles en el campo de la violencia que va dirigida específicamente a las mujeres en Ciudad Juárez. En la instalación, una mezcla de telas, ropa, barro, agua y cemento, discurre por una especie de canal gigante realizado con madera, que esconde desde uno de los ángulos lo que sucede dentro. El sucio y el cemento no dejan al espectador o espectadora saber lo que está viendo. La ropa que discurre, mezclada con el cemento y el agua, es de víctimas de ataques machistas en la ciudad fronteriza. No todas están muertas, algunas han sido víctimas de ataques físicos, sexuales o no, violencia de género por parte de la pareja—cuya tasa es muy alta también en Ciudad Juárez—, y otras han sufrido el escalafón más alto de la violencia de género, el feminicidio. La ropa también pertenece a personas con las que la artista se entrevistó, y que viven en un medio tan hostil que sus vidas son controladas por el miedo y la inseguridad—no solamente mujeres, también varones prostitutos que viven el patriarcado de la misma forma que las mujeres de la zona[525] pues se les considera femeninos—. Todos estos elementos se pueden interpretar de diferentes maneras dando una idea completa del complejo problema que viven las mujeres en Ciudad Juárez.

[524] CASTAÑER, Xesqui: "El medio digital como soporte de los nuevos discursos del género", http://historiadelartemalaga.es/pcdig/wp-content/uploads/2013/02/4-Texto-Xesqui-Castaner.pdf, p. 5, (revisado el 12 de agosto de 2013).
[525] MIRAMONTES OLIVAS, Adriana: 2012, p. 45.

La instalación es grande, pues así mismo es el problema de los asesinatos de mujeres, la violencia, y el machismo en la frontera. Y el muro, con el que se enfrenta el público desde el principio, no deja ver que es lo que está pasando con la instalación, como el muro de impunidad y mentiras, que no deja ver lo que está pasando con los feminicidios en Ciudad Juárez. Las autoridades, sobrecargadas de trabajo por la guerra contra el narcotráfico, a la vez que masculinizadas por la cultura de la frontera—que les lleva a un machismo extremo—no ven las razones de género que llevan a los asesinatos y las violaciones. Se pueden encontrar también las razones de dicha impunidad en la mentalidad patriarcal—la misma de los atacantes—lo que evita que se consideren a las mujeres como seres con derechos. Son las mismas razones que evitan una preocupación por los asesinatos a personas vinculadas con el narcotráfico, y crean una cultura en donde solo se investigan los asesinatos a personas civiles con dinero y poder. El gobierno mexicano ha tomado también pocas cartas en el asunto, contribuyendo a la situación de desconocimiento común, y la falta de acción—no solo para llevar los casos ante la justicia, sino también para evitarlos y prevenirlos—. A pesar de haber sido firmada en 2007 la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, los casos de feminicidio no son tratados con la efectividad que requieren, y los posibles causantes de estos asesinatos—los lideres de carteles de droga—manipulan a la justicia con dinero y amenazas.

[Fig. 3.12] Teresa Margolles: *Cimbra* (2006)

El gris que refleja el interior de la canal en la instalación **[Fig. 3.12]**, y que no deja saber a simple vista qué se está viendo, se puede interpretar como esa burocracia que no permite que los casos se resuelvan, y al mismo tiempo la vida gris de luto que viven las familias de las mujeres que, en muchos casos, no pueden ni enterrar a sus muertas porque se encuentran desaparecidas. Uno de los problemas más graves de acceso a la justicia en casos de violencia es la pobreza de las mujeres en México. Es un problema que presenta el país por su

situación de neocolonia, en donde Estados Unidos obliga, mediante medidas económicas, deudas, préstamos y bonos—además de la presencia militar—, a dejar los salarios bajos, para así beneficiarse de una mano de obra barata cerca de su país.

> En *Cimbra*, Margolles también critica las estrategias económicas del gobierno porque, aun cuando las víctimas de violencia por parte de la pareja incluyen mujeres de todas las clases sociales, muchas de las víctimas reportadas de abuso dentro de la familia y las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez viven en la pobreza, en barrios segregados y no son capaces de tener auto propio. Su necesidad de depender de transportación pública para ir al colegio o participar de la fuerza laboral, por lo que están constantemente forzadas a viajar solas y se convierten fácilmente en objetivo de los perpetradores.
>
> Adriana Miramontes Olivas[526]

Otros trabajos de la artista, como *127 cuerpos* (2006), y *The Cloth of the Dead* (2003), tratan el problema de la violencia en México en general incluyendo la violencia de género por parte de la pareja, la violencia sexual por conocidos o desconocidos y los feminicidios en Chihuahua, pero no limitándose a la violencia de género. En el primero, Margolles cuelga de una galería una serie de 127 cuerdas, atadas unas a las otras. Las cuerdas fueron utilizadas en la morgue para coser cuerpos de personas que han muerto de forma violenta. En el segundo utiliza ropas pertenecientes a personas que han sufrido una muerte violenta—la ropa que llevaron en el momento de su muerte, aun marcada con la sangre y los fluidos corporales despedidos durante el asesinato—.

[526] *Ibid.*, p. 40. Traducido del inglés: «In Cimbra, Margolles also criticizes the government's economic strategies because even though the victims of domestic violence include women from all social classes, many of the reported victims of family abuse and many of the disappeared and murdered women of Ciudad Juárez live in poverty in segregated neighbourhoods and are not able to own their own cars. They need to rely on public transportation to attend school or participate in the labor force, thus are forced to constantly travel alone and can easily become the target of perpetrators.»

3.3 Ciudad Juárez y el norte de la frontera

La obra *Cimbra*, de Teresa Margolles estuvo presente en la muestra *Frontera 450 +*—que se inauguró en el Station Museum of Contemporary Art, en Houston Texas, en 2006—. Expusieron artistas internacionales y mexicanas, que realizan trabajo alrededor de los feminicidios en la frontera. Se caracterizó por propuestas contemporáneas que exploraban todos los ángulos del problema. Tomando en cuenta el ritual de la limpieza de la casa, no solo para el aseo, sino también para deshacerse de las "malas energías"—ritual que se practica en varias partes del mundo, entre ellas algunas regiones de México—, Susan Blum (1944), nacida en Houston, Texas pero criada en Ciudad de México, recrea de forma magnificada tres escobas, a las que ata con un nudo en la parte de arriba **[Fig. 3.13]**. El nudo en las escobas de la instalación *Luz y solidaridad* (2004-2006), según la propia artista, representa el bloqueo a lo femenino en la frontera Estados Unidos-México. Recuerda también al nudo sin fin budista, que representa la eternidad[527]. La artista, para la creación de la instalación, estudió la escalada en la violencia que ha habido en la frontera—posteriormente a la firma del NAFTA—. Se entrevistó además con la directora del Centro de Nuestras Hijas de Regreso a Casa, Marisela Ortiz, y madres de mujeres y niñas que han sido asesinadas o se encuentran desaparecidas. Con la peligrosidad que implica vivir cerca de la frontera, o cruzarla, la artista ve el Río Bravo como una «herida abierta» que se debe limpiar. Las escobas gigantes que se presentan en la instalación son el vestigio, de lo que en realidad es una performance/ritual, en donde la artista invita a las madres que ha conocido, a través del Centro que dirige Ortiz a barrer de forma que tomasen el poder de alguna forma[528]. En la performance es muy importante el ruido, que recrea un ambiente de duelo y a la

[Fig. 3.13] Susan Plum: *Luy y solidaridad* (2004-2006)

[527] PLUM, Susan: citada en "Susan Plum. Luz y Solidaridad/Light and Solidarity", http://www.stationmuseum.com/frontera/450.htm, (revisado el 1 de septiembre de 2013).
[528] *Ibid.*

vez de miedo, y que lleva el mensaje al público del peligro que representa la frontera para las mujeres **[Fig. 3.14]**.

[Fig. 3.14] Susan Plum: *Luz y solidaridad* (2004-2006)

La situación económica de las mujeres en la región de Ciudad Juárez sirve como agravante en la trama de los feminicidios y otros ataques a mujeres. La falta de dinero elimina el aliciente que buscan a menudo las autoridades para resolver casos, pues las víctimas y sus familiares, por falta de recursos, no tienen la capacidad de presión de la que disfrutan las personas con recursos, que pueden utilizar varios medios para su beneficio. Además, como se ha mencionado, a las mujeres pobres—especialmente a las que trabajan en las maquiladoras—, se les menosprecia, como si su valor como seres humanos fuese menos por su nivel económico o su necesidad de trabajar con un salario muy bajo por falta de otro. En la exposición *Frontera 450 +*, Celia Álvarez Muñoz (n. 1937) expone, sobre este tema, *Las Mordidas: The Power of Privilege* (2006). Siendo su familia originaria de Ciudad Juárez, y habiendo cruzado sus abuelos la frontera para vivir en El Paso, Texas—ciudad fronteriza que ha visto un crecimiento desproporcionado con los años—, la fotógrafa siempre se preocupa por los asuntos que afectan la colindancia de los dos países, la violencia que genera el narcotráfico, y el sufrimiento de las miles de personas que diariamente intentan cruzar.

El límite (1991) es uno de sus trabajos que trata el concepto de frontera, así como la presencia de una vía de tren, que se construyó cuando terminó la Revolución Mexicana. La vía transformó la ciudad de El Paso, de una con muy pocos habitantes, a una en donde viven actualmente 1.045.180 habitantes—incluyendo la ciudad y los suburbios—, según el censo de 2010. "El límite" es un juego de palabras que significa tanto el límite que representa la frontera, como el límite de carga que permite el tren. La obra se compone de fotografías a gran escala—

con las que crea una instalación—, de dos trenes miniatura realizados con latas de sardina, y de un texto que muestra la diferencia entre el yo que nos imaginamos y el yo real. El texto también ayuda a entender la influencia que tenían las vías del tren en la vida de la población de El Paso, así como la cultura que traían del sur.

> Las historias de papá venían de dos Fuentes; las inventadas y las aventuras de la vida real. En ocasiones difícil de separar o distinguir. En las arenas, cerca de las vías de tren, jugaban con juguetes hechos con objetos que no tenían relación. Como las combinaciones de las que nos advertían. Nunca coma sandía durante algunos días del mes. Nunca tome leche cuando coma pescado. Nunca tome un helado cuando [esté] agitado.
>
> Celia Ávarez Muñoz[529]

Más adelante, la artista se ha preocupado por la misma situación fronteriza (pobreza, violencia, ilegalidad, explotación laboral y sexual) desde el punto de vista de género. Entre 1996 y 2003 realiza la instalación *Fibra y Furia: Exploitation is in Vogue*, en varias exposiciones en Estados Unidos, con la que se introduce en el mundo de la moda femenina estadounidense y lo vincula a la mano de obra explotada, también femenina, al sur de la frontera. La primera instalación fue *Fibra*—que se expuso en 1996 en el Center for the Arts in San Francisco, California—. Con ella estudiaba la forma en que la moda construye la idea patriarcal de lo que es una mujer. En 1999 *Fibra* pasa a ser parte de *Fibra y Furia: Exploitation is in Vogue*, luego de que la artista estuviese tres años recolectando noticias sobre las mujeres asesinadas y desaparecidas en Ciudad Juárez[530], y se diera cuenta de la relación que tienen las muertes con las maquiladoras, muchas de las cuales se dedican a la industria de la moda. Utilizando la ropa—que desde un punto de vista sexista se ha utilizado muchas veces para representar a las mujeres—, Celia puede jugar con la idea de las clases sociales, la situación geográfica, la edad, y el contexto en el que se desarrolla la vida de las mujeres que llevan uno u otro tipo de vestimenta. La ropa puede tener además vestigios de maltrato o violencia, como demuestran las instalaciones de Teresa Margolles. Pero Celia Álvarez no utiliza la vestimenta que llevaban las víctimas en el momento del ataque o el asesinato, pues su trabajo no se vincula a la morgue o lo forense—como

[529] ÁLVAREZ MUÑOZ, Celia: citada en KUUSINEN, Asta: 2006, p. 109. Traducido del inglés: «Stories from Dad came from two stories; invented and real live adventures. At times hard to separate or distinguish. En las arenas, near the railroad tracks, they played with toys made out of things that don't belong together. Like combinations we were warned against. Nunca, never eat watermelon during a certain time of the month. Nunca tome leche cuando coma pescado. Nunca tome un helado cuando agitado.»

[530] ÁLVAREZ MUÑOZ, Celia: citada en CORDOVA, Cary: 2004.

[Fig. 3.15] Celia Álvarez Muñoz: *Fibra y Furia: Exploitation is in Vogue* (1996-2003)

sí hace el de Margolles—, sino que utiliza simbolismos de datos o declaraciones que toma de las víctimas o los medios.

Fibra y Furia se compone de fotografías y elementos de la moda de las mujeres que viven a uno u otro lado de la frontera, que cuelgan dentro de la sala. Uno de los vestidos, rojo, y con un tono, claramente de fiesta, se hipersexualiza cuando la artista coloca cuatro rosas, del mismo material y color del vestido, una en cada pecho, una en el trasero y una donde se encontraría la vulva de la mujer que lo llevase puesto **[Fig. 3.15]**. Una prenda de vestir que automáticamente convierte a la mujer que lo lleve en un símbolo de sexualidad—situación a la que se enfrentan constantemente las mujeres a ambos lados de la frontera—, pero que dada la situación de pobreza y amparo de la ley, las mujeres al sur viven con más crudeza. La instalación se titula *Sirena* o *Prom Queen*—el último nombre podría ser traducido a Reina del baile de fin de curso—, lo que también lleva al espectador o la espectadora a imaginarse a una mujer joven o una adolescente, vistiendo una prenda que la convierte en objeto sexual.

La falda corta de vaquero, propia de la moda entre las muchachas jóvenes que trabajan en la maquila en Juárez, es la protagonista de otra de las instalaciones. La artista cose una tira de lentejuelas roja a la parte que cubre la cremallera desde fuera. Es un elemento que podrá formar parte de la misma moda, pero que al ser de color rojo, lleva a pensar en las violaciones sexuales múltiples que sufren las víctimas de asesinatos en Juárez antes de morir **[Fig. 3.16]**. Por su parte, para *Naughty Girl/Niña traviesa*, la artista recrea—a través de un "picardías" hecho con telas que se usarían en un vestido de noche o de gala—, la imagen de las niñas que también son víctimas de los abusos sexuales y asesinatos en la frontera. Desde 1993 se han encontrado víctimas tan pequeñas como de cinco años, que sufrieron violación sexual antes de morir.

Es importante la crítica que hace la artista de la industria y su envolvimiento en los asesinatos. Después de la firma del NAFTA, la presión para que el costo de producción sea bajo, ha llevado a los administradores a evitar invertir en la seguridad de sus trabajadoras—que claramente se enfrentan a una situación insostenible de ida y vuelta al trabajo—, y la violación de sus derechos humanos ha contribuido a la poca estima que se tiene de ellas, que son tratadas como menos que personas. Hablando del trabajo de Celia Álvarez Muñoz, Benita Heiskanen comenta:

> Un aspecto siniestro de dicha avaricia, evidentemente, ha sido que las mujeres mexicanas de clase trabajadora se han convertido en objetos desechables, víctimas de violencia, que han sido sancionadas por las corporaciones transnacionales—y la sociedad en la que operan—a través de su rechazo tenaz de intervenir en los crímenes y de proveer medidas de seguridad para sus empleadas para prevenir atrocidades en el futuro.
>
> Benita Heiskanen[531]

La artista también hace una salvación en cuanto a la explotación de mujeres, la feminización de la pobreza, y la violación sexual en situaciones de guerra, diciendo que México no es el único país en donde ocurre, también ocurre en Estados Unidos, y en muchos países del mundo[532]. Por toda la instalación se ven pedazos largos de tela que cuelgan del techo, entre los que se encuentran los vestidos y prendas de vestir que en total suman diecisiete, y entre los cuales también se encuentran zapatos. La artista decidió incluir zapatos cuando, en su lectura sobre los casos de Juárez, se dio cuenta de que a menudo se mencionaban los zapatos que llevaba la víctima, y si tenía ambos, o solo uno, cuando fue encontrado su cuerpo. Los zapatos coleccionados para la obra fueron donados, al final de su exposición, a refugios de supervivientes de violencia de género[533].

[531] HEISKANEN, Benita: 2013, p. 11. Traducido del inglés: «A sinister aspect of such greed, evidently, was that working-class Mexican women had become disposable objects of violence that was sanctioned by the transnational corporations – and the society within which they operated – through their stubborn refusal to intervene in the crimes and to provide safety measures for their employees to prevent further atrocities.»
[532] ÁLVAREZ MUÑOZ, Celia: citada en KUUSINEN, Asta: 2006, pp. 237-238.
[533] ÁLVAREZ MUÑOZ, Celia: citada en CORDOVA, Cary: 2004.

Como parte de *Fibra y Furia* se presentan también dos fotografías de grandes dimensiones, colgadas de las paredes de la sala, que vinculan los vestidos y prendas de vestir con la localización geográfica que interesa a la artista. Para una de ellas—*Furia*—, la artista se sitúa justo en la frontera y retrata un vestido frente a un paisaje que muestra en primer plano, las casas aisladas del territorio que aun pertenece a México, y en el horizonte se puede ver la ciudad de El Paso. En la misma fotografía la artista incluye elementos de muerte y ritual, vinculando los feminicidios a procesos de ceremonia—otra de las sugerencias que se han presentado a la hora de desarrollar teorías sobre los sucesos—.

[Fig. 3.16] Celia Álvarez Muñoz: *Fibra y Furia: Exploitation is in Vogue* (1993-2003)

La obra que la artista presenta en *Frontera 450+*, *Las Mordidas: The Power of Privilege*, trata también la feminización de la pobreza y su relación con las muertes en Juárez, especialmente la falta de atención que prestan las autoridades por su interés en resolver casos de personas "importantes". Mordida significa en México, y otras partes de América Latina, un soborno—normalmente en forma de dinero—, que se da a un policía o agente de la ley para que no indague o actúe sobre un delito que conoce. La artista, en una manta de grandes proporciones—que llega del techo al suelo de la sala en forma cuadrada—, escribe con letra muy pequeña historias y argumentos sobre la imposición de la ley sobre los delitos cometidos contra mujeres en Ciudad Juárez. El texto de la gran tela habla también sobre el seguimiento que se le da a los casos dependiendo de la clase social de las mujeres atacadas. Las letras tienen dos tonos, que de cerca no significan nada, pero que si la espectadora o el espectador se aleja, dibujan con luces y sombras una placa de policía, una distancia desde la que no se puede leer el texto **[Fig. 3.17]**. De esta forma el público puede solo identificar un símbolo a la vez, el del lenguaje escrito o el de la imagen, haciendo alusión al engaño y el entorpecimiento de las agencias en la solución de los casos. Al mismo tiempo, la palabra mordida—de morder—

se puede interpretar como un ataque, cerrando el círculo perfecto de las interpretaciones que tiene el trabajo, en donde con una sola palabra contiene todo el significado de la obra.

[Fig. 3.17] Celia Álvarez Muñoz: *Las Mordidas: The Power of Privilege* (2006)

Siendo la situación de los feminicidios en Juárez un problema en el que ambos países, con sus políticas sexistas y neoliberales, están implicados, algunas artistas al norte de la frontera, como Celia Álvarez Muñoz, han decidido colaborar. Otras artistas del norte que han tratado el tema son Sharon Kopriva (n. 1948), Coco Fusco (n. 1960), Lourdes Portillo (n. 1944) y Andrea Marshall (n. 1982). La primera expuso en la ya mencionada exposición *Frontera 450+*, *Who are you?* (2006). Para la muestra realiza, con papel maché, una especie de escultura que recuerda

[Fig. 3.18] Sharon Kopriva: *Who are you?* (2006)

perfectamente a un cuerpo de una mujer en descomposición **[Fig. 3.18]**. El color hace que la escultura aparente ser alguno de los cuerpos en descomposición de culturas antiguas, encontrados por arqueólogos, cuyo estado de descomposición ha avanzado lentamente por haber sido enterrados en ambientes donde no llega el oxígeno ni la humedad. El cuerpo apenas lleva ropa—solo le cubre una tela de saco vieja y rota—, y yace sobre la arena, rememorando el desierto en donde se encuentran la mayor parte de las víctimas de feminicidio en el norte de México. En la exposición, la escultura se localiza en un lugar bastante aislado del resto de las obras, por lo que da un sentido de disminución—visualmente la escultura se advierte pequeña—, además de aislamiento.

Loudes Portillo, conocida artista cinematográfica, escritora y directora, ha dedicado toda su carrera a tratar temas políticos latinoamericanos. La artista nace en México, pero fue criada desde pequeña en Estados Unidos y es allí donde trabaja. Viaja a menudo a diversos países de América Latina para investigar sobre los temas que le interesan y a los que ha dedicado documentales, como *The Mothers of Plaza de Mayo* (1986). En él trata el caso del movimiento de las madres argentinas de personas que desaparecieron durante la dictadura militar que vivió Argentina entre los años 1976-1983[534]. En 2001 realiza *Señorita extraviada* **[Fig. 3.19]**, documental que se introduce de lleno en la trama de la resolución de casos, y las causas, de los feminicidios de Ciudad Juárez. El film contesta muchas preguntas, algunas sobre la dificultad para resolver los casos, y la peligrosidad de dicha Ciudad para las mujeres, pero crea al mismo tiempo otras, que deja sin resolver.

[534] La mayor parte se encuentran aún desaparecidas y fueron secuestradas, torturadas y muchas asesinadas por el ejército argentino principalmente por su ideología política. Las Madres de la Plaza de Mayo se fundó en 1977 con su primera manifestación frente a la Casa Rosada, sede de la presidencia. Actualmente, más que buscar a sus hijos, buscan justicia y que se resuelvan los casos de asesinatos, secuestros y encarcelamientos políticos.

La artista no deja ningún ángulo sin ser estudiado. Entrevista a altos cargos como el gobernador del estado de Chihuahua, y al entonces procurador general asistente—que es actualmente secretario de gobierno estatal—, a activistas, víctimas supervivientes, familias de víctimas y hasta a mujeres, que mientras el documental era rodado no habían tenido ningún acercamiento con victimarios de la zona, y luego fueron asesinadas, o fue asesinada alguna mujer de su familia. El documental narra la evolución de la opinión general sobre los casos. Al principio la gente se negaba a hablar del hecho de que estaban desapareciendo mujeres y de que se encontraban sus cuerpos violados y asesinados en el desierto. Más adelante surgen las teorías conspirativas: la policía, las autoridades de la justicia, y los medios de comunicación hablaban de un asesino en serie, y achacaban a una sola persona la culpabilidad de todos los delitos. Es importante en el documental la narración de una mujer que solo se identifica por el nombre de María. Fue arrestada luego de intentar resolver un ataque que realizan sus vecinos a su esposo y en la comandancia, la policía la golpea, agrede sexualmente—incluso una mujer policía—, y luego la amenazan de muerte. La policía le muestra fotos de una violación masiva a una mujer en Lomas de Poleo, un lugar como Lote Bravo, en donde también se ha encontrado un gran porcentaje de los cuerpos de mujeres hallados hasta el momento en Ciudad Juárez. La amenazan con llevarla allí, y le obligan a ver las fotos de una violación a una mujer, que más adelante fue asesinada con fuego, luego de haber sido rociada con gasolina. Esto puede, de algún modo, contestar la pregunta de la implicación de la policía en tapar los hechos, y evitar denuncias por medio de amenazas, pero abre otra pregunta sobre su implicación en los mismos hechos.

Las declaraciones de altos cargos en el gobierno para el documental muestran menosprecio hacia las mujeres, y misoginia extrema. Victoria Caraveo, activista contra los feminicidios, cuenta que la primera vez que el entonces presidente de México, Ernesto Zedillo, fue cuestionado sobre las muertes de mujeres en Ciudad Juárez, el mismo contestó que el problema es que eran prostitutas, que vivían una doble vida. Aun cuando las mujeres pudiesen ser o no prostitutas, ello no justifica la muerte ni el maltrato a ningún ser humano. El entonces gobernador de Chihuahua, Francisco Barrio, que sirvió del 1992 al 1998 sugiere que las víctimas se rodeaban de personas que pertenecen a gangas, y que llevaban, como él mismo dice, una "mala vida", como si fuese una excusa para los feminicidios y para no resolverlos.

Jorge López, actual secretario de gobierno estatal de Chihuahua, que era para la fecha, procurador general asistente propone además soluciones ridículas que se basan en la misoginia y

el clasismo social. Sugiere que las personas a las que llama “buenas” entren en su casa cuando se haga de noche, y no frecuenten los lugares de ocio. A esto una entrevistadora para el documental responde, «pero es que en la ciudad hay muchas personas, la mayoría mujeres, que trabajan en las maquiladoras, que entran en primer turno a las 5 o 6 de la mañana por lo que tienen que salir de madrugada de sus hogares y el segundo turno termina a las doce de la noche». El entrevistado responde que las personas que trabajan en las maquiladoras llevan un uniforme específico, y esas personas no están en peligro por salir de noche—sugiriendo que si se viola o asesina a muchachas en la ciudad es por la ropa que llevan—. Inmediatamente el documental muestra imágenes de un cuerpo que se encontró con el uniforme de maquiladora incluyendo las botas de trabajo. Además de las declaraciones de la policía, las de otra superviviente implican en los hechos a los conductores de autobús de la zona. Este último dato confirma las sospechas de que no es un asesino en serie, sino más bien una cultura común, extremadamente machista, la culpable de los asesinatos. Las declaraciones echan luz sobre la diversidad de los atacantes, que no pertenecen a un grupo específico.

[Fig. 3.19] Lourdes Portillo: *Señorita extraviada* (2001)

Las maquiladoras tienen la mayor parte de sus plantas en Ciudad Juárez, pero se distribuyen a lo largo de toda la frontera, sirviendo el propósito de ensamblar las piezas que llegan de otros países, y enviar el producto finalizado a Estados Unidos, desde el punto más cercano a su destino. Coco Fusco estudia la situación de explotación que sufren las trabajadoras de estos centros, que muchas veces no están amparadas por ninguna ley. *Dolores from 10 to 10* (2001), podría clasificarse como un trabajo de explotación laboral, como cualquier otro, pero entra dentro de las relaciones de género y la violencia hacia las mujeres pues la explotación en las maquilas va dirigida a las mujeres. Ellas tienen mayor necesidad por su situación de pobreza, y la carga familiar. Son la mayor parte de la plantilla de las fábricas, pero no así de la supervisión, estando estos últimos puestos en manos de hombres. El video de Fusco narra, a modo de sucesos que graba una cámara de seguridad escondida en un despacho, las vivencias que tuvo que sufrir Delfina Rodríguez, trabajadora de una maquiladora en Tijuana, cuando decidió formar un sindicato con sus compañeras[535].

Su supervisor, a modo de castigo, la encierra en su despacho por doce horas, sin comida, agua, baño ni teléfono, violando todos los derechos que pueda tener una persona que trabaja en una fábrica. Luego la obligan a renunciar **[Fig. 3.20]**. Esto confirma la teoría descrita antes sobre la situación de las mujeres en las maquiladoras, que son tratadas como objetos desechables por sus propios empleadores. En la situación capitalista y neoliberal que están fundadas estas fábricas, donde el dinero va por encima de los derechos humanos, y la situación de pobreza alrededor de ellas se afianza para contar con un ejército de obreras desempleadas listas para tomar cualquier puesto vacante, el despido de una empleada no tiene importancia.

[Fig. 3.20] Coco Fusco: *Dolores from 10 to 10* (2001)

[535] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, p. 288.

Con la colaboración de Ricardo Domínguez actuando como el supervisor de la fábrica, Coco Fusco hace en la video/performance una interpretación de lo que ella piensa que vieron las cámaras, luego de haberse entrevistado en 1993 con Delfina Rodríguez. Es una historia de humillación y degradación de la mujer. Fusco ha insistido en todas las ocasiones que ha podido en que Delfina no se quedó de brazos cruzados. No la quiere exponer como víctima, sino como una superviviente que tomó cartas en el asunto mientras aun era empleada de una fábrica tan explotadora, queriendo formar un sindicato. Luego, cuando renunció a la maquiladora, denunciando a su agresor. Desgraciadamente, las autoridades no le hicieron caso, y sí le creyeron a su agresor, que además tenía a sus demás trabajadoras de su parte pues ninguna se atrevió a apoyar a su compañera[536] por miedo al despido.

Quizás desde un punto de vista del estereotipo, Andrea Marshall crea en su fotografía *The Rice Bath Dyptich* (2010) una situación de feminicidio en donde su protagonista es una mujer mexicana que se viste con la moda norteña mexicana de las mujeres jóvenes. El personaje que aparece en la primera de las fotos del díptico cocina a su esposo un mole poblano, pero desafía a su vez la imagen típica de la esposa sumisa que le hace la comida su pareja, pues no lleva la ropa de una ama de casa que se queda en su casa todo el día esperando al marido. Además, fuma un cigarrillo mientras cocina, una fórmula que ha utilizado la artista en otras ocasiones para confrontar la imagen estereotipada de la muer sumisa **[Fig. 3.21]**. En el díptico fotográfico, que dedica a la lucha contra los feminicidios de Ciudad

[Fig. 3.21] Andrea Marshall: *Self Portrait as Rosemary Myst With Balloon Dogs* (2011)

[536] FUSCO, Coco: citada en *Ni una más*. *The Juarez Murders*, http://www.mirajuarez.org/public/Foto_News_Principali/niunamascatalogue.pdf, (revisado el 5 de septiembre de 2013).

[Fig. 3.22] Andrea Marshall: *The Rice Bath Dyptich* (2010)

Juárez, la artista realiza una segunda fotografía en donde se autorretrata como una mujer muerta (personaje ficticio María González). El cadáver presentado en la bañera, con toda la comida que acaba de preparar—mole poblano y arroz—tirado encima de su cuerpo. El mole, rojo, se entremezcla con la sangre de su cuerpo asesinado, creando una escena macabra **[Fig. 3.22]**. Normalmente, cuando se habla de feminicidios en Ciudad Juárez, se piensa en los cometidos por desconocidos de las víctimas, pero los asesinatos a mujeres por parte de su pareja, y la violencia de género de este tipo, también ocurre con mucha frecuencia. Andrea Marshall lo recuerda con esta pieza.

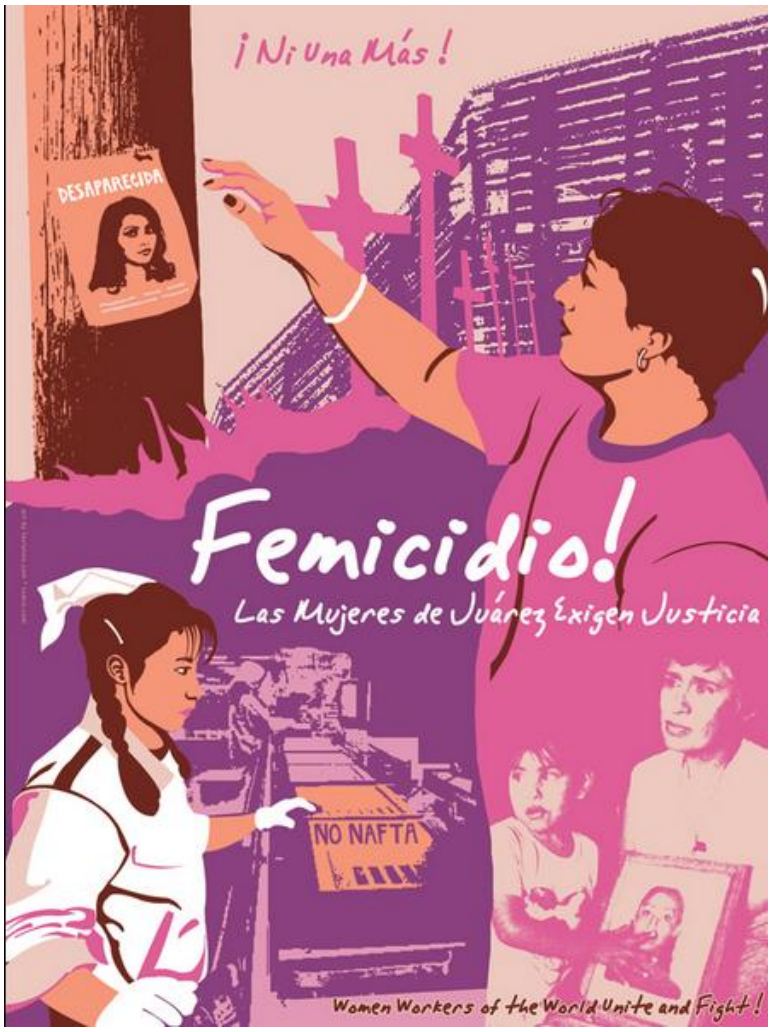
Marshall utiliza el personaje de María González nuevamente en la obra *Untitled Self Portrait* (2010) **[Fig. 3.23]**. En la pintura, González es también víctima de los feminicidios en Ciudad Juárez, aunque no se aclara si su atacante es su pareja o un desconocido. La pintura hace reverencia al estilo naif y surrealista de Frida Kahlo, y toma como referencia, al igual que hacía esta última, los exvotos mexicanos. En el cuadro, la artista vincula la religión católica mexicana, el dinero, las drogas y las costumbres patriarcales, al asesinato de mujeres en la ciudad fronteriza. Una mujer mestiza, con vaqueros cortos y camisa blanca, al estilo de un sujetador de tela, dos trenzas largas, y un velo—que ejemplifica la comparación que se hace entre las mujeres en México y la Virgen María—aparece en primer plano con los agujeros sangrantes de diez balazos en todo el cuerpo—dos de ellos en las palmas de las manos—. Estos dos últimos rememoran el sacrificio de Jesucristo en la cruz, o los estigmas que se dice, sufren algunos santos antes de morir. La mujer mira fijamente a la espectadora o espectador con los ojos llenos de lágrimas. En segundo plano aparece una mujer, vestida con ropa masculina negra, un revolver en una mano, mientras con la otra lleva un cigarrillo a su boca. Por su postura extremadamente masculina, sentado o sentada en una silla de madera con las piernas muy abiertas, y el revólver

entre ellas, como símbolo fálico, se asume que la persona es la que ha cometido el asesinato y que pertenece a bandas de narcotráfico.

En la parte de debajo de la pintura hay una inscripción: «Son of a gun. Este tipo parece que no rompe un plato pero en realidad rompe toda la vajilla. Don't shoot and blame, bang bang»[537] y firma María González. Se puede entender de la inscripción que la artista está reaccionando ante la culpabilidad que se achaca por los asesinatos a las propias víctimas, y la forma en que los asesinos siempre son retratados como personas buenas y amables que ayudan a la comunidad y no rompen un plato.

[Fig. 3.23] Andrea Marshall: *Untitled Self Portrait (by María González)* (2010)

[537] Traducción de la cita completamente al español: «Hijo de la pistola ("Son of a gun" es una frase que en Estados Unidos puede sustituir "Son of a bitch", hijo de perra). Este tipo parece que no rompe un plato pero en realidad rompe toda la vajilla. No dispares y culpes, bang bang.»



[Fig. 3.24] Favianna Rodríguez: *Femicidio!* (2012)

También desde el norte de la frontera, centrándose en las formas en que afectan las políticas de migración estadounidenses, especialmente a las mujeres, trabaja Favianna Rodríguez. Su obra, fresca y juvenil, se inserta en la tradición del cartelismo político que se estudia en el capítulo 1, incorporando los avances tecnológicos del diseño digital. Es un trabajo activista, realizado en el contexto de Los Ángeles, ciudad californiana que es hogar de miles de trabajadoras y trabajadores provenientes de todas partes de América Latina. La población latina está principalmente compuesta por mexicanos y mexicanas inmigrantes y mexico-americanos, que son descendientes de las y los habitantes de Aztlán.

El trabajo de Rodríguez es uno por los derechos humanos en general. Habla en sus carteles y diseños de las torturas, derechos laborales, la migración, las políticas en torno a la educación, y el racismo que afecta especialmente a las personas negras y latinoamericanas en Estados Unidos. Desde un punto de vista feminista ha realizado carteles sobre derechos reproductivos, sexuales, equidad de género, etc. Es interesante notar la perspectiva iconográfica de los personajes en el trabajo de Rodríguez, pues—cuando la mayoría de las y los cartelistas, o las personas que tratan temas de derechos humanos representándolos con individuos, utilizan figuras masculinas para hablar de la humanidad como conjunto, y se asume que si una artista expone mujeres en su trabajo es porque trata temas de mujeres—, sus protagonistas son, en la

[Fig. 3.25] Favianna Rodríguez: *End Violence Against Women* (2013)

mayoría de los casos, mujeres, aun cuando se refiere a temas universales. Como parte de la tradición cartelista a la que pertenece Favianna, su trabajo lleva un texto que lo hace más fácil de interpretar, por lo que el espectador o la espectadora pueden notar que la artista se está refiriendo a derechos comunes como el acceso a la educación, o el fin del racismo. En el capítulo 5 se estudiará una artista que trabaja con la misma perspectiva iconográfica, con un estilo diferente.

Haciendo notar el trabajo de las madres de las niñas y mujeres asesinadas, o desaparecidas, en Ciudad Juárez, Favianna Rodríguez realiza en 2012 *Femicidio!*. Con éste humaniza además a las víctimas, ya que según ella son constantemente presentadas como presas de carnicería[538]. No solamente reconoce la labor de las madres y familiares, que son las principales luchadoras contra los feminicidios, sino que hace una declaración directa contra el NAFTA y la explotación de las mujeres en la frontera en el mismo cartel. Si su trabajo está usualmente lleno de colorido—con los tonos cálidos que hacen su obra reconocible—, este cartel tiene rosas y morados, de tonos apagados y claros, imprimiendo al diseño la seriedad que merece el tema. Las mujeres son las protagonistas—como en la mayor parte de su trabajo—, y alude, no solamente al daño que se hace a las víctimas, y a las causas del feminicidio, sino también al dolor de las familias, todo en un mismo recuadro **[Fig.3.24]**.

Como parte de su trabajo—que se centra principalmente en los derechos de las y los migrantes en los Estados Unidos, además de la lucha contra el racismo—, Favianna Rodríguez ha trabajado en otros carteles que denuncian la violencia contra las mujeres negras, mulatas, mestizas, etc., y lleva, a través del arte, consignas feministas contra la violencia de género que

[538] RODRÍGUEZ, Favianna: citada en H., Anna: 2012.

afecta a las mujeres pobres y migrantes. En 2013 realiza, para el Día Internacional de la Mujer Trabajadora (8 de marzo), el afiche *End Violence Against Women* **[Fig. 3.25]**. Éste fue parte de la campaña contra la violencia machista del Public Services International, lo que demuestra el compromiso político militante de la artista. En el cartel, representando personajes de diversas razas, sexos y edades, la artista implica a toda la sociedad en la lucha por el fin de toda violencia contra las mujeres. Dirigiéndose a otras de las consecuencias del patriarcado sobre las mujeres migrantes, ataca en 2009 la trata de blancas, o el tráfico de mujeres y niñas con fines de prostitución en el cartel *Women Pay the Price*. El texto completo del afiche lee: «Women pay the price—Of the 50 million displaced from their homelands, 80% are women & children. Of the 1.3 billion of people living on less than $1 per day, 70% are women—For the decisions made by men—Sex trafficking is one of the highest grossing industries worldwide. Among the hungriest people of the world, 60% are women—Fight Patriarchy.» («Las mujeres pagan el precio—De las 50 millones de personas desplazadas de su tierra natal, 80% son mujeres, niñas y niños. De las 1.300 millones de personas viviendo con menos de un dólar al día, 70% son mujeres—De las deciciones tomadas por hombres—El tráfico sexual es el negocio que más crece en el mundo. Entre las persoas más hambrientas del mundo, 60% son mujeres—Enfrenta el patriarcado.»). Las frases WOMEN PAY THE PRICE. FOR THE DECISIONS MADE BY MEN. FIGHT PATRIARCHY. Están escritas mucho más grandes que los datos que ofrece la artista sobre la feminización de la pobreza y el tráfico sexual para que sean las primeras palabras que ve el público. Las situaciónes descritas por Rodríguez en forma de datos, son problemas que afectan a las capas más bajas de la sociedad, y especialmente a las mujeres en países colonizados. Se estudiarán más adelante otros ejemplos de proyectos contra la trata de blancas, que afecta más que nada, en la región de estudio, a las mujeres dominicanas, y que por ello son las y los artistas de dicho país los que más estudian el tema. La artista sigue además la tradición mexicana y chicana que toma inspiración en las formas y los colores de la cultura azteca, y los imprime en sus personajes y figuras.

3.4 La violencia de género en la casa y en la calle: Ciudad Juárez y el resto de México

Algunas artistas vinculan su trabajo contra los feminicidios en Ciudad Juárez con el que realizan contra la violencia de género que afecta a las mujeres en general en México. Este es el

caso de Teresa Serrano (n. 1936), Elina Chauvet (n. 1959) y Lorena Wolffer (n. 1971). Como en el trabajo de Celia Álvarez Muñoz, la artista multimedia mexicana Teresa Serrano también estudia el icono de la ropa en los casos de Juárez en su video *La piñata* (2003). La ropa que llevan las niñas, adolescentes, y mujeres que trabajan en las fábricas de la frontera una vez salen del trabajo, ha servido de pista y elemento importante en las noticias y la narración de sucesos. Al igual que los zapatos—que al principio comenzaron a mencionarse pues, cuando aún se pensaba que las muertes eran provocadas por un asesino en serie, los zapatos aparecían a menudo al lado del cuerpo de la víctima, y se entendía como una marca fetichista del atacante[539]—, la vestimenta que llevaban las víctimas cuando fueron encontradas también se describe en las noticias sobre los asesinatos. Esto puede ser una estrategia para que los familiares y amistades de las víctimas no reconocidas las reconozcan, y acudan a proveer datos, o puede ser parte de lo que critica Celia Álvarez Muñoz, que la indumentaria es uno de los elementos que definen a las mujeres en el sistema patriarcal, por lo que es importante hablar de ello. El vestuario es además utilizado como excusa para los asesinatos, pues las faldas cortas y las botas norteñas—como las que lleva la muñeca/piñata en la obra de Teresa Serrano—, son asociadas por la cultura masculinizada del norte de México con la prostitución, lo que contradice el ideal de mujer perfecta, casta hasta el matrimonio. Para la pieza, que también fue exhibida durante *Frontera 450+*, la artista solicitó los servicios de un fabricante de piñatas, al que pide que confeccione un recipiente de dulces tradicional de las fiestas mexicanas, con forma de una mujer joven. La propia artista pintó la ropa con un estilo típico de la moda entre las chicas de la zona, le puso una peluca, la colgó del techo. Contrató, además, a un actor para que sirviera de victimario en el ataque a la piñata, que representa a las mujeres de Ciudad Juárez. La artista además pintó a la muñeca con tez mestiza, como la mayoría de las mujeres que son atacadas en el desierto. A pesar de que la mayor parte de la población latinoamericana es mestiza, mulata, negra o indígena, las acciones provocadas desde la invasión europea han llevado a un racismo contra todas las razas no blancas, perpetuadas en años recientes por los medios de comunicación que provienen o toman sus influencias de las regiones occidentales, donde el blanco predomina en el imaginario colectivo.

La artista graba en video las acciones del actor contra la piñata, resultando en una secuencia de imágenes fuerte y difícil de mirar, tanto por la fuerza de los golpes, por el ruido que

[539] GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio: 2005, p. 18.

hace el actor con la boca para tomar fuerza, como por el ruido que hace el palo al golpear a la muñeca. Los sonidos que emite el actor denotan violencia, se percibe el odio en su fuerza y su voz, que opacan el silencio que tiene el resto del video, en donde no hay música. Utiliza un palo, como el tradicional a la hora de romper una piñata en una fiesta de cumpleaños mexicana, pero en esta ocasión el palo sirve, además de como arma letal, como falo, que viola a la mujer, y la toca por todo el cuerpo de forma sexual y violenta antes de golpearla **[Fig. 3.26]**. El artista la sigue tocando de manera sexual, una vez la muñeca está desmembrada. En este video, la piñata en forma de mujer joven, sirve también el propósito de mostrar la objetivización de las mujeres que hace la sociedad patriarcal, y que sirve como base para el feminicidio en todo el mundo. Los golpes no paran hasta que la muñeca es desmembrada por completo.

El video es accesible a través de la web[540], ya que la intención de Serrano como artista activista es la de crear consciencia sobre el problema. El plan inicial de Teresa Serrano de proyectar el video en la Plaza de Ciudad Juárez, tenía la intención de hacer que los asesinos se vieran a sí mismos cometiendo los crímenes. Pero el plan fue rechazado por las autoridades locales, exponiéndose como cómplices implícitos de los asesinatos[541].

[Fig. 3.26] Teresa Serrano: *La piñata* (2003)

La artista comienza su carrera como escultora, pero más adelante se mueve a los medios audiovisuales, y es cuando se interesa por los temas de género. Además de la materia de Ciudad Juárez, trata en sus videos y fotografías la violencia de género por parte de la pareja—y la posesión que se asume en dichas situaciones—, además de la violencia sexual, y el acoso en el ámbito laboral. Los ataques machistas en la pareja tienen su origen en la forma en que el varón asume que su pareja—mujer—le pertenece. En 1998, Serrano realiza el video *Mía*, que está dividido en cuatro secciones, e inspirado en las telenovelas mexicanas—un género que alaba el

[540] SERRANO, Teresa: 2003.
[541] HEISKANEN, Benita: 2013, p. 7.

romanticismo y que ha inspirado en la artista varias de sus obras—. Las telenovelas en Latinoamérica son uno de los géneros más vistos, y una industria que hace miles de millones al año. Está dirigida a las mujeres de todas las edades, y la mayor parte promueve ideales de amor romántico en donde la mujer sumisa es la buena y las que toman las riendas de su vida son vistas como malvadas. En el video se ven diferentes situaciones de posesión, y acercamientos sexuales no deseados—no solamente de parte de un hombre a una mujer, sino también de una mujer a un hombre, y un hombre a un hombre—, en ámbitos públicos, laborales o espacios más íntimos. No se presenta en el video a las mujeres como débiles ni sumisas, sino que todas tienen un papel activo de toma de decisiones. Aun cuando es la víctima la mujer, se presenta al varón como agresor, pero ella juega un rol de autodefensa en el que evita la agresión a toda costa, aunque tenga que pegar. Una canción suena de fondo, en las cuatro secciones del video, *Mía*, de Armando Manzanero, que establece el discurso de la artista. Analiza de esta manera las situaciones de género e injusticia desde el punto de vista del derecho que tiene una persona a no ser poseída por otra. La canción dice lo contrario, el artista canta versos que niegan ese derecho a la mujer que protagoniza la lírica:

Mía
aunque tu vayas por otro camino
y que jamás nos ayude el destino
nunca te olvides sigue siendo mía
mía

aunque con otros contemples la noche
y de alegría hagas un derroche
nunca te olvides
sigues siendo mía
mía

porque jamás dejarás de nombrarme
y cuando duermas
habrás de soñarme
hasta tu misma dirás
que eres mía
mía

aunque te liguen mañana otros brazos
no habrá quien sepa llorar
en tus brazos
nunca te olvides sigue siendo mía

La artista declara que la misma situación, de estudiar el acoso sexual para el video *Mía*, la llevó a interesarse por la violencia de género de parte de la pareja[542]. Otra vez, Teresa Serrano no retrata el papel de la mujer como víctima pasiva, sino que es ella quien comienza la discusión. Esto no justifica, aun así, la violencia de su pareja hacia ella, ni el descontrol del hombre. Además, la mujer se defiende como puede, aunque al final lo perdone, como hacen demasiadas mujeres que sufren la violencia machista de parte de su esposo, novio o amante. Se describe aquí la trama de *Ritual* (2000) **[Fig. 3.27]**, en la que la artista toma fotografías a una pareja, de actor y actriz, mientras sucede una trama dentro de una habitación de hotel, luego de que en la historia la pareja acaba de llegar de un evento. La mujer prohíbe al varón encender un cigarrillo, lo que le agita a él y comienza a pegarle. Ella no solo se defiende, sino que le insulta, y luego se esconde en el baño, para, más adelante, salir otra vez a la habitación. Cuando el hombre se percata de la sangre y los rastros de los golpes, comienza a llorar, y la abraza—reacción típica en un hombre agresor que teme perder a su pareja luego de golpearla o agredirla verbalmente—. Todos estos trabajos fueron expuestos en *Albur de amor*—retrospectiva que le realiza a la artista el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo de Las Palmas en Gran Canaria en el 2012—, en donde también se exponen fotografías que tomó la artista de forma clandestina a cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. En la retrospectiva se ejemplifica el interés de Teresa Serrano por los temas de género, con obras que tratan también la maternidad, y la dificultad que tienen las madres solteras para establecer relaciones amorosas. Como parte de la exposición en Las Palmas se proyecta *Glass Ceiling* (2008), en donde una actuación de video/performance muestra la barrera que es impuesta sobre las mujeres, que no logran ascender en el mundo laboral por el sexismo que se vive en ese ámbito.

[542] SERRANO, Teresa: 2000, p. 45.

[Fig. 3.27] Teresa Serrano: *Ritual* (2000)

El feminicidio, aunque es un término que se asocia a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, es el homicidio de cualquier mujer por el hecho de serlo. Es la escala más alta en la violencia de género. Y sucede en todo el mundo. La artista Elina Chauvet ha sufrido el feminicidio de forma muy cercana, pues su hermana fue asesinada por sel esposo de esta última, a la edad de 32 años[543]. La artista se ha destacado en su carrera como pintora pero, como la mayor parte de las artistas contra la violencia de género, sentía que para tratar ese tema tenía que salirse del lienzo—medio muy restrictivo y que es difícil llevar al ámbito público—. Desde entonces se dedica a la instalación/performance en la calle. En 2009 la artista viaja a Ciudad Juárez, y se da cuenta de que, aunque los postes y vallas están llenos de carteles buscando a mujeres desaparecidas, nadie quiere hablar del tema de la muerte y desaparición de mujeres. A partir de entonces la artista se interesó por la ausencia. ¿Cómo manifestar físicamente la ausencia? Algo que en principio parece una contradicción pero que la artista logró resolver con la instalación de zapatos rojos en las aceras de la calle.

Zapatos rojos (2009-2013) **[Fig. 2.28]** es una pieza participativa que ha ido creciendo. Desde su primer montaje—en la Avenida Juárez, en Ciudad Juárez—, la artista ha solicitado

[543] GUZÓN ZATARAIN, Olivia: "Entrevista a Elina Chauvet", http://www.locomotor.mx/mazatlan/elina-chauvet/, (revisado el 7 de septiembre de 2013).

donaciones de zapatos rojos. Algunos los ha utilizado para caminar, como si se tratase de una marcha activista; y otros los ha puesto en calles y avenidas de ciudades de México, otros países de América, y hasta Europa. Con su llegada a cada ciudad son más los zapatos donados. No todos son rojos, algunos son de otros colores, y las y los donantes los pintan para colaborar con el proyecto de Elina. En las últimas instalaciones, Chauvet ha hecho un llamado a sus cooperadoras y cooperadores a pintar los zapatos, si es que no son rojos, en el mismo lugar de la instalación, y a que escriban mensajes sobre el feminicidio y lo coloquen dentro de uno de los zapatos. En la investigación previa que hizo la artista, encontró otros vínculos con los zapatos que tenían los asesinatos, además de las anécdotas que se mencionan arriba sobre la importancia que ha tenido para los medios de comunicación la descripción de los zapatos que llevaba la víctima, y donde se encontraban al hallarla. La artista se dio cuenta que muchas de las víctimas trabajaban en zapaterías, iban de camino a comprar zapatos, o tenían intención de solicitar un puesto de trabajo en una zapatería al momento en que fueron secuestradas. Esto podría tomarse por una casualidad, pero también tiene que ver con la misoginia y el patriarcado.

[Fig. 2.28] Elina Chauvet: *Zapatos rojos* (2009-2013)

En la cultura patriarcal, es una distinción femenina el tipo de zapato que lleva. Se obliga a las mujeres a llevar un tipo de zapato, a menudo incómodo, que un hombre nunca llevaría, y se estimula la compra excesiva de zapatos como accesorios imprescindibles en la vida de ellas. Los

asaltantes pueden haber desarrollado este patrón por dos razones, uno: el que sea alto el porcentaje de tiempo en su vida, fuera del trabajo y la casa, que pasa una mujer cerca de una zapatería; o dos: el que la misoginia les haya llevado a buscar a sus víctimas en un entorno considerado femenino como es el de una zapatería. La artista vive en Mazatlán, pero es nativa de Ciudad Juárez, por lo que está al tanto de toda la violencia que sucede allí, y le afecta a nivel personal. Por ello, ha dedicado su obra a otras situaciones de la frontera—todas vinculadas—, como el narcotráfico y los asesinatos dentro de ese mundo. *Contando muertos* (2009) es una pieza en donde la fotografía de una televisión muestra las cifras de asesinatos cometidos en Juárez en 2008 y 2009, este último año dividido en meses, ya que estaba aún en vigencia.

Lorena Wolffer ha consagrado toda su carrera artística al arte político, centrándose en los problemas que sufren las mujeres a causa del patriarcado extremo que sufre su país. La artista ya había dedicado algunos de sus performances, medio en el que más trabaja, a la situación de la violencia de género. *Looking Fort he Perfect You* (1993) e *If She is Mexico, Who Beat Her Up? (Si ella es México, ¿Quién la golpeó?)* (1997), son algunos de ellos. Pero es *Mientras dormíamos* (2002-2004), que trata el caso de las mujeres en Juárez, el que le hace indagar sobre el tema, y centrar su carrera artística en la violencia hacia las mujeres, de ahí en adelante.

En *Looking Fort he Perfect You*, compara la situación patriarcal violenta de México con la de Canadá, país en donde residía la artista mexicana en ese momento. En pleno invierno, en un jardín nevado, Lorena se pone un vestido de noche blanco, y cuelga de su cabeza un largo velo de novia, que arrastra por la nieve. El velo estaba empapado de sangre. La novia deja de caminar, se quita el velo y lo extiende sobre la nieve. Mientras, sus pies están descalzos. Sin guantes ni nada que cobra sus manos, entierra el velo. Algunas personas del público se ofrecen a ayudar cuando se dan cuenta de que sus manos se congelan. Ambos países tienen una situación poscolonial, pero su situación económica es muy diferente. Uno—Canadá—sufre muchas menos intervenciones importantes y control externo de su economía que el otro. El fin de la performance, el entierro del velo lleno de sangre bajo la nieve, representa la forma en que muchas mujeres viven la situación de violencia en silencio—muchas veces dentro del matrimonio, por ello el vestido de novia—, lo que lleva a la muerte de muchas de ellas.

La sangre en el velo significaba también la rotura del himen de la mujer en la noche de bodas, y el rastro de sangre que se busca en las sábanas a la mañana siguiente—como muestra de que la mujer era, en efecto virgen, a la hora de contraer matrimonio—. Tradición que sigue viva en algunas regiones de América Latina, y que viola los derechos sexuales y de privacidad de la mujer. La tradición, además, perpetúa la idea de que las mujeres deben ser "puras" ante todas las personas, excepto en la cama de su esposo. Mientras la artista preparaba la performance, escribió una declaración que repartió entre el público para que su intención fuese clara.

[Fig. 2.29] Lorena Wolffer: *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* (2002-2004)

En *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* **[Fig. 2.29]** Wolffer inspecciona, con su propio cuerpo, la forma en que los hombres muestran su odio a las mujeres y cómo ello está vinculado al cuerpo y sexualidad de las mismas. La artista aparece ante el público en un habitáculo de una galería, acostada sobre una camilla que simula a las de la morgue, y vestida con un uniforme de fábrica, azul, como el que utilizan las trabajadoras de la maquila. Se incorpora y se sienta. Acto seguido comienza a desnudarse: desabrocha la chaqueta del uniforme, se sube el sujetador sobre los pechos y baja sus pantalones y bragas, los que deja colgando de una pierna. De esta forma se han encontrado a la mayor parte de las víctimas de asesinato en Juárez, con el sujetador sobre los pechos y los pantalones y bragas a media pierna. De fondo se escucha una voz que va narrando sucesos reales—de datos ofrecidos en periódicos y noticieros—, sobre los asesinatos de cincuenta mujeres en Juárez. La mayoría habla de la ropa de la víctima, se menciona también la edad y algunas características físicas. La voz en *off* habla también de los golpes y heridas que tiene el cuerpo. Mientras se

escucha la grabación, la artista toma un marcador, y comienza a hacerse marcas en el cuerpo, en los lugares donde se van mencionado las heridas que tienen los cuerpos encontrados.

En un principio, las marcas parecen de una autopsia, o las que se hacen en un cuerpo al que se va a operar, pero luego se van superponiendo, y pierden el sentido, hasta que se va notando un patrón: hay más marcas en algunas partes del cuerpo que en otras, una circunscripción de las partes del cuerpo que pueden interpretarse como sexuales, y que al mismo tiempo son el objetivo de la misoginia[544]. Mientras se escribe sobre la piel, Wolffer mira directamente a los ojos de los y las espectadoras. En una entrevista, más adelante, la artista declara que es una técnica que tiene como objetivo «hacer responsables a todos»[545]. Parafraseando a Irene Ballester Buigues, esta performance no solo se centra en el papel de las víctimas, sino también en el acto de presenciar cómo estas escenas de violencia tienen lugar, con lo que convertía al espectador en testigo inmediato, como lo es la sociedad en su papel de encubridora[546]. La performance dura entre media hora y 40 minutos. Cuando termina, la artista se levanta y se vuelve a vestir, mostrándose nuevamente como una mujer cualquiera, una trabajadora de las maquiladoras de Juárez, mujeres que viven en un peligro constante, en una Ciudad que no resuelve los casos ni hace nada para evitarlos. Luego, con una sábana negra, cubre todo su cuerpo y envuelve otra alrededor de su cabeza y su cuello, como si fuese un cadáver.

> El último relato es el de una mujer que fue asfixiada con una toalla. La artista va cubriendo su cuerpo con mantas y toallas hasta desaparecer; del mismo modo que el feminicidio hace desaparecer a las mujeres ante la completa impunidad de los victimarios y estados. Y de esta forma finaliza la performance, en completa oscuridad, como si se tratara de una metáfora del feminicidio, que borra, apaga y aniquila los cuerpos y vidas de las mujeres. Pero el cuerpo de Lorena Wolffer fue—al menos durante una hora—luciérnaga, luz.
>
> Graciela Atencio[547]

[544] ROOT, Deborah: 2010, p. 10.
[545] WOLFFER, Lorena: citada en SEVILLA, María Eugenia: 2002, p. 6.
[546] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, p. 233.
[547] ATENCIO, Graciela: "Feminicidios de Juárez representados como performance en Madrid", http://estudiosfronterizos.org/2012/03/28/feminicidios-de-jurez-representados-como-performance-en-madrid/, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

Vistiéndose como maquiladora, Lorena Wolffer trae a colación la situación pos/colonial, y como ella se vincula al feminicidio y la violencia de género que se vive en su país. Así mismo lo hace en *If She is Mexico, Who Beat Her Up?* **[Fig. 2.30]** donde vincula el cuerpo de la mujer al territorio mexicano. ¿Quién golpea a México?, ¿Quién golpea a las mujeres? La pieza es una performance en donde la artista, vestida con ropa extravagante, de los colores de la bandera de México, desfila por una pasarela. Su cuerpo está lleno de golpes por todo el cuerpo, que se ven rojos y morados, y también sangra. El cuerpo golpeado de la artista representa los golpes sufridos por México a través del proceso de políticas neoliberales que llevaron a la firma del NAFTA, y el neocolonialismo que trajo éste como consecuencia. «El performance me presenta como una 'modelo golpeada': un pueblo golpeado y abusado que insiste en presentarse como saludable y atractivo.»[548] Al mismo tiempo la modelo representa la imposición de belleza que se hace sobre las mujeres. Durante la acción se escucha de fondo un audio en donde congresistas estadounidenses tratan la situación mexicana, demostrando las estrategias del primero para controlar al segundo, a través de la llamada "Guerra contra las drogas". La búsqueda de belleza que se les impone a las mujeres como único objetivo en la vida (además de la maternidad), se entremezcla en la performance con la puesta en escena del gobierno mexicano de una pantomima de que todo está bien, como método de control de la población. La representación es una forma de comparar la obsesión de los hombres con controlar los pueblos con la obsesión de los hombres por tener el control del cuerpo de las mujeres.

[Fig. 2.30] Lorena Wolffer: *If She is Mexico, Who Beat Her Up?* (1997)

La artista se mueve hacia detrás y hacia delante de la pasarela tomando prendas de ropa, como camisetas o pañuelos para el cuello, que pone encima de su vestido verde charol. Una de las prendas es una camiseta del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), haciendo un guiño y un homenaje al grupo revolucionario que se adelantó a la lucha contra el neoliberalismo

[548] WOLFFER, Lorena: "If She Is Mexico, Who Beat Her Up?", http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1155, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

en México. Fue fundado en enero de 1994, justo cuando entró en vigor el Tratado de Libre Comercio. Es una organización indígena, compuesta por la población del sur de México, que vive principalmente de la agricultura del maíz, y que ha sido la más afectada por el tratado. En otra ocasión toma unos guantes de boxeo, y va posando con ellos en la forma que posan las modelos en las pasarelas para dar espacio a la foto de las y los periodistas. Es un alegato sobre los puños como si fuesen objeto de moda, ejemplifica la forma en que está, aun, bien visto pegar a las mujeres. Al final de la acción la artista recoge cada una de las prendas, que conforme se quitaba iba tirando sobre la pasarela. Camina en reversa, mirando al público, como si estuviese avergonzada de lo que recoge, y continúa caminando así hasta que llega al final y se esconde, escondiendo la evidencia del maltrato y la violencia a las mujeres y el control extranjero que sufre México—con la excusa de la guerra contra las drogas y un comercio más libre—.

Para comprender una de las modalidades de expresión de las artistas latinoamericanas que tratan la violencia de género es importante comparar esta última pieza con otra de las performances de la artista: *Territorio mexicano* (1995). Con ésta la artista denuncia la forma pasiva en que las y los mexicanos enfrentaron el proceso del Tratado Libre de Comercio y la crisis mexicana de 1994. En la acción, el cuerpo de Wolffer funge exclusivamente como territorio torturado—violencia colonial—pero podría ser ejecutada la pieza por un cuerpo de hombre como de mujer. Por otra parte, en *If She is Mexico, Who Beat Her Up?* Se viste con los colores de la bandera Mexicana, así que el cuerpo representa el territorio, como en *Territorio mexicano*, pero al mismo tiempo es el cuerpo de una mujer, que sufre la violencia machista. Por esa razón se presenta la doble violencia—colonial y patriarcal—, y la doble invasión, del territorio, y el cuerpo de las mujeres.

A partir del estudio de los casos de Ciudad Juárez, y de los abusos generalizados a mujeres, la artista se interesa por tratar la violencia de género en México a todos los niveles[549]. En 2008 sale a la calle y realiza una actividad en donde la línea entre arte y activismo es muy fina. *Encuesta de violencia a mujeres* es una especie de investigación que no solo recoge datos, sino que saca a la calle el tema de la violencia de género que tantas veces se vive en silencio. La artista se situó, con una casilla fácil de montar y desmontar, en varios puntos estratégicos de la Ciudad de México, y pedía a las mujeres que pasaban que contestaran a un cuestionario corto

[549] WOLFFER, Lorena: *Arte público/arte político I*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=d9ljeLmRXDs, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

con respuestas de sí y no sobre la violencia que han sufrido por parte de uno o más hombres. Cuando entregaban el cuestionario, doblado, pues se llenaba de forma anónima, la artista les pregunta si han contestado SÍ a algunas de las preguntas, si la respuesta era positiva, les entregaba un prendedor rojo con el símbolo de igualdad tachado; por el contrario, si la respuesta era negativa, un prendedor verde con el símbolo de igualdad. «En ambos casos les pido que lo coloquen en algún lugar visible de su ropa. Sin embargo, la decisión de portarlo o no dependerá de cada una de las participantes.»[550] De esa forma la violencia es un suceso o una vivencia que las mujeres eligen compartir o no con las demás personas. Los datos que arrojó el cuestionario han sido publicados en la página web de la artista **[Fig. 2.31]**. Aunque la cantidad de personas encuestadas es un porcentaje muy bajo, teniendo en cuenta que en la Ciudad de México viven más de 8 millones de personas, se ve claramente la tendencia a no denunciar los ataques misóginos—ya sean sexuales, físicos o psicológicos—.

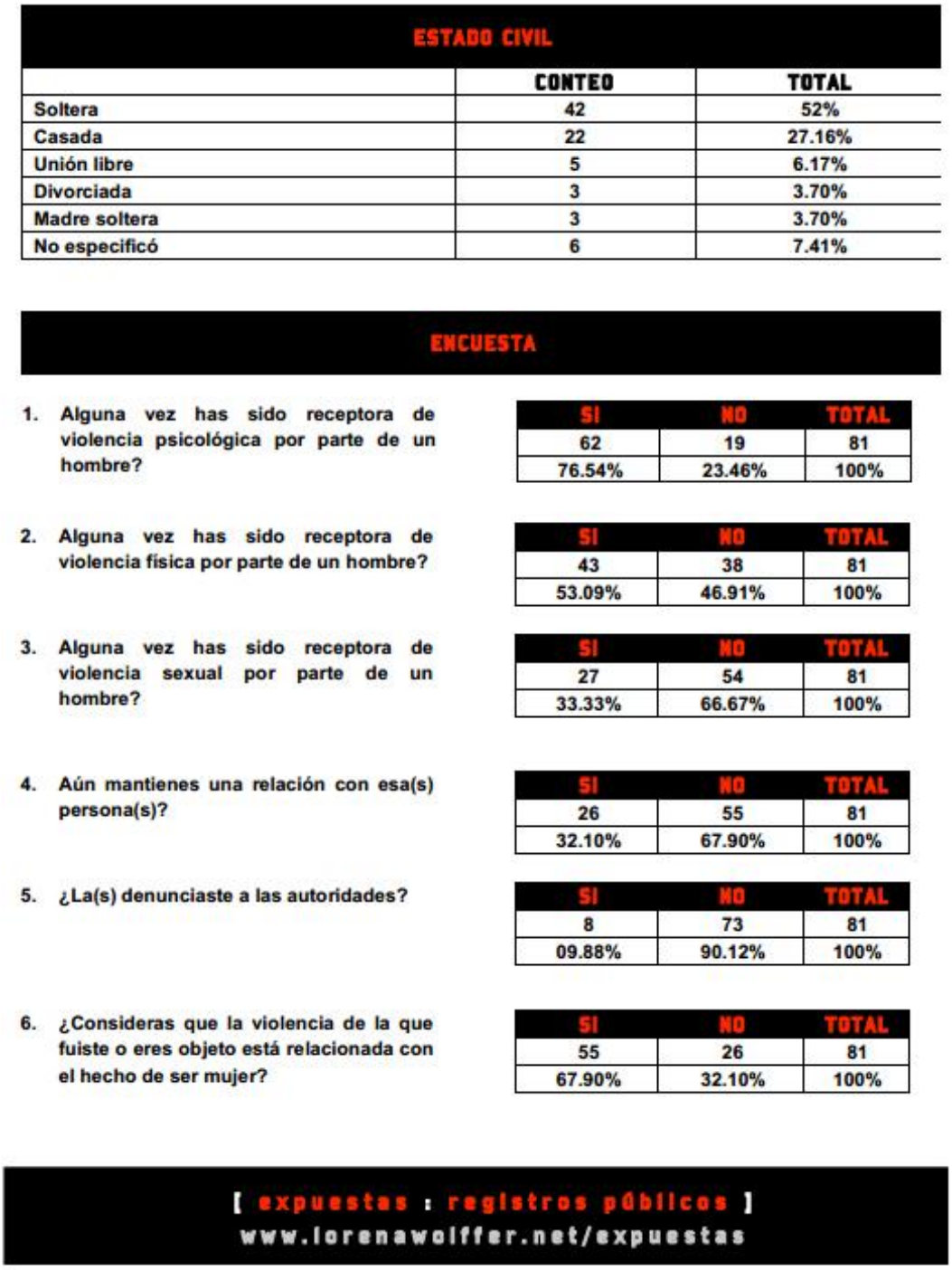
[550] WOLFFER, Lorena: "Encuesta de violencia a mujeres", http://www.lorenawolffer.net/01obra/20evm/evm_frames.html, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

ENCUESTA DE VIOLENCIA A MUJERES

[RESULTADOS]

FECHA: 21 de mayo de 2008
LUGAR: Academia y Moneda, Centro Histórico, Ciudad de México
PARTICIPANTES: 81 mujeres
EDADES: 9 a 69 años

LUGAR DE NACIMIENTO		
DISTRITO FEDERAL Y ÁREA METROPOLITANA		
	CONTEO	**TOTAL**
Distrito Federal	54	66.67%
Estado de México	5	6.17%
TOTAL D.F. Y ÁREA METROPOLITANA	**59**	**72.84%**
ESTADOS DE LA REPÚBLICA MEXICANA		
	CONTEO	**TOTAL**
Baja California	2	1.23%
Chiapas	2	2.47%
Michoacán	1	1.23%
Nuevo León	1	1.23%
Oaxaca	1	1.23%
Puebla	1	1.23%
Sonora	2	2.47%
Tlaxcala	1	1.23%
Veracruz	4	4.94%
TOTAL ESTADOS	**14**	**17%**
EXTRANJERO		
	CONTEO	**TOTAL**
Cuba	1	1.23%
Estados Unidos	1	1.23%
Venezuela	1	1.23%
TOTAL EXTRANJERO	**3**	**3.69%**
NO ESPECIFICÓ		
	CONTEO	**TOTAL**
No especificó	5	6.17%
TOTAL NO ESPECIFICÓ	**5**	**6.17%**



ESTADO CIVIL

	CONTEO	TOTAL
Soltera	42	52%
Casada	22	27.16%
Unión libre	5	6.17%
Divorciada	3	3.70%
Madre soltera	3	3.70%
No especificó	6	7.41%

ENCUESTA

1. Alguna vez has sido receptora de violencia psicológica por parte de un hombre?

SI	NO	TOTAL
62	19	81
76.54%	23.46%	100%

2. Alguna vez has sido receptora de violencia física por parte de un hombre?

SI	NO	TOTAL
43	38	81
53.09%	46.91%	100%

3. Alguna vez has sido receptora de violencia sexual por parte de un hombre?

SI	NO	TOTAL
27	54	81
33.33%	66.67%	100%

4. Aún mantienes una relación con esa(s) persona(s)?

SI	NO	TOTAL
26	55	81
32.10%	67.90%	100%

5. ¿La(s) denunciaste a las autoridades?

SI	NO	TOTAL
8	73	81
09.88%	90.12%	100%

6. ¿Consideras que la violencia de la que fuiste o eres objeto está relacionada con el hecho de ser mujer?

SI	NO	TOTAL
55	26	81
67.90%	32.10%	100%

[expuestas : registros públicos]
www.lorenawolffer.net/expuestas

[Fig. 2.31] Resultados de la *Encuesta de violencia a mujeres*, trabajo de Lorena Wolffer, 2008

A partir de entonces, Lorena Wolffer pasa de un estilo en donde hablaba desde su perspectiva sobre ciertos fenómenos que afectaban o afectan a la sociedad mexicana—como en

[Fig. 2.32] Lorena Wolffer: *Evidencias* (2010=2011)

Si ella es México… y *Territorio mexicano*—, a trabajar con las mujeres y sus testimonios[551]. *Encuesta de violencia a mujeres* es la primera, y en ella trabaja con las declaraciones que ofrecen las mujeres al cuestionario. Pero más adelante, en trabajos como *Evidencias* (2010-2011), utiliza testimonios físicos. Para la pieza, que es una especie de instalación participativa, la artista hace una convocatoria en varios lugares del país. Para la instalación en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la Ciudad de México, hace una convocatoria general a través de todas las estudiantes de la UNAM. Utilizando otra estrategia, para la instalación en Tijuana (Centro Cultural Tijuana, Tijuana, Baja California) contacta con mujeres supervivientes de ataques machistas, que a su vez llamaban a otras. Forma parte del proyecto la obra *Expuestas: registros públicos*, en donde vincula otras piezas relacionadas. Todas tienen como objetivo la utilización de testimonios, físicos o verbales, para empoderar a las mujeres y denunciar la violencia de género.

La convocatoria consistía en que, mujeres supervivientes de violencia de género, llevasen objetos que hayan sido utilizados para ejercer violencia contra ellas. Posiblemente, cuando esto se le menciona a una persona que está a punto de visitar la muestra, se esperaría encontrar cuchillos, u otro tipo de armas—quizás cinturones—. Pero la realidad es aun más aterradora, cuando una se da cuenta de que

[551] WOLFFER, Lorena: en entrevista con la autora, 21 de agosto de 2013.

cualquier cosa puede ser utilizada para ejercer violencia, y observa las formas de ataque que han sufrido las colaboradoras del proyecto. Estas últimas ofrecían además una declaración breve o anécdota sobre el ataque o los ataques. En total fueron donados 118 objetos, entre los que se encuentran un bote de saliva: «Me estuvo escupiendo… fue horrible, jamás lo había vivido. Sí me insultaba, me golpeaba. Al principio cuando él me insultaba o me mentaba la madre, yo lloraba. Con los años, me dijera lo que me dijera, ya no lo sentía. Te acostumbras… Me escupía en los ojos y en la cara, fue una sensación de impotencia y de realmente hacerme sentir mal, él jamás lo había hecho»[552]; una cadena de perro: «Una Navidad me amarró del cuello con una cadena de perro de cuero y le puso un candado hacia una pesa. Y me dijo: "Si te jalas, te ahorcas. O puedes salir a la calle para que todos te vean". Se fue tres o cuatro horas. Mi hija estaba en su cuna, al lado de mí»[553]; crema Teatrical **[Fig. 2.32]**: «Recientemente recordé que mi padre abusaba de mí cuando era niña. Los recuerdos no son claros, no sé qué edad tenía, no sé cuantas veces fueron. Sí sé que se frotaba, se masturbaba entre mis piernas. Sí sé que le dije: "Lo que tú digas, papi". No recuerdo si usó esta crema –la verdad es que ya no quisiera acordarme de nada más— pero siempre me dio asco verla en su baño. Esta crema lo representa. Me cuesta siquiera pensar en el bote y me produce nausea imaginar su olor»[554].

Muchas más evidencias se muestran: portafolios de papeles, que la pareja de la víctima escondió, para que no presentara un proyecto en el trabajo al día siguiente; orina que utilizó otro para orinar encima de las pinturas que había preparado ella para su primera exposición; el móvil de otra superviviente, que se convirtió en su tortura porque su pareja le preguntaba quién le había llamado, y quién le había escrito un mensaje, o a través del cual la llamaba para saber dónde estaba, etc.; una película pornográfica que le obligaba a ver su padre antes de violarla; entre otras muchas vivencias que han acabado hasta en la muerte. Con este trabajo «por un lado, la artista resiste contra el silencio de la violencia de género al representar los testimonios de las mujeres. Pero por el otro lado, las mujeres que participan en las obras resisten contra sus agresores al narrar las historias de violencia que han vivido.»[555]

En estos trabajos, el público se convierte en testigo directo de la violencia. Al observar las evidencias del último proyecto mencionado, o al participar de una encuesta que pone a la

[552] Usuaria del Refugio Nuevo Día (1): en WOLFFER, Lorena: 2010.
[553] Usuaria del Refugio Nuevo Día (2): *Ibid.*
[554] Anónima: *Ibid.*
[555] LANDRY, Tiffany Ashley: 2013, p. 17.

misma víctima a enfrentarse con sus propias vivencias y silencios, se pone a ese público en una situación de responsabilidad. Lo mismo hace con *Fe de hechos* (2010) **[Fig. 2.33]**, que es parte del proyecto *Expuestas: registros públicos.* Como parte de la experiencia de recoger testimonios e historias sobre violencia hacia las mujeres la artista tiene en su memoria muchas declaraciones que recuerda constantemente. En Casa del Tiempo, de la Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., y más adelante en el *Festival Internacional de Teatro en las Fronteras*, Tijuana, Baja California, Wolffer realiza una especie de ritual en donde toma una masa negra—que podría ser arcilla—, y la comienza a amasar, mientras recita de memoria unos treinta casos que siguen en su mente. A medida que los va nombrando, contando sus historias, se va deshaciendo de ellos. A su vez, toma un pedacito de la masa negra, y la envuelve en fieltro, para guardar allí el recuerdo. Cuando termina, invita al público a participar contando una historia de violencia de género que hayan vivido, ya sea como víctima o victimario. A cada una, y cada uno, le otorga de los participantes un pedazo de masa negra, que amasan y luego envuelven en el fieltro, de forma que ellos y ellas también limpien su recuerdo de la mala experiencia.

[Fig. 2.33] Lorena Wolffer: *Fe de hechos* (2010)

Es un acto que hace reflexionar. No solamente lleva a las y los espectadores a denunciar públicamente los actos de violencia—ya que los cuentan en frente de las y los demás—, sino que también se hace un acto de limpieza de la consciencia y del recuerdo que no es real, pues ese recuerdo probablemente se va a quedar con las personas para siempre. Pero al revivirlo, al compartirlo y al ser parte del ritual, sirve como alivio terapéutico.

Como parte de *Expuestas: registros públicos* la artista realiza otros dos trabajos, *Acta testimonial* y *Réplicas*, ambas de 2009. En ambos contrapone los insultos que han recibido por parte de sus agresores—en todos los casos esposos o parejas—las habitantes del Refugio Nuevo Día, a los mensajes que estas mujeres quisieran enviar a dichos agresores. En la primera pieza,

los insultos, y la violencia psicológica que recibían las víctimas, están escritos en la pared de la sala de exhibición, y los mensajes de ellas—mujeres que de otra forma, dada la naturaleza de sus relaciones, no podrían hacer llegar a sus agresores—, se escuchan en un audio de fondo. En *Réplicas*, Wolffer utiliza otro medio, el de la radio, para hacer más público aún, esos mensajes. El espacio fue ofrecido por el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Autónoma de México, con la colaboración de Radio UNAM. En las voces de las personas que hablan se nota el dolor que aún viven. Algunas declaran que sus exparejas—sus agresores—aún tienen la custodia de sus hijos. Varias lo han superado y otras no.

Después de cuatro años trabajando con las residentes del Refugio Nuevo Día la artista las lleva al Parque España, en donde las supervivientes pueden conversar con los transeúntes y compartir e intercambiar experiencias como parte del proyecto *Conversando la violencia* (2011). Las participantes se sentaron, con una mesa delante, en donde tenían panfletos. De esa forma las personas se aproximaban, se educaban sobre la violencia de género y se generaba el acercamiento que llevaba a la conversación. Todos estos son trabajos de arte activismo en donde la artista no solo presenta un trabajo al público, sino que se involucra con las supervivientes de violencia de género—ya sea a través de refugios, o en lugares abiertos y mixtos, como la universidad, o la calle—, y lleva sus historias a los contextos públicos. Además, las víctimas toman un papel activo y de poder, un poder que se les ha negado durante una parte importante de sus vidas. Para ello no solamente utilizan los mensajes que quieren enviar a sus atacantes, sino que también los enfrentan con sus propias armas, las que utilizaron los maltratadores, como sucede en *Evidencias*.

Se puede observar, con la lectura de los últimos párrafos, la evolución de la obra de Lorena Wolffer. Sus primeros trabajos fueron performances, en donde la atista utilizaba su cuerpo como territorio mexicano—*If She is México, Who Beat Her Up?*; *Mientras dormíamos*, y *Territorio mexicano*— y en los cuales transmitía además el control patriarcal de los cuerpos de las mujeres, que llevan a la violencia de género y el feminicidio. A partir de *Expuestas: registros públicos,* su obra ha evolucionado a una de más implicación social, resultando de ello sus últimos trabajos: *Antimemorias: enmiendas públicas* y *Recetas contra la violencia de género,* de 2011 y 2012 respectivamente, y que están vinculados, ya que uno lleva al siguiente. En estos últimos proyectos, continúa con su objetivo reciente, no solamente hacer trabajos y proyectos artísticos alrededor de la violencia de género, sino también contribuir a su erradicación y la

sanación de las personas que la han sufrido. En la primera, la artista, en una acción, interpreta el papel de una víctima de violencia de género, e invita al público a sanarla de manera simbólica, como si fuese una operación. En el cuerpo de Wolffer se materializa la violencia que sufren miles de mujeres en México y el mundo. Luego, exhortaba a las y los asistentes a hablar de sus experiencias con la violencia a las mujeres, y a escribir una receta contra la violencia de género. Esas son las mismas recetas que en *Recetas contra la violencia de género* son depositadas, en forma de tarjetas, sobre la publicidad que encontraban en los parabrisas de los autos ofreciendo *table dances*—un tipo de baile erótico, en la mayoría de los casos llevado a cabo por una mujer, semidesnuda o desnuda, encima de una mesa o una barra—. Luego, fueron también repartidas entre las y los transeúntes en la Plaza de la Constitución, en pleno centro del D.F. Actualmente la artista realiza una campaña titulada *Tu país está en guerra con las mujeres*, en donde le recuerda a las y los habitantes de México la falta de acceso a los servicios públicos, y la falta de seguridad que provee el Estado para evitar, no solo la violencia de género, sino también la misoginia y el patriarcado.

Aunque los ataques machistas por parte de la pareja, la que se trata en estos últimos proyectos discutidos, suceda en todo el mundo, y en ella no se pueda diferenciar el componente pos/colonial, la artista—en entrevista con la autora—declara que las mujeres indígenas en su país sufren agravantes en la violencia que les afecta. El racismo hacia los y las indígenas en México no solo se ve en la violencia, sino también en la pobreza, y en el acceso que tienen a los servicios del Estado. Por lo tanto, las mujeres indígenas que sufren violencia de género, tienen menos acceso a la justicia[556]. El imperialismo y el control externo traen además esa pobreza que sufren principalmente las mujeres—no solamente las indígenas—, y que agrava la situación de violencia.

Desde su obra temprana, Natalia Eguiluz (n. 1978) se interesó por el género y la relación que tiene dicha violencia con la segregación racial en su país. Entre 2003 y 2004 realiza una serie de instalaciones tituladas *El cuerpo como construcción cultural: Clichés de lo femenino* tratando la separación que hacen los medios, la prensa, la publicidad, y demás imágenes cotidianas, que muestran a las mujeres divididas en pedazos, en lugar de hacerlo de cuerpo entero, separándolas de su humanidad—una de las fases en las que concurre una sociedad que la llevan a la violencia de género—. En cada una de las partes de componen la serie de instalaciones hay piernas,

[556] WOLFFER, Lorena: en entrevista con la autora el 21 de agosto de 2013.

pechos, torsos y brazos, o una toalla sanitaria y un tampón—representando la regla o periodo—, realizados con objetos extremadamente femeninos: encajes, telas color rosa, lentejuelas, etcétera. Son, claramente, partes del cuerpo de las mujeres que se consideran eróticos o sexuales, en una sociedad que le otorga a las mujeres la única labor de ofrecer placer a los varones—además de la maternidad—. Los cuerpos que se presentan enteros están igualmente divididos, ya que cada parte del cuerpo es de un color o textura diferente. La artista estudia también la construcción patriarcal del cuerpo de las mujeres a través de las imágenes cotidianas de lo femenino, como la Barbie, pero cambiando su cuerpo, como forma de contrarrestar el daño que puede hacer a las mujeres el enfrentarse diariamente a imágenes de cuerpos alterados para lucir más esbeltos, delgados, con piel sedosa, piernas largas, y cintura extremadamente estrecha.

Esas construcciones patriarcales del cuerpo de las mujeres son las que llevan a los hombres a la violencia y al feminicidio, que Natalia Eguiluz expone en su pintura *¿Cuántas más?* (2008). Es una pintura simple, pero que comunica el dolor al espectador. A un lado del lienzo se encuentra una gran mancha de sangre de la que salen, como si fuesen un abanico, piernas de mujeres. Las piernas, con sus pies—que lleva cada uno un zapato distinto—, representan la violencia, y al mismo tiempo, la variedad de las mujeres que la sufren **[Fig. 2.34]**. Se vuelve a reducir a las mujeres a un pedazo de su cuerpo, y a la vez se le añade un componente sexual a la violencia. Algunos son zapatos de tacón y otros no, pero resalta uno en particular, rosa, cerrado con hebilla en un pie que además lleva un calcetín blanco. Es una pierna infantil, de una niña que sufrió también de la violencia de género en México que no mira edades.

[Fig. 2.34] Natalia Eguiluz: *¿Cuántas más?* (2008)

Eguiluz se preocupa también por el agravante que sufren las mujeres indígenas en su país por la violencia machista y racista. Con su trabajo *México 2010*, que presenta precisamente en ese año—con relación al Bicentenario de la

independencia del país y el Centenario de la Revolución Mexicana—, la artista hace un importante ataque a las empresas extranjeras que invaden su país. Las acusa de ser las causantes de la violencia que sufren las indígenas en especial pero también los varones de dicha población y todos los pobladores de la clase trabajadora en México. Las mujeres indígenas se llevan la peor parte, pues pertenecen a los tres grupos de personas más marginados en el país. La pieza es una instalación que fue expuesta en la Avenida de Coyoacán, en Ciudad de México, donde expusieron una gran cantidad de artistas opuestos a las festividades oficiales del Bicentenario. Para la celebración, las administraciones del Estado gastaron más de 37 millones de euros[557]—al cambio del 7 de octubre de 2013—, en unas fiestas de dos días. Las críticas se centraban en el gasto tan grande, cuando México pasaba por una de sus oleadas más grandes de violencia por narcotráfico[558], se le retiraba presupuesto a las escuelas, y la mayor parte de la población vivía—y aun vive—bajo los límites de la pobreza. La instalación es una pierna—vaciado en yeso—, pintada con acrílico, que lleva encima una falda o delantal del estilo que usan las mujeres indígenas que viven en zonas rurales en México. La pierna está amarrada a un grillete, de los que llevan una bola de hierro. En la bola, de color negro, se puede leer la palabra OLIGARQUÍA y a su lado se encuentran los símbolos gubernamentales y empresariales de los culpables de la situación mexicana: una bandera de Estados Unidos, junto a varios logos de empresas transnacionales, y los logos de los principales partidos políticos en México, el PRI y el PAN.

La preocupación por la situación de las mujeres indígenas es uno de los temas principales en la obra de Natalia Eguiluz. Algunos de estos trabajos no tocan directamente la violencia de género, sino su situación como mujeres, en donde la feminización de la pobreza es también un empobrecimiento de la raza. La violencia de género, es específico las desapariciones de mujeres en escenarios de feminicidio es el contenido principal en *Desaparecida se sabe*, también de 2010. Las mujeres indígenas son la mayor parte de las mujeres que desaparecen en casos que se creen, están vinculados al feminicidio. La artista toma un sarape mexicano y lo pone en el suelo, encima hay un tarrito de cerámica, con unos papeles dentro, que dicen la frase que le da título a la obra "Desaparecida/se sabe". El tema se puede vincular además a la cultura indígena, que intentan desaparecer los intereses extranjeros, como parte del colonialismo cultural del que sufre México y toda tradición no occidental en el mundo.

[557] Las cifras hablan de 2.800 millones de pesos (más de 157 millones de euros), pero el gobierno alegó el gasto de 667 millones de pesos. BALLINAS, Víctor: 2010, p. 19.
[558] SISCAR, María Josep: 2010.

[Fig. 2.35] Elizabeth Ross: *lebesbaum* (2006)

[Fig. 2.36] Elizabeth Ross: *Ya basta!* (2006)

Elizabeth Ross (n. ?) se preocupa por la situación de Juárez pero intenta que su trabajo aborde la violencia de género como el problema global que es. Su producción es ritual, y utiliza los medios que necesita para llevar el mensaje—que para ella debe ser uno de consciencia y empoderamiento[559]—. Siendo la nieve un elemento que se utiliza como metáfora de la desolación, y los espacios depresivos o inhabitables, la artista la utiliza como escenario para su trabajo *Unter rot: YA BASTA!* (2006). En éste realiza una acción ritual cerca de la cárcel Justizanstalt Stein, la más importante de Austria, y en donde está encarcelado Josef Fritzl—hombre que violó y mantuvo encerrada a su hija Elizabeth hasta sus 24 años y con quien tuvo siete hijas e hijos, uno de los cuales murió por las malas condiciones de vida—. Fritzl mantuvo encerrados también a otros y otras de sus hijas. *Unter rot: YA BASTA!* es una serie de trabajos en donde la artista utiliza metáforas que van dirigidas a la materialización artística de la violencia hacia las mujeres, y acciones rituales de limpieza, sanación, o gritos de desesperación, por la insostenible situación que viven las mujeres alrededor del mundo. Como parte de la serie realiza *lebesbaum* (árbol de la vida) **[Fig. 2.35]**, en donde

[559] ROSS, Elizabeth: en entrevista con la autora el 12 de septiembre de 2013.

cuelga, de los árboles que se encuentran frente a la cárcel, pedazos de tela de colores, representando la profesión de la mayor parte de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, la industria textil en las maquiladoras[560]. La cercanía a la cárcel significa para la artista la búsqueda de justicia, que es lo que se quiere para las muertas de Juárez. Además, como parte de la serie, dos video/performances son realizados en la nieve. Con las flores rojas del *hibiscus*, la artista escribe un mensaje a la humanidad para detener la violencia hacia las mujeres: YA BASTA! **[Fig. 2.36]**, y con el líquido rojo que sale al meter las flores en agua, representando la sangre, la artista escribe un mensaje de amor a su madre, y a las madres del mundo. *Ya basta!* y *Snow letters for mother* **[Fig. 2.37]**, son los títulos de las piezas, respectivamente.

La frase YA BASTA!, en el primer video/performance, es escrita con paso lento, echando los pétalos de flor sobre la nieve, rememorando la lentitud con que se intentan resolver los casos en Ciudad Juárez—los pasos lentos que se dan contra la violencia machista—. Al mismo tiempo—como lo han hecho otras artistas feministas mexicanas—, Elizabeth Ross se viste de zapatista, haciendo una reverencia al movimiento mexicano contra el neoliberalismo, y vinculando las muertes de mujeres a la política neoliberal mexicana, y la lucha contra dichas políticas, a los movimientos sociales ciudadanos. Otros proyectos multimedia conforman también la serie, en donde la artista explora el dolor propio y las heridas internas, como el sufrimiento de otras mujeres, en un acto artístico de solidaridad.

[560] ROSS, Elizabeth: 2012, p. 137.

[Fig. 2.37] Elizabeth Ross: *Snow letters for mother* (2006)

Para la sanación, y la erradicación de la violencia sexista que atormenta a las mujeres, Ross también efectúa acciones rituales—que tienen la intención de llegar a diferentes ciudades del mundo—tituladas *Nos queremos vivas*, y que realizó por primera vez en Michoacán, México, en 2006. Es una evolución de la pieza *lebesbaum*. Van 7.175 días sin que el gobierno mexicano realicé una acción contundente para parar los feminicidios en Ciudad Juárez, cuenta el reloj digital que tiene la artista en la página web de *Nos queremos vivas*[561]. "Las queremos vivas" es uno de los lemas de las madres de mujeres y niñas en Juárez, que luchan contra los feminicidios. La artista toma el lema, pero para esta serie decide cambiar el "las" por "nos", ya que al ser mujer, ella también se siente vulnerable. Durante la acción, el público participa tomando pedazos de tela blancos, y escribiendo con marcador mensajes esperanzadores para las mujeres, o de lucha contra la violencia de género. Durante la acción en Valencia, que tuvo lugar el 23 de junio de 2012, se leyeron mensajes como "Las queremos vivas", "Por la vida de las mueres", "No más violencia", etc. La intención de los pedazos de tela es que, al igual que los que colgó la artista para *lebesbaum*, las y los participantes los cuelguen de los árboles de las ciudades, u otros entornos, para llevar el mensaje y convertir dicho árbol en un árbol de la vida **[Fig. 2.38]**.

[561] ROSS, Elizabeth: "Días que han pasado sin que el gobierno resuelva el caso de las muertas de Juárez", http://www.elizabethrossmx.com/kremswerk/lasqueremosvivas.htm (revisado el 14 de septiembre de 2013).

[Fig. 2.38] Elizabeth Ross: *Las queremos vivas* (2012)

3.5 Violencia sexual en la calle y en la casa

La violencia de género por parte de la pareja también puede suceder en la calle. Hay una concepción errónea de la idea en la que se cree que solo sucede en el hogar, y que es un asunto privado entre la mujer y su pareja o expareja, cuando en realidad es un asunto público que atañe a toda la sociedad. Pero en otras ocasiones las mujeres sufren violencia de género por parte de extraños en la calle—dentro de la que se incluyen los feminicidios de los que se hablaba más arriba—en donde es común también la violencia sexual. Cuando se habla de violación, en la mayoría de los casos se piensa en penetración, pero la violación sexual tiene muchas capas, y en algunas circunstancias puede ser un acercamiento, tocamiento o cualquier trato sexualizado no deseado.

[Fig. 2.39] Espectacular de la campaña *Soy totalmente palacio* del Palacio de Hierro en México

[Fig. 2.40] Lorena Wolffer: *Soy totalmente de hierro* (2000)

Cuando se estudiaba, anteriormente en este capítulo, la obra de Lorena Wolffer, se habló de la violencia patriarcal que la artista trata antes de su trabajo sobre los feminicidios. Es una violencia generalizada en donde caben todas las categorías—sexual, por parte de la pareja, o en la que el victimario es un desconocido de la víctima—. También se habló de la forma en que trató los feminicidios en Juárez, y más delante de los proyectos que hizo directamente con víctimas—la mayoría de violencia de género por parte de la pareja o expareja, pero otras de violencia sexual—, agrupadas en un mismo trabajo, como el de *Evidencias*. Pero toca estudiar aquí otro de sus trabajos que, si bien no es un proyecto sobre la violencia de género—sino que trata otros ataques que hace el patriarcado a las mujeres, principalmente en términos de belleza—, sí incluye la violencia sexual en espacios públicos como puede ser el autobús o el metro.

Su proyecto *Soy totalmente de hierro* (2000), es una contracampaña a la publicidad exhibida en lo que en México se llaman expectaculares, o valla publicitaria, de una de las megatiendas más grandes de México: El Palacio de Hierro. La campaña lleva por título *Soy totalmente palacio*, y mostraba a las mujeres, en un sinnúmero de situaciones en donde la importancia que se le atribuía a la mujer en cada cartel tenía que ver con su ropa, maquillaje, o la cantidad de dinero que se gasta en comprar artículos de moda **[Fig. 2.39]**. Wolffer enfrenta la

campaña publicitaria haciendo igualmente una serie de espectaculares, que se exhibieron en varios lugares de la Ciudad de México, con el slogan *Soy totalmente de hierro*, y que mostraban a una mujer, Mónica Martínez, defendiendo el derecho a controlar su propio cuerpo, y desmontando estereotipos sobre la voz y la imagen de las mujeres **[Fig. 2.40]**. Interesa aquí uno de los afiches de la contracampaña, en donde un hombre se acerca demasiado a una mujer que utiliza un medio de transporte público. El slogan de ese afiche en específico dice «El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece», frase perfecta para describir la mentalidad que tiene el patriarcado sobre el cuerpo de las mujeres, que a la vez justifica todos los niveles de violencia de género. Con dicho cartel, la artista ataca otras formas de violencia de género, pero en especial los acercamientos sexuales no deseados en lugares públicos, y por desconocidos, que sufren las mujeres en todo el país **[Fig. 2.41]**.

[Fig. 2.41] Lorena Wolffer: *Soy totalmente de hierro* (2000)

Dentro de la tradición feminista del arte cibernético, Cindy Gabriela Flores se introduce también en el tema del acoso sexual en la transportación pública, y la dificultad que tienen las mujeres para disfrutar de ella por el hostigamiento de hombres que, como expone Wolffer en su valla publicitaria, piensan que los cuerpos de las mujeres les pertenecen. La enorme cantidad de abusos sexuales que se cometen en el Metro de la Ciudad de México, y la incapacidad del gobierno para prevenirlos, ha llevado a la administración del metro a separar, a partir de la década de 1990, dos vagones, los de delante del tren, solo para las mujeres y sus niños, en horas de mayor tráfico. En 2001, comparando la situación del Metro de la Ciudad de México, a la que

viven las mujeres en la red, Cindy Gabriela Flores realiza *El lugar de las mujeres en el Metro de la Ciudad de México* [Fig. ¿], una página web en donde varias fotografías van contando la historia de una mujer que entra y sale del metro. Según la artista, es un proyecto web, pues la red se asemeja mucho al metro—son ambas redes de comunicación, y ninguna está exenta del machismo—.

> En el contexto de las mujeres usando el Internet, Morahan-Martin (2000) indica las 'promesas y peligros' que enfrentan las mujeres usuarias de la red. El acoso sexual y los ataques son considerados un obstáculo mayúsculo al uso libre, legítimo, funcional y entretenido del Internet, ya que estos actos ahuyentan a las usuarias, y causan daños emocionales significativos así como perjuicio a las que siguen utilizando el Internet, ya sea por decisión propia o por necesidad.
>
> Mohamed Chawki; Yassin el Shazly[562]

Los hombres han intentado apoderarse de la web, al igual que han hecho todos con los demás espacios públicos. Envian mensajes peyorativos a las mujeres que se encuentran de frente, y de esa forma las desalientan de usar la web. En muchas ocasiones son ataques sexuales, ya que una mujer en la web representa, para el hombre que se encuentra con ella, un objeto sexual. Aunque no siempre es así, pues en otras ocasiones es una cuestión de territorio, y los insultos van dirigidos al "poco conocimiento que tienen las mujeres sobre informática", o sobre videojuegos, etc., o se dirigen a las mujeres mencionando que "su lugar está en la cocina", por poner algunos ejemplos[563]. Aproximadamente, se hacen tres denuncias por día sobre ataques sexuales a mujeres en el Metro de la Ciudad de México. Esto sucede, aun cuando hay espacios reservados para mujeres, y aun así se cree que suceden decenas de ataques diarios que no se denuncian[564].

> Trajeados o vestidos de manera humilde, hombres de todo tipo generan que cada día se denuncien de uno a tres abusos sexuales […] por parte de usuarias del Sistema de Transporte Colectivo-Metro. La mayoría de esos delitos, 75%, ocurre

[562] MORAHAN-MARTIN, J.: 2000, citado en CHAWKI, Mohamed; el Shazly, Yassin: 2013, p. 71. Traducido del inglés: «In the context of women using the Internet, Morahan-Martin (2000) noted the 'promise and perils' facing female Net users. Sexual harassment and offence on the Internet is considered a major obstacle to the free, legitimate, functional and joyful use of the Net, as these acts drive away Net users as well as cause significant emotional harm and actual damage to those who remain users, whether by choice or by duty.»

[563] Para conocer más sobre este tema se puede leer el estudio: BARAK, Azy: 2005.

[564] CRAIL, Alejandra: 2010.

> al interior de los vagones, lo cual agrava más la penalidad contra el delincuente. La fiscal de Delitos Sexuales, Juana Camila Bautista, indicó que se trata de tocamientos o manoseos por parte de hombres de distintos perfiles.
>
> Claudia Bolaños[565]

El proceso de denuncia de un ataque sexual es largo, y en el camino, las autoridades intentan disuadir a las víctimas de que desistan. El sistema patriarcal no toma con la misma seriedad los ataques sexuales que no incluyen penetración, y aún cuando sí ha sucedido, se revictimiza una y otra vez a la víctima, pasándola de mano en mano entre especialistas, y muchos de los casos no terminan con ninguna condena, o no se atrapa al agresor. En el proyecto, la artista habla de cifras «50% de las usuarias de este sistema subterráneo ha sido en alguna ocasión víctima de algún delito.»[566] También menciona que una de las dificultades con las que se encuentran las mujeres a la hora de denunciar, o una de las razones por las que no denuncian, es porque no conocen qué acciones constituyen delito. El punto V, del artículo 6, del capítulo I, Titulo Primero, de la Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia, menciona que «la violencia sexual.- Es cualquier acto que degrada o daña el cuerpo y/o la sexualidad de la Víctima y que por tanto atenta contra su libertad, dignidad e integridad física. Es una expresión de abuso de poder que implica la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto […]»[567].

[565] BOLAÑOS, Claudia: 2010.
[566] FLORES, Cindy Gabriela: 2001.
[567] México. Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia, 1 de febrero de 2007.

[Fig. 2.42] Cindy Gabriela Flores: *El lugar de las mujeres en el Metro de la Ciudad de México* (2001)

En la historia que cuenta Flores **[Fig. 2.42]**, la mujer que llega al metro no decide subirse a los vagones reservados para mujeres, quizás por reacción automática. La protagonista no se percata de que la miran, de que está en un territorio que no le pertenece. Cuando entra al vagón, un hombre se le acerca, y disimulando, la toca. Ella se siente humillada, pero no sabe si fue un accidente o si fue a propósito, «este vagón no es para ella». Mientras cuenta su historia va enumerando datos sobre el acoso sexual en el metro, estadísticas, y anécdotas. Quizás la más aterradora es la de Claudia del Carmen Campuzano Contreras—víctima de un ataque sexual en el metro—, que se defendió del ataque, y terminó siendo acusada de victimaria. La artista cuenta cómo Claudia fue sentenciada a dos años de cárcel, hostigada por la policía, y el Ministerio Público; cómo llegó a la bancarrota por gastar más de 20 mil pesos mexicanos en su defensa; y las dificultades que ha tenido a la hora de buscar empleo, pues se encuentra (o se encontraba en 2001 cuando se realizó la pieza) como criminal libre bajo fianza. Miriam Ruiz confirma estos datos en su artículo "De víctima a victimaria se convirtió joven agredida en el Metro". Añade, además, que las razones que dan la autoridades para imponerle a ella una pena mayor es que la herida de él tardaría más de 15 días en sanar, lo que constituye en México un delito grave, y la de ella no tardó más de 15 días. De esta forma, no se considera el derecho a una víctima a

defenderse, y tampoco se consideró en la condena aplicada a José Servando Solares Morales, el victimario, las agresiones sexuales cometidas contra Campuzano Contreras[568].

3.6 La imposición de la belleza como violencia de género

En un mundo donde todas y todos nos vemos como un reflejo de las y los habitantes de países occidentales (Europa y Estados Unidos), y nos comparamos con ellos—viendo lo que no es igual como lo "Otro"—, es fácil criticar tendencias de la violencia de género que solo existen en países pos/coloniales, o "tercerundistas", que se ven como aberrantes ante los ojos occidentales. No se hace lo mismo con las prácticas a las que se someten las mujeres, supuestamente de manera voluntaria—conductas que en realidad son productode las presiones patriarcales, que no dejan vivir a las mujeres—. Los varones pretenden controlar el cuerpo de la mujeres desde la prehistoria, y uno de los propósitos principales es el de mantener a las mujeres como objetos, que solo sirven para el placer de ellos, como se ha discutido en varias ocasiones en esta tesis. Es por esto que algunas artistas enfrentan la aceptación social de los procedimientos de "embellecimiento femenino", y los exponen como otro de los tipos de violencia contra las mujeres.

Adriana Calatayud (n. 1967) se acerca al tema desde lo digital. Como una artista de lo forense, interviene los cuerpos humanos para diseccionarlos de forma virtual. Estudia las imágenes—fotografías—como si estudiase un cuerpo abierto, superponiendo capas del sistema muscular, o del esqueleto—no necesariamente de la misma persona—, para explorar las diferencias entre los seres humanos, y los sometimientos a los que llevamos a nuestros propios cuerpos. Es perfecta para describir su trabajo la cita de Fernando Gálvez, que la artista copia en su página web:

> Al genial Leonardo le hubiese fascinado este poder casi mágico que otorga el fotomontaje: transparentar el cuerpo, hacerle ventanas, como si la cámara al combinarse con el dibujo se convirtiera en un bisturí. Al manipular con trazos dibujísticos las fotografías, el arte de Clatayud entra al dominio de la plástica; al insistir en la temática anatómica, la artista se convierte en "cirujana plástica". Resulta asombroso que para derivar en una expresión eminentemente contemporánea, las imágenes que vemos sean en ocasiones el resultado de la conjunción de un dibujo renacentista y una fotografía de 1996…
>
> Fernando Gálvez[569]

[568] RUIZ, Miriam: 2001.

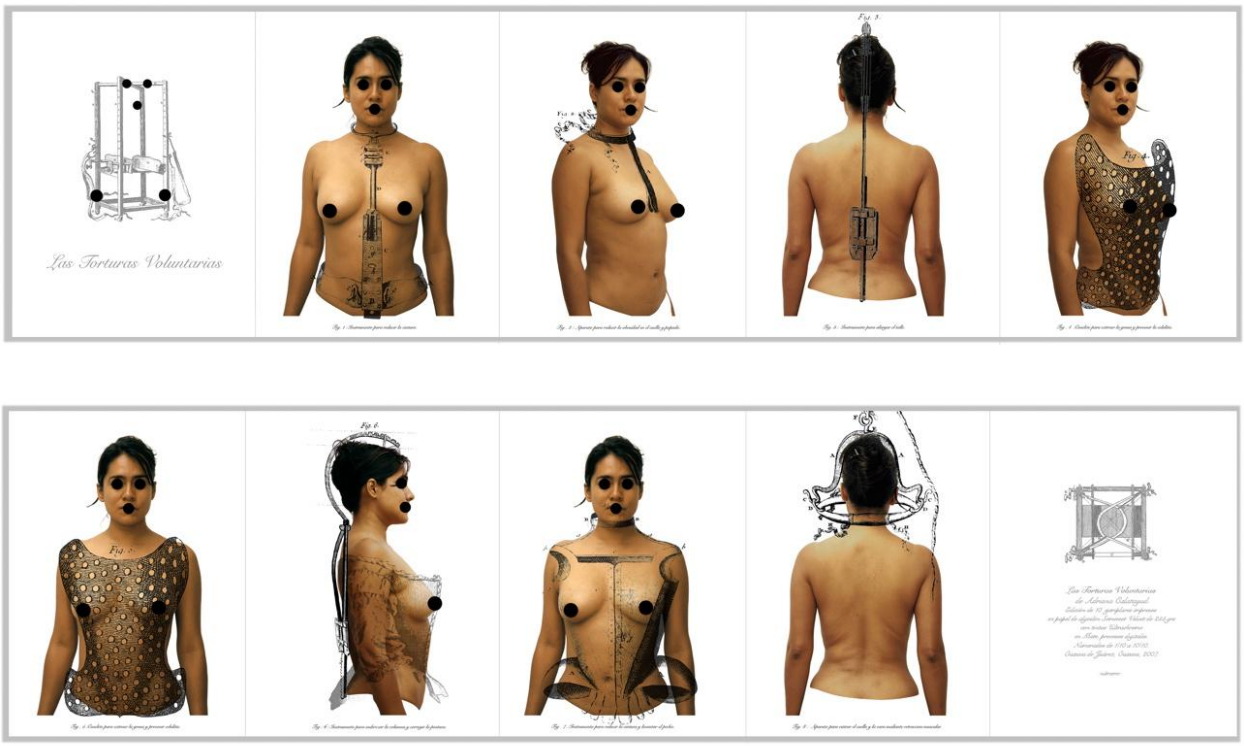
Sus fotografías parecen más una investigación médica, o las imágenes de un manual, que obras de arte, pero la artista se separa de esto incluyendo un componente emocional y espiritual muy fuerte. En las figuras humanas no solo superpone imágenes de cuerpos abiertos u órganos internos, sino que también animaliza algunas de las imágenes humanas, seccionándolas como a una res, o cambia órganos internos por fotografías de ancestros. Su técnica no solo incluye la superposición de imágenes digitales, sino que también proyecta láminas anatómicas sobre sus modelos a los que retrata **[Fig. 2.43]**. Joan Fontcuberta comenta que, de este modo, la artista «establece […] un palimpesto entre el objeto y su representación abstracta, entre materia e imagen, entre la naturaleza y la cultura, entre el territorio y su cartografía.»[570]

[Fig. 2.43] Adriana Calatayud: *Hombre horóscopo* (1997)

[569] GÁLVEZ, Fernando: 1996, p. 1, citado en CALATAYUD, Adriana: "Monografías", http://www.adrianacalatayud.net/, (revisado el 12 de septiembre de 2013).
[570] FONTCUBERTA, Joan: 2010, p. 79.

En *Torturas voluntarias* (2007), Calatayud superpone aparatos de tortura renacentista, sobre cuerpos de mujeres, aludiendo a la cirugía plástica[571]. El título es una paradoja, pues la voluntariedad de las torturas a las que se someten las mujeres, para "lucir más bellas", es relativa. Las imágenes tienen además puntos negros sobre los ojos, la boca, los y pezones de las modelos, como metáfora de la ambigüedad entre la decisión propia y la imposición por parte de la sociedad. Como hacen otras artistas que tratan la violencia de género, que se estudiarán en los capítulos que vienen a continuación, Adriana Calatayud hace de víctima y victimario en su trabajo *Torturas voluntarias* **[Fig. 2.44]**. La obra es parte del proyecto *Atlas: Estrategias alegóricas para un nuevo anatomista*, en el que la artista ha trabajado desde el 2005 hasta el 2010. «Este proyecto visual plantea revisar y analizar las representaciones del género femenino a través de su cuerpo a partir de la imagen fija y en movimiento (aunque en menor número). Esta investigación aborda tres temas de reflexión: el físico-culturismo, la cirugía cosmética y el embarazo como mecanismos que de-construyen y re-definen la percepción del cuerpo de la mujer y el efecto de esto en su vida.»[572]Al mismo tiempo, su trabajo es una investigación sobre los estereotipos de belleza, en un ambiente que, con las maquinas de tortura, se vuelve feo. La intimidación de la que sufren las mujeres y el constante acoso con imágenes de una belleza "perfecta", se debe tomar como un tipo de violencia pues son ataques tan agresivos que las mujeres se autosometen a la cirugía, y otros remedios, no por falta de autonomía propia sino por la violencia de la que son objeto. Los estereotipos en la obra de Calatayud muestran «que la génesis del paradigma de la belleza en la mujer ha estado y aún se encuentra determinado por y para el hombre»[573]. No todos los trabajos artísticos feministas que tratan el tema de la belleza femenina impuesta por el patriarcado, o la utilización del cuerpo femenino con el único propósito de dar placer al varón, lo hacen desde el punto de vista de la violencia de género o tratan el tema como un asunto de violencia hacia las mujeres. Pero Adriana Calatayud, y las demás artistas estudiadas en esta sección, sí lo hacen, pues analizan el tema críticamente y desde el punto de vista de la tortura o la violencia física.

[571] DEL RIVERO HERRERA, Antonio; Rebolledo Garrido, Aurora: 2011, p. 75.
[572] CATALAYUD, Adriana: entrevista con la autora el 21 de octubre de 2013.
[573] ATACH, Linda: 2008, p. 2.

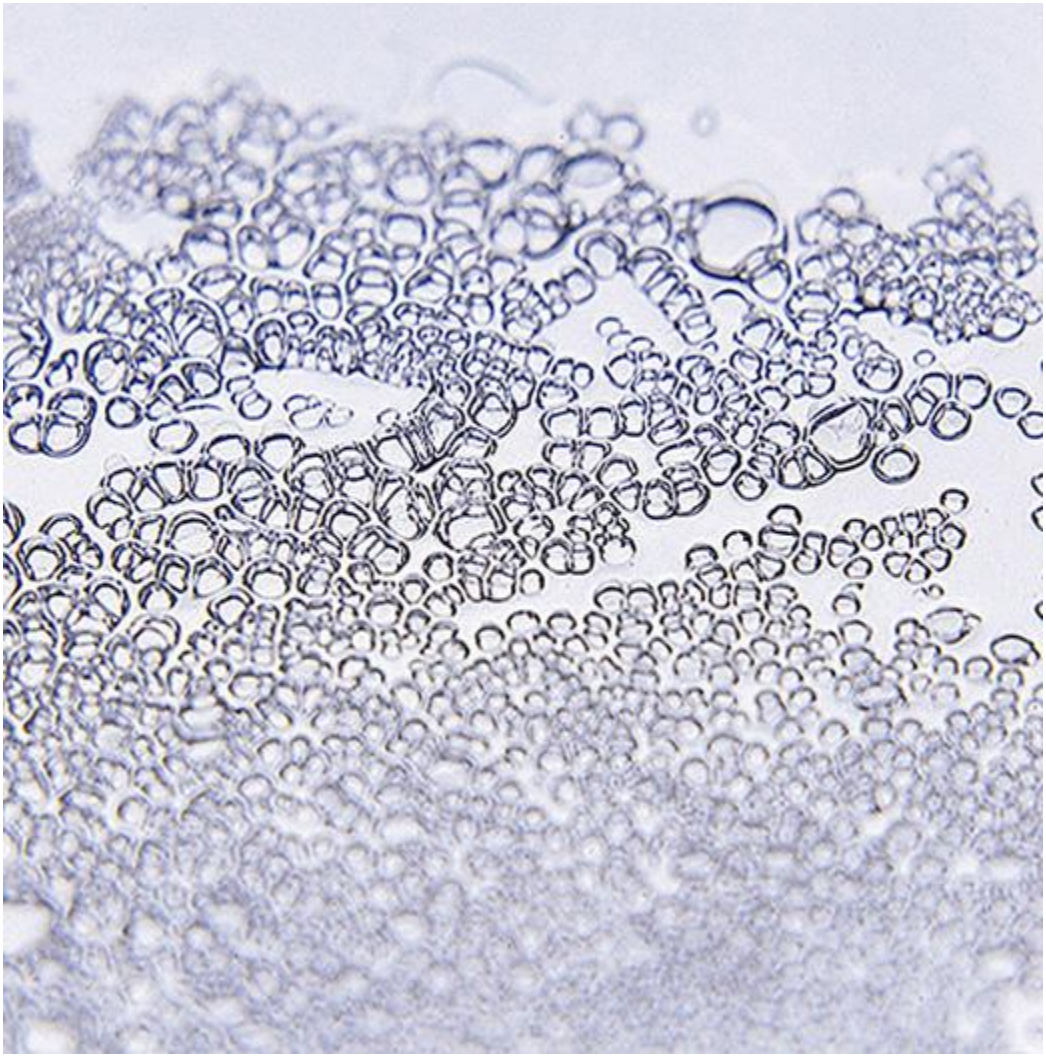


[Fig. 2.44] Adriana Calatayud: *Torturas voluntarias* (2008)

La violencia sobre los cuerpos de las mujeres derivada de los estereotipos de belleza patriarcales puede ser tanto física—como la que representa Adriana Calatayud—, como psicológica. Los ataques dirigidos a personas que no cumplen con los cánones les hacen sufrir depresión, y otras enfermedades psiquiátricas, pues no alcanzan el éxito personal a causa de la mentalidad social alrededor de la belleza. Marianna Dellekamp (n. 1968) estudia esta vertiente en su trabajo *Antropología de cuerpo moderno* (1999). Su producción se puede definir en un punto medio entre la obra de Teresa Margolles, y la de Adriana Calatayud. Dellekamp estudia también el cuerpo humano en todos sus sentidos, a través de los elementos reales, o la fotografía digital de éstos. En *Líquido corpóreo* (1998), estudia los fluidos corporales en forma de fotografías, que parecen paisajes de la naturaleza **[Fig. 2.45]**, pues se alejan de su contexto natural, el interior del cuerpo. Estos líquidos significan vida[574], y la artista embellece y quita el estigma a los que en el día a día encontramos desagradables (orina, vómito, sangre menstrual, pus), dándoles el mismo rango que a los fluidos que no nos hacen sentir tan incómodos o

[574] SEPÚLVEDA, Luz María: 2001, p. 42.

incómodas con su presencia, como las lágrimas. Las fotografías son completamente abstractas, y el público que las ve no sabe a qué imagen se está enfrentando, hasta leer el título de cada pieza.



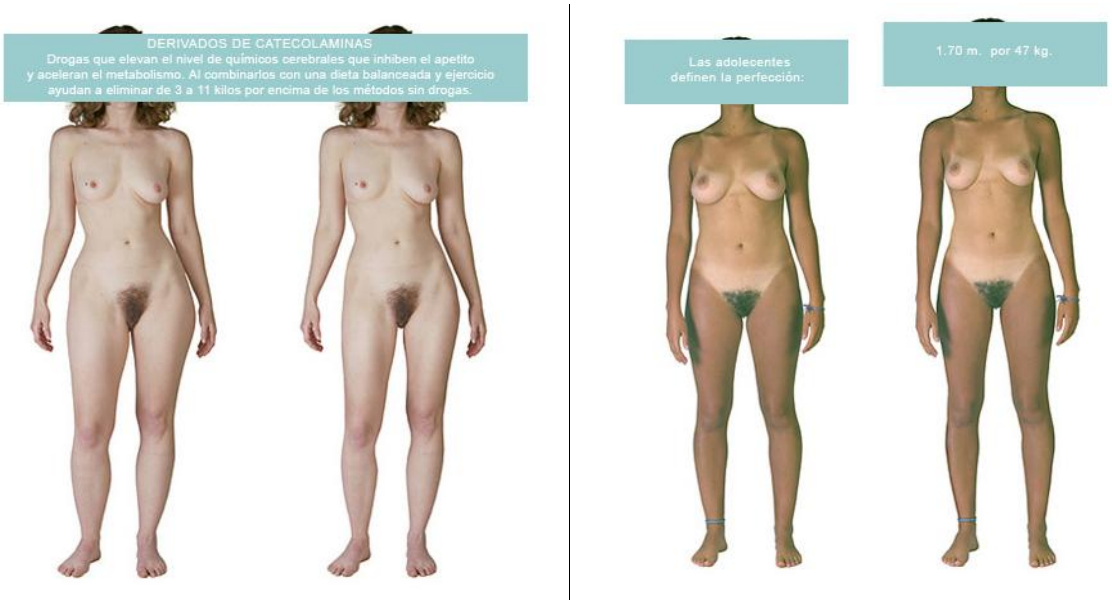
[Fig. 2.45] Marianna Dellekamp: *Líquido corpóreo* (saliva, 1998)

Al igual que en *Líquido corpóreo*, para su proyecto *Cuerpo mediatizado* (2002), la artista crea paisajes fotográficos con elementos corporales, pero esta vez del interior del cuerpo. Órganos y tejidos humanos retratados forman el estudio de la identidad humana. Las fotografías fueron tomadas en el laboratorio de un hospital. Su obra *Antropología del cuerpo moderno* toma como protagonista también el cuerpo humano, esta vez de mujeres, y de cuerpo completo. Con el proyecto estudia la forma en que las mujeres se ven a sí mismas, y como les afecta psicológicamente, así como en su vida diaria, las imposiciones estéticas patriarcales. La artista

[Fig. 2.46] Marianna Dellekamp: *Antropología del cuerpo moderno* (1999)

hace preguntas a las modelos que selecciona para su estudio, las retrata, y modifica sus cuerpos de forma digital en base a sus respuestas. Es una especie de cirugía plástica por ordenador **[Fig. 2.46]**. En algunas ocasiones toma como referente campañas de publicidad dirigidas hacia las mujeres, para demostrar la forma en que les afecta y la imposición de una estética femenina **[Fig. 2.47]**. Los rostros de las mujeres son tapados. Es una forma de asegurar su anonimato, pero al mismo tiempo es una representación de la importancia de las mujeres para el patriarcado, lo que importa es su cuerpo, no su mente. Trata temas como la delgadez, la estatura, la definición muscular, la caída de pechos y glúteos, etc. Por poner algunos ejemplos, para demostrar el acercamiento desde el punto de vista de la violencia de género que hace la artista, se puede mencionar el texto que se lee superpuesto a la cinta que cubre el rostro de las mujeres retratadas: «Ser delgada se asocia con un estatus educativo y profesional superior: el éxito de una mujer en su trabajo puede depender de su apariencia.» «Las niñas desde pequeñas aprenden que papá come y mamá hace dieta.» «Las adolescentes definen la perfección: 1.70m. por 46kg.» Compara además un cuerpo delgado y esbelto, a uno con más peso y más edad. Sobre el primero se lee: «Aceptación social, autodisciplina, liberación sexual, estima elevada, competitividad», y sobre el segundo: «Rechazo social, indisciplina, sexualidad conflictiva, inseguridad, conformismo y descuido.» Estos últimos no son solo formas en que la psicología de las mujeres se ve afectada por encajar o no dentro de los estereotipos sociales, sino que son también atributos que confiere la sociedad a mujeres que cumplen o dejan de cumplir con lo que se espera de ellas. Una mujer que no es delgada se asume indisciplinada, conformista o

descuidada, mientras una que sí lo es se asume competitiva y autodisciplinada, elementos que pueden perjudicar directamente en su salud mental o en su vida diaria.



[Fig. 2.47] Marianna Dellekamp: *Antropología del cuerpo moderno* (1999)

Se ha demostrado en este capítulo que las artistas que tratan la violencia de género tienen una consciencia de su situación colonial y neocolonial, y de los problemas que conllevan estas situaciones para las mujeres en general. Se acercan al problema de la violencia de género desde la raíz, despedazando todas sus causas, y atacando a sus culpables, que no son solo los perpetradores, sino los intereses que hay detrás de una cultura de violencia como la que impera en la sociedad mexicana. Está claro que la pobreza es una de las causas de violencia porque los humanos buscan sobrevivir en cualquier condición en la que vivan. Pero los causantes de la pobreza son en este caso agentes externos, que encima agravan la violencia por hacer de la frontera, y otros territorios mexicanos, un escenario de guerra.

La violencia, ya sea física, psicológica, o sexual, se esconde de diversas formas. Muchas de estas artistas, cuando fueron entrevistadas, ni siquiera consideraban como arte contra la violencia de género sus piezas sobre violencia sexual. Menos aún es consciente la sociedad del daño que pueden hacer muchas prácticas, ya sea dentro de relaciones familiares, entre personas conocidas, o desconocidas, o de parte de instituciones que se dedican a atacar a las mujeres en

relación a lo que hacen o no con su cuerpo. No se debe entender que porque estas artistas tratan la violencia, muchas veces desde el punto de vista del contexto pos/colonial en el que viven, la colonialidad es la única razón para que exista la violencia de género. En otros países que no viven esa situación existe también la violencia contra las mujeres que surge del patriarcado. En los países que han sido invadidos o atacados, es uno más, de los diversos tipos de violencia que existen y es por ello que es quizás más grave, y tiene otras vertientes. Pero como se demostrará en el siguiente capítulo, la ideología occidentalista tapa la realidad sobre la violencia que sufren las mujeres en las metrópolis. Los países occidentales consideran la violencia de género por parte de la pareja como un problema que les afecta. Aun así, otros tipos de ataques patriarcales pasan como productos de la modernización, u opciones propias de la democracia, y no se aceptan como violencia. En la mayor parte de los casos, como en las cirugías plásticas, producto de una manipulación psicológica diaria que lleva a la depresión, porque son parte de un negocio millonario. Por medio del control de los medios de comunicación, los países de Europa y Estados Unidos han llevado el mensaje al mundo que dichas prácticas no constituyen un hecho violento.

Capítulo 4

América Central

La región centroamericana ha sufrido intervenciones militares, que han desembocado en un proceso de guerras internas que no terminó hasta mediados de la década de 1990, y que ha dejado una cifra enorme de muertes y desapariciones. La situación tan difícil—en donde las torturas y los asesinatos en plena calle eran comunes, y que ha dejado una coyuntura de violencia en la mayoría de sus países, que no ha terminado—retrasó el avance del feminismo, siendo los países de Centroamérica los más violentos contra las mujeres, de todo el continente. El racismo que se inculca en el entrenamiento militar—ya sea de los centroamericanos enlistados, como de los militares estadounidenses—, y lo intereses en controlar las tierras que han pertenecido, desde épocas milenarias, a las civilizaciones autóctonas, ha fomentado también un tipo de violencia de género, aun más radical, hacia las mujeres indígenas. Entre 1966 y 1976, 5.829 víctimas de violencia fueron documentadas, y más de 200.000 personas murieron o desaparecieron durante el conflicto armado, solamente en Guatemala. 83% de estas personas pertenecían a grupos étnicos Mayas. La violencia de género en este contexto representó el 25% de los casos reportados pero 99% de la violencia sexual fue cometida contra mujeres[575].

La cultura de violencia que surge de estos conflictos—que al igual que en Guatemala, han ocurrido en toda la región, como se irá describiendo durante este capítulo—, ha generado más violencia de género con agravantes de racismo. Por ello se hace necesario que las artistas enfrenten esta violencia con su arte. De hecho, las y los artistas más importantes de América Central han dedicado algún proyecto, o toda su carrera, a tratar la violencia de género siempre vinculada al contexto poscolonial en el que viven. Como se demostrará, estas y estos artistas hacen trabajos que pueden ir dirigidos, ya sea a uno de los dos tipos de violencia—a veces tratan la violencia de género y a veces la pos/colonial—, a ambas a la vez—por su vínculo—, o a tratar la violencia de género en su contexto. Es un efecto de la conciencia política que se crea—como se ha estudiado en los capítulos 1 y 2—, a raíz de una situación de pobreza, violencia y dominación.

Al igual que sucede en México, los perpetradores de actos violentos contra las mujeres disfrutan de impunidad por varias razones, entre ellas, el que el estado económico y político del país no permita a las autoridades controlar toda la violencia; o que sean ellos mismos los victimarios. Esto se suma a una ambiente patriarcal que surge de la tradición cristiana que pretende controlar el cuerpo de las mujeres en todos los ámbitos de su vida. Gracias al trabajo de

[575] TOLEDO, Aida; Acevedo, Anabella: 2008, p. 57.

estas artistas salen a la luz formas de violencia que son inimaginables en el contexto occidental o ponen de manifiesto formas de violencia de género que la cultura occidental no ha clasificado como violencia hacia las mujeres, por ser prácticas comunes en países occidentales, y generar ingresos millonarios, pero que están basados en ese control obsesivo del cuerpo de las mujeres que promueve la sociedad patriarcal. Es interesante comparar por ello, las denuncias de varias formas de violencia que realizan estas artistas, para encontrar dónde el mundo occidental establece la línea sobre lo que está bien y está mal, ética que difunde a través de los medios de comunicación que controla.

Como las artistas mexicanas, la performance y la instalación son los medios más utilizados, pues la violencia de género no se comienza a combatir en América Central hasta mediados de los años 90'. Es la muestra *Mesótica II. Centromaérica/Regeneración* la primera en donde se exponen este tipo de prácticas, y es por ello que con su historia se abre este capítulo. Posiblemente es la performance el medio preferido—ya sea en un contexto físico, o como parte de un video—, ya que la violencia de género tiene lugar sobre los cuerpos de las mujeres, y es el cuerpo la mejor forma de demostrar cómo les afecta. Virginia Pérez-Ratton, artista y teórica del arte centroamericano, comenta sobre la performance en la región: «Es interesante notar que el performance ha sido, en general, una expresión femenina en Centroamérica, por lo menos entre los años de 1997 y 2002. Muchos de los artistas abordaron asuntos de género desde distintas perspectivas relacionadas con su particular contexto de vida, que varía mucho de Guatemala a Nicaragua a Costa Rica.»[576]

4.1 La generación *Mesótica II*

La primera exposición en donde se puede decir que comenzó el movimiento de arte contra la violencia de género en Centroamérica es *Mesótica II. Centromaérica/Regeneración*, que se discutió en los capítulos 1 y 2. 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»[577]. 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

[576] PÉREZ-RATTON, Virginia: 2008, *Op. Cit.*, p. 294.
[577] CUEVAS, Rafael: citado en ÁLVAREZ QUIOTO, Josefina: 2006, p. 87.

Aguilar, Priscilla Monge, Marisel Jiménez y Karla Solano (n. 1971). Al igual que se discutía en la última sección del pasado capítulo, hay artistas que 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 en Monge, de la artista y otras centroamericanas, 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 Cynthya 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 **[Fig. 4.1]**. En una entrevista con Claudia Mandel la artista declara:

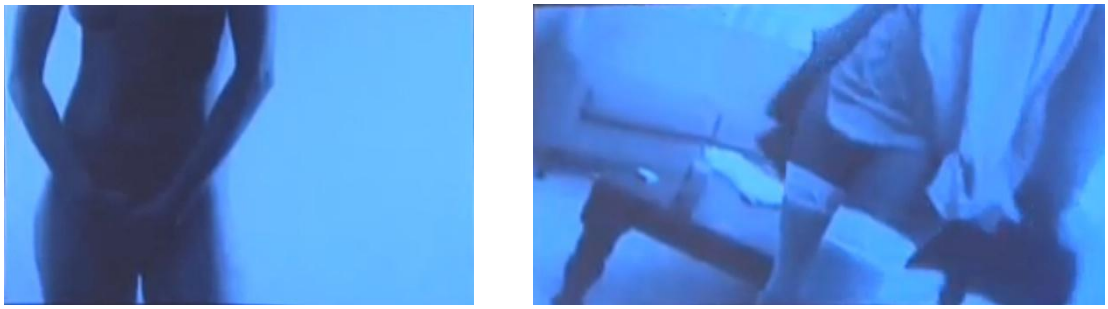
> El antecedente de esta obra es una experiencia personal. Mi madre, mi hermana y yo sufrimos de violencia verbal. Era un hogar violento. Recuerdo que una vez, teniendo catorce o quince años me maquillé un ojo de morado en el carro mientras iba al colegio. Pasé todo el día así y cuando me preguntaban qué me había ocurrido, inventé que me había caído en el baño. Recién al ver el video editado, tomé conciencia de aquel episodio.
>
> Priscilla Monge[578]

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 demoniaco—como cuando la enemiga de la protagonista está intentando seducir a un hombre con el propósito de la venganza—. Como se ha mencionado antes, las telenovelas 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[579].

[578] MONGE, Priscilla: citada en MANDEL KATZ, Claudia: 2007-2008, p. 155.
[579] *Ibid.*, p. 156.

[Fig. 4.1] Priscilla Monge: *Lección de maquillaje* (1998)

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 la 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, jersey sobre jersey, 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 **[Fig. 4.2]**.



[Fig. 4.2] Priscilla Monge: *Cómo (des)vestirse* (2000)

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* **[Fig. 4.3]**, 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.

[Fig. 4.3] Priscilla Monge: *Cómo morir de amor* (2000)

La belleza como agresión, como hace en el trabajo *Lección de maquillaje*, es también planteada en la obra *Bailarina* (2000) **[Fig. 4.4]**, 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 presenta, la comisaria y también artista Virginia Pérez-Ratton, una retrospectiva de la artista titulada *Armas Equívocas*, en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo en la Ciudad de México. En ella se muestra 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!)[580] dicen las lápidas que descansan sobre la pared. La cita ha sido utilizada constantemente como ejemplo de resistencia al colonialismo.

[Fig. 4.4] Priscilla Monge: *Bailarina* (2000)

[580] SHAKESPEARE, William: 2004, p. 32.

> 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.
>
> Irene Lara[581]

En ese sentido, la artista propone las frases en las lápidas de mármol, como una forma de revertir esa violencia contra el opresor **[Fig. 4.5]**.

[Fig. 4.5] Priscilla Monge: *Lápidas* (2000)

[581] LARA, Irene: 2007, p. 86. Traducido del inglés: «Language is a significant aspect of Latino and Latin American identification with Caliban […] These lines have beena point of departure for many thinkers in "the School of Caliban" who are grappling with an effective way to critique and transform eurocentric society and U.S. imperialism. Caliban learns language from his oppressors and in turn uses it to curse them. [Roberto Fernández] Retamar, for example, interprets Caliban's curses as a means of resisting his colonial condition, an important oppositional practice. Yet, it is also possible that when a Caliban (or "the" native, subaltern, or other) speaks, as Gayatri Spivak suggests, her or his subjectivity is contained and mediated within the limits of the colonizer's tongues as well as the social structures that enforce hegemonic discourses.»

La hondureña Regina Aguilar, por su parte, realiza *Réquiem a las horas perdidas* para la muestra que aquí se estudia. Es una serie de instalaciones compuesta por *El pan de cada día* (1996) **[Fig. 4.6]**, *La piedra de moler* (1986) y *Viaje al abismo* (1986) **[Fig. 4.7]**, 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 rememorar 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"
>
> Tamara Díaz Bringas[582]

[582] DÍAZ BRINGAS, Tamara: 2002, p. 48.

[Fig. 4.6] Regina Aguilar: *El pan de cada día* (1996)

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) **[Fig. 4.8]**, 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.»[583]

[Fig. 4.7] Regina Aguilar: *Viaje al abismo* (1986)

[583] TORRES, María Dolores G.: "El camino hacia la contemporaneidad. Núcleo en el panorama artístico de Honduras", en ROMERO, Verónica (coord.): 2006, p. 27.

[Fig. 4.8] Regina Aguilar: *La flor de la inocencia* (2006)

Como hizo Minerva Cuevas con *Mejor Vida Corp.*, Regina Aguilar se implica 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 población 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 artista 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.[584]

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, puso en el poder, y mantuvo 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 estadounidense y la CIA tenían miedo a la gran cantidad de personas con ideología de izquierdas que había en Honduras[585]. 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 elegido en 1986. La democracia en Honduras ha seguido tambaleándose, y en 2009, el presidente Manuel Zelaya sufrió otro golpe

[584] AGUILAR, Regina: *Regina Aguilar -Ciclo de Conferencias Identidades Vivas*, [video], http://vimeo.com/12948517, (revisado el 22 de septiembre de 2013).
[585] BRUNEAU, Mylene: 2009, p. 6.

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, como se demuestra en los capítulos 1 y 2, pero que era utilizado por las grandes metrópolis como medio para recolinizar culturalmente al territorio. El trabajo de Regina Aguilar enfrentó 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.

Además del trabajo que realiza en las comunidades, a finales de los años 90' se introduce también en el mundo del control de la sexualidad de las mujeres, comparándola con los últimos avances en la tecnología y la evolución en técnicas de clonación de animales. En *Cloning* (1998) y *Al final* (1999), la artista confiere el poder de creación y gestación a la mujer, en una referencia a la feminidad ancestral[586].

[Fig. 4.9] Marisel Jiménez: *Octavo Sacramento* (1996)

La obra de la costarricense Marisel Jiménez está cargada de

[586] BLANDINO, Bayardo: "Honduras un espacio de silencio: aproximaciones a la década de los noventa y su función ístmica contemporánea", en PÉREZ-RATTON, Virginia (dir.): 2001, p. 40.

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 **[Fig. 4.9]**. 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.»[587]

De la misma generación que estas artistas, que cambiaron el panorama artístico de América Central, 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. Centromaérica/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.
>
> Efraín Hernández Villalobos[588]

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. 4.10]**, 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

[587] JIMÉNEZ, Marisel: en DOBLES, Aurelia: "A rajacorazón", http://www.nacion.com/ancora/1998/mayo/24/ancora5.html, (revisado el 23 de septiembre de 2013).
[588] HERNÁNDEZ VILLALOBOS, Efraín: 2010.

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"[589], 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 ésta del paso del tiempo.

[Fig. 4.10] Karla Solano: *Hogar* (2005)

4.2 ¿Cómo enfrentar la violencia en un territorio que vive de ello?

> El cuerpo de las mujeres en América Central es frecuentemente territorio de dolor.
>
> Virginia Pérez-Ratton[590]

[589] SOLANO, Karla: "Home", http://imaginingourselves.imow.org/pb/Story.aspx?id=1356&lang=1&g=0, (revisado el 24 de septiembre de 2013).

[590] PÉREZ-RATTON, Virginia: 2007, *Op. Cit.*, p. 131. Traducido del inglés: «the female body in Central America Is frequently a site of pain»

[Fig. 4.11] Jessica Lagunas: *Bittersweet* (2010)

La artistas feministas en América Central han tenido que enfrentar la violencia a las mujeres en una zona que tiene tanta violencia a su alrededor que desborda las iniciativas que se hacen contra ella. Es una región, que no solo vivió dictaduras, torturas, y asesinatos en masa durante el siglo XX, sino que le siguieron guerras civiles que, aunque formalmente hayan terminado, siguen generando agresiones y crueldad en las calles por el saldo de pobreza, y control sobre los países, que han dejado. Los golpes de Estado tampoco terminaron en los años 90', sino que en pleno siglo XXI países como Honduras y otros en América Latina (Venezuela y Ecuador), han sufrido golpes orquestados entre las fuerzas armadas de los países respectivos, y la ayuda o intervención de agencias estadounidenses. En países como Guatemala y El Salvador, la violencia a las mujeres ha llegado a cantidades tan exorbitantes como las de Ciudad Juárez, y tienen las mismas características.

Las artistas que siguen a la generación que participó en *Mesótica II* tienen que enfrentarse a este panorama, y atacan la violencia de género—ya sea como forma de expresión o de activismo—en un ambiente en donde los derechos de las mujeres importan menos porque las personas están muy ocupadas intentando sobrevivir. La artista Jessica Lagunas ha dedicado su carrera a la visibilización de la situación patriarcal, y la violencia que se vive en su país, a través de un amplio portafolio de videos, performances, instalaciones, fotografías, etc. Los trabajos de Lagunas que han tenido más visibilidad son los que pertenecen a una serie de videos que hacen alusión al cuento de la *Caperucita Roja—Para acariciarte mejor*, 2003; *Para besarte mejor*, 2003; *Para verte mejor*, 2005; y *Retorno a la pubertad*, 2005—, y que tratan la imposición patriarcal de la belleza en las mujeres. Pero, a diferencia de algunas artistas que ya se han estudiado, que vinculan los rituales de belleza femeninos a la violencia de género, Jessica Lagunas acusa al patriarcado de imponer estereotipos sobre las mujeres, pero no compara dichos

rituales con la violencia machista—salvo que el rojo que utiliza en dos de los cuatro videos de la serie es un rojo exagerado que llama de inmediato la atención y que por la forma desbordante en que aparece rememora la sangre—. Los cuatro videos hacen alusión a la forma en que las mujeres pasan por todos estos rituales de belleza, a veces hasta dolorosos, solo para ejercer como objeto que ofrece placer al varón.

[Fig. 4.12] Jessica Lagunas: *Recuerdo de nuestra boda* (2008)

Cuando trata la violencia de género, especialmente por parte de la pareja, sus proyectos van en dos direcciones. Una es el maltrato que puede haber en un matrimonio—que puede o no ser de género pues, algunas veces una pareja resuelve sus problemas de forma violenta, y ambos son agresivos el uno con el otro, generando situaciones en las que no se discrimina a la mujer por el hecho de serlo—. En otras ocasiones la violencia en el matrimonio sí es de género, ya que los golpes o las ofensas a la mujer son por su sexo, y lo que se espera de ella como parte de un sistema patriarcal. Estas discusiones, peleas, golpes o abusos—sea cual sea la situación—normalmente se viven en silencio, y las parejas dan la apariencia pública de que todo va bien. Jessica Lagunas estudia las relaciones de pareja—las violencias que existen dentro de ellas, ya sean de género o no, y la forma que tiene la pareja de afrontarlas—en *Bittersweet* (2010), *Recuerdo de nuestra boda* (2008), *La sombra* (1999), *Titulo de propiedad* (1999) y *Encierro rosa* (2000). En la instalación *Bittersweet* **[Fig. 4.11]**, la artista crea un diálogo entre esposa y esposo, valiéndose de objetos cotidianos del hogar. Ella y él están representados por unas tazas de té que, en posiciones dispares y hasta inútiles, demuestran la dificultad para dialogar y la forma en que esos problemas se esconden y no son denunciados o no se busca una salida. Lagunas crea la instalación en el cuarto de vestir de Madame Eliza Jumel, en la mansión Morris-Jumel, la casa más Antigua de Manhattan, construida en 1765. Eliza Jumel se casó por

conveniencia con el Vice Presidente de Estados Unidos, Aaron Burr (1801-1805) y su matrimonio duró tres años[591].

Una situación parecida sirve de tema para *Recuerdo de nuestra boda* **[Fig. 4.12]**, en la que la artista utiliza el vestido de novia, no como un recuerdo grato de un momento feliz que sirvió para sellar una relación para el resto de la vida, sino como un objeto que puede evocar un matrimonio que terminó. También pueden recordar las dificultades de un matrimonio que, aunque sigue en pie, es disfuncional o violento. A través de una convocatoria entre amistades y conocidas, la artista recopiló 20 vestidos de novia que instaló, en el año 2008, en la Casa Ibargüen en la Ciudad de Guatemala.

Encierro rosa y *Hoy he roto tus cartas*, exploran la misma situación de matrimonio—el matrimonio que no dura, o el que es insoportable y del que se quiere escapar—desde el punto de vista de las mujeres. En ninguna de estas obras menciona la violencia machista, solamente hace referencia a relaciones que no han durado, por alguna razón—que puede ser esa u otra muy diferente—. En la primera, una jaula encierra decenas de novelas de Corín Tellado—novelas románticas—, principalmente dirigidas a un público femenino, y que la artista asocia con la idea de que las mujeres, cuando las leen escapan de su realidad, y se imaginan un mundo romántico que no tienen en su casa. A su vez, la jaula representa ese matrimonio que es como una cárcel. El segundo trabajo es un video que la artista graba mientras su abuela lee un poema que le escribió al que fue su esposo en 1981, dos años después de su divorcio. La abuela de Jessica habla del engaño y la falta de amor en la relación. Un claro problema de género, que sucedía a menudo, por la gran cantidad de matrimonios arreglados que existían. Ha sido también un problema al que se podían enfrentar los varones, aunque no tan a menudo, pues ellos sí tenían la capacidad de seleccionar a su pareja.

[Fig. 4.13] Jessica Lagunas: *Título de propiedad* (1999)

«Las mujeres callan porque, aleccionadas por la religión, creen firmemente que la resignación es virtud; callan por miedo a la violencia del hombre; callan por costumbre de sumisión; callan, en una palabra, porque en fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener

[591] LAGUNAS, Jessica: "Bittersweet", http://www.rj-studio.com/jessica/source/bittersweet.htm, (revisado el 25 de septiembre de 2013).

alma de esclavas.»[592] Es la cita que abre la ficha de la obra *Título de propiedad* **[Fig. 4.13]** en la página web de Jessica Lagunas. La obra estudia también las relaciones matrimoniales, pero en esta ocasión se introduce más de lleno en la violencia de género y principalmente en sus causas. En una instalación/performance, Lagunas cuelga unas esposas de un clavo, en la pared de una galería o espacio de exhibiciones. En las esposas hay una frase grabada que dice "Ella de Él", una alegoría a varias cosas: por un lado la entrega, como posesión material, que se hace—en una pareja heterosexual—de parte de la mujer hacia el hombre a la hora de casarse—o de establecer una relación de pareja estable—. Es una situación que el hombre en la pareja espera, y la entrega a veces se hace por parte de la mujer, y en otras ocasiones por parte del padre de ella, quien la entrega como un objeto que antes fue de este último y pasa a ser del esposo. La otra alegoría que intenta hacer la artista es la del cambio que hacen algunas mujeres en América Latina en su apellido a la hora de casarse. A diferencia de la tradición machista que existe en países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, en donde la mujer toma directamente el apellido del marido y borra el suyo de todo documento oficial; algunas mujeres en América Latina ponen el apellido del esposo detrás del el suyo con la preposición "de" en el medio, implicando un título de posesión (ej. Martí de González). Esa forma de cambiarse el apellido constituye, como dice el nombre de la obra, una forma de título de propiedad.

La posesión que se asume es muchas veces la razón patriarcal que hay detrás de la violencia machista pues, si el hombre en una pareja heterosexual asume que su esposa, novia o amante, es su propiedad, automáticamente se cree con derecho a tratarla como una esclava que tiene que complacerle y obedecerle en todo. Al mismo tiempo, las esposas que cuelga Lagunas de un clavo, hacen también alusión a esa situación de esclavitud que el patriarcado espera de las mujeres que se casan. La artista contrata además, a un guardia de seguridad, que vigilaba las esposas—otro elemento iconográfico que añade la artista para que el espectador o la espectadora descifre el mensaje de cuan sobreprotectores pueden ser los hombres en una relación machista—. El último día de exposición la performance de vigilancia la hizo la pareja de Lagunas, el artista Roni Mocán, quien sirve a esa referencia de que quien vigila, y mantiene a su pareja como esclava, es el esposo.

[592] LEJÁRRAGA, María: 1917, citada en LAGUNAS, Jessica: "Título de propiedad", http://www.rj-studio.com/jessica/source/esposas.htm, (revisado el 25 de septiembre de 2013).

Un elemento que ha destacado en la trayectoria de Jessica Lagunas, al igual que en la obra de Elina Chauvet en México, son los zapatos rojos. La diferencia iconográfica entre Chauvet y Lagunas es que la primera utiliza todo tipo de zapatos—sirviéndose principalmente de donaciones para crear piezas interactivas—y la segunda utiliza solo zapatos de tacón, que han sido un elemento castrador para la independencia de las mujeres.

> Los zapatos nos remiten inmediatamente al estereotipo de lo femenino. Incómodos y torturadores, los zapatos de tacón son esa prenda de vestir que las mujeres, sobre todo las elegantes y cosmopolitas, solían usar durante las últimas 3 décadas del siglo XX, no importando que no pudieran caminar cómodamente, ni correr, ni huir, etc. Una especie de cinturón de castidad para los pies de las mujeres que se consideraban "bien vestidas".
>
> Aida Toledo[593]

Haciendo alegoría nuevamente al cuento de la *Caperucita Roja*, la artista crea en 2005 *Para que nos recuerdes mejor*, una instalación en donde cuelga zapatos rojos de tacón de la ventana del Centro Cultural de España, en la Ciudad de Guatemala. La obra tenía el propósito de que se recordaran los feminicidios cometidos en Guatemala y a sus víctimas. Según el Instituto Nacional de Estadísticas de Guatemala, en 2004 fueron asesinadas por razón de sexo 527 mujeres[594], lo que levantó las críticas de las y los artistas, incluyendo a Jessica Lagunas, ya que las instituciones se preocupaban más por ese tipo de números que por prevenir o eliminar la violencia. Ese año realizan, con la coordinación de Moisés Barrios, la muestra *527. No somos un número*, en donde Jessica expone los zapatos colgados de la ventana del Centro Cultural España **[Fig. 4.14]**. Además de recurrir a menudo a la simbología de los zapatos de tacón rojos, Jessica Lagunas utiliza también las cuerdas, que atan estos zapatos, y los cuelgan—ya sea de una ventana o una pared—. Otra pieza en donde se repite la iconografía de los zapatos atados por una cuerda es *Valentía y coraje* (2004). En ambas la cuerda hace alusión a la violencia que se vivió en Guatemala por tantos años—desde el golpe de Estado en 1954 a Jacobo Árbenz, hasta la firma de los acuerdos de paz—y a la violencia que sigue existiendo aun. La cuerda se utilizaba, y se sigue utilizando para estrangular, torturar, o limitar el movimiento de un recluso o reclusa. Significa la violencia de los peores años de guerra y la que las mujeres siguen sufriendo. La

[593] TOLEDO, Aida: "Noticias sobre el performance en Guatemala: el caso de Jessica Lagunas", http://bama.ua.edu/~tatuana/numero1/noticias.pdf, p. 3, (revisado el 26 de septiembre de 2013).
[594] BUSTOS ROMERO, Olga: 2006.

cantidad de feminicidios es aberrante. Todos los años ocurren más de 500—en un país con poco más de 15 millones de habitantes—. Los asesinatos de mujeres van en aumento, pues, como ha sucedido en Ciudad Juárez, son territorios en donde el asesinato se ha normalizado. Los culpables de los feminicidios en Guatemala no son solo las parejas o exparejas de las víctimas, sino que también, como en Ciudad Juárez, algunas mujeres mueren a manos de desconocidos, que por misoginia, encuentran placer en violar y asesinar a mujeres.

«Sus instalaciones con zapatos tienden a tener dos o tres connotaciones que tienen que ver con la ausencia del cuerpo y, para cualquiera que los vea y conozca el contexto guatemalteco, estas imágenes son inmediatamente asociadas con la Guerra.»[595] Lagunas ha utilizado los zapatos de tacón rojos en alusión a la violencia de género desde el comienzo de su carrera. En *La sombra*, de 1999, la artista realiza una instalación/performance en donde entierra un par de zapatos bajo una plancha de cemento de 4x4 metros. Para la artista, enterrar esos zapatos es una forma de mostrar la impotencia que sienten muchas mujeres para salir de relaciones opresivas o violentas[596]. Ese mismo sentimiento lleva muchas veces a las mujeres a no denunciar, lo que lleva al ocultamiento de la violencia que existe. La instalación/performance estuvo expuesta desde el 27 de febrero hasta el 21 de marzo del año 1999, en la exposición titulada *Sin pelos en la lengua*, en la Plaza G&T, en la Ciudad de Guatemala. Una semana antes del cierre de la muestra, las y los artistas participantes decidieron

[Fig. 4.14] Jessica Lagunas: *Para que nos recuerdes mejor* (2005)

[595] TOLEDO, Aida; ACEVEDO, Anabella: 2008, p. 61. Traducido del inglés: «Her shoe installations tend to have two or three connotations with regard to the absence of the body and, to anyone who sees them and knows the Guatemalan context, these images are immediately associated with the war.»
[596] LAGUNAS, Jessica: entrevista con la autora el 25 de septiembre de 2013.

actuar sobre sus piezas, y Jessica Lagunas, como parte de la acción colectiva, rompió la lámina de cemento que formaba parte de su instalación, para desenterrar los zapatos que se encontraban debajo. De esa forma creaba un ritual de liberación de las mujeres que se encuentran enceradas por esas paredes de cemento, que no les permiten salir de las relaciones violentas. Antes de ello, la artista escribe—encima de la placa, con tiza blanca—los nombres de las mujeres que conoce, en representación de todas esas mujeres guatemaltecas y del mundo, que sufren la violencia de género de diferentes formas. Con esto Jessica envía un mensaje esperanzador, el de que las mujeres sí pueden salir de las relaciones violentas, aun cuando necesiten ayuda para hacerlo. La cuerda, la persona que no está presente pero, sí sus zapatos y el enterramiento de los mismos, recuerdan también—como mencionan Aida Toledo y Anabella Acevedo—, no solo las torturas y los asesinatos, sino también la desaparición de los cuerpos que no solamente vivió Guatemala, sino que es un fenómeno sucedido en toda América Latina.

[Fig. 4.15] Jessica Lagunas: *120 minutos de silencio* (2008)

Jessica Lagunas, con la complejidad del estilo artístico que comprenden las prácticas que tratan la violencia de género en América Central—que se preocupan tanto por la violencia contra las mujeres como por la violencia en general, ya sea actual o en la historia de su país—recuerda a esas personas desaparecidas en la pieza *120 minutos de silencio* (2008). Durante la

video/performance recorta pedazos de tela de camuflaje por el borde del patrón, en honor a las más de 40,000 personas desaparecidas en la guerra civil **[Fig. 4.15]**. Como se ha visto, muchas de sus piezas tienen que ver con la memoria. Las víctimas de violencia tienden a olvidarse y Lagunas con su trabajo se está encargando de que no sea así. Con sus proyectos *Para que nos recuerdes mejor*, *120 minutos de silencio* y la obra *In Memoriam* (2007), la artista quiere recordar a todas las mujeres asesinadas en Guatemala por feminicidio y a las muertas, muertos y desaparecidos en guerras. Según datos que provee la artista en su página web, Amnistía Internacional declaró que 2.200 mujeres habían sido brutalmente asesinadas en Guatemala desde el 2001. La fecha del dato es de enero de 2007, por lo que hasta la actualidad esta cifra ha aumentado. En la instalación *In Memoriam* la artista muestra, en una caja de joyería realizada artesanalmente en Guatemala—elemento que también sirve para destacar el trabajo de las mujeres—, 572 casquillos de bala. El casquillo es lo que suelta la bala una vez ha sido disparada, por lo que representa a la víctima, las 572 víctimas de feminicidio de 2006.

Su último trabajo en vías de recordar las mujeres asesinadas, la mayoría en condiciones brutales, es *Feminicidio en Guatemala* (2013), en donde la artista borda sobre encaje blanco las cifras de asesinatos machistas de mujeres con hilo rojo. Haciendo referencia a lo femenino con el encaje, y a la sangre que derrama cada una de sus muertes con el hilo rojo—además del trabajo de las mujeres en el bordado—la artista recuerda a las víctimas de cada año—desde el 2000 al 2010—, en su país. En la misma hoja de encaje se encuentra un listón de seda negro, sobre el que está escrito el año. De esa forma Jessica Lagunas presenta el duelo por las mujeres asesinadas.

El mismo tema del feminicidio en Guatemala lo trata el fotorreportero argentino Walter Astrada (n. 1974), desde otro punto de vista. El artista ha dedicado su carrera a documentar la violencia en el mundo—especialmente en países menos desarrollados desde el punto de vista industrial—, y actualmente se dedica a una serie sobre la violencia machista en el mundo. Sobre su proyecto que documenta el feminicidio en Guatemala, *Femicide in Guatemala* (2006-2007), el artista comenta: «Tenemos un montón de fronteras naturales y otras fronteras que nos las hacemos nosotros con los muros. Si quieres, puedes poner la puerta de tu casa como una frontera, como un muro, pero la violencia contra las mujeres traspasa todas esas fronteras

imaginarias o reales y sin distinción de ningún tipo.»[597] El artista hace estudios de campo no solamente sobre la violencia, sino también sobre la forma de vida de las mujeres, y el acceso que tienen a la salud y a la educación en los países en donde ha trabajado. Compara la situación en países con un nivel bajo de violencia general y supuesta equidad de género, con otros que no tienen esa imagen y ha encontrado niveles altos de violencia de género en todos. El título de la obra podrá traducirse como *Feminicidio en Guatemala*, pero la serie fotográfica—que consta de 19 fotografías en diversos contextos—, examina además la violencia a las mujeres que no termina en asesinato, pero que igualmente hay que evitar, y castigar una vez ha sucedido **[Fig. 4.16]**. El artista es reconocido por presentar imágenes espantosas de situaciones reales, que algunas veces evitamos para no enfrentar el mundo en el que vivimos.

[Fig. 4.16] Walter Astrada: *Femicide in Guatemala* (2006-2007)

[597] ASTRADA, Walter: citado en "Violencia contra mujeres" Por Walter Astrada", http://museodelasmujeres.co.cr/2012/02/violencia-contra-mujeres-por-walter-estrada/ (revisado el 30 de septiembre de 2013).

Desde un punto de vista completamente distinto trata Andrea Aragón (n. 1970) la violencia de género en su trabajo fotográfico. Sus proyectos se centran en la vida de las calles de Guatemala, y las dificultades a las que se enfrentan las personas a las que se les considera lo "Otro". Desde las y los enfermos de SIDA, transexuales o transgéneros, las personas indígenas—ya sea en Guatemala como en Estados Unido—, o las personas sin hogar (niñas, niños, adultas y adultos), la fotografía de Andrea Aragón retrata lo que el varón, heterosexual, blanco, de clase alta, ve "por encima del hombro". Sus personajes son las personas a las que la sociedad no quiere que nos enfrentemos, ni que nos acerquemos. La violencia de género no ha sido la protagonista de ninguno de sus proyectos, pero dado que trata problemas sociales tan profundos, siempre están presentes.

Al contrario de lo que muestran las compañías de turismo de los países de América Central y el Caribe, que es una falsa realidad de sus países Andrea Aragón presenta el proyecto *Antipostales* (2002). Las instituciones que se encargan de promover una imagen del país hacia el exterior esconden la pobreza y exaltan los paisajes escondidos, y los centros de las ciudades—con sus catedrales coloniales y sus edificios modernos—. En este proyecto de Aragón, cada fotografía muestra un escenario de la vida diaria de las personas, especialmente de las urbes, en Guatemala. No son paisajes tropicales, ni catedrales coloniales, sino tenderetes callejeros, coches viejos, personas trabajando, basureros, etc. Incluso, forma parte de las imágenes de la producción un monumento, que a primera vista podría parecer un elemento de la ciudad en una postal—pues tiene de fondo un campanario, y una paloma volaba por encima de la lente cuando fue retratado—, pero que es en realidad un monumento a las víctimas de masacres en Guatemala. La artista hace una fotografía irónica, ya que si las postales van dirigidas a turistas, las antipostales deberían también ser vistas por ellos y ellas, y con una postal como esta se les recordaría que la historia de Guatemala está manchada de sangre.

Interesa aquí especialmente el trabajo *Verte por última vez* (2001) **[Fig. 4.17]**, en donde la artista trata directamente con víctimas del SIDA en sus últimas etapas. No solamente narra sus historias con imágenes, sino también con texto, y es donde el público puede ver lo que se esconde detrás de cada una de las vidas que retrata. Son personas que, no solamente son víctimas de un sistema en donde la pobreza les ha llevado a no tener dinero para el tratamiento, y tener que vivir en un hospicio esperando la muerte, sino que han vivido experiencias espantosas, algunas de violencia de género y otras no. En la página web del proyecto cuenta la artista:

«Porque Erick murió solo en el Roosevelt y supo que tenía Sida por el balazo que le dieron en la calle, por ser travesti.» Se demuestra aquí, que no es la razón por la que contrae el SIDA, pero la violencia de género sí es la razón por la que se da cuenta. La violencia machista que sufre un transexual o transgénero en una sociedad homófoba que no acepta una sexualidad diferente a la normativa (heterosexual). Son agresiones que suceden en una comunidad que es capaz de asesinar a una persona porque no sigue las normas que se imponen para su sexo. Erick es una persona que ha sufrido, no solamente de una violencia por los estereotipos de género—que casi le quita la vida—, sino también una pobreza en donde, como continúa la cita, «[…] lo único que poseía era el oso blanco que le dio el hospicio cuando cumplió 21 años.»[598]

La violencia de género que afecta a las personas infectadas con SIDA no solamente se manifiesta con los golpes. Una persona que tiene el virus, y lo conoce, se debe proteger, para no infectar a su pareja o su amante. Y en el mundo patriarcal, donde las relaciones machistas se establecen con unas normas que llevan al hombre a pensar que la mujer es su posesión, y que el único papel de ella es proveerle placer a él, las mujeres se ven en ciertos casos vulnerables ante una pareja infectada que no se protege, o que no les comunica que se ha contagiado con el virus. Este es el caso de otra participante del proyecto, Leonora, que según la artista «[…] dejó dos niños y un marido culpable de su muerte.»[599] Son casos en donde la violencia de género debe analizarse como un agravante en la vida miserable de estas personas, que sufren una realidad que—como el caso de las fotografías de Walter Astrada, o las *Antipostales* de Aragón—no queremos ver. Son situaciones que hay que presentar, porque es la realidad cotidiana de muchas personas en todo el mundo. La artista continúa narrando la situación de pobreza, y de rechazo a las personas con SIDA o HIV, y exalta la labor de las personas o instituciones que sí han colaborado, para que la corta vida de estas personas, sea un poco menos desagradable. Son personas desahuciadas por tener SIDA, niñas y niños expulsados del colegio, personas apedreadas, o a las que se le niega tratamiento en los hospitales. Son también protafonistas de su fotografía mujeres maltratadas por sus esposos: «Porque Sonia estaba embarazada cuando la conocí. Ya había perdido un hijo por sida y el otro, vivía con su padre, el marido de Sonia, que por cierto, le pegaba.»[600] La artista ha trabajado también otros temas de género como la

[598] ARAGÓN, Andrea: "Verte por última vez", http://www.andreaaragon.com/ultimavez.html (revisado el 1 de octubre de 2013).
[599] *Ibid*.
[600] *Ibid.*

prostitución en su serie *La línea* (2003). En este proyect presenta nuevamente, imágenes escondidas de elementos de la sociedad guatemalteca que nadie quiere ver, y el último rescoldo de la feminización de la pobreza, que llega a su máxima expresión en el "tercer mundo".

[Fig. 4.17] Andrea Aragón: *Verte por última vez* (2001)

De una forma más abstracta, la estadounidense radicada en Panamá Lezlie Milson (n. 1958) estudia las relaciones entre los sexos. Su obra es más difícil de descifrar que la de las artistas que se han estudiado hasta ahora cuya obra política es explícita pues no solamente pretenden sacar hacia afuera sus sentimientos, sino que también concientizar al público. Lezlie Milson explora temas que van desde la sexualidad, hasta el maltrato, con figuras de madera pintada que se asemejan a paisajes, llevando al público a dilucidar la naturaleza de algunos actos. No se debe interpretar por ello que la violencia machista es natural, pues es el efecto de una forma de civilización que han creado los varones, en donde han utilizado a las mujeres de esclavas en todos los ámbitos. Las figuras de Milson pueden representar armas o personas maltratadas—que son torturadas con clavos, o formas punzantes **[Fig. 4.18]**—. Panamá no ha vivido un pasado tan violento como el de otros países de América Central, pero sí ha tenido un pasado de militarización e intervenciones desde que Estados Unidos se interesara en su territorio para la construcción del Canal de Panamá entre 1903 y 1914. Más adelante el país sufrió de dos dictaduras militares, entre 1968 al 1989, y más intervenciones por parte de Estados Unidos. La

militarización del país está también presente en ese tipo de torturas que sufren los personajes de Lezlie Milson.

Los espectadores de su obra también encontrarán formas fálicas, con púas o formas punzantes a su alrededor. Elementos que se pueden interpretar como la peligrosidad de un falo en una sociedad patriarcal, en donde la mujer es objeto y el hombre se siente con derecho de hacer lo que quiera con su cuerpo, sin la voluntad de la mujer. Comenta Klaus Steinmetz sobre las múltiples interpretaciones que puede tener la obra de Lezlie Mison:

> ¿Cómo conciliar a la artista con su trabajo, cuando parecen sospechosamente incompatibles? Habría que recurrir al ya viejo truco de darle la palabra al psicoanálisis para que insinúe subcutáneos desvíos, traumas e ilusiones de todo tipo, represiones que pugnan por salir y que el arte, como pomada milagrosa reencauza y alivia […] Creadora de su tiempo, el conflicto interior que desemboca en estas obras de Milson se me antoja muy cercano a uno de los temas fundamentales de este cambio de milenio: el problema de género […] Un largo falo amarillo se protege con sus ávidas púas, es el objeto prohibido: tocar es severamente castigado. O es deliciosamente castigado: de otra pared parecieran colgar instrumentos medievales de suplicio.
>
> Klaus Steinmetz[601]

Dado el aspecto formal de la obra de Milson—la abstracción—, es importante el título, que le comunica al espectador información sobre las formas a las que se enfrenta. La mayor parte de sus títulos aluden a las mujeres **[Fig. 4.19]**, la sexualidad, la pareja y en ocasiones a la esclavitud en la niñez. Este es también un tema recurrente en la obra de la artista que—como otras que ya se han discutido—se preocupa por la situación de pobreza y maltrato por la que tienen que pasar niñas y niños en los países pos/coloniales de Centroamérica.

[601] STEINMETZ, Klaus: citado en ARAUZ ESPINOSA, Celdonio: 1999.

[Fig. 4.18] Lezlie Milson: *Mujer 02* (2011)

[Fig. 4.19] Lezlie Milson: *Mujer 5261230* (2011)

[Fig. 4.20] Ronald Morán: *Hogar dulce hogar* (2003)

Un artista que vincula directamente la violencia a las mujeres con la que se comete contra niñas y niños—especialmente en el ámbito del hogar—es el salvadoreño Ronald Morán (n. 1972). La casa es el lugar perfecto para un machista que quiere controlar todos los aspectos familiares, y a sus hijas, hijos y esposa. Es un lugar cerrado, en donde generalmente las personas ajenas deben pedir permiso para entrar, y que además se ha vinculado a la privacidad individual. Algo que ha perpetrado la idea de que la violencia de género es doméstica, privada, y un asunto familiar en el que nadie se debe meter. Este es precisamente el escenario en donde ocurren las instalaciones de Morán, que luego fotografía. Son paisajes domésticos, de zonas de una casa, en donde todos los objetos han sido cubiertos con una especie de velo blanco, que los convierte en inutilizables para la violencia. El blanco es además un color que significa paz y que, mezclado con la desolación de sus escenarios, recuerdan un espacio seguro—como las celdas de un hospital psiquiátrico—en donde toda persona puede sentirse libre de agresión, a la vez que es un espacio de terror.

Quizás la pieza más reconocida de la serie titulada *Violencia doméstica* es *Hogar dulce hogar* (2003) **[Fig. 4.20]**, en donde el artista presenta el espacio de una cocina. En un ambiente como ese, encerrado de todas las miradas, cualquier objeto puede ser utilizado para ejercer una violencia controladora sobre otra persona. El artista incluye en su instalación botellas, ollas, sartenes, cuchillos, una plancha, mantel, mesa, silla, un cinturón con hebilla, etc.

> Sin embargo, de este inocente territorio doméstico emana un aura prostética, inquietante y falsa. Llama la atención el sutil desorden de los objetos y la extraña dejadez en la limpieza. Con una mirada más detenida, observamos que algo ha sucedido en este espacio solitario y neutro. En la calma aparente de este gélido territorio se oculta un grave suceso. Hay en él un impenetrable secreto. En la inocente monotonía y la aparente banalidad de este espacio íntimo se esconde una gran violencia.
>
> Milagros Bello[602]

En la misma serie crea *Habitación infantil* (2005), en donde, por supuesto, lleva el ámbito de la violencia en el hogar al maltrato infantil. De la misma forma todos los elementos de la habitación están forrados con esa tela de algodón que los hace parecer blandos e inofensivos. En 2006 el artista crea la serie *Utensilios*, en donde forra también piezas de cocina cubiertos con algodón pero esta vez, en lugar de ser retratados, son colgados y presentados tras una vitrina para dar un efecto de tridimensionalidad—importante a la hora de exteriorizar el juego de objeto dañino-nodañino que pretende el artista con sus piezas—.

Al igual que en los demás países de Centroamérica, como parte de los esfuerzos por detener el avance de las guerrillas en América Latina, el ejército estadounidense y la CIA intervinieron en El Salvador, para limitar el alcance del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN). La política oficial estadounidense durante la presidencia de Jimmy Carter fue la de endorsar el gobierno de la Juventud Militar, que llegó al poder a través de un golpe de Estado en 1979[603]. Como se ha narrado varias veces en esta tesis—para poner al lector o lectora en situación en cuanto a la forma en que la historia de los países ha desembocado en un presente violento—, El Salvador vivió una historia de torturas, asesinatos, violaciones y desapariciones, desde algunos años antes—1977—que han convertido la sociedad actual en una muy violenta. Ello afecta a la cantidad de mujeres que mueren por violencia machista, siendo El Salvador uno de los países con las tasas más altas de feminicidios del mundo. Ronald Morán ataca en su trabajo esa violencia militarizada, que es parte del pasado y el presente en su país, en una serie de trabajos. Con una estética parecida a la de la serie *Violencia doméstica*, en 2011 presenta *Muro*. La instalación es una especie de barricada hecha con sacos de arena o cemento—como los que se utilizan para protegerse en una guerra—y son cubiertos—de la misma forma que los espacios

[602] BELLO, Milagros: "Ronald Moran. La Transparencia del Mal", http://www.artealdia.com/Revistas/108_Abril_-_Mayo/RONALD_MORAN, (revisado el 2 de octubre de 2013).
[603] FISHER, Stewart W.: 1982, pp. 1-2.

domésticos en la serie *Violencia doméstica*—, con algodón blanco. El muro puede servir para protegerse de cualquier ataque, ya sea que tenga que ver con el militarismo, la violencia que genera la pobreza (robos, droga, etc.) o la violencia de género. También cubiertos de blanco están sus *Juguetes de guerra*, serie que ataca también todos los tipos de violencia. «Revólveres, ametralladoras, granadas y pistolas, que Morán recubre con una superficie blanca que problematiza la lectura de lo real y lo aparente. En *Tiro al blanco* (2006) **[Fig. 4.21]** se anula prematuramente la función del objeto, un panel de práctica de tiro, construido en vidrio, se convierte en objeto inútil y de eficacia fugaz.»[604]

[Fig. 4.21] Ronald Morán: *Tiro al blanco* (2006)

La costarricense Vanessa Biasetti (n. ?) vincula también la violencia infantil a la violencia machista, pero en su caso trata la violencia que sufren las niñas por haber nacido con

[604] PADÍN, Clemente: 2008.

ese sexo. En 2011 la artista presenta la instalación *Entre azules y rosas*, en la que hace homenaje a tres quinceañeras que perdieron la vida luego de ser violadas por familiares o amigos. El proyecto de Biasetti enfatiza la pérdida de la vida, y también de la inocencia, todo lo que se fue para siempre en el mismo momento. Vanessa comenta:

> Al llegar a los quince años, la mayoría de las adolescentes sueña con un mundo con olor a rosas, con un príncipe azul que las venere y les cumpla todos sus deseos, con un palacio rodeada de doncellas que la atiendan. En fin, merecen estar en un altar. En esa búsqueda, las niñas de esta historia encontraron las espinas, el príncipe que las encontró quería satisfacer sus propios deseos y su palacio se convirtió en su última morada. Esta muestra es el homenaje a tres quinceañeras que encontraron la muerte en manos de algún conocido luego de ser agredidas genitalmente y todo sucedió en el breve lapso de unos meses hace apenas unos años.
>
> Vanessa Biasetti[605]

[Fig. 4.22] Vanessa Biasetti: *Entre azules y rosas* (2011)

Este párrafo habla precisamente de una de las bases de la violencia patriarcal, que es la idea de un amor romántico, en donde la mujer es sumisa y rescatada por un hombre que se hace cargo de ella, mientras ella obedece sin rechistar. La realidad es que los hombres también esperan eso de las mujeres y la violencia llega cuando ellas no siguen los patrones establecidos por el patriarcado para su sexo. En la instalación la artista intenta recrear, en una sola imagen, la inocencia de las adolescentes, y el sueño de ser princesas—que el patriarcado vende a todas las mujeres desde su nacimiento—. Con una serie de vestidos de colores suaves—rosas y dorados, casi

[605] BIASETTI, Vanessa: "Entre azules y rosas" por Vanessa Biasetti", http://museodelasmujeres.co.cr/2012/05/entre-azules-y-rosas/, (revisado el 2 de octubre de 2013).

blancos—, y con una iluminación que los hace parecer la vestimenta de un ángel, la artista logra que el público se ponga en el papel de una quinceañera, y que recree en su mente la ilusión de esos años. Zapatos y vestidos están creados con materiales de la naturaleza, orgánicos, materiales predilectos de la artista, que le aportan aún más un aspecto de fantasía a los elementos en la instalación **[Fig. 4.22]**.

Otra cualidad tienen en común Vanessa Biasetti y Ronal Morán, y es que utilizan los objetos domésticos como parte de su trabajo contra la violencia machista e infantil, y los recubren para llevar con ellos un mensaje complejo. A diferencia de Morán—que intenta quitar la utilidad agresora a los objetos, recubriéndolos con algodón—Biasetti los hace todavía más dañinos, al crear ollas, sartenes y otros elementos de la cocina con elementos pertenecientes a la naturaleza—como hojas de la flor de Veranera (Bougainvillea)—recubiertos de espinas de rosas, que hacen de los mangos de la olla unos casi intocables. En el trabajo *Instrumentos de supervivencia* (2010) **[Fig. 4.23]** la intención de la artista no es que los objetos de la cocina sirvan para hacer daño, y se puedan utilizar para agredir a la mujer con más efectividad, sino que, como la cocina es territorio tradicional de las mujeres según el sistema patriarcal, es ella quien tiene el poder sobre los utensilios, y los puede utilizar para defenderse de las agresiones de su marido. Para la misma serie crea *La comidita de Juan* (2009), en donde la artista recubre un plato con semillas del árbol Llama del Bosque y huevos de gallina con espinas de rosa, plato que termina pareciendo erizos servidos. Con esta pieza la artista pretende criticar el dolor que sufren las mujeres que tienen que salir a trabajar, igual que su pareja, y luego regresar a casa a realizar las tareas domésticas, mientras él descansa. Es una especie de venganza que le sirve ella a él no solamente por la esclavitud a la que la tiene sometida, sino que también por todas las veces que le ha pegado. Cuando se trata de violencia de género, además condenarla, hay que ofrecer esperanza a sus víctimas y sus supervivientes. La victimización constante de las mujeres que han sufrido ataques machistas solo pone a las mujeres en la misma posición de personas que no se pueden valer por sí mismas, que es el mismo estereotipo de género asignado a las mujeres. En ese caso, Vanessa Biasetti ofrece armas a las mujeres para revertir el papel de víctimas, y defenderse de los ataques con las herramientas que el patriarcado les da. Además, con la obra *Plato de esperanza* (2009), establece que las relaciones se pueden llevar a cabo en una situación en la que ambas personas se respeten. El trabajo pertenece a la misma serie que *La comidita de Juan*, y está hecha también con pétalos de Veranera.

[Fig. 4.23] Vanessa Biasetti: *Herramientas de supervivencia* (2010)

Como Vanessa Biasetti, que toma los elementos cotidianos de la cocina como objetos de defensa contra la violencia de género—en una actitud que ralla en la venganza—, Sandra Monterroso hace lo mismo en su trabajo *Lix cua rahro. Tus tortillas mi amor* (2003-2004). En ella vincula la tradición maya de la comida—que sigue presente en la cultura guatemalteca—al proceso de alimentar a la familia, en este caso al esposo o pareja, y como ello se puede convertir en una forma de venganza por el maltrato o la esclavitud a la que le tiene sometida. Es una forma abstracta de representar la violencia, pues—en la video/performance—Monterroso va triturando con su boca, el maíz para realizar las tortillas, en lugar de triturarlas con un mazo, y lo escupe en la cacerola donde prepara la masa. Es abstracta porque una acción como esa en realidad serviría como una satisfacción silenciosa para la mujer, pues posiblemente el comensal no notaría la diferencia; pero al mismo tiempo la artista no está representando una acción como se llevaría a cabo, sino la rabia por la que pasa una mujer que es maltratada, y la forma en que utiliza los medios a su alcance para defenderse. Al mismo tiempo, la acción tiene connotaciones de un desequilibrio—una mujer que prefiere esa satisfacción que solo ella conocerá, y no afectará a nadie directamente—lo que lleva a pensar en la soledad por la que pasa. Hablando en Qékchi', la

artista va realizando un ritual en donde, al mismo tiempo: maldice a su pareja, demuestra el encierro que es una relación amorosa conflictiva y defiende los derechos de las poblaciones indígenas en su país. Uno de los problemas que le preocupan a la artista—y en donde se relaciona el grupo étnico con la forma en que les afecta la violencia de género—es que muchas de las mujeres que hablan idiomas que no son el español en Guatemala—la mayoría mujeres pobres que no cuentan con recursos para contratar a un traductor o traductora—no tienen el mismo acceso a la justicia, y sus casos no son resueltos, por la diferencia en el lenguaje[606]. Al final del video pone una forma de corazón, con la ayuda de una piedra, en cada una de las tortillas—que ya han sido amasadas y están listas para ir a la plancha—, simbolizando la esperanza que las mujeres ponen en las relaciones, esas esperanzas que luego se rompen con el primer golpe o el primer insulto.

En la serie *Sucesos carcomidos* (2005), la invasión que hacen las termitas en un libro sirve de metáfora a la invasión de los espacios femeninos—lo doméstico según el sistema patriarcal—, del cuerpo de las mujeres—a través de la violencia de género y la violación sexual—, y de las invasiones económicas, políticas y culturales que ha sufrido Guatemala. Un libro intervenido por la artista muestra la forma en que las termitas, y otros insectos, van creando los caminos por donde pasan al extraer alimento del papel de los libros. Explica la artista que una termita lidera la invasión y marca el camino desde la fuente de alimento hasta la colmena, y las demás la siguen[607]. De la misma forma, el patriarcado—una invención humana que ha tenido continuidad por el resto de la historia—ha invadido los cuerpos de las mujeres violándolos, o imponiendo formas de comportamiento, y de estética, para el placer de la mirada masculina. En *Comedor habitado* (2005)—una instalación que se compone de una mesa de comedor en donde solo hay espacio para dos personas—Monterroso copia la forma en que las termitas invaden el libro, e interviene otros objetos—como la mesa del comedor, las sillas y las tazas. Con ello establece de forma más clara esas invasiones que hace lo masculino sobre lo femenino.

La violencia de género sucede actualmente en todo el mundo, y ha sucedido incluso antes de la historia. La violencia que sufren actualmente las mujeres en América Central podrá venir principalmente de la educación cristiana que se ha impuesto sobre su cultura, pero el hecho de que las artistas que se tratan aquí luchen por los derechos de las y los indígenas, y se critique el

[606] MONTERROSO, Sandra: entrevista con la autora el 1 de octubre de 2013.
[607] MONTERROSO, Sandra: *Portafolio de arte*, p. 16.

racismo que les acosa, no quiere decir que sean comunidades exentas del patriarcado. Utilizando una tradición antigua—que se cree era un método con el cual se pretendía cambiar la forma de la cabeza de las mujeres, de forma estética—la artista critica la violencia de género moderna. Al igual que lo hace Jessica Lagunas, y otras artistas mexicanas que se estudiaron en el capítulo anterior, Sandra Monterroso vincula algunos procesos de belleza impuesta a las mujeres con la violencia de género. En *Deformación 33* (2007) Monterroso, embarazada, se coloca el objeto en la cabeza, mientras se sienta desnuda en una habitación cerrada. Al mismo tiempo, es una manera de contrarrestar la violencia psicológica que lleva a las mujeres, por voluntad propia—pero por las presiones de la sociedad—a dañarse físicamente. La imposición de una estética sobre el cuerpo femenino puede llevar a casos graves de depresión, y de otros trastornos psicológicos, como los alimenticios por lo que debe ser clasificada como violencia de género.

[Fig. 4.24] Sandra Monterroso: *Aj Camisel* (2009)

Aunque el trabajo de Monterroso trata la condición de género, especialmente de las mujeres mayas en una sociedad patriarcal, se centra principalmente en las imposiciones culturales que vienen del "norte", y han hundido la cultura maya. Intervenciones que violentan constantemente a su población, donde quienes más sufren de esa violencia son las mujeres. Se pueden mencionar en ese caso *Aj Camisel* (2009) y *Lavar el miedo* de 2008. En la primera, la artista crea una instalación en donde une dos prendas de ropa de color negro por una trenza de tela. Una de las prendas es un güipil de una mujer indígena—de la región Q'eqchi' de San Juán Chamelco, Alta Verapaz, Guatemala—y la segunda es una camiseta fabricada con el público turista de la ciudad de Nueva York en mente. «Aunque el güipil original es de colores, este Güipil Negro en su totalidad denota la ausencia de color como legado colonial y sobrevivencia hostil para la misma cultura.»[608] La camiseta de I Love New York representa a la cultura del "norte", que se impone sobre la autóctona de Guatemala y que

[608] *Ibid.,* p. 28.

pretende desaparecerla **[Fig. 4.24]**. Por otra parte, en *Lavar el miedo* la artista realiza un ritual de 40 minutos en donde lava su cuerpo con sal y agua, ambos, elementos de purificación. Con el ritual la artista se propone lavar las heridas simbólicas y emocionales de la partida de un ser querido, en este caso haciendo alusión al sufrimiento que pasan las personas allegadas a una o un desaparecido. En su país—como se mencionaba anteriormente—la mayor parte de las personas asesinadas y desaparecidas durante el conflicto armado fueron indígenas. La artista pretende hacer un homenaje a allegados y allegadas de las personas desaparecidas, que no saben donde se encuentran sus familiares o amigos, que posiblemente fueron asesinados o asesinadas por su raza.

La sangre como representante de la violencia, pero también como elemento purificador, es utilizada en otros de sus trabajos que también tratan—desde el punto de vista del cuerpo de las mujeres—la violencia durante la Guerra Civil. En 1998 realiza *Transición de las armas dormidas*, en donde, vestida de política, Monterroso realiza un discurso político al revés y luego derrama sangre entre las personas asistentes «una manera de decir que la sangre continuaría derramándose en la historia de Guatemala.»[609] Es además, el discurso al revés, un modo de desacreditar la política burguesa actual, que promete democracia y seguridad, y sigue perpetuando la violencia. Por otra parte, en la mencionada exposición *Sin pelos en la lengua*, presenta una instalación en donde la sangre tiene también un componente principal, y en la que el público también participa, aunque no de forma tan directa. La instalación de cajas de luz que tenían dentro gelatina y frutas, se iluminaba de rojo representando la sangre. Conforme pasaba el tiempo la fruta en las cajas se iba descomponiendo, primero llenándose de hongos, para luego llenar la habitación por completo de un olor insoportable. La artista quiere llamar la atención sobre la forma en que las personas violentas son como frutas, que se pudren, y la forma en que estas atacan a las mujeres. Alude con la pieza a todas las personas que murieron en el genocidio en Guatemala y cuya mayoría eran mujeres.

Como parte de la misma exposición, la artista María Adela Díaz (n. 1973) realiza *Yo no culpo ni disculpo* (1999), en donde trata principalmente la agresión sexual y el derecho a la intimidad de las mujeres. La obra fue una instalación en donde unas cajas transparentes iluminadas, y cubiertas por alambres de púas mostraban ropa interior de mujeres. Los alambres sirven para defender la ropa interior, que representa el cuerpo de las mujeres, y sus partes

[609] *Ibid.,* p. 7.

privadas. La protección es necesaria para evitar los ataques sexuales de hombres que se creen con derecho, porque—como ya se ha mencionado—el patriarcado les ha inculcado que el propósito de las mujeres es proporcionar placer a los varones. Estas agresiones sexuales ocurren a menudo y en cualquier ámbito—sea público o privado—por parte de desconocidos y familiares. Las soluciones que ofrece el Estado no son preventivas—en términos de un cambio de ideología en las mentes de las personas que tratan a las mujeres como objetos sexuales—sino que van dirigidas a las sanciones. Algunos gobiernos de América Central han tomado decisiones como la que estudia Cindy Gabriela Flores en *El lugar de las mujeres en el Metro de la Ciudad de México*, y han separado vagones del metro, o espacios en los autobuses para mujeres. Medidas que sirven en parte como mecanismo de defensa, que es lo que significan los alambres de púas en la obra. Pero hasta que no se destruya el patriarcado, educando a todas las personas sobre los derechos de las mujeres en todos los ámbitos, las mujeres van a seguir necesitando esos alambres de púas simbólicos mientras caminan por las calles, o se sientan en una plaza, mientras se acuestan al lado de su pareja o comparten una comida con su jefe. Al igual que Jessica Lagunas—que realizó una acción pocos días antes del final de la muestra—María Adela Díaz saca las prendas de ropa interior de las cajas y las lava a mano una a una «como si estuviesen sucias de las miradas de los observadores»[610], miradas que algunas veces también se transforman en agresión.

Ese mismo acoso—además de la violencia física y el asesinato de mujeres—es lo que trata la artista 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 **[Fig. 4.25]**—. 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. Diaz 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 suculento), 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

[610] DÍAZ, María Adela: "Yo no culpo ni disculpo/ I don't blame I don't forgive", http://www.mariadeladiaz.com/detail.php?id=12, (revisado el 7 de octubre de 2013). Traducido del inglés: «as if there were so dirty by the observers.»

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 imaginería colonial.»[611] 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—.

[Fig. 4.25] María Adela Díaz: *Ambrosia* (2000)

[611] TOLEDO, Aida; Acevedo, Anabella: 2008, pp. 62-63. Traducido del inglés: «This immediately transports the sudience back to one of the practices of both the war and post-war eras, that of kidnapping and its consecuences on the person, who is violently deprived of their freedom and will be terribly abused in a variety of sophisticated ways, because it relates to a body that is culturally violable, the body of colonial imagery.»

La explotación sexual con fines lucrativos es explorada por la artista en *Vida en el campo de batalla*, acción que realizó en el *III Encuentro de Arte Corporal*, en 2007, Caracas, Venezuela. 50 mujeres son puestas en un lugar común, un espacio abierto de la ciudad, por 50 hombres. Las mujeres, vestidas de blanco, representan la fertilidad y su juventud, etapa en la que son seleccionadas las que son explotadas en el tráfico de mujeres con fines sexuales. Nuevamente aparece el concepto de la utilización del cuerpo de las mujeres como objeto de placer. El tema es uno recurrente en el arte latinoamericano pues por la situación económica de los países que son víctimas de la explotación colonialista, hay quienes se aprovechan de las mujeres que quieren salir del círculo de la pobreza y, prometiéndoles una vida de sueño, las llevan a lugares extranjeros en donde sirven como prostitutas, manejadas por hombres que se lucran de su trabajo. La obra de María Adela Díaz se inserta—como los ejemplos que se acaban de exponer—en las experiencias corporales de las mujeres en un mundo violento después de la guerra. La mayor parte de sus trabajos tratan temas como la maternidad o el deseo de ser madre, además de otros temas políticos como la migración.

4.3 Regina José Galindo y la epítome de la violencia de género en un mundo pos/colonial

Regina José Galindo es posiblemente la artista más reconocida de las que tratan la violencia de género en América Central, y una de las artistas contemporáneas más importantes del mundo. Ha ganado numerosos reconocimientos incluyendo el León de Oro a un o una artista menor de 35 años en la Bienal de Venecia, en 2005. 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 **[Fig. 4.26]**. 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. Es un proyecto contra la violencia generalizada de una dictadura militar y una guerra civil que, con el aval del presidente estadounidense Ronald Reagan, asesinó y agredió a cientos de miles de personas, especialmente indígenas, y dejó sin sus hogares a una cantidad aún mayor[612]. El trabajo no va dirigido directamente a la violencia de género, pero se debe entender que es una de las diferentes formas de agresión que sufrieron las mujeres, ya que las violaciones a mujeres se utilizaron en Guatemala como arma de guerra, especialmente a indígenas, para destruir sus hogares y su sistema comunitario. 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.

[Fig. 4.26] Regina José Galindo: *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003)

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

[612] FOX, Michael: 2012.

> 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.
>
> Bárbara Perea[613]

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. La violencia que han sufrido todas y todos los individuos—sumada a la violencia racista y por encima de ello la violencia de género—han llevado a la situación de las mujeres indígenas a una insostenible. Además, las mujeres son más pobres que los hombres, y las indígenas aun más, cayendo sobre ellas una gran parte de la sostenibilidad del país, un estilo de vida que es, al mismo tiempo, incompatible con la forma de desarrollo capitalista e industrial que tienen en mente los intereses norteamericanos y nacionales. Por todo ello la artista, con sus facciones indígenas y estando realmente embarazada, reivindica los derechos de estas mujeres, que quedan en el sótano de la pirámide social **[Fig. 4.27]**. 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.
>
> Jane Lavery/Sarah Bowskill[614]

Las desgracias de una violación no solamente aumentan o tienen un agravante en una mujer embarazada que aborta por la brutalidad de la violación, sino que también las mujeres que no

[613] PEREA, Bárbara: 2011, p. 93.

[614] LAVERY, Jane; Bowskill, Sarah: 2012, p. 60. Traducido del inglés: «The usually positive association of umbilical cords with the provision of nourishment for the growing baby is overturned and […] grotesque elements become threatening as they are associated with the abuse of the female body. Here the abject, associated with the indigenous pregnant body as 'Other', and the umbilical cords, which are a kind of female bodily excretion, elicit a sense of disgust as well as provoking a feeling of the uncanny in the viewer.»

están embarazadas, y que conciben en el momento de la violación, son rechazadas por sus familias o sus comunidades, añadiendo otra desgracia a su vida. Es una violencia de género y racial que ha quedado impune y por ello la artista alude a la libertad de los perpetradores en el título de la obra.

[Fig.4.27] Regina José Galindo: *Mientras, ellos siguen libres* (2007)

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*—de la que ya se había mencionado la participación de las artistas Jessica Lagunas, Sandra Monterroso 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 Feminicidio en abril del 2008, un hombre podía librarse de la condena de violación, si la niña era

[Fig. 4.28] Gina Pane: *Psyche* (1974)

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»[615].

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 **[Fig. 4.28]**, Marina Abramovic **[Fig. 4.29]**, etc.—en la performance *Perra* (2005), la artista se corta su propia piel con un cuhillo, y de esa forma se escribe la palabra "perra" en el muslo **[Fig. 4.30]**. 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 aun estaba viva—y luego haberla matado[616]. Por su parte, Myra Muralles Bautista describe lo que caracteriza los feminicidios en Cebtroamérica:

> 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

[615] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, pp. 253-254.
[616] LAVERY, Jane; Bowskill, Sarah: 2012, pp. 61-62.

> 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.
>
> Myra Muralles Bautista[617]

La acción realizada por Galindo—dentro de la tradición de la performance en donde la artista se corta su propio cuerpo—obedece a un estilo en donde se busca la purificación del sistema a través del derramamiento de sangre, a modo de ritual. Al mismo tiempo se demuestra la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de las mujeres que sirve en este caso como territorio. Regina José Galindo es, en el caso de esta obra, víctima y victimario al mismo tiempo, una forma de ponerse también en el papel del hombre que agrede a una mujer, y entender lo que pasa por su cabeza a la hora de violentarla. Aislada de cualquier explicación, lo que ve el público que se acerca a ver a la artista mientras realiza la acción, es la palabra "perra", mientras ella la escribe con el cuchillo[618]—una palabra que se ha utilizado para agredir verbalmente a muchas mujeres alrededor del mundo—. Es una palabra que reduce a las mujeres a condición de animales con una connotación sexual de no poder controlar sus impulsos o sus deseos, y atribuyen un sentido peyorativo al propio control de las mujeres de su propio cuerpo.

[Fig. 4.29] Marina Abramović: *Lips of Thomas* (1975)

[617] MURALLES BAUTISTA, Myra: 2005, p. 58.
[618] LAVERY, Jane; Bowskill, Sarah: 2012, p. 61.

[Fig. 4.30] Regina José Galindo: *Perra* (2005)

El mismo año la artista presenta—en la 51ra Bienal de Venecia—la obra *Golpes*, en la que nuevamente trata, desde otra perspectiva, el feminicidio en Guatemala. Es una performance sonora en la que la artista se pega a sí misma 279 golpes, uno por cada una de las mujeres que habían sido asesinadas ese año en Guatemala—hasta junio, mes en que se realiza la performance—. Al igual que Jessica Lagunas, la artista recoge con su obra los números, pero les da otro significado para que no se interprete que es lo que importa. En un país con tantas muertes como Guatemala algunas veces los números sirven para reconocer que el problema es serio, y que se debe poner manos a la obra para prevenir los asesinatos y la violencia de género en general. Los golpes en esta acción se los pega ella misma tras un muro, para que solamente se puedan escuchar. De esa forma nuevamente la artista se convierte en víctima y victimario, y lleva su cuerpo al límite, imitando la situación que soportan las mujeres que pasan por eso a diario.

Desde el punto de vista pos/colonial, Regina José Galindo analiza también las imposiciones estéticas, y el engaño que hay detrás de ellas en la sociedad patriarcal, como un

asunto de violencia machista. Se pueden estudiar para demostrarlo, sus acciones *Himenoplastia* (2004) y *Recorte por la línea* (2005). Ambas son un ejemplo del colonialismo cultural del que sufre Centroamérica, que llega hasta al control del cuerpo de las mujeres. Tratan una diferencia que se basa en la economía capitalista, y los beneficios a los grandes intereses. En la primera pieza, la artista se somete a una operación del himen, en una clínica clandestina. La situación de machismo en Guatemala—en donde se impone a las mujeres un control de su sexualidad—las lleva a operarse antes de contraer matrimonio por miedo al rechazo de su pareja, o de la familia de él, que siempre está vigilante de que la mujer que se case con el hombre haya conservado su virginidad. El costo de una operación como esa, con médicos certificados, y anestesia, es completamente inaccesible para la mayoría de las mujeres jóvenes en Guatemala; por lo que deben ir a clínicas clandestinas—como hizo la artista—para "conservar su virginidad y su dignidad". La artista se realiza la operación como una acción de performance, que graba en video pagando un coste adicional al médico. Horas después de la operación la artista tuvo que ser transportada de emergencia al hospital, debido a la mala práctica. Esto le costó aún más que la misma operación, algo que no se pueden permitir las mujeres jóvenes, que posiblemente gastan todos sus ahorros en una reconstrucción de himen que lleva tantos riesgos. La acción es además una presentación pública de un tema del que no se habla. La mayoría de los hombres saben que las mujeres pasan por este proceso antes de casarse, y aún así lo requieren para el matrimonio. Al mismo tiempo nadie, ni ellas, ni ellos, ni sus familias, hablan del tema, como si no hubiese sucedido. Es una mentira de la que todo el mundo está consciente.

Para comprobar el argumento del colonialismo cultural patriarcal, se compara esta acción con la segunda obra, *Recorte por la línea*. Se debe establecer, además, que para cualquier occidental culturalmente normativo, una operación como la himenoplastia, en clínicas clandestinas, es inconcebible. En las sociedades occidentales, la imposición no es tan grande como en Guatemala, por lo que las mujeres que se lo hacen, buscan su propio placer o el de su pareja. La situación que describe *Recorte por la línea*—siendo una de imposición de belleza patriarcal, igualmente, y que obedece al control que desean tener los hombres del cuerpo de las mujeres—es sin embargo vista con normalidad por la sociedad occidental. En ella, Regina José Galindo contrata a un cirujano plástico, quien a la vista de todo el público—mientras se presenta desnuda—va haciendo marcas en su cuerpo de los lugares por donde habría que cortar para que la artista llegase a tener un cuerpo "perfecto". Sigue siendo la imposición de un daño que se

[Fig. 4.31] Regina José Galindo: *Un espejo para la pequeña muerte* (2006)

tienen que hacer las mujeres a sí mismas para satisfacer los estereotipos de la sociedad—de senos que no responden a la gravedad, cintura de aguja, caderas que no corresponden a un cuerpo con esa cintura, ojeras que no reflejen la edad, etc.—que van dirigidos hacia el placer sexual de los hombres.

Otras técnicas de tortura—ya sean hacia las mujeres por cuestiones de género o hacia la población en general por la situación imperialista que vive Guatemala—son estudiadas en prácticamente todos los trabajos de Regina José Galindo—que comenzó su carrera como poetisa y ha sido una de las pioneras en la performance en su país—. «Llevar la violencia omnipresente que existe fuera de la galería al interior mismo de sus paredes es una de las intenciones confesas.»[619] En este caso es como si el mundo elitista de las galerías y salas de arte contemporáneo estuviese eximido de la violencia que sucede en el país, y la artista intenta cambiar eso. Aun así no se debe interpretar la obra de la artista como una militante. Trata la violencia de género, y la violencia generalizada en su país y en el mundo, como una práctica que le duele personalmente, y cuya información quiere expresar de alguna manera. No es que la artista no esté consciente de que hay que cambiar el mundo, sino que piensa que el arte no es el medio para ello[620]. Una tortura vinculada al género, y también de connotaciones sexuales, es lo que trata Galindo en *Un espejo para la pequeña muerte* (2006). La artista yace desnuda, embarazada de seis meses, encima de sus propios orines, y en una habitación de una "pensión de mala muerte". Se asocian esas pensiones con las relaciones sexuales adulteras, o con prostitutas, y a veces incluyen espejos como juguete sexual. Se debe tener en cuenta, además, para la interpretación de la obra, que al orgasmo se le llama, de forma poética, la pequeña muerte. Es por ello la performance un juego de palabras que puede vincular

[619] RAMÍREZ BLANCO, Julia: 2009, p. 520.
[620] GALINDO, Regina José: entrevista con la autora el 30 de julio de 2013.

violación, prostitución o tortura. En este caso el espejo no es real, sino que es el orín de Galindo, y no hubo una "pequeña muerte" en relación al orgasmo, sino que la artista representa a una mujer embarazada que fue abandonada, y que está muriendo por dentro por el sufrimiento de la tortura de tener que vivir encerrada y sobre sus propios líquidos corporales **[Fig. 4.31]**. Con esta obra, y con *Mientras, ellos siguen libres*, hace «una cruda exhibición de unas condiciones que pretenden ignorarse, la enorme violencia asociada al proceso de gestación para numerosísimas mujeres del mundo.»[621]

Las consecuencias posteriores de la violencia de género las trata en *Yesoterapia* (2006). Regina José Galindo, como una mujer que ha sido gravemente atacada, es enyesada, y permanece así por cinco días, sin poder valerse por sí misma. Es una situación que sufren mujeres que han sido maltratadas, en donde lo peor de todo es que muchas veces quien las "cuida" mientras pasan por el proceso es su propio agresor. La yesoterapia no solo alude a la situación posterior a un fuerte ataque, sino que, con todo el cuerpo cubierto, la artista no puede moverse. Es presa de su propio cuerpo, como lo son las mujeres que sufren la violencia en silencio, o las que son amenazadas de muerte si denuncian o se van, y se tienen que quedar en una situación de la que son conscientes, pero no pueden hacer nada.

Para enfocar las torturas y violaciones a los derechos humanos que se cometen a diario en Guatemala contra mujeres y hombres la artista realiza *No perdemos nada con nacer* (2000). Una acción que demuestra el poco interés que tienen el ejército, la policía, el Estado y los maltratadores, por las vidas humanas o por lo que representan los derechos individuales. La artista se mete en una bolsa de plástico, que es tirada en un vertedero, primero en la Cuidad de México, y más tarde en la Ciudad de Guatemala. Critica de esta forma la manera en que los cadáveres son tratados como despojo en casos de feminicidio, de guerras por narcotráfico o por la violencia de las fuerzas represivas del Estado. Esa misma violencia del Estado—y el modo de tortura que se practicaba en la época de la dictadura, la Guerra Civil, y posiblemente hoy en día—es experimentada por Galindo en *Confesión* (2007). En la acción un ayudante hunde la cabeza de la artista en un gran cubo con agua y la deja dentro por un tiempo, realizando la acción varias veces de forma consecutiva. La práctica ha sido considerada como tortura por las organizaciones internacionales por los derechos humanos, pero fue avalada por la administración del presidente estadounidense George W. Bush en su "guerra contra el terrorismo". Para la obra,

[621] RAMÍREZ BLANCO, Julia: 2009, p. 521.

además, el ayudante de la artista siguió instrucciones de los manuales de la CIA, que habían sido desclasificados recientemente[622].

En cuanto a la violencia generalizada ha realizado una serie de instalaciones y performances como *Móvil* (2010), un carro de transportar cadáveres en donde la artista permanece mientras el público lleva el carro a donde quiere. En la página web de la artista hay un comentario sobre la pieza: «Las drogas van al norte. Las armas van al sur. Los cuerpos vivos van al norte, vienen muertos al sur.»[623] En 2011 realiza *Compartimiento* y *Tonel.* Ambas piezas son instalaciones de espacios de guardar o almacenar cadáveres realizados con las medidas del cuerpo de la artista. En estas dos, al igual que en *No perdemos nada con nacer*, Regina José Galindo actúa como muerta, al igual que lo hace en *No perdemos nada con nacer*. Como se puede ver la obra de la artista trata con profundidad los temas de violencia en su país, todos vinculados entre ellos. Ha sido una pionera en formas de creación con performance, alrededor de la violencia de género en la coyuntura pos/colonial en América Central, criticando todos los aspectos y agravantes desde el racismo, el sistema patriarcal, el militarismo y la forma despreciable de tratar las vidas humanas.

Como propone la hipótesis en esta tesis, las artistas de la región que se estudia en este capítulo claramente enfrentan el patriarcado y la situación pos/colonial en sus diversos países a través del arte que trata la violencia de género. Hay ejemplos de los tres tipos de arte que se mencionan en la introducción a este capítulo (arte que trata los dos temas en un solo trabajo, proyectos artísticos que tratan uno u otro tema—dentro de la carrera de artistas que tratan la violencia de género como tema frecuente—o trabajos que enfrentan la violencia de género en un contexto poscolonial con sus agravantes etnofóbicos, xenofóbicos y racistas.

Un ejemplo de la primera categoría podría ser *¿Quién puede borrar las huellas?*, de Regina José Galindo, quien decididamente expone frente al público la violencia cometida por uno de los aspirantes a la presidencia de Guatemala para que no se olviden sus crímenes contra los derechos humanos durante su mandato en los años 80'. Los crímenes que cometió Efraín Ríos Montt fueron contra todas las personas, pero la violación a indígenas y los actos patriarcales y feminicidios cometidos contra mujeres por el hecho de serlo fueron una forma importante de violencia durante la época. En otras regiones del mundo la violencia de género, por parte de la

[622] FRASCINA, Francis: 2011, pp. 9-10.
[623] GALINDO, Regina José: "Móvil", http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm, (revisado el 4 de octubre de 2013).

pareja o por un desconocido, generalmente no va de la mano de la violencia que se genera en un conflicto, sino que es la violencia que sucede en un sistema patriarcal que considera a las mujeres como seres inferiores a los hombres y las reduce a objetos. Por su parte la artista Jessica Lagunas es una de las tantas que trata en su trabajo la violencia machista, en la mayor parte de sus obras, pero también estudia los crímenes cometidos en general por las fuerzas del Estado durante la dictadura y la Guerra Civil en Guatemala. La primera artista citada en este estudio, Priscilla Monge, propone una visión dual desde el punto de vista de la mujer que es atacada por un hombre, en el contexto de un país invadido, en su trabajo *Lápidas*. Es un proyecto interesante que da una vuelta al viejo concepto en donde se revictimizaba a las mujeres supervivientes o asesinadas, al imprimir sus imágenes como personas que necesitan protección, en lugar de ayudar a establecer una imagen de ellas como seres fuertes que se pueden defender. La artista, como hace William Shakespeare en su trabajo *La Tempestad*, otorga a la mujer palabras con fuerza, que utilizan la violencia del opresor para defenderse.

Las artistas centroamericanas que tratan la violencia patriarcal tienen un pasado común, que—con sus diferencias entre países—han sufrido las intervenciones imperialistas en todos y cada uno e intentan ahora recuperar esa democracia que aun no han encontrado. Se encuentran luego de los tratados de paz, en un contexto que, después de una lucha que solo tenía un objetivo, necesita con prontitud estrategia contra la violencia hacia las mujeres. Como se menciona en el capítulo 3, cada uno de los países que se estudian en esta tesis han tenido una evolución distinta en su lucha contra la violencia machista que ha dependido de como se ha desarrollado el feminismo en cada región, algo que a su vez se ve afectado por la historia. Si en México tuvo que surgir la lucha estudiantil de 1968, en América Central no surgiría un feminismo contra la violencia de género mientras toda la región se viese afectada por un conflicto armado—en donde las prioridades debían incluir la lucha contra la violencia de género—pero que en realidad solamente consideraba la supervivencia pura y dura, sin la separación de los diferentes tipos de violencia en categorías. Esta situación les hace dar un salto hacia el arte feminista en el borde del milenio, momento en que las formas de arte contemporáneo y la tecnología ofrecen un mundo de posibilidades a la hora de plasmar las inquietudes en cuanto a los ataques que habían sufrido las mujeres—y que seguían sufriendo—. Esto convierte al arte contra la violencia de género en América Central una gran aportación a la historia del arte de América, y de todo el mundo.

Capítulo 5

El Caribe español

En el Caribe español la situación también ha sido diferente. Cada uno de los países que se estudian tiene una historia pos/colonial distinta. Cuba ha dejado de ser neocolonia pero el sentimiento antiestadounidense ha fomentado un rechazo hacia el feminismo, ya que se ha visto como un elemento externo. Además, la revolución cubana misma frenó—en los inicios—el desarrollo del feminismo, porque se entendía que su lucha era contra la burguesía y la invasión estadounidense, y se veía al feminismo como una lucha de las mujeres contra los obreros y cubanos. Actualmente se ha intentado cambiar esa situación, y con la presidencia de Mariela Castro en el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) se han logrado avances en términos de género—no solo con las mujeres, sino también contra la homofobia—. Pero aun queda mucho camino por recorrer contra la violencia machista, y por el desarrollo de una visión positiva hacia el feminismo. Es por ello que es difícil entender el arte feminista en dicho país, pues la negatividad histórica hacia el feminismo ha creado también un rechazo artístico hacia el tema.

En términos de la violencia de género hay que entender un poco más profundamente la situación particular de las mujeres en Cuba. Como comprueban Eileen Schnitger y Christina Romero, existen problemas de sexismo y racismo, pero de una forma muy diferente que en los demás países que se tratan en esta tesis. Las autoras, siendo estadounidenses, comparan el sistema de salud, y la educación con perspectiva de género de Cuba, con dichos sistemas en Estados Unidos. Claramente, en Estados Unidos no existe una educación con perspectiva de género, y el dinero es más importante que los derechos humanos en términos de salud—el sistema es completamente privado, y las grandes compañías farmacéuticas tienen un control excesivo sobre el precio de los medicamentos, que son inaccesibles para la mayor parte de la población—. Las autoras describen como en Cuba las políticas sobre la sexualidad de las mujeres han cambiado en ambos campos, hasta tal punto que no hay estigma sobre el derecho al aborto o el uso de anticonceptivos. Los abortos se practican de forma gratuita en los hospitales de maternidad, que son públicos. La educación sexual es accesible a todos los niveles y edades en la escuela, y en el hogar a través de la televisión y los médicos de cabecera. Esto ha disminuido a su vez la moralidad impuesta sobre la sexualidad de todas las personas, por lo que las mujeres tienen más control sobre su propio cuerpo, lo que a su vez ha disminuido la violencia sexual. Aun así la equidad no es completa en Cuba. Las autoras se entrevistaron con médicos, enfermeras, y profesionales de la salud y la educación, además de hacerlo con la población de

ambientes urbanos y rurales, y comentan que la mayor parte de los médicos eran varones—siendo incluso todos los directores de medicina hombres—y que las personas a cargo de la enfermería eran todas mujeres. Otro dato que ofrece su artículo es que hay menor accesibilidad laboral, no solo para mujeres, sino también para personas negras, en términos de altos puestos[624].

Las y los artistas cubanos que tratan la violencia de género, generalmente lo hacen desde el exilio—ya sea voluntario o no—, e incluyen su situación de migrantes en el proceso de su trabajo. Por esta razón, principalmente, tratan la violencia de forma global, pero incluyen su historia personal en la forma de contarla y estudiarla, haciendo relevante su procedencia en su trabajo. La combinación entre persona migrante y mujer, o LGBTT, violentada, crea esa doble violencia pos/colonial de la que se ha hablado a lo largo de esta tesis.

Las y los artistas de la República Dominicana que tratan la violencia de género hacen también alusión a la migración, en este caso desde dentro, desde el punto de vista de una persona que conoce los peligros de la migración, y a lo que se enfrentan las mujeres dominicanas migrantes. También examinan los ataques patriarcales en un país donde la constitución de 1963 aprobó la separación entre iglesia y Estado, pero en la práctica, tanto cristianos, como protestantes, tienen un poder avasallador en cuanto a la toma de decisiones legislativas. Ejemplo de ello es el atraso en derechos de las mujeres y personas LGBTT. El artículo 55, de la Constitución de la República Dominicana del 26 de enero 2010, dicta que el matrimonio debe ser entre un hombre y una mujer[625], siendo el primer país en el mundo que eleva dicho estatuto al rango constitucional. Asimismo el artículo 30, enmienda a la Constitución del 25 de julio de 2002, prohibió cualquier tipo de aborto en cualquier caso sin ninguna excepción[626]. Artículo que fue nuevamente aprobado con la Constitución de 2010[627]. Generalmente, los países que han tenido una historia inestable, como ha sido la de América Central y la de República Dominicana en el Siglo XX, han tenido problemas en el desarrollo del feminismo, pues las mujeres, junto a los hombres, se han centrado principalmente en aliviar los males que traen las invasiones e intervenciones, dictaduras y guerras civiles, etc. A la lucha por los derechos de las mujeres se le ha otorgado un papel secundario. Es por ello que en América Central, y República Dominicana,

[624] SCHNITGER, Eileen; Romero, Christina: 2003, pp. 1, 6-7.
[625] Constitución de la República Dominicana del 26 de enero de 2010, p. 16.
[626] "Dominican Republic delivers "huge blow" to women's right to life", http://www.amnesty.org/en/news-and-updates/news/dominican-republic-delivers-quothuge-blowquot-women039s-right-life-20090918, (revisado el 15 de octubre de 2013).
[627] Constitución de la República Dominicana del 26 de enero de 2010, Artículo 37, p. 10.

la conciencia de la violencia de género como un problema a atacar no surge hasta finales de la década de 1990, y aún en el siglo XXI, es una cuestión de la que no se suele hablar en República Dominicana.

La experta en feminismo y políticas de las mujeres en República Dominicana, Neici Zeller, cuenta—en entrevista con la autora—que uno de los problemas legales más graves—que afecta especialmente a las mujeres—es la ley de tráfico de personas, que las feministas intentaron aprobar al mismo tiempo que la ley contra la violencia de género[628]. La ley se llega a aprobar por fin en 2003[629], después de una lucha contra agentes que se benefician del tráfico, como el ejército y las instituciones que controlan las aduanas. Aun así, son esas mismas personas—que se deben encargar de poner la ley en vigor—las que se hacen de la vista larga, haciendo que el problema siga existiendo[630]. Este es—por ello—uno de los temas que más tratan las artistas y los artistas de la República Dominicana, como se estudiará en este capítulo. La cultura de violencia que viven los países pos/coloniales de América Latina, por diversas razones, lleva a un aumento en la violencia a las mujeres con respecto al resto del mundo, como se ha estudiado en los capítulos 3 y 4. Al mismo tiempo, las mujeres dominicanas se enfrentan a un desfase entre el acceso a la educación, y el machismo arraigado en las mentes de los hombres del país. El aumento en la educación de las mujeres y la salida del hogar hacia puestos de trabajo fuera del mismo, ha generado una ola de violencia sin precedentes. Actualmente en la República Dominicana más mujeres terminan grados de educación superior que hombres[631].

Es precisamente este, uno de los países en donde las mujeres y las personas LGBTT tienen menos derechos en toda América y el mundo, donde surgió la tradición de celebrar el Día Internacional de No Más Violencia Contra las Mujeres. Se conmemora el 25 de noviembre de cada año y tiene como precedente el asesinato de tres mujeres militantes contra la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, las hermanas Mirabal: Patria Mercedes, María Argentina Minerva y Antonia María Teresa, el 25 de noviembre de 1960.

Sobre este tema la artista Elsa Nuñez (n. 1943) realiza un mural de forma irónica en el Obelisco del Malecón de Santo Domingo, construido por el entonces presidente Trujillo en 1939. El mural titulado *Homenaje a las hermanas Mirabal* (1997) no trata el tema de la violencia hacia

[628] República Dominicana: Ley 24 de 1997 Que modifica el Código Penal Dominicano, sanciona la violencia contra la mujer, doméstica e intrafamiliar.
[629] República Dominicana: LEY 137 de 2003 Sobre tráfico ilícito de migrantes y trata de personas.
[630] ZELLER, Neici: Entrevista con la autora el 14 de septiembre de 2013.
[631] *Ibid.*

las mujeres, sino que más bien es un homenaje a las mujeres que lucharon contra la dictadura y a todas las demás personas que se unieron a la lucha. Más adelante, fue repintado por el artista Dustin Muñoz (n. 1972), quien añade símbolos patrióticos y de paz—como la bandera de la República Dominicana—y mariposas—símbolo que representa a las hermanas desde su muerte—. Las hermanas Mirabal eran cuatro, tres murieron en el terrible asesinato luego de ser torturadas y una sobrevivió, Bélgica Adela Mirabal-Reyes, pero el artista las representa a todas, porque han sido igualmente importantes para la historia.

La situación en Puerto Rico es completamente diferente a la de los demás países de la región estudiada. Se puede analizar su estado político desde el punto de vista pos/colonial pues, al igual que los demás, fue colonia española, y han quedado como consecuencia, elementos culturales propios de la situación pos/colonial. Pero al mismo tiempo, Puerto Rico nunca ha dejado de ser colonia, pues fue cedido como botín de guerra a Estados Unidos al final de la Guerra Cubano-hispano-americana, en 1898, y ha seguido siendo colonia desde entonces. La situación colonial ha mantenido, por un lado, una lucha constante por la independencia que ha tenido como consecuencia una actividad feminista alta, pues las mujeres, al estar activas políticamente, han seguido al tanto de la situación patriarcal en la que viven. Al mismo tiempo, Estados Unidos se ha visto obligado a mantener una imagen positiva del imperialismo, y de su país, entre las y los puertorriqueños para mantener el *estatus quo*, lo que ha apaciguado el rechazo al feminismo que ha existido en otros países, adelantando las luchas de género en Puerto Rico. De hecho, la lucha contra la violencia de género ha estado posiblemente más adelantada que en ningún país de América. La Ley para la prevención e intervención con la violencia doméstica, que fue firmada en 1989, es pionera en todo el continente, siendo las siguientes The Violence Against Women Act, firmada en 1994, de forma federal, en Estados Unidos[632]; Ley 27 por la cual se tipifican los delitos de violencia intrafamiliar y Maltrato de Menores, de Panamá, firmada en 1995; y la Ley para prevenir y sancionar la violencia intrafamiliar, de 1996, firmada en Nicaragua[633]. Aun así, el colonialismo estadounidense ha afectado de forma muy grave a las mujeres, y la violencia de género que sufren, con estrategias que violan los derechos humanos, y que se discutirán cuando se estudien las manifestaciones artísticas que las tratan.

[632] SEGHETTI, Lisa M.; Bjelopera, Jerome P.: 2012, p. 1.
[633] RIOSECO ORTEGA, Luz: 2005, p. 21.

5.1 Ana Mendieta, enfrentar la otredad desde dentro

Si hay una influencia directa para el trabajo de las artistas que tratan la violencia de género en todo el continente esa es la carrera artística de Ana Mendieta. Sus proyectos han servido de inspiración a las artistas más importantes de los dos capítulos anteriores, Lorena Wolffer, Regina José Galindo, María Adela Díaz, Jessica Lagunas, Sandra Monteroso, etc. Pero Mendieta no solo se inserta en la historia del arte como una de las artistas más importantes del arte feminista latinoamericano, sino como una artista importantísima en el desarrollo de todo el arte contemporáneo de América Latina, especialmente el cubano. Su influencia permitió el desarrollo de toda una generación, que utilizó los medios que le proveía su cultura, y lo que les diferenciaba del resto del mundo, para hacer su arte. El trabajo de estas y estos artistas fue discutido especialmente en el capítulo 2, y entre ellas y ellos se encuentran María Magdalena Campos Pons, Marta María Pérez Bravo, José Bedia y Juan Francisco Elso Padilla, entre otras y otros.

La historia de Ana Mendieta es quizás diferente a la cualquiera de los y las artistas mencionadas—y a la de muchas y muchos artistas del continente—. Su situación era la de una cubana exiliada en Estados Unidos. No trabajaba en su país, pero lo añoraba de tal forma que su trabajo refleja un estilo que solo es posible si se consume la cultura cubana. Esto es porque, a diferencia de la mayoría de las y los artistas exiliados, Ana Mendieta no vivía en Estados Unidos por voluntad suya, ni porque se fue con su familia cuando era pequeña. A Ana Mendieta la llevaron a Estados Unidos cuando tenía 12 años como parte de la Operación Peter Pan,—organizada por la CIA y la Iglesia Católica—, que llevó a más de 14 mil niñas y niños de Cuba, a hogares adoptivos en Estados Unidos, con la excusa de salvarlos del régimen comunista de Fidel Castro[634]. Ana Mendieta sufrió en carne propia, desde muy pequeña, lo devastador que puede ser que a un país, y a toda su población se le violen sus derechos humanos porque no cumplen con los planes que tenía para él un país imperialista como Estados Unidos. La artista se sintió extranjera toda su vida, y sufrió también el discrimen racial y xenófobo que existe en Estados Unidos contra todas las personas diferentes, que no cumplen con los estereotipos del hombre blanco, heterosexual y burgués. Según Jane Blocker, a la artista le decían "Vete a Cuba, zorra",

[634] GONZÁLEZ MANDRI, Flora M.: 2008, p. 253.

cuando aún iba al colegio en Iowa[635], sufriendo de esa forma la doble discriminación—racial y de género—que sufren las mujeres latinoamericanas dentro de sus países, y más aun fuera.

[Fig. 5.1] Ana Mendieta: *Death of a Chicken* (1972)

Años más tarde, cuando termina su carrera en pintura en la Universidad de Iowa y se matricula en el programa de postgrado, es cuando se vincula al movimiento de arte feminista que se estaba gestando en todo Estados Unidos. Comienza entonces a trabajar dentro de las técnicas del arte contemporáneo, abandonando la pintura por completo. Su mentor en este último aspecto fue Hans Breder (n. 1935), quien fundó el programa de Intermedia en la universidad. Participando del programa de Breder concibe sus primeros trabajos, en los que utiliza el cuerpo con dos propósitos principales: uno es mostrar el sufrimiento por el que pasan las mujeres en el sistema patriarcal—tratando la violencia machista en todos sus aspectos—, y el segundo es utilizar su cuerpo como elemento perteneciente a una cultura, que ha sido trasplantado a otra extraña, y que de alguna forma quiere regresar a su cultura original. Es por ello que los elementos raciales y culturales cubanos siempre están presentes en el trabajo de Mendieta.

Su primera etapa transcurre en la Universidad de Iowa, en donde los rituales—ya sean inspirados por la santería, o no—son su principal forma de comunicación. Uno de sus primeros trabajos contra la violencia de género presenta un ritual que actualmente no es tan común en países occidentales, pero que lo sigue siendo en algunas regiones de América Latina. A causa de la veneración a la Virgen María—que se describía en el capítulo 3—se espera de las mujeres la castidad antes del matrimonio. Ya se discutía la forma en que las mujeres guatemaltecas se operan para que el día de su boda, su esposo pueda "quitarle la virginidad", aunque sea un engaño del que todos saben. Pues mientras esa práctica garantiza el *estatus quo* patriarcal en

[635] BLOCKER, Jane: 1994, p. 15.

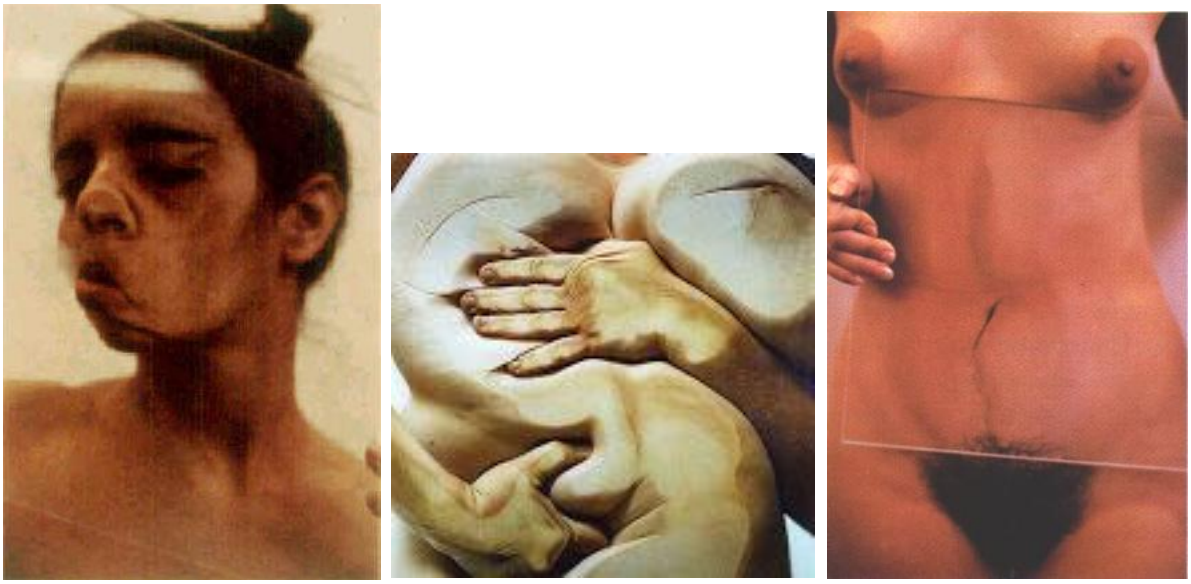
Guatemala, en otras regiones de América Latina existe la práctica de buscar la sangre, dejada por la mujer en su primera noche, en las sábanas. La sangre es un símbolo de un himen que no se había roto, de una mujer que conservó su virginidad hasta el matrimonio. Ana Mendieta, conociendo de esta práctica—especialmente en México, donde la artista también tiene ascendencia—realizó dos piezas que representaban, a modo de ritual, la forma en que las sábanas blancas se manchan de rojo por la sangre. El blanco de las sábanas es la pureza de la virgen, que fue sacrificada por el placer de su marido, dejando un rastro de sangre detrás.

Siguiendo las tradiciones de religiones híbridas de su país de nacimiento—como la Santería y el Palo Monte—Ana Mendieta decapita una gallina blanca en su acción *Death of a Chicken* (Muerte de un pollo, 1972). En ésta las plumas blancas del pájaro «se transforman en la sábana blanca expuesta para demostrar a la comunidad curiosa que la novia era, sin lugar a dudas, virgen—tan "limpia" como la sábana—en el momento de su matrimonio.»[636] El pollo es también sacrificado, como la virginidad de la mujer. Mendieta, desnuda, aguanta a la gallina, que sigue moviéndose como si aún estuviese viva, y escupe sangre en todas direcciones, manchando las plumas blancas **[Fig. 5.1]**. La obra ha sido también analizada como el enfrentamiento de la artista—desde el punto de vista de una mujer viva, que puede ser asesinada en condiciones patriarcales—ante un ser muerto, el pollo que se convierte en cadáver[637]. Este fue el primer trabajo en el que Mendieta utiliza la sangre, elemento que luego se convertiría en algo común en su obra. Dos años después realiza una pieza más clara, *Untitled* (Body Print of Iowa) (Sin título, Huella del cuerpo en Iowa), donde se recuesta en el suelo y es cubierta por una sábana blanca completamente manchada de sangre. Ana Mendieta, muy consciente de las prácticas nuevas en el arte contemporáneo en su país, quiere realizar una conexión con éste, con el país del que fue robada. Estas acciones no solo se insertan en la tradición de la herencia afrocubana—que ha estado presente en el arte cubano desde la modernidad—sino que son uno de los componentes principales del motor que movió a los y las artistas cubanas a desarrollar un arte contemporáneo de altura que tuvo su punto de partida oficial en la exposición *Volumen I* en 1981.

El ritual en el trabajo de Ana Mendieta conjuga dos tradiciones de las que ella formaba parte: una es la mencionada cultura de religiones híbridas en Cuba—el sincretismo estudiado en el capítulo 2, que llevo a muchos y a muchas otras artistas a realizar rituales artísticos basados en

[636] MOURE, Gloria: 1996, p. 35.
[637] MEREWETHER, Charles: "From Inscription to Dissolution. An essay on expenditure in the work of Ana Mendieta", en FUSCO, Coco (ed.): 2000, p. 124.

ellos y que se inserta dentro de la tradición del arte latinoamericano—, y la segunda es el estilo que surgía en esos años del arte feminista, que tomaba también elementos ancestrales. Este último hacía especial alusión a la "diosa madre", como forma de reivindicación femenina dentro de las religiones del mundo. Las artistas feministas, especialmente en Europa y Estados Unidos, utilizaban el cuerpo como lugar en donde tomaba partido el sistema patriarcal que pretende intervenir dentro del cuerpo de las mujeres. Su cuerpo es el recibidor de los golpes que tantas mujeres reciben a diario por sus parejas y que las deja mutiladas. Es también el representante de las mujeres que soportan el derramamiento de sangre y luego tienen que esconderlo, aun enfrentando el riesgo de la muerte. Estos son los temas que explora en *Glass on Body* (Cristal sobre cuerpo, 1972) y *Untitled (Self Portrait with Blood)* (Sin título, autorretrato con sangre, 1973). En el primero, mutila su cuerpo como en un caso de maltrato físico extremo. Mendieta toma una hoja plana, de cristal, y la va apretando sobre su cuerpo. En fotografías del trabajo se puede observar las decenas de veces que apretó el cristal sobre diferentes partes del cuerpo, haciéndolas indistinguibles. Su rostro, en repetidas ocasiones; pechos, los dos al mismo tiempo o de uno en uno; glúteos; abdomen; piernas; y otras partes del cuerpo son apretados contra el cristal como un golpe que ataca esa parte del cuerpo, y lo deja deforme. Las partes del cuerpo de Ana Mendieta—después de ser apretadas contra el cristal—vuelven a su posición original, a diferencia de las partes del cuerpo de las mujeres golpeadas, que tienen que llevar la marca el tiempo que dure—a veces el resto de su vida **[Fig. 5.2]**—.



[Fig. 5.2] Ana Mendieta: *Glass on Body* (1972)

En *Untitled (Self Portrait with Blood)* el golpe y la mutilación se vuelven sangre, que recorre su rostro, nuevamente como una mujer que acaba de sufrir una vejación. Mirando directamente a la cámara, Ana Mendieta se retrata a sí misma en una acción en la que deja correr sangre, que baja desde su cuero cabelludo, por todo su rostro hasta su cuello, manchando su camiseta blanca. La sangre en la obra de Ana Mendieta representa la violencia, pero también es un elemento ritual de purificación, como ella misma expresa: «comencé a […] a utilizar sangre, creo que porque pienso que es una cosa mágica muy poderosa. No la veo como una fuerza negativa.»[638] Similar a la acción, pero esta vez documentada en video es su obra *Sweating Blood*, también de 1973. Con una iconografía que simula a la de la corona de espinas del Cristo crucificado, la artista tiene una expresión en el rostro en donde parece llorar. Su cuerpo es el territorio colonizado que sufre la violencia racial y xenófoba, además de la violencia machista. Como menciona Kaira M. Cabañas, su cuerpo es el cuerpo individual-colectivo en donde se representa la violencia de un sistema en donde las mujeres y las personas no blancas son vistas como objetos[639].

La agresión contra los países latinoamericanos, y sus individuos ha sido representada por artistas de todo el siglo XX como ataduras—las que traen la falta de libertad y democracia—. Así mismo, las artistas que tratan la violencia de género han asociado a dicha iconografía ambas agresiones contra los derechos humanos—la invasión y la violencia machista—, y han realizado piezas que traten ambos temas. Atándose ellas mismas, acciones como *Mientras, ellos siguen libres*, de Regina José Galindo, y *Territorio mexicano*, de Lorena Wolffer, muestran físicamente esos amarres. Otros artistas, como David Alfaro Siqueiros, ya venían utilizando la iconografía de un hombre atado para sugerir la represión, como en el mural *Víctima del fascismo* (1945). El mismo tipo de imagen es utilizado por Ana Mendieta en *Tied-up woman* (Mujer atada, 1973), en la que se ata de manos y pies, y da vueltas encima de una lona, como intentando soltarse. No solamente alude a las agresiones y torturas contra mujeres, sino que se identifica también con las y los esclavos negros en Estados Unidos, Cuba y el resto de América, y la forma en que siguen siendo tratados como objetos que no tienen los mismos derechos humanos que los blancos burgueses en Estados Unidos.

[638] MENDIETA, Ana: citada en *Ibid.* Traducido del inglés: «started […] using blood, I guess because I think it's a very powerful magic thing. I don't see it as a negative force.»
[639] CABAÑAS, Kaira M.: 1999, p. 12.

[Fig. 5.3] Ana Mendieta: *Rape Scene* (1973)

Ese mismo año la artista realiza una serie de acciones alrededor de la violación, a raíz de la agresión sexual y el posterior asesinato de una estudiante en el campus de la Universidad de Iowa. Mendieta se conmovió tanto al escuchar de la noticia que decidió materializar dicha conmoción en tres piezas que provocaban al público, y esperaban una respuesta de parte de ellas y ellos. Mendieta no trabajaba para crear consciencia—aunque con su trabajo lo hacía—sino que en su carrera se dedicó a realizar rituales en donde expresaba lo que sentía como individuo. Pero en estas piezas sí pretendía llamar la atención sobre lo sucedido y sobre toda la violencia sexual[640]. Las reacciones del público ante estas performances se pueden tomar como un estudio social de corto alcance. La primera es posiblemente su trabajo más estudiado dentro de la etapa como estudiante de la Universidad de Iowa, *Rape Scene* (Escena de violación, 1973). La artista bañó todo su cuerpo con sangre de vaca, especialmente las piernas, para recrear una escena de violación. Ató sus manos con una cuerda y se dobló, poniendo su torso sobre una mesa, con sus pies en el suelo—como si su atacante la hubiese violado por detrás, sin querer ver su rostro—. Este último es un modo de enfatizar que la mujer es vista como un objeto, y por ello es violada. Sus pantalones estaban abajo y vestía una camisa. Ana Mendieta invitó esa noche a sus compañeros y compañeras de clase a su piso, y cuando llegaron se encontraron con la escena **[Fig. 5.3]**. La provocación que buscaba de ellas y ellos al encontrarse con una escena de violación cuando llegan al piso de una amiga, la obtuvo Mendieta con sus visitantes cuando todos se sentaron en el salón a hablar de lo que habían acabado de ver. La artista había planificado de antemano que debería pasar muchas horas en la posición y había practicado varias posturas con el propósito de encontrarse en una postura cómoda durante la estancia de sus compañeras y compañeros[641].

Sobre la misma situación de violación de la que fue víctima una estudiante universitaria, realiza frente a su piso, en la Calle Moffitt, la instalación interactiva *People Looking at Blood* (1973). Mendienta crea una mancha de sangre—con restos de órganos—en la acera de la calle y

[640] MENDIETA, Ana: citada en FINKELSTEIN, Stephanie Lynne: 2012, p. 15.
[641] FINKELSTEIN, Stephanie Lynne: 2012, p. 15.

deja rastros que salen de la puerta de entrada al edificio. Buscaba, al igual que con la performance *Rape Scene*, la reacción de las personas, en este caso de los y las transeúntes de la calle. La artista, desde cierta distancia, documenta sus reacciones con una cámara fotográfica y otra de video (cámara súper 8). Las fotografías fueron expuestas, más adelante, en forma de diapositivas. Las reacciones de los y las viandantes van desde la completa indiferencia, el asco, hasta el miedo[642]. La tercera pieza de la serie es *Untitled (Bloody Mattress)* (Sin título, colchón sangriento) **[Fig. 5.4]**, también de 1973. En una granja de la zona tira un colchón lleno de sangre. Con ésto la artista tenía la intención de crear un escenario en donde el espectador se enfrentara con la visión del lugar en donde había sucedido una batalla entre el atacante de una mujer y ella. Mendieta también buscaba la reacción del público. Hay que tener en cuenta que todos estos trabajos se presentan fuera de contextos artísticos. Ninguno de ellos fue realizado en un taller o galería, ni en una sala de exposiciones. Las personas que se encontraban con estas visiones no sabían que se enfrentaban a una obra de arte.

[Fig. 5.4] Ana Mendieta: *Bloody Mattress* (1973)

[642] ALIAGA, Juan Vicente: 2007, p. 290.

Al año siguiente, Ana Mendieta comienza a experimentar con la sangre de otra manera, y en otras situaciones. Aún preocupada por la violencia que sufren las mujeres en el sistema patriarcal, realiza la pieza *Body Tracks* (1974), en donde mancha todos sus brazos de sangre y traza dos líneas curvas en la pared con ellos. Las líneas, tan simples, aparentan el cuerpo de una mujer, y se han llegado a comparar con las *Antropometrias* (1960), de Yves Klein. Por supuesto el trabajo de Mendieta es la impresión de unas marcas—salidas del cuerpo de una mujer—para expresar cuestiones de género y conectar con su cultura latinoamericana, y las impresiones en azul de cuerpos de mujeres en el lienzo de Yves Klein, lo que hacen es continuar con el círculo de explotación y objetivización del cuerpo de las mujeres[643]. La forma que crea Mendieta tiene además apariencia de triángulo invertido, como el pubis de una mujer. Si en la religión santera la sangre significa vida—es el líquido de la vida—las marcas de Ana Mendieta significan las vidas de las mujeres, ejecutadas desde su cuerpo. Ella se convierte en sujeto, que efectúa un ritual de vida, como los que realiza muchos años después Elizabeth Ross—que se ha estudiado en el capítulo 3—. Se puede interpretar también la sangre en la acción como el sufrimiento por la violencia machista, el rastro que deja una violación sexual, o la menstruación de las mujeres. La teoría de la violación sexual es la que más cobra peso, pues la obra se produce en un contexto en el que Mendieta estaba muy preocupada por el tema. No solamente las piezas más importantes realizadas el año anterior enfrentaban la situación de violación en el campus de la Universidad de Iowa y la violencia sexual en general, sino que ese mismo año realiza una pieza en donde un juego de palabras con sangre, se asocia también al acoso sexual y los ataques a mujeres.

En *Blood Writting* (Escritura con sangre, 1974) **[Fig. 5.5]**, la artista mancha también sus brazos completos con sangre, y comienza a escribir un mensaje en la pared frente al público. Lo primero que escribe es la frase "She got love", que se puede interpretar de dos maneras, y ahí el juego de palabras. Una interpretación de la frase podría ser "obtuvo amor", "tuvo amor", pero no de forma que ella tiene amor en su mente o en su corazón, sino que le llegó el amor. Es una forma bonita de explicar una epifanía de amor. Pero la frase ha sido utilizada en contextos de violación y acoso sexual de forma que se torna en una frase de poder desde el atacante hacia la víctima, en cuyo caso sería "le dieron amor", obviamente utilizada de forma irónica. En este contexto la frase, escrita con sangre, podría interpretarse como la segunda. Pero Mendieta no

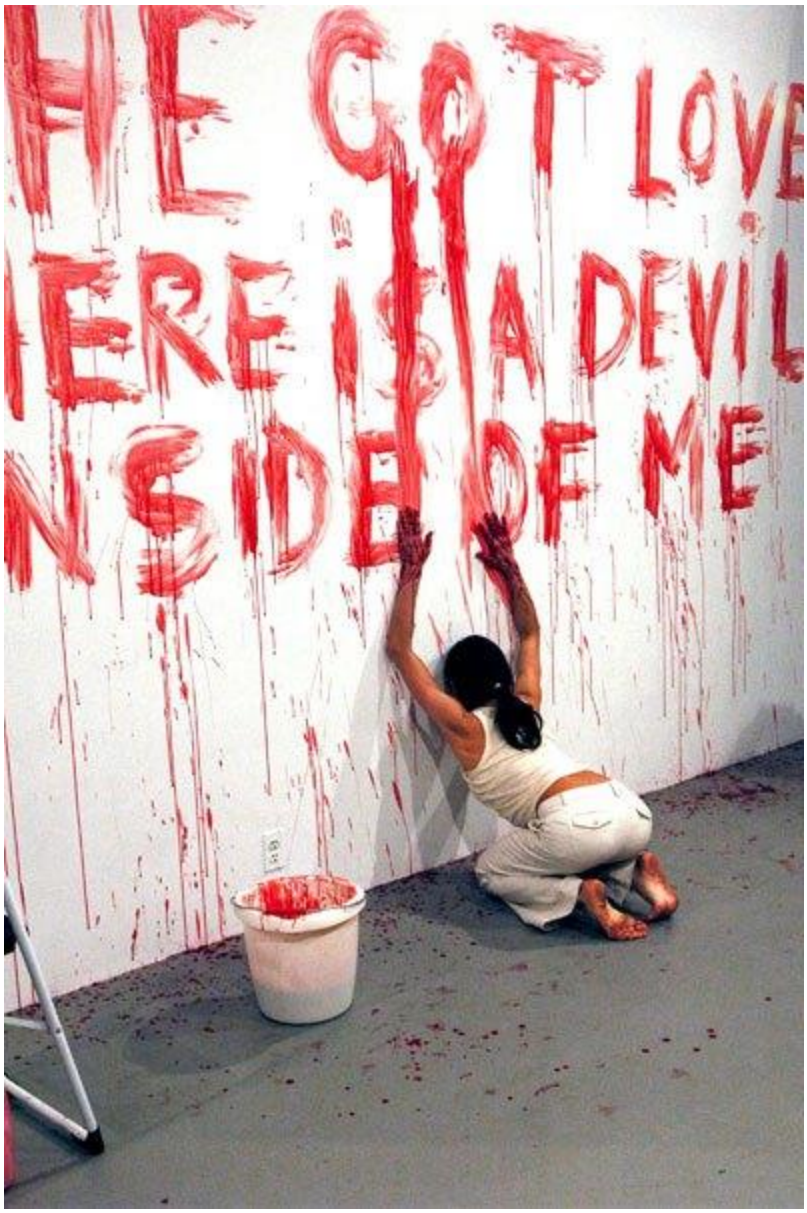
[643] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, p. 236.

termina ahí, sino que sigue escribiendo con sangre debajo de la frase "Here is a devil inside of me", que se traduciría como "Aquí hay un demonio dentro de mí". El demonio de la violación, el perpetrador—o su pene—como demonio, que saca la sangre a la víctima, o el demonio—la rabia—que surge en una víctima luego del ataque. De una forma muy remota también se podría llegar a hablar de un embarazo por violación que llevaría a una mujer a la rabia contenida en un niño que le va a recordar del ataque el resto de su vida.

Es importante para esta investigación el análisis que hace Kaira M. Cabañas:

> A ella ("She") se le deniega como medio con el verbo "obtuvo" ("got"), convirtiéndose e el objeto del amor ("love"), que en la pieza se presenta como un ataque agresivo unidireccional. La oración, yuxtapuesta al cuerpo de Mendieta, arrastra la atención hacia la artista como sujeto. *Blood Writing* puede estar relacionada también a eventos en la familia de Mendieta. Algunos meses antes de la performance, se había enterado de la violencia que sufría su hermana en el hogar y que la había llevado al divorcio en diciembre de 1973. Las circunstancias se pueden ver en paralelo con la performance de Mendieta: el matrimonio, concebido como una unión de amor mutuo y recíproco, se convierte en atadura cuando la subjetividad de la mujer se deniega y ella ("she") se convierte en el objeto de la agresión masculina.
>
> Kaira M. Cabañas[644]

[644] CABAÑAS, Kaira M.: 1999, p. 13. Traducido del inglés: «"She" is denied agency by the verb "got," thus becoming the object of "love," here an aggressive and unidirectional attack. The sentence, when juxtaposed to Mendieta's actual body, drew attention to the artist as subject. Blood Writing also may have been related to events in Mendieta's family. Only months before the performance, she had become aware of violence in her sister's home that had led to her divorce in December 1973. The circumstances paralleled Mendieta's performance: marriage, concived as a bond of mutual and reciprocal love, becomes bondage when female subjectivity is denied and "she" becomes the object of masculine aggression.»



[Fig. 5.5] Ana Mendieta: *Blood Writting* (1974)

Desde 1971, mientras la artista realizó todas estas piezas en Iowa, comenzó a viajar a México, a donde fue con frecuencia hasta 1977. Allí, desde 1973 realizó su serie *Siluetas*, que tenían como propósito principal una unión con la tierra. Utilizando elementos de la santería, pero también de rituales ancestrales mexicanos, la artista intenta restablecer una unión con su pasado y con el lugar del que fue llevada. La serie es clasificada de feminista porque la artista intenta rescatar, para la historia religiosa de los países latinoamericanos, a diosas aztecas y taínas (México y Cuba), como una vuelta mágica hacia la diosa madre de la que se hablaba

anteriormente. Pero su contenido no tiene que ver con la violencia de género espacialmente, exceptuando algunas piezas. En 1973 realiza *Mutilated Body on Landscape* (Cuerpo mutilado en el paisaje), una de sus primeras obras en donde la silueta de la artista, y su relación con la naturaleza y el paisaje, son el principal elemento en la imagen que se muestra al espectador o la espectadora. En este trabajo la artista se envuelve en una sábana blanca, elemento recurrente hasta ahora en su trabajo, pero que siempre ha aparecido de forma simbólica—otro elemento que representa la sábana blanca—y en este caso no lo es. La sábana está manchada de sangre, y encima de ella—de la parte que cubre su vientre—hay un corazón animal. El corazón es el de una vaca, que es más grande que un corazón humano, pero aproximadamente del mismo tamaño que el útero de una mujer[645]. La sangre se ha escurrido de la sábana y llena todo el suelo del lugar en donde la artista yace, lo que hace parecer al lugar el escenario de un asesinato desgarrador. Nuevamente Mendieta pretende tratar los temas de mutilación del cuerpo femenino y el feminicidio, etapa máxima de la violencia contra las mujeres. Su cuerpo está envuelto completamente por la sábana y parece una momia, una persona que ha muerto y cuyo corazón está fuera. El corazón, como la sangre, es elemento de vida, pero fuera del cuerpo representa la muerte. En esta pieza combina iconografía azteca y cristiana. Ambas usan la sangre como elemento que representa la vida, la sanación y la limpieza, y ambas atesoran el corazón en su simbología. Es recurrente en las imágenes cristianas la Virgen María con el corazón fuera, que significa el dolor que ha sufrido como madre al ver a su hijo morir, y el corazón en Cristo, que representa la vida que ha dado por los pecados de la humanidad. En la leyenda azteca, Tenochtitlan fue fundada sobre el corazón de Copil—hijo de Malinalxochitl—que intentaba desviar a la sociedad mexica del objetivo que su tío, Huitzilopochtli, les había señalado, y fue asesinado por el ejército de este último. El corazón de Copil fue lanzado al lago, donde fue fundada la ciudad[646]. Por lo tanto el corazón sobre Ana Mendieta, que es al mismo tiempo el útero de la mujer, es lugar de nacimiento, y al mismo tiempo es el órgano que distingue a las mujeres de los hombres—que las asesinan por su diferencia—.

Más adelante en la serie la artista se vuelve a envolver en una tela—esta vez negra—para la pieza *Ixchel negro* (1977). Sobre arena clara, la artista crea un cerco rectangular con tierra oscura, y se acuesta en el medio del rectángulo, envuelta por completo en una sábana negra de

[645] "Ana Mendieta", https://sites.google.com/site/womeninperformancefall2011/ana-mendieta, (revisado el 8 de octubre de 2013).
[646] BAHR, Donald M.: 2004, pp. 741-742.

terciopelo. Dos fueron las acciones tituladas de la misma forma que realizó ese año. En la primera, yace como una momia sin más nada, como una persona muerta que es apretada por la sábana que la envuelve de tal forma que solo se aprecia una silueta humana negra. En la segunda, añade otros elementos a la escena—como una cinta morada que la ata en sentido vertical y horizontal, y un puñal que le traspasa el corazón (en sentido figurado) a través de un guante blanco que yace sobre su pecho—. Bajo su figura se observa un dibujo de la balanza que lleva la imagen común de la justicia, hecho con tierra. Son ambos rituales de muerte y sanación, que toman sus elementos de la sociedad occidental, así como de la maya (Ixchel es la diosa de la medicina, las curaciones y la guerra[647]).

5.2 Genocidio boricua, violencia de género en la colonia

Como se menciona en la introducción de este capítulo, esta región de estudio es quizás la más disímil en su historia. Cada uno de los países en el Caribe español ha vivido una situación colonial distinta, y por lo tanto no tienen un momento en común en donde comienza la lucha contra la violencia de género, ni tampoco el arte que la estudia. En ello el Caribe difiere de la historia feminista de América Central—que siendo también una región compuesta por varios países, tiene una historia feminista bastante similar y la lucha contra la violencia machista comienza justo con los acuerdos de paz a finales de los años 90' del siglo XX—. Es—como también se ha mencionado—Puerto Rico, uno de los primeros países de América en iniciar una lucha feminista encaminada a erradicar este mal que sufren tantas mujeres, y es allí donde se aprueba la primera ley contra la violencia hacia las mujeres en 1989. Con respecto a la aprobación de esta ley la artista Anaida Hernández (n. 1954) se preocupa por las irregularidades en el cumplimiento de sus estatutos, especialmente sobre personajes de altos cargos en el gobierno de Puerto Rico. Según cuenta la artista, en entrevista con la autora de esta tesis, una vez se aprueba la llamada Ley 54, una serie de senadores, representantes, alcaldes, etc., son acusados de violencia contra sus esposas o parejas, y se les intenta someter cargos. Ante esto, dichos políticos, aprovechándose de su poder, intentan cambiar la ley, y hacerla más laxa para que no les afecte personalmente[648].

[647] RUIDO, María: 2002, p. 61.
[648] HERNÁNDEZ, Anaida: entrevista con la autora el 12 de septiembre de 2013.

La artista entonces recurre a los datos, que por primera vez se clasificaban gracias a la ley aprobada. Antes de su aprobación los asesinatos de mujeres, y el maltrato de género, se clasificaban entre los miles de asesinatos que ocurren en la isla cada año, o los incidentes de violencia general. Algunos casos, como la mayor parte de las agresiones que no terminaban en muerte, eran despreciados como peleas entre parejas, y no eran atendidos por el sistema judicial. Anaida Hernández se da a la tarea de recuperar los datos de feminicidio que están siendo recopilados por primera vez, para realizar su instalación *Hasta que la muerte nos separe* (1994). Como parte de ésta, Hernández realiza 100 pinturas de pequeño formato que pone dentro de cajitas de madera sin tapa—y que exhibe de forma vertical—. Cada pintura simboliza una de las mujeres que había muerto por la violencia machista desde los primeros datos recopilados a partir de la aprobación de la ley, hasta que comenzó a realizar la obra (1993). En la base de la instalación hay una especie de tarima, en donde están escritos en blanco los nombres de cada una de las mujeres asesinadas, con el año de nacimiento y de muerte **[Fig. 5.6]**. Es una especie de gran lápida, que conmemora la vida de esas primeras mujeres asesinadas—luego de la aprobación de la ley—, y que al mismo tiempo crea consciencia sobre el tema. El objetivo principal de la artista era detener las enmiendas que se pretendían hacer a la Ley 54 a raíz del descontento de los maltratadores en altos cargos públicos. Por ello, su primera intención fue exponerla en el Capitolio de Puerto Rico, en San Juan, objetivo que logró gracias a la ayuda de algunas mujeres en el Senado y la Cámara de Representantes.

[Fig. 5.6] Anaida Hernández: *Hasta que la muerte nos separe* (1994)

Según cuenta la artista, recuperar los datos no fue fácil. A pesar de que se recopilaban a partir de 1990, ni la policía, ni la rama judicial, estaban dispuestos a entregarlos, y tuvo que hacer contacto con una periodista—Carmen Enid Acevedo—, quien se encargaba de los casos de violencia de género en un periódico muy importante de la isla[649]. En cada una de las cien pinturas que componen la instalación hay partes fragmentadas del cuerpo de las mujeres, de esa forma Anaida Hernández representa la muerte, y la saña con que se cometen los crímenes. Al mismo tiempo trata otro tema que ya se ha estudiado en esta tesis, la división de las mujeres por pedazos de su cuerpo para convertirlas en objetos, lo que hace más probable la violencia contra ellas. Además, las pinturas contienen armas con las que las mujeres fueron asesinadas—cuchillos, armas de fuego, tijeras, etc.—. Como si se tratase de un cementerio, con una lápida por cada víctima, la artista añade también a las pinturas flores, cruces, palomas, mensajes de homenaje—"Lorena vive", "Mi mamá vive", "Sueños"—y dentro de algunas cajas coloca velas, para que las mujeres asesinadas por sus parejas o exparejas descansen en paz. La pieza, luego de haber sido expuesta en el Capitolio y en la V Bienal de La Habana, en 1994, fue solicitada por

[649] HERNÁNDEZ, Anaida: citada en Hoeltzel, Susan "Hasta que la muerte nos separe (Till death do us part)", http://www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/Hernandez/intervff.htm, (revisado el 9 de octubre de 2013).

[Fig. 5.7] Anaida Hernández: *Crucigrama* (1995)

museos y salas de exposiciones alrededor del mundo. El Museo de Arte de Puerto Rico solicitó exponerla, como parte de una retrospectiva que se dedicaba a la carrera de Anaida Hernández. Luego de curada la exposición, titulada *Anaida Hernández: Código secreto*, e inaugurada en 2004, el museo rechazó exponer ese trabajo, quizás el más importante de su carrera, porque no se quería dañar la imagen de la isla en términos de violencia de género. Luego de dos años de negociaciones el museo cedió, y la pieza fue expuesta, pero ello demuestra lo pionera que ha sido la artista en cuanto a temas de violencia machista, una de las primeras artistas del continente latinoamericano en tratar el tema.

Anaida Hernández había realizado ya un proyecto en donde trataba la violencia de género en la pareja. Junto a la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega creó un portafolio de cuentos ilustrados, en donde se narran historias de pareja desde el punto de vista de una mujer. Ana Lydia Vega es famosa por siempre terminar sus historias con un giro inesperado. En la colección *Contigo debajo*, de 1993, se habla de violencia, violación y acoso sexual por parte del marido, pero también de una salida, que a él no le conviene—ese giro inesperado—. A partir de *Hasta que la muerte nos separe* la artista se interesa aun más por la violencia patriarcal, y al año siguiente (1995) produce *Crucigrama* **[Fig. 5.7]**. Es una serie de 140 piezas—en xilografía—que se unen para formar palabras del lenguaje de la violencia de género. Los términos pueden estar dirigidos al victimario, o servir de esperanza a la víctima. También incluye entre las expresiones, las razones de la violencia machista y las formas que tiene: "violador", "victimarios", "abandono", "matar", "dominada", "sexual", "falo", son algunas de las 34 palabras que componen el crucigrama.

Su trabajo siempre ha sido político, y ha tratado temas que afectan a Puerto Rico en su situación colonial, así como problemas latinoamericanos en general. En 2001 crea una especie de mural titulado *Queremos vivir en paz (Papa caliente)*. En éste pinta, con moldes hechos a partir de una patata, escenarios de guerra, como los que vivía una de las islas del archipiélago de Puerto Rico: Vieques. La pequeña isla albergaba una de las bases de marina de guerra más grandes del mundo—perteneciente a las fuerzas armadas estadounidenses—, y en ella se realizaron prácticas de tiro, e investigaciones con materiales químicos tóxicos para los humanos, por más de sesenta años. En 1999 se reanudó con fuerza una lucha para sacar la marina de Vieques, que tuvo repercusión internacional. En 2003 la lucha rindió sus frutos, cuando el Departamento de Defensa de Estados Unidos retiró la base. Aun así, los terrenos siguen perteneciendo a una agencia federal, por lo que los efectos coloniales siguen siendo devastadores para los y las pobladoras de la isla, que no pueden disfrutar de un territorio enorme con espacio para la agricultura, y otras empresas, como el turismo. Durante uno de los años más intensos de lucha, Anaida Hernández realiza el mural *Queremos vivir en paz* en una pared de la isla municipio.

Como se describe en el capítulo 2, Puerto Rico es un país dividido, viviendo una gran parte de la población en Estados Unidos. Anaida Hernández—al igual que la mayor parte de las y los artistas de Puerto Rico—ha vivido en Nueva York una parte importante de su vida, y otra parte en su país natal. Es en el primero que realiza el trabajo *Secretos compartidos* (1999), con la colaboración de 25 inmigrantes de diferentes partes de América Latina. Las y los colaboradores pintan, en el fondo de 40 cajas cuadradas—expuestas de forma vertical y cerradas con una tela que lleva cremallera—sus más profundos secretos. El objetivo de la instalación de las cajas es que el público interactúe con ellas. Una persona que quiera saber lo que se encuentra detrás de la tela debe abrir la cremallera, y con una linterna ir mirando lo que hay pintado « las imágenes pintadas dentro de las cajas se oscurecen parcialmente y entran y salen de foco, como si batallaran para encubrir el secreto que guardan.»[650]

La artista entiende que uno de los problemas más grandes en Puerto Rico en cuanto a la cantidad de casos de violencia contra las mujeres es la intervención política y militar que ha sufrido Puerto Rico. En entrevista con la autora, Anaida Hernández declara que los países con

[650] LAMPKINS-FIELDER, Raina A.: "Compartiendo secretos: las instalaciones de Anaida Hernández 1994-2000", en HERNÁNDEZ, Anaida; Lampkins-Fielder, Raina A.: 2001, p. 48.

mayor tasa de violencia machista son generalmente países que tienen una historia de violencia por parte del Estado, o por intervenciones. Menciona además que Puerto Rico ha sufrido casos de violencia contra las mujeres directamente del Estado por su situación colonial. Habla de la llamada "operación"[651], medida para la esterilización de mujeres, basada en las teorías de eugenesia y darwinismo social. Éstas fueron aprobadas con el propósito de reducir la cantidad de personas de clase trabajadora en Estados Unidos—principalmente entre razas y etnias no blancas—. En Puerto Rico, el gobernador estadounidense Blanton Winship (1934-1939) aprobó, en 1937, la Ley 136 que «reglamentó en Puerto Rico la enseñanza, divulgación y consejería de los principios de eugenesia en las unidades de salud pública y centros prenatales, maternología, de puericultura y clínicas u hospitales de maternidad públicos.»[652]

La esterilización de mujeres fue tan común en Puerto Rico—posiblemente la población más atacada por este plan—, que en la isla se le llamó "la operación", y cuando se mencionaba la frase todo el mundo sabía a lo que se refería. Las operaciones fueron realizadas en su mayoría sin el consentimiento de las mujeres a las que se esterilizaba[653]. En cada caso existía una excusa o una forma de realizarla sin que la mujer se enterase. En algunas ocasiones se esterilizaba a una mujer luego de haber tenido una cesárea en el parto, en otras si tenía apendicitis, y en algunos casos se le convencía de que se la hiciera alegando que era reversible y años después la mujer se enteraba de que no podría tener hijos, pues el porcentaje de capacidad de reversibilidad era muy bajo. En el documental *La operación*, de 1982, algunas mujeres entrevistadas declararon que se sometieron a la operación por su propia voluntad, pero que nunca se les informó de ningún otro método para evitar los embarazos. De hecho, se muestra también la insistencia de las clínicas de planificación familiar en que las mujeres se operasen, haciendo visitas a sus hogares o invitándolas a reuniones grupales en donde les hacían firmar un documento para que fuesen operadas. Como menciona Helen Rodríguez Trias, en el documental hay una diferencia entre control de población, y anticonceptivos. Los anticonceptivos son un derecho que tienen las mujeres de controlar su propio cuerpo y su reproducción, el control de población es una imposición del Estado—ya sea uno extranjero o el propio—, y es una violación a los derechos humanos[654].

[651] HERNÁNDEZ, Anaida: entrevista con la autora el 12 de septiembre de 2013.
[652] Cámara de Representantes de Puerto Rico: 2009, p. 1.
[653] BRIGGS, Laura: 2002, pp. 75, 143-145.
[654] RODRÍGUEZ TRIAS, Helen: en GARCÍA, Ana María: 1982, [video-documental].

> Obviamente, la esterilización forzada es un método del estado para decirle a las mujeres negras, pobres y de países tercermundistas: "no queremos más de su tipo." "Planificación familiar", como un programa institucionalizado sostenido sistemáticamente por el gobierno estadounidense aquí [Estados Unidos] y en muchos países del "tercer mundo" debe ser diferenciado del derecho de las mujeres y los hombres a limitar el número de hijos que tienen, utilizando métodos anticonceptivos seguros. Los programas de "planificación familiar" han puesto, consistentemente, los beneficios de corporaciones multinacionales, por encima de las necesidades de las personas. En ningún sitio es ello más claro que en Puerto Rico, donde el Committee to End Sterilization Abuse (Comité para Erradicar la Esterilización Abusiva) estima que 35% de todas las mujeres puertorriqueñas han sido esterilizadas.
>
> Jean Horan[655]

En este tema la cinematógrafa Ana María García (n. ?) realiza el mencionado documental *La operación*. A través de éste contrasta, principalmente, la información oficial—leyes, actas y acciones de médicos y hospitales—con las declaraciones de mujeres que han sufrido la esterilización. Comienza con la narración de una mujer, que cuenta como su familia está en riesgo de perderse, pues todas sus hermanas están operadas, además de ella, y que luego le tocará a sus sobrinas. Es la realidad que sufrieron muchas mujeres en Puerto Rico, por la situación de colonia en el país. El documental utiliza también el cuerpo de las mujeres como metáfora del país. Como se ha mencionado antes, las artistas de la región—que toda ha sufrido la colonización y neocolonización—comparan dicha situación con el cuerpo de las mujeres, entendiendo que éste es también colonizado por los hombres en el patriarcado, siendo la violencia de género el extremo de esa colonización. En *La operación*, Ana María García superpone imágenes y sonido para crear la metáfora. Mientras aparece la imagen en movimiento de una mujer, que está siendo transportada a una sala de operaciones en una camilla, se escucha el verso de una canción escrita por Antonio Cabán Vale (El Topo):

Sé que a los veinte años fue perdida

[655] HORAN, Jean: 1977, p. 6. Traducido del inglés: «Obviously, forced sterilization is one method the state is using to say to black, third world and poor women: "we don't want more of your kind." "Family planning" as an institutionalized program systematically carried out by the U.S. government both here and in many third world countries should be distinguished from the right of women and men to limit the number of children they have by using safe methods of birth control. "Family planning" programs have consistently placed the profits of multi-national corporations above the needs of the people. Nowhere is this clearer than in Puerto-Rico where the Committee to End Sterilization Abuse (CESA) estimates that 35% of all Puerto-Rican women have been sterilized.»

la esperanza de dar un fruto Nuevo
y al volver a mirar en el espejo
me vi en tierra estéril convertida.

Mientras el verso termina, y las puertas del quirófano se cierran—con la mujer en la camilla detrás de ellas—aparece inmediatamente la imagen de la invasión estadounidense de Puerto Rico en 1898[656]. Acto seguido, la autora narra los hechos de la llegada de las tropas extranjeras, ya que son importantes para entender el contexto en que se da la situación. *La operación* examina también una estrategia de negocio que desarrollaron las industrias farmacéuticas en la década de 1960, cuando se inventó la pastilla anticonceptiva (la píldora). Los primeros prototipos—mucho más altos en hormonas que las pastillas que se encuentran hoy en día en el mercado—fueron probados en mujeres puertorriqueñas, que fueron utilizadas como conejillos de india. Fue una estrategia racista que utilizó a la población de un territorio colonial —que se considera negra, mulata o mestiza—para probar un producto que puede ser muy dañino para el sistema. Una vez más, lo que mencionaba Ana Mendieta se cumple, no solamente las mujeres son vistas como objetos, sino que para el hombre blanco de la burguesía occidental todo lo diferente es cosificado, y las mujeres no blancas sufren la doble violencia. El documental es considerado como una de las películas más importantes filmadas en Puerto Rico por una puertorriqueña o un puertorriqueño.

El grupo de teatro de títeres Papel Machete—artistas de todas las disciplinas que se vinculan a la ideología independentista y obrera en Puerto Rico—realiza en 2012 una pieza que confronta también el dilema de las esterilizaciones forzosas, desde un punto de vista de la violencia de género que surge a raíz de la invasión de un país. Con el título *I Hate You!: Episodios del genocidio boricua y otros relatos deshumanizantes*, expresan los horrores genocidas a los que se han enfrentado los y las puertorriqueñas a causa del imperialismo estadounidense y su situación colonial. La pieza es una performance que se acompaña de escenarios artísticos, creados por el grupo, y sus colaboradores o colaboradoras[657].

La obra—creación del director puertorriqueño José Jorge Díaz Ortiz (n. 1972)—trata tres escenarios en donde la intervención estadounidense en el país resultó en genocidio, y en un peligro grave a la salud de las puertorriqueñas y los puertorriqueños. Aun así, la pieza está en

[656] NEGRÓN-MUNTANER, Frances: 1993, p. 71.
[657] PÉREZ RIVERA, Tatiana: 2012.

expansión, y se piensan añadir otros escenarios. Lo que une a cada uno de los casos es la presencia del Tío Sam, personaje que ha representado al imperialismo estadounidense desde su aparición en carteles de reclutamiento para la Primera Guarra Mundial. El primer caso que presentan es el del médico Cornelius P. Rhoads, que experimentó con células cancerígenas en cuerpos de seres vivos residentes en Puerto Rico transplatándolas directamente para estudiar sus síntomas. A causa de ello, cientos de pacientes enfermaron, y decenas murieron. Rhoads trabajó durante seis meses en Puerto Rico bajo la subvención del Rockefeller Institute. Su misión en la isla era la investigación de la anemia pero utilizó además a los sujetos para otras experimentaciones[658]. Se conoce que por el racismo estadounidense, y la ideología de la supremacía blanca, esta no es la primera vez que se experimenta con poblaciones negras o latinas en Estados Unidos, o en otros países. La obra llama la atencióntambién sobre las investigaciones con radiación que se hicieron con puertorriqeuños y puertorriqueñas, de los que el líder nacionalista Pedro Albizu Campos llama la atención, cuando los realizan sobre su propio cuerpo, mientras se encontraba preso por su ideología política. Fue él mismo también el primero en denunciar los ataques de Rhoads.

Un técnico de laboratorio, ayudante de Rhoads, entregó a Albizu Campos una carta que había escrito el médico, al también investigador Fred W. Stewart. En ésta declaraba sus crímenes, y las razones por las que lo hacía: «Los puertorriqueños son sin duda la raza más sucia, perezosa, degenerada y ladrona de hombres que ha habitado la esfera jamás. Lo que necesita la isla no es salud pública sino un maremoto o algo así, que extermine la población. Yo he hecho lo mejor que he podido para adelantar la exterminación matando a 8 y trasplantándole cáncer a algunos otros.»[659] La muerte por cáncer fue también uno de los efectos más adversos de la presencia de la Marina de Guerra de los Estados Unidos en la isla-municipio de Vieques en Puerto Rico. Desde la adquisición de terrenos—por medio de chantaje a una población con un nivel escolar muy bajo, en la década de 1940—, y el comienzo de las prácticas de tiro en los años 50, varias personas han muerto por errores en las medidas a la hora de disparar y otros problemas que conlleva vivir cerca de una zona de tiro activa a diario. Además, la isla tiene una de las tasas

[658] TORRES, José: 1994, p. 5.
[659] RHOADS, Cornelius P.: 1931, citado en LEDERER, Susan E.: 2002, p. 720; TORRES, José: 1994, p. 5.

[Fig. 5.8] Papel Machete: *I Hate You! Episodios del genocidio Boricua y otros relatos deshumanizantes* (2012)

de cáncer más altas del mundo, con un 26% más alto que en el resto del archipiélago de Puerto Rico entre los años 1995 al 1999[660].

Es este el siguiente escenario que presenta Papel Machete en su trabajo *I Hate You!* Mientras que el personaje del Tío Sam en el resto de las piezas que componen la serie se presenta como narrador y agitador social, en el montaje de la situación viequense es un personaje más de la trama, que hace las veces de Papá Noel, leyendo cartas de niñas y niños. El grupo busca también las reacciones del público con este personaje, que abre la performance cantando el himno de Estados Unidos mientras toca un cuatro—instrumento de cuerda tradicional puertorriqueño—. La pieza que trata la operación—o las esterilizaciones masivas—, es la tercera que presentan. En ella participan seis mujeres, cada una otorgando a su personaje el nombre de su madre. Participan también dos hombres que hacen de médicos, y uno que actúa como el alcalde del municipio de Barceloneta. Dicho alcalde se hizo famoso en el caso de las esterilizaciones forzosas por ser uno de sus principales promotores. Es entrevistado también en el documental *La Operación* de Ana María García.

Todas las protagonistas de la performance son trabajadoras de una fábrica de textiles—industria que sirvió como el principal sustento para las mujeres puertorriqueñas desde la década de 1940 hasta 1980—etapa de la historia en donde la tasa de esterilizaciones fue más alta. Como era el caso en algunas ocasiones, las protagonistas son llamadas a hacerse la operación en horas laborables dentro, de la propia fábrica, en un lugar adecuado para la misma. La trama transcurre mientras cinco de ellas son llamadas a operarse—y van entablando conversación entre ellas y

[660] FIGUEROA, Naida R. (dir.): 2009, p. 4.

contando sus historias—. Llega a su clímax cuando es llamada a sala de operaciones la lectora—el puesto de lectora se consideraba uno de los más educados durante la primera mitad del siglo XX, y se dedicaban a entretener a las costureras leyendo noticias o libros—y ésta se niega a hacerlo. Es entonces cuando entra en escena el alcalde de Barceloneta, Vicente Acevedo Ballester (1956-1976), quien intenta convencer a la lectora de que se haga la operación. Ella accede, y con un estilo de dirección del teatro oscuro, la protagonista, que es a su vez directora de la pieza—Sugeily Rodríguez Lebrón (n. 1977)—se somete a la esterilización que es mostrada en vivo mientras se le hace a una muñeca construida por el equipo de artistas de Papel Machete, sobre una camilla de hospital, por el que Rodríguez Lebrón mete la cabeza para que la muñeca funja como su cuerpo **[Fig. 5.8]**.

5.3 Las marcas de la violencia

Dos fotógrafos dominicanos se han dedicado a enfrentar la violencia hacia las mujeres presentando ante el público las marcas que deja en la piel de las víctimas. El primero que se estudiará es Orlando Barría (1968), fotoperiodista chileno radicado en la República Dominicana. El artista se ha centrado en documentar una forma muy específica de violencia hacia las mujeres que ocurre en República Dominicana en la que se ataca a las mujeres con el llamado "acido del diablo". Es una especie de líquido de limpieza que se utiliza para destapar tuberías principalmente. Según la estudiante de medicina de la Universidad Iberoamericana de Santo Domingo Joann González, los ataques se producen principalmente a mujeres, de parte de sus parejas, en momentos de discusión, o cuando ellas planificaban abandonar la relación. La ex estudiante de medicina—que terminó sus estudios en 2012—cree que la intención principal de los atacantes es mutilar. «No es quererlas matar como en otros países, porque no soportan la idea de tenerlas con otros, si no que desean dejarlas marcadas por ellos para siempre sin que nadie las quiera.»[661] En un reportaje televisivo que se realizó sobre el tema en la República Dominicana se declara que «el sexo femenino es el más vulnerable»[662] a los ataques. Incluso se confirma la intención mutiladora que acaba con la vida de las víctimas—no de forma física pero sí simbólica—, cuando la hermana de una de ellas comenta en el reportaje: «los hijos de ella le

[661] GONZÁLEZ, Joann: entrevista con la autora el 13 de junio de 2012.
[662] VILORIA, Nairobi: *Casos se han duplicado en República Dominicana con ácido del diablo*, [video], http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=8DqRvkGQQ9k, (revisado el 12 de octubre de 2013).

tienen miedo»[663]. Las mujeres atacadas podrán salir vivas de la ofensiva, pero el daño que continúa luego de la agresión física, son los efectos psicológicos de la mutilación.

Es por ello que Orlando Barría quiere denunciar los efectos de los ataques a través de la documentación fotográfica de las marcas que deja. En su serie *Ácido* (2011) **[Fig. 5.9]** cuenta la historia de cada una de las participantes del proyecto. Las poses de las modelos muestran además su personalidad. La fotografía no se centra en sus marcas, sino en su historia, su actitud ante la vida, y la belleza de las mujeres que fueron atacadas. La mirada perdida, las ganas de vivir, la soledad o la tristeza son visibles en los ojos y el rostro de cada una de las retratadas. Los victimarios—en los casos que estudia Barría—no son solamente sus parejas o exparejas, sino que también participan del proyecto mujeres atacadas por desconocidos, en casos de clara misoginia. Es por ello que este tipo de ataques se asemejan a los casos de feminicidio de México y América Central, con la diferencia de que la mayor parte de las víctimas no mueren, pero se quedan con un daño severo para el resto de sus vidas. Orlando Barría no pretende avalar la práctica, pero sí desestigmatizar a las víctimas que luego son doblemente victimizadas, cuando se tienen que enfrentar a una sociedad que las rechaza por su aspecto.

[663] PERALTA, Martha: entrevistada en VILORIA, Nairobi: *Casos se han duplicado en República Dominicana con ácido del diablo*, [video], http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=8DqRvkGQQ9k, (revisado el 12 de octubre de 2013).

[Fig. 5.9] Orlando Barría: *Ácido* (2011)

Tratando el mismo tema, Orlando Barría realiza más adelante *Muñecas sin rostro* (2011), en donde hace una alegoría de las mujeres atacadas con ácido y las muñecas sin rostro que son un estilo de artesanía tradicional de la República Dominicana.

> Originalmente diseñadas por Liliana Mera Limé en 1981, las muñecas no tenían rostro porque se supone que reflejen la mezcla racial y cultural de las mujeres en la República Dominicana. Limé no pudo decidirse por un rostro que mostrara la mezcla de las poblaciones india, africana, española y francesa y por ello decidió dejarlas en blanco.
>
> Orlando Barría[664]

El artista compara a dos mujeres—cuyo rostro ha sido desfigurado por el uso del ácido—con las muñecas sin rostro. La vestimenta de estas últimas es muy femenina, siguiendo los

[664] MARIKO, Lizzie: 2012. Traducido del inglés: «Originally designed by Lilliana Mera Limé in 1981, the dolls are faceless because they're supposed to reflect the racial and cultural mix of women in the Dominican Republic. Limé was unable to settle on one face which encompassed the blend of Indian, African, Spanish, and French populations and thus elected to leave it blank.»

estereotipos patriarcales. Incluso una de ellas está vestida de novia, un elemento que—como se estudiará más adelante—se repite en el arte que trata la violencia de género. La ceremonia nupcial es un paso en el que la mujer entra en una relación llena de ilusiones, una relación que puede terminar en violencia **[Fig. 5.10]**. Es importante también el componente racial, pues Orlando Barría es un fotoperiodista que entiende que en la sociedad dominicana los rasgos que no son de la raza blanca se tienden a esconder u obviar. Como se estudió en el capítulo 2 la República Dominicana, y su población, ha sufrido un racismo que les hace a ellas y a ellos mismos renegar de su herencia, especialmente la africana. El trabajo de Orlando Barría se convierte en un rescate de la herencia racial y en una crítica al discrimen que sufren las mujeres atacadas y las personas de raza negra o mulata. El artista ha trabajado anteriormente con otros problemas que padece la sociedad dominicana, dentro de un capitalismo impuesto; y por las condiciones que desarrolló en el siglo XX, luego de invasiones y dictaduras, que le han llevado a ser uno de los países más pobres de América Latina.

[Fig. 5.10] Orlando Barría: *Muñecas sin rostro* (2011)

En la XXIV Bienal Nacional de Artes Visuales, que se celebró en Santo Domingo en 2007, el fotógrafo Ricardo Piantini (n. 1974) se lleva el primer premio por el tríptico fotográfico *Dolphy* (2007) **[Fig. 5.11]**. La serie retrata a una mujer que ha sido maltratada por su pareja y que, como las modelos del artista Orlando Barría, lleva unas cicatrices que se quedarán con ella el resto de su vida—como un recuerdo de lo que el machismo y el patriarcado pueden hacer a una persona—. No se cuenta su historia, pero las fotografías llevan al espectador a imaginarse lo que puede haber sufrido la mujer que posa ante la cámara. Como Orlando Barría, Piantini intenta también embellecer unas marcas que nunca debieron haber sucedido, pero que si lo han hecho, no deben dañar la vida de la víctima por el resto de su vida.

La intención de Ricardo Piantini con esta, y sus demás fotografías artísticas, es llevar un mensaje para prevenir la violencia. Su trabajo es social y no se ha limitado a la República Dominicana, sino que ha documentado el estilo de vida de comunidades en otros países de América Latina. Según el artista, su obra «es un grito a nuestra conciencia que anhelo apelen a reformas sociales y conductuales no solo en contra de la violencia contra la mujer, como es el caso, sino en cuanto a nuestros valores y principios, al respeto a los demás y a nosotros mismos»[665].

[665] PIANTINI, Ricardo: citado en SUERO, Indhira: 2012.

[Fig. 5.11] Ricardo Piantini: *Dolphy* (2007)

La artista puertorriqueña Nora Quintero (n. 1951) explora también, a través de la instalación escultórica, las marcas de la violencia. Pero las marcas en los personajes de los trabajos de Quintero no son solamente los de la violencia a la que se enfrentan las mujeres en una relación, ni la de un desconocido que le ataca por la calle, por la misoginia que ha adquirido al ser parte de una sociedad patriarcal, sino que son también las cicatrices de procesos a los que se

tienen que enfrentar las mujeres porque el sistema patriarcal las trata como niñas, o como seres inferiores, y no toma en cuenta su opinión a la hora de pasar por un proceso médico, o que invada su cuerpo. Puerto Rico registra el número más alto de cesáreas del mundo[666]. Esto se debe al proceder de los médicos, que no preguntan a la mujer que es lo que desea antes de intervenir en su cuerpo, sino que actúan directamente, aun cuando la cesárea no sea necesaria. Es una de las muchas prácticas en donde no se consulta a la mujer, porque no se entiende que es dueña de su propio cuerpo, o que tenga la capacidad para decidir. Cuando Irene Ballester Buigues hablaba de la obra de la artista Jo Spence (1934-1992)—y su proceso contra el cáncer—cuenta que el médico, haciendo una marca en uno de sus pechos le dice «este es el que se va»[667], como si fuese un objeto que da alivio destruir, sin ningún tipo de humanidad. De esa misma forma se trata a las mujeres en los sistemas hospitalarios en todo el mundo, y según las estadísticas, en Puerto Rico peor que en ningún sitio. Estados Unidos, con un sistema de salud privado en donde el dinero es más importante que la salud de las personas—ya que no se otorga tratamiento a ninguna persona que no pueda pagar por él, ya sea a través de un seguro médico privado, o dinero en efectivo—es también uno de los países con tasas más altas. Es un sistema de salud que Puerto Rico a heredado a través del sistema colonial, y que en combinación con una tradición católica arraigada, le ha llevado a ser el país que encabeza las listas en cuanto a este tipo de intervenciones.

[666] ERNESTO RIVERA, Manuel: 2009.
[667] BALLESTER BUIGUES, Irene: 2012, p. 171.

[Fig. 5.12] Nora Quintero: *Contenedoras* (2010)

A través de su serie *Contenedoras* (2010), Nora Quintero investiga los diferentes tipos de heridas que pueden sufrir las mujeres. Puede ser la herida de la cesárea, o la del cáncer de seno—problema que también lleva a las mujeres a ser intervenidas si la debida orientación, y que le cuesta a cada paciente más dinero del que puede pagar—. Investiga también las heridas de la violencia por parte de la pareja. Cuando realizaba *Contenedoras* **[Fig. 5.12]** la artista se interesó, además, en el dolor. No hay forma física de expresar el dolor de la violencia diaria que sufren las mujeres en un sistema que las aplasta día a día, y Nora Quintero lo expresó a través de heridas profundas—como las que sufre una mujer que es operada o que es atacada brutalmente—.

Cuando el público se acerca a la instalación de la artista la primera sensación es de susto, y al mismo tiempo de asombro. Sus torsos de tamaño real nos hacen pensar que nos enfrentamos verdaderamente a una mujer herida, con un corte que puede estar recién abierto, o en proceso de sanación. Sus esculturas son huecas por la parte de detrás, lo que nos sugiere que el título tiene algo que ver con ese espacio. Muestra el espacio que hace con las mujeres, contenedoras de sufrimiento y de dolor, pero también de una inteligencia que no se toma en cuenta, de humanismo y de amor. Cada una de ellas es totalmente diferente, y Quintero ha dedicado tiempo a la pintura y a la forma en cada escultura, para que cada una exprese una personalidad distinta.

> Los diversos elementos cotidianos que se aplican sobre la superficie de cada torso para enriquecer las texturas también nos reiteran el diario vivir de las mujeres, amarradas en el mundo de lo cotidiano. La artista aplica en sus obras materiales como las gasas para proteger las heridas; papel fino de arroz o de calendario, periódico y revistas; pelo de animales y cabello de mujer; fibra de cobre de electrodomésticos; cordón para amarrar los paquetes y fragmentos de guantes de látex que insinúan las operaciones o simulan las venas debajo de la piel. Con látex y papel fino de arroz, por ejemplo, la artista creó un torso de mujer cubierto por pellejos rosados, que aparenta desangrarse por todas partes. Quintero pinta encima en acrílico con colores sobrios, casi monocromáticos, para contener la alta tensión de las emociones dentro de cada torso.
>
> Hiromi Shiba –Lecompte[668]

La artista se interesó por este tipo de problemática cuando realiza la pieza *Posoperatoria*, en 2010. Una muñeca que interviene como si le hiciese una cirugía plástica. Aquí, la artista trata, al igual que hacen algunas artistas mexicanas, la imposición de la belleza patriarcal vista como violencia de género. La muñeca, en lugar de hacerse más hermosa, luego de la cirugía, está destrozada, y llena de heridas. Quizás la artista quería mostrar un vacío interior que la cirugía no va a llenar. Con la excepción de un trapo que le cubre el pecho está completamente desnuda, dejando ver una herida que la parte en dos—desde su vagina hasta su cabeza—. A partir de entonces la artista se interesa en los huecos y las heridas como forma de explicar el dolor. No le interesan los ataques, sino el dolor, como primera etapa de sanación[669].

5.4 El blanco de la pureza se tiñe de rojo

Ya Pratihba Parmar utilizaba la sangre y la vestimenta asociada al patriarcado para denunciar la violencia machista y recial en su documental performativo *Red Sari* (1988). Habla de ello Virginia Villaplana en su ensayo "Identidades feministas, cultura visual y narrativas": «En el plano cultural, *Red Sari* supone una reflexión postcolonial del asesinato de la joven Kalbinder Kaur Hayre en 1985. La violencia contra las mujeres asiáticas en las ciudades europeas, se traslada de la esfera pública a la vida privada. Para ello, la voz en off se construye como una enunciación intersubjetiva de la denuncia del racismo.»[670]

[668] SHIBA–LECOMPTE, Hiromi: 2010, p. 2.
[669] QUINTERO, Nora: entrevista con la autora el 4 de junio de 2012.
[670] VILLAPLANA, Virginia: 2008, p. 80.

Como algunas obras que se han estudiado en este y otros capítulos, las artistas que tratan la violencia de género hacen asociaciones con los rituales de novia, el día de la boda, el vestido, el blanco de la sábana, la rotura del himen, etc. Es una asociación lógica pues esos rituales están llenos de marcas patriarcales. Es a la mujer a la que se presta más atención el día de la boda, porque se entiende que es un gran paso para ella. Ese día saldrá de la familia de su padre para formar una nueva familia con su esposo. Pero no se le da la misma importancia en cuanto a paso vital para el varón, ya que su vida no tiene que girar alrededor de la familia. La artista puertorriqueña Tanya Torres utiliza su propio vestido de novia para realizar una instalación que rinde tributo a las mujeres que cada año—en septiembre—marchan por las calles de Nueva York—ciudad de residencia de la artista—, para protestar contra la violencia machista. La marcha se realiza a partir de la muerte de la dominicana Gladys Ricart, quien el 26 de septiembre de 1999, fue asesinada, a sus 39 años. A la marcha se le llama la marcha de las novias, pues todas las participantes se visten con vestidos de boda, camisetas blancas, o algún elemento que recuerde al vestido de novia—como un velo—. La razón es que Gladys Ricart llevaba su ajuar el día de su asesinato. Iba a casarse con un hombre y su expareja, Agustín García, le disparó en el piso de Nueva Jersey donde ella vivía. Es una ironía patriarcal pues en la sociedad en la que vivimos se espera que la vida de una mujer comience el día de su boda, sin embargo la de Gladys Ricart terminó.

La pieza *Memorial* (2007) **[Fig. 5.13]**, es un vestido de novia que cuelga de una percha, a la que la artista ha añadido elementos propios de la cultura latinoamericana. Como parte de la instalación cose también una tela roja en la parte de arriba, que significa la sangre. Recuerda este hecho a la performance *Looking for the perfect you*, de Lorena Wolffer, que manchó de sangre el velo que luego enterró bajo la nieve, o a las sábanas blancas y las gallinas de Ana Mendieta, que servían de metáfora sobre la violencia posmarital y durante los rituales de casamiento. Torres se preocupó por la violencia de género pues, cuando trabajaba en una Universidad en Nueva York—donde la mayoría de las estudiantes eran puertorriqueñas o hispanas—casi todas habían sido víctimas de violencia contra las mujeres[671], menciona en entrevista con la autora. El vestido fue primero expuesto en Nueva York, pero ha itinerado por Cuba y Puerto Rico también.

[Fig. 5.13] Tanya Torres: *Memorial* (2007)

Raquel Paiewonsky (n. 1969), artista de la primera generación contemporánea de República Dominicana—quien se ha especializado en temas de género—utiliza también el elemento de la tela blanca para hacer una analogía de la violencia de género. La pieza *Inmaculada* (2010)—un título sugerente para una fotografía que se trata de una mujer vestida con paños blancos—tiene la misma iconografía del traje de novia pero añade un elemento adicional: la tarea doméstica de la limpieza. En el sistema patriarcal se pretende que la mujer sea inmaculada, como la Virgen María—casta hasta el matrimonio, sumisa, obediente—pero que además sea limpia por fuera, aseada, y que se encargue de las tareas del hogar. El vestido que utiliza Raquel Paiewonsky, de paños blancos, representa la vida de esclavitud de la mujer, la

[671] TORRES, Tanya: entrevista con la autora el 11 de julio de 2012.

importancia que tiene la mujer en el núcleo familiar, que es a lo único que se debe dedicar. Su valor está en ser buena esposa, y madre, y en su castidad. En este caso el vestido—hecho con paños de limpieza—actúa como el vestido de novia. Pero la mujer no se lo pone para el ritual de boda, sino para el ritual de ser ama de casa, en donde la misma fidelidad hacia el marido es esperada de su parte.

La obra de la artista en general no es tan explícita como la de las demás artistas que se han estudiado aquí, y puede tener muchos significados. En su trabajo *Inopia* (2012), una habitación llena de pechos de mujer—hechos de felpa, en forma de almohadines—recrea un ambiente en donde se puede pensar en la mujer como objeto sexual, que el hombre solo quiere llevar al dormitorio. La mujer reducida a sus pechos, como si su valor se encontrase solamene en las partes de su cuerpo que se consideran eróticas. Al mismo tiempo, la obra lleva a pensar en violación y en el acoso. En la instalación, el espectador o la espectadora se encuentran de frente—al entrar en la habitación—, con una cama de tamaño matrimonial, cuya almohada y edredón están hechos con pechos. Hay tantos senos, que se convierten en el material en el que está hecho la cama. Desde un punto de vista patriarcal, el simple hecho de que una cama esté hecha con mamas de mujeres (de felpa y rellenos) **[Fig. 5.14]** ya lo convierte en un escenario muy sexual. Ello a su vez nos puede llevar a pensar en la violación. La instalación puede ser un lugar en donde la mujer ha sido despojada de lo que la hace humana, no es imaginada como un ser pensante, sino como unos pechos—un pedazo de carne que puede ser violado porque no importa, no es humano, no tiene derechos—. Es un escenario que a primera vista parece angelical. Toda la habitación, incluyendo la ropa de cama, es de color blanco, pero se puede convertir en escenario de un hecho horrible.

Como se ha mencionado, la obra de la artista está abierta a una gran diversidad de interpretaciones. En un conversatorio grabado en video Raquel Paiewonsky menciona que cuando utiliza partes del cuerpo aislados en su trabajo no necesariamente tienen un componente sexual, sino que pueden representar un lado humano del cuerpo, o pueden llevar a la espectadora o el espectador a una conexión con sus sentimientos[672]. Una habitación blanca, que llama la atención porque se ve acogedora y cómoda, pero que al mismo tiempo está llena de pechos

[672] PAIEWONSKY, Raquel: *Infinite Island: Raquel Paiewonsky*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=PjDrckn0Djc, (revisado el 12 de octubre de 2013).

aislados del cuerpo al que pertenecen, pueden representar una intimidad femenina, o el amor de una madre que alimenta a su criatura.

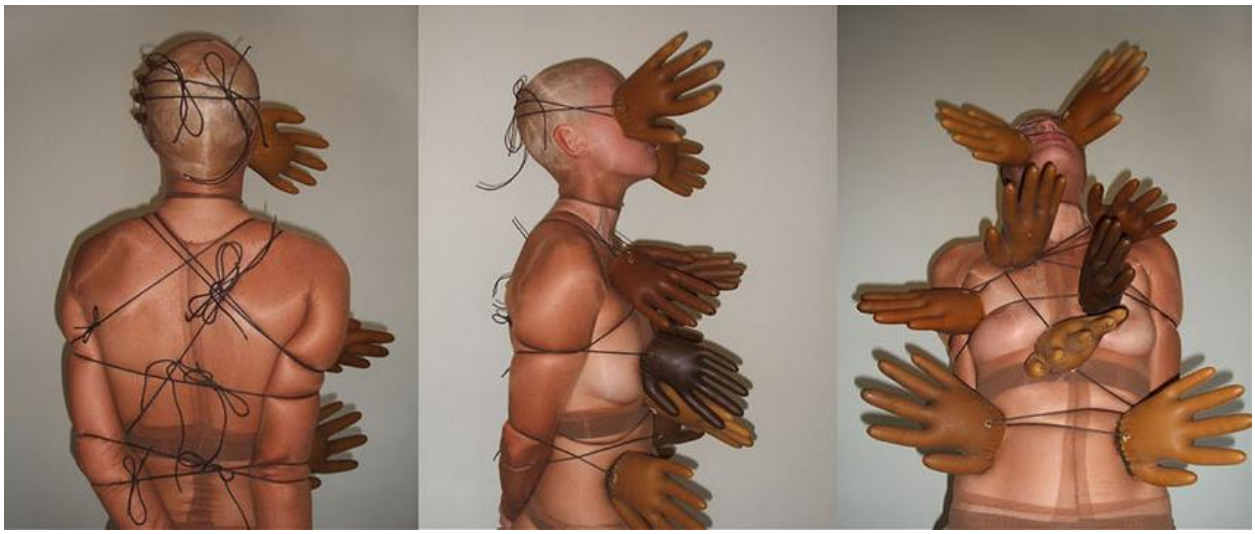
[Fig. 5.14] Raquel Paiewonsky: *Inopia* (2012)

El mismo blanco, de la pureza que se espera de la mujer, ya sea en la cama o en la vida diaria, lo lleva el vestido de la instalación *Manto de ojos* (2012). La violencia de género que sufren diariamente las mujeres no se limita a la violencia física, hay veces que son acosadas sexualmente por la calle, y una simple mirada agresiva puede afectar a una mujer de forma psicológica. En *Manto de ojos*, un vestido blanco de encaje artesanal sirve de segunda piel para esa mujer, que es observada por la calle. Esas miradas incómodas son representadas por decenas de ojos de muñeca, que surgen de los agujeros de la tela de encaje. La artesanía es un estilo artístico que utilizan las artistas feministas a menudo, para rescatar el trabajo de las mujeres que son las que generalmente se dedican a ello. Raquel Paiewonsky en ese sentido utiliza un material femenino para crear un vestido blanco que es, también, muy femenino, y representar de esa forma a la mujer, y el acoso sexual que sufre cuando camina por la calle.

En su trabajo reciente se ha dedicado también a la transposición de los roles de género especialmente por medio de la fotografía—otra de las disciplinas que practica con frecuencia—. En sus retratos expone personas de ambos sexos, vestidas o disfrazadas con elementos que corresponderían al otro. Incluso, con materiales como la tela, la artista es capaz de sugerir comportamientos que también son tradicionales del otro sexo en el sistema patriarcal. En estas transposiciones hombres embarazados, con senos, mujeres con pelos en las axilas o embarazando a un hombre, etc., son algunos de los escenarios que la artista inventa en sus fotografías más recientes. Anteriormente trataba también el acoso sexual utilizando el medio. Entre 2003 y 2006 realiza la serie de fotografías *Mutantes*, que ha sido también título para una serie de instalaciones. A través de dicho recurso artístico, retrata individuos, mujeres y hombres, que cambian la fisionomía de su cuerpo, añadiendo elementos o aplastando partes de su fisionomía, o su rostro, con medias de vestir u otros textiles que también forman una especie de segunda piel. Algunas de las fotografías transportan en cuerpo a la naturaleza, otras doblan la imagen de lo que representan las personas de forma sexual en la sociedad patriarcal—un hombre con ocho penes y ocho pares de testículos colgando de su cintura **[Fig. 5.15]**, Mujeres con más de dos docenas de pechos colgando de todo su cuerpo, etc.—. Las niñas y los niños también son sexualizados en la obra de Paiewonsky de forma crítica. Es la forma que tiene la artista de enfrentar la hipersexualización que sufren desde edades tempranas. En la serie *Mutantes* se adelanta también la edad de una niña, cuando la artista fotografía sus manos con uñas de juguete pintadas, que junto al título de la obra pueden interpretarse como una mutación de una niña a la que todavía no le toca objetivizarse, como lo hacen las mujeres adultas.

[Fig. 5.15] Raquel Paiewonsky: *Mutantes* (2006)

Una de las fotografías de la serie llama la atención en el sentido de esta tesis, pues una mujer—con una tela que también se asemeja a la de las medias, y que cubre todo su cuerpo—se encuentra atada, con las manos detrás de ella, de pie, y con 9 guantes de látex de distintos colores (que se asemejan a los colores de la piel humana), llenos de aire y amarrados a su cuerpo. Las manos amarradas a una mujer se pueden interpretar como el mismo acoso del que se hablaba anteriormente. En *Manto de ojos* la artista hablaba del acoso visual—que causa incomodidad—pero en este caso puede hablar del acoso que llega a ser agresión física. La violación de tocar a una persona de forma sexual sin su consentimiento. Puede también referirse a los golpes de la violencia de género, que en ocasiones quedan marcados en la víctima en forma de manos **[Fig. 5.16]**. En el trabajo de Raquel Paiewonsky, el sufrimiento y las limitaciones que las mujeres sufren por cuestiones de género en su contexto dominicano, está muy presente. En un país donde la mayor parte de la población es de ascendencia africana, pero ha negado su herencia por un periodo largo de la historia, Raquel Paiewonsky continúa la tradición artística moderna y contemporánea de rescatar esa herencia negra a través de sus personajes, y los elementos presentes en su obra.



[Fig. 5.16] Raquel Paiewonsky: *Mutantes* (2006)

5.5 La violencia de género desde la migración

La violencia de género tiene distintos escenarios. Como ya se ha discutido el victimario puede ser una persona conocida o no, puede pertenecer al nucleo familiar o estar fuera de éste, y las formas son infinitas. La prostitución como profesión no se debe considerar en sí misma una forma de violencia de género, pero por su ilegalidad en la mayor parte de los países de América Latina va de la mano con la violencia hacia las mujeres, porque las mujeres que se dedican a ello están desprotegidas y a merced del tráfico ilegal de personas, y de los que dominan el mundo del narcotráfico. Es por ello que en su mayoría son víctimas de la violencia machista. La artista de ascendencia cubana Coco Fusco (n. 1960), junto con la mexicana nacida en California Nao Bustamante (n. ?), comparan la consumición de mujeres como objeto, y su condición de latinoamericanas, con la consumición de comida, en la performance *STUFF* (1996). Lcomparación que también la realizaba María Adela Díaz—artista estudiada en el capítulo 4—. Es una cosa de la que también se quejaba Ana Mendieta, y una de las razones por las que realizó *Blood Writting*, que las mujeres latinoamericanas son vistas en el resto del mundo, y especialmente en los Estados Unidos, como personas extremadamente sexuales—la "latina sexy"—, algo que lleva a un nivel más alto la objetivización sexual de las mujeres. Se han creado alrededor de ello mitos que han llevado a un comercio de turismo sexual en países como Cuba y México, y que es el tema que tratan Fusco y Bustamante en su pieza. Ambas artistas se han

interesado durante toda su carrera en temas de género, y la discriminación que sufren las y los latinoamericanos inmigrantes en Estados Unidos. Además examinan con su producción los mitos que se crean alrededor de la condición de latinoamericanos en todo el continente. Ya se analizaba en el capítulo 2 el trabajo que realizó Coco Fusco junto a Guillermo Gómez-Peña para el quinto centenario de la invasión de América y la video/performance—de la misma artista—sobre la violencia de género asociada a la maquila en el norte de México, en el capítulo 3.

Nao Bustamante igualmente se interesa por la explotación, especialmente de las mexicanas y los mexicanos en Estados Unidos, y ya había realizado en 1991 una pieza performativa musical contra la violencia machista para la Violence Against Women Awareness Week (Semana de la Concienciación sobre la Violencia Contra las Mujeres) en la California State University—la pieza titulada *The Soul Sentence of MisDemeanor*. (La sentencia del alma de la señora Demeanor)—. El título es, al mismo tiempo, es un juego de palabras pues Mis Demeanor, separado, suena a la señora Demeanor pero junto significa un crimen no grave, algo que al principio de los años 90' era un tipo de sentencia general para los actos de violencia machista—cuando no existía suficiente conciencia sobre el tema—.

En *STUFF*, ambas artistas viajan a México y a Cuba para investigar sobre el turismo sexual en los dos países—y el turismo que explota las imágenes de mujeres indígenas en Chiapas—, cada uno con sus leyes y enfrentando la sexualidad de modo muy diferente. Hablando sobre la pieza, Teresa Marrero comenta:

> El discurso oficial de la Federación Cubana de Mujeres Comunistas y la Asociación de Mujeres Comunicadoras trivializa el "jineterismo" [nombre popular que se le da a la prostitución en Cuba] describiéndolo, no como una actividad económicamente necesaria por el fracaso del comunismo cubano, ya sea por sus políticas internas o por políticas externas, sino como una práctica que las mujeres realizan por la diversión que hay en ello.
>
> Teresa Marrero[673]

Precisamente esa dualidad entre la obligación y el gusto es lo primero que tratan las artistas en su performance. En el comienzo del montaje, Fusco y Bustamante hablan—con postales que van leyendo mientras se maquillan como si fuesen a salir a la calle a prostituirse—, desde el punto de vista de las y los occidentales, acerca de la prostitución y la sexualidad. Más adelante, ya

[673] MARRERO, Teresa: 2003, p. 238.

maquilladas, interpretando los personajes de Rosa y Blanca, invitan a personas del público a subir, y compartir una comida con ellas. La comida es la metáfora del sexo, y los miembros de la audiencia que suben son los clientes, que son al mismo tiempo puestos en evidencia. La pieza además lidia con la situación a la que se enfrentan las mujeres latinoamericanas por el imperialismo cultural estadounidense, que las retrata como objetos doblemente. Los consumidores/turistas que suben al escenario, deben además bailar ritmos cubanos y ser parte de una comida de estilo maya—formas que utilizan las artistas para mostrar la exotización con la que se ven los elementos externos a la cultura occidental—. «La relación de *STUFF* con la combinación volátil de sexo, consumerismo e imperialismo, y la exploración que hace de las formas en que la globalización económica ha creado mercados en donde las mujeres jóvenes de color son vistas como mercancía en lugar de consumidoras, sigue siendo un proyecto importante.»[674]

El artista dominicano Tony Capellán habla de la prostitución desde otro punto de vista, pero también desde la situación de colonialismo y neocolonialismo que sufren las mujeres latinoamericanas. Al igual que Raquel Paiewonsky, Tony Capellán es parte de la primera generación de artistas contemporáneos de República Dominicana, y pertenece también al grupo Quintapata, que se estudia en el capítulo 2. En la República Dominicana, la trata de blancas ha aumentado mucho desde mediados del siglo XX. Según Wilfredo Polanco, los destinos principales actualmente—por accesibilidad en cuanto a cercanía o facilidad de visado—son Puerto Rico y Argentina[675]. La situación para las mujeres en República Dominicana se ha tornado insostenible, pues a causa de la deuda externa, de las invasiones y las dictaduras, la pobreza ha ido en aumento durante todo el pasado siglo. Personas nacidas en la República o extranjeras se aprovechan de esta situación, y llevan a las mujeres—con o sin su consentimiento—a otros países a prostituirse, muchas veces engañándolas y prometiéndoles salidas laborales en el marco de la legalidad. Las mujeres secuestradas en República Dominicana para propósitos de prostitución no son necesariamente adultas, también se secuestran niñas, o se le ofrece una gran cantidad de dinero a su familia, que las situaciones de pobreza extrema les llevan a aceptarlo.

[674] WEATHERSTON, Rosemary: 1997, p. 518. Traducido del inglés: «STUFF's engagement with the volatile combination of sex, consumerism, and imperialism and its exploration of the ways economic globalization has created markets in which young women of color are seen as goods rather than consumers, remain an important project.»

[675] POLANCO, Wilfredo: 2001, p. 17.

> La "segunda ola" de la trata de dominicanas en Argentina desde que el ilícito fue detectado en este país, en la década pasada, fue descubierta en 2008 cuando se concedió refugio a una joven analfabeta que escapó del prostíbulo donde estaba recluida. La joven había tomado un avión en Santo Domingo convencida de que iba a conseguir trabajo en España y al escapar descubrió que no estaba en Madrid como pensaba, sino en una ciudad argentina, dijeron fuentes de la Comisión Argentina para los Refugiados.
>
> Agencia EFE[676]

Este es el tema que trata Tony Capellán en su instalación *Trata de blancas* (1996). Su trabajo como artista siempre se ha destacado por resaltar temas que tienen que ver con el nivel de pobreza en el país. La iconografía que destaca en su producciónse deriva de la herencia africana de la mayor parte de sus pobladores, conjugando altares y ritos, y combinándolos con colores tropicales que forman paisajes que recuerdan el ambiente isleño y tropical de la zona. Sus colores dependen también de la seriedad o la tristeza que cause el tema que examina, y es por ejemplo, *Trata de blancas* **[Fig. 5.17]** una de las piezas más oscuras y con menos colorido en la obra del artista. La silueta de una niña es pintada sobre un suelo de adoquines rojos, con pintura blanca, como si fuese la escena de un crimen de asesinato. Una especie de soplete suelta fuego en grandes cantidades y potencia, y quema sobre el lugar donde se encontraría el corazón de la víctima. Es una imagen fuerte, pues el público se enfrenta a la silueta enternecedora de una figura humana pequeña—que podría tener entre 5 a 8 años—. Se encuentra de piernas abiertas y levanta los brazos, en situación vulnerable. El soplete que la quema podría ser el sistema que la lleva a prostituirse o la persona que la robó de sus padres para prostituirla; pero es también el falo que la viola, las manos que la tocan sin que ella quiera, el maltrato al que se enfrenta si no lleva dinero a s dueño o esclavista. Su figura no está pintada sobre una cama, sino sobre el suelo, sin ningún intermediario, un suelo que representa la calle, en donde se tiene que vender y donde posiblemente tiene que dormir algunas noches.

[676] Agencia EFE: 2009.

[Fig. 5.17] Tony Capellán: *Trata de blancas* (1996)

La obra del artista, como se menciona, recuerdan el color del mar y el sol de un país tropical isleño. Pero esos colores y escenarios en las instalaciones de Capellán no son puramente estéticos. No están hechos para que el público se relaje al verlos, o las y los turistas se los lleven a casa como recuerdo de unas vacaciones en Punta Cana, sino que representan el mar que en

[Fig. 5.18] Tony Capellán: *Flotando* (2010)

República Dominicana es la forma de escape de la pobreza y al mismo tiempo es una trampa mortal. Muchas y muchos son los que mueren cada año intentando llegar a Puerto Rico, Estados Unidos y otros países cercanos, en barcas pequeñas y sobreocupadas, buscando un mejor nivel de vida. Capellán realiza, con elementos que recuerdan la pobreza en el país dominicano y que al mismo tiempo forman ya parte de la cultura—como chanclas, peines, cuerdas, etc.—las instalaciones que enfrentan al público con el terror que representa el mar. Otra de sus formas recurrentes de expresión ha sido la de rescatar objetos que las personas que los pierden en desbordamientos de río, a causa del modo precario en el que viven. Son objetos que llegan a parar al mar, y que allí el artista los recoge, realizando instalaciones con ellos. Dichas instalaciones también llevan al público a enfrentarse con la pobreza. Es relevante aquí la pieza de una cuerda en espiral, con brazos y piernas de muñecas, que realiza para esa serie *Flotando* (2010). En ésta, las piernas y brazos de muñecas—encontradas también en la orilla del mar—flotan al rededor de una espiral de cuerda pintada de azul **[Fig. 5.18]**. El artista pretendía recordar la pérdida de la inocencia, que puede escaparse en un viaje en barco con la familia, hacia un país desconocido o que puede desaparecer en una experiencia sexual temprana y no deseada, frente a un hombre extranjero que ha pagado por sus servicios. La niña posiblemente no verá el dinero que gana con la prostitución, y tendrá que conformarse con un plato de comida, y un sitio donde dormir.

> Las olas siguen trayendo desechos de la sociedad de consumo, y Capellán cual Quijote sin mancha, transforma molinos en gigantes, en metáforas de las problemáticas de la miseria, el abandono y la esperanza, recolectando recuerdos de infancias que murieron, de viajes ilusionados que naufragaron en el azul marino, de yolas que nunca llegaron a su destino y que volvieron a las costas hechas jirones de melancolía. Una soga marítima de algún barco varado, restos de juguetes de niños que vieron huir la infancia y la inocencia, se juntan en espiral piernas y brazos, como los llevados por el remolino y el viento, como las chancletas de goma que quedaron como testigos mudos del adiós para siempre, del calvario de los inmigrantes ahogados, así como las chupetas y detalles de un arbolito de colores de plástico, que parece surgir como la hiedra, de un muro blanco impoluto y parece desparramarse como un llanto de bebés sin sueños.
>
> Enriquillo Rodríguez Amiama[677]

Pertenece también al grupo Quintapata la artista Belkis Ramírez, artista que se centra en temas de género, política y explotación sexual. Estudia también la trata de blancas como un fenómeno que afecta comúnmente a las mujeres que desean salir de la República Dominicana por la situación insostenible que viven. En 2001—preocupada por las circusntancias en las que se encontraban 33 mujeres dominicanas en Zurich, con las que estableció conversación en un viaje que hizo a la ciudad europea—realiza la instalación *De maR en peor* **[Fig. 5.19]**. Las mujeres que conoció en Zurich fueron allí engañadas y buscando estabilidad económica para ellas y sus hijas e hijos. Se dedicaban, una vez allí, a la prostitución y el turismo del sexo. Para la instalación utiliza una técnica habitual en su trabajo, una especie de xilografía al revés en donde la artista talla el panel de madera y lo tiñe como si fuese a imprimir las imágenes, pero en lugar de ello utiliza el panel como protagonista. En *De maR en peor*, 33 mujeres de tamaño natural, posan de forma seria y solemne frente al espectador. La mayoría están vestidas de negro, y lo miran fijamente—como si lo tratasen de cliente—, e intentandole

[Fig. 5.19] Belkis Ramírez: *De maR en peor* (2001)

[677] RODRÍGUEZ AMIAMA, Enriquillo: 2010.

convencer de que contrate sus servicios. Otras están vestidas de blanco o marrón, y miran hacia un lado, evadiendo la realidad, pero todas tienen un semblante serio y poco seductor, porque ninguna está ahí por gusto. Las figuras de mujeres cuelgan de anzuelos de pesca, simbolizando su doble papel de presa y carnada al mismo tiempo. El título además sugiere el cambio de vida, la salida de un lugar tropical, en donde se vivía en pobreza, para llegar a un país frío, en donde la violación y la violencia son la nueva realidad de cada una de ellas.

Fueron 33 mujeres que salieron de la República Dominicana con el sueño de trabajar en el servicio de una casa, o de bailarinas en algún espectáculo, y sin embargo terminaron en las vitrinas de los prostíbulos, vendiéndose de forma obligada. Son mujeres que no pueden salir de un ciclo en donde fueron insertadas, y en el que las mantienen secuestradas. Cuenta la artista que se encontró con mujeres a las que sus propios manejadores, o las personas que les ayudaron a llegar al país, les quitaron el pasaporte y todos sus documentos, para mantener control de ellas[678]. Es una situación en donde se violan muchos derechos humanos, pues a estas mujeres se les quita la libertad, y además, el hecho de obligarlas a prostituirse constituye violación, pues tienen que mantener relaciones sexuales en contra de su voluntad. La mayoría además se enfrentan a manejadores que las maltratan física y verbalmente.

Las vitrinas en donde se exhiben las mujeres que son obligadas a prostituirse—en países como Suiza y Holanda—son también inspiración para Belkis Ramírez en su trabajo *En oferta* (1996). La artista está interesada en la marginación social, que es la causa de la situación de las protagonistas de estos trabajos. Le preocupan los intereses de las personas que se dedican al negocio de la trata de blancas, que con el avance de la tecnología, y el acceso cada vez más fácil a la educación, tienen que buscar en estratos sociales cada vez más bajos, pues sus víctimas son las mujeres con menos educación, y menos recursos, que no saben a lo que se enfrentan[679]. *En oferta* es una serie de paneles de madera que contienen cada uno a una mujer, como si se exhibiese en vitrina. Su rostro aparece tras la oscuridad de untablón pintado de negro, que no deja ver más nada que su cabeza y sus manos. La vitrina además se ilumina con una serie de luces alrededor, que llaman la atención de los transeúntes/clientes. Del abdomen de las protagonistas de la instalación sale una cuerda atada en un nudo, que forma un círculo. Representa un cordón umbilical vacío, con el que la artista expresa el abandono de los ancestros

[678] RAMÍREZ, Belkis: entrevista con la autora el 23 de octubre de 2013.
[679] *Ibid.*

y ancestras. La falta de educación como uno de los pilares del problema interesa también a Belkis, y por ello realiza una de sus series más prominentes *Reconstruyéndonos* (2009). En ésta, a través de cubitos de madera—como los que utilizan los infantes para el juego y el aprendizaje—alude a la educación y reeducación de la población adulta, que debe deshacerse de sus prejuicios y reconstruirse, para construir una nueva sociedad.

Al igual que Tony Capellán y Raquel Paiewonsky, la artista pertenece a la generación de artistas dominicanas que inauguró la tradición del arte contemporáneo en el país. Se interesa por invisibilizar a las invisibles. Critica el hecho de que, como en el lenguaje escrito y hablado, en las artes visuales se asume que en los proyectos en donde son varones los únicos protagonistas, se habla de la humanidad, y de un concepto general que atañe a todas y todos, y que si una artista o un artista decide hacer a las mujeres las protagonistas de su trabajo se asume que es un tema de género solamente, y el concepto de universalidad desaparece. Exactamente lo mismo sucede cuando entran en juego personajes del "tercer mundo", y de razas no blancas. Las personas blancas son las protagonistas de los discursos universales, y si la protagonista es negra, mulata, mestiza, etc., se asume que se está hablando de su raza. Ramírez mezcla, en sus proyectos, mujeres de diversas razas, ya sea si está hablando o no de la raza, o de temas de género. Se interesa por la política en general, y de los estragos que ha causado en República Dominicana la situación de país invadido.

Examina por ejemplo la migración en balsa—tema recurrente entre artistas dominicanas y dominicanos que se interesan por lo político y lo social—como una de las salidas a la que recurren muchas personas de los estratos más bajos de la clase trabajadora. En su pieza *Balsa efímera*, de 2011, es nuevamente la protagonista una mujer, como elemento igualmente universal, y que representa a todas las personas que se enfrentan a la peligrosidad del mar para encontrar un nuevo destino. En *La mesa está servida* (1999) presenta la situación de los países colonizados frente a las llamadas potencias mundiales, en las reuniones de estados. Tres personajes realizados en madera y de gran formato, se sientan a la mesa sobre sillas gigantes y bebiendo de copas de gran tamaño, representando esas potencias que discuten y tienen voz y voto en cuanto al destino de los demás países del mundo. Bajo la mesa, en sillas pequeñas, se sientan los invitados, líderes y representantes de los países que, en su situación de colonizados, no pueden decidir sobre ellos mismos ni sobre el futuro mundial.

[Fig. 5.20] Belkis Ramírez: *Hermanas de sangre I* (2007)

Para que los países que se encuentran en esa situación, y las mujeres que sufren violencia de cualquier tipo, puedan salir de ahí, la artista ofrece como solución la solidaridad, y dedica al tema tres trabajos: *Hermanas de sangre* (azul, I y II), que realiza entre 2007 y 2009, en donde promueve la solidaridad entre mujeres y el compañerismo en general. Los tres trabajos son paneles de madera con mujeres sin rostro tallados sobre ellos—cientos de mujeres, cada una con su bagaje y su historia, que se unen en una misma composición **[Fig. 5.20]**—. El elemento racial

lo trata en *De la misma madera* (1994), en donde de la misma forma—con personajes tallados sobre un panel de madera—, expone los diferentes estratos sociales y las razas de la sociedad dominicana. Con el título hace alusión al origen, una mezcla racial que tiene la misma historia. Un tirachinas en el medio de la sala, que se mantiene de pie por una montaña de rocas, que a su vez sirven para ser tiradas hacia el panel, demuestran también la violencia que surge de la división de clases sociales y del racismo que se vive en el país. Significa de alguna forma la intolerancia. La artista cuenta que la idea surgió por una preocupación sobre la intolerancia hacia las personas con SIDA, y la idea creció hacia la intolerancia en general en una sociedad en donde cada diferencia genera un rechazo[680]. La violencia generalizada a las mujeres la trata en muchas más de sus piezas. La violencia psicológica y el encierro que sufren las mujeres al ser esclavas de los hombres la estudia en *Sueños enjaulados* (2001). En ésta, la protagonista tiene una jaula que solo cubre su cabeza, para mostrar que la esclavitud y el encierro no tiene que ser físico, la manipulación psicológica lleva también a una situación que le hace imposible a la mujer salir de una relación maltratadora. El encierro, pero esta vez desde el punto de vista de la mujer que se niega al amor por haber pasado por circunstancias de maltrato—que puede dañar psicológicamente a una persona de por vida—, es el tema de *Corazones blindados* (1999). Para su creación la artista graba la imagen de una mujer, vestida de negro, que se agarra el pecho para proteger su corazón. La imagen está grabada en los cuatro lados de una caja blindada—de las que se utilizan para transportar dinero de un banco a otro—. Cada lado de la caja tiene la imagen de uno de los perfiles de la mujer—como si el público pudiese verla dentro de la caja—, que no quiere salir. Otros trabajos como *Amadas* (2006), que trata el feminicidio en la República Dominicana, *25 de noviembre* (1992) y *Hay una mujer herida* (1997) tratan también la violencia de género. La artista realiza estas piezas desde el territorio de la denuncia y menciona que es un tema que trata a menudo porque siente que lo vive todos los días. Pero también ha tratado directamente con las víctimas, especialmente con las 33 que sirven de protagonistas en *De maR en peor*. Con ellas, produce actualmente un proyecto fotográfico que afecta positivamente de forma directa en las vidas de cada una.

La misma dominación del varón que quita las ganas de vivir a las mujeres, y la inocencia a las niñas, se puede encontrar en la figura del padre de familia dentro del hogar. El cubano

[680] RÁMIREZ, Belkis: entrevista con GARRIDO CASTELLANO, Carlos: "Belkis Ramírez. De la misma madera, de la misma roca, del mismo mar".

Ernesto Pujol (n. 1957) trata este asunto estudiando los estereotipos de género que impone un padre controlador. Como un hombre que se sienta presidiendo la mesa, con sus testículos sobre ella, como forma de demostrar "quien los lleva" en la casa el padre toma la posición de cabeza de familia en su instalación *La mesa de Saturno* (1996). Los genitales masculinos sobre la mesa son de barro pintado de blanco. Están servidos sobre un plato rodeado de objetos cortantes—como cuchillos, tijeras y hoces—, ordenados a forma de cubiertos para el banquete. Se observa también un bastón de mando sobre la silla alta que preside la mesa. No hay más sillas, como si el patriarca de la familia hubiese destruido a las y los demás miembros **[Fig. 5.21]**. «Un lugar en la mesa estaba reservado para el peor de todos los patriarcas monstruosos que de forma grotesca había abusado de su poder-el mitológico Saturno, que se comió a sus hijos.»[681] Los estereotipos de género impuestos en la familia por el padre, son el simbolismo, en la obra de Pujol, de la violencia psicológica que se ejerce sobre todos los miembros de la familia. El padre, que es protagonista de ésta, y otras de sus obras, quiere estar seguro de que en su familia se cumplen los roles que el patriarcado asigna a cada sexo. Ello no solamente lleva hacia la violencia contra las mujeres, sino también contra las personas LGBTT, asunto que interesa a Ernesto Pujol por su sexualidad no normativa.

[681] BECKER, Carol: 1998, p. 91. Traducido del inglés: «A place was set for the worst of all monstrous patriarchs who grotesquely abused his power-the mythological Saturn, who ate his own children.»

[Fig. 5.21] Ernesto Pujol: *La mesa de Saturno* (1996)

Una familia rota por la migración ha llevado a Ernesto Pujol a realizar trabajos que tratan, desde un punto de vista mitológico, la familia disfuncional y los roles masculinos dentro de la familia patriarcal. El artista nació en Cuba, y se mudó con su familia a Puerto Rico en 1961, a la edad de 4 años. Su obra artística recurre a menudo a la memoria, la de una familia católica, que sale de su cultura propia para insertarse en otra, y con la que tiene que lidiar una vez el artista declara abiertamente que es gay. Su orientación sexual le lleva además al activismo cuando llega a Nueva York, y su trabajo ha rodeado también los temas de la identidad sexual. Según Yolanda Wood «*La mesa de Saturno* […] [es] también la expresión de una identidad contraída fuertemente por las circunstancias de un abrupto desprendimiento de la tierra natal.»[682]

La imposición de roles de género dentro del núcleo familiar los trata también en una pieza del año siguiente (1997) *El picnic*, en donde utiliza el mismo elemento de los genitales masculinos de barro, pero esta vez están servidos en los cinco platos que se encuentran encima de la mesa de picnic, y hay más, "para el que quiera repetir"—en un cuenco y junto a una

[682] WOOD, Yolanda: 1999, p. 463.

cesta—en la misma mesa. Es la forma que tiene el patriarcado de imponer una masculinidad a todos los hombres. Los testículos son además una referencia al lenguaje que utiliza los genitales para otorgar valor a las acciones que se entienden como masculinas—aunque las realice una mujer—, como la falta de miedo, la seguridad, la acción, la fuerza, etc. Al lado de esta mesa, que es la que sirve la madre, está la esa del padre, llena de herramientas de caza, que nuevamente aluden a los valores masculinos que se esperan de todos los hombres.

5.6 Imaginarlas como supervivientes

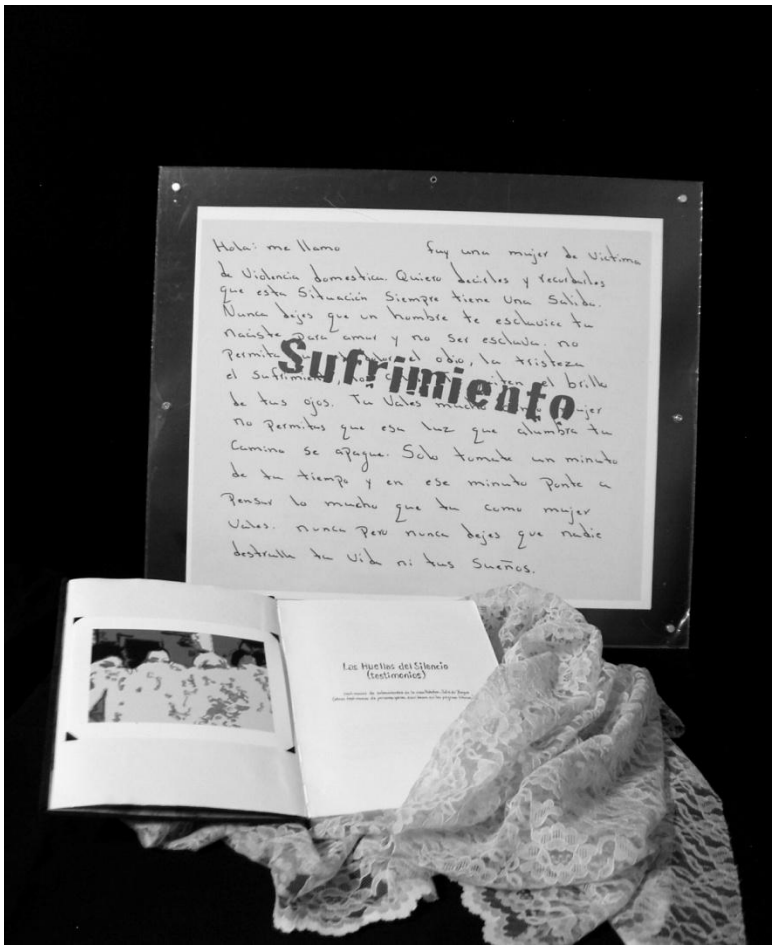
Como ya se ha mencionado a menudo, se alude a las mujeres que han sufrido la violencia de género como víctimas de forma exagerada. Es una forma de referirse a ellas que las pone en una posición de indefensas y sumisas, que es precisamente un estereotipo de género que lleva a la violencia. Incluso se han desarrollado campañas educativas, como *La promesa del hombre*—en Puerto Rico— que promueven una cultura que vea la mujer como un ser que debe ser protegido por el hombre, que es representado como el fuerte de la especie y la mujer como la débil a la que se debe ayudar en todo[683]. La artista puertorriqueña Carmen Mojica (n. ?) le da la vuelta a este estereotipo presentando una instalación fotográfica titulada *Las huellas del silencio* (2010). El proyecto consiste en una instalación de fotografías en blanco y negro, y además, un libro que contiene testimonios recogidos durante la investigación de la artista—experiencias de mujeres sobrevivientes de violencia de género dentro de la pareja o intrafamiliar—.

Las fotografías—reveladas en cuarto oscuro—van narrando el proceso por el que pasa una mujer que es víctima de maltrato por parte de su pareja o expareja. La instalación interactiva permite, a personas que se acerquen a observarla, apuntar en el mismo libro sus vivencias. Según la artista, estas confesiones son también muy interesantes: «Personas se acercaron y escribieron sus testimonios, tanto una mujer que confesó que era víctima y su esposo que culpó a la sociedad por criarlo machista.»[684] La simbología de las fotografías es muy sutil, mostrando elementos muy femeninos, y procesos que son parte de las vidas de las mujeres. Por una cara de la foto—que cuelga del techo—, se puede ver por ejemplo una mujer embarazada, o una niña pequeña.

[683] Campaña que fue lanzada en Puerto Rico a partir del 2009 para revertir la propuesta feminista de "Educación con perspectiva de género" que el gobierno conservador en Puerto Rico entendía que "promovía la homosexualidad" en las niñas y niños. La propuesta fue copiada dos años después por el gobierno de la República Dominicana.

[684] MOJICA, Carmen: Entrevista con la autora el 11 de julio de 2010.

Por el otro lado se observa la fotografía de una carta—una carta que costó mucho trabajo escribir, por lo difícil que se hace recordar la situación—. Pero a su vez, son cartas alentadoras, porque empujan a otras mujeres a salir de una relación de maltrato, o les muestran lo mucho que valen, y que nadie tiene derecho a esclavizarlas. Son cartas de supervivientes de la violencia de género, que le escriben a mujeres que siguen en el ciclo **[Fig. 5.22]**: «Fui una mujer víctima de violencia domestica. Quiero decirles y recordarles que esta situación siempre tiene una salida. Nunca dejes que un hombre te esclavice tu naciste para amar y no ser esclava…» reza una carta escrita por una de las mujeres participantes del proyecto. De esta forma, en lugar de exaltar la sumisión o la debilidad se exalta la fuerza de mujeres que, aun siendo maltratadas por sus parejas, lograron salir, y no se quedan calladas, sino que ayudan a otras mujeres en situaciones similares a salir también. La artista muestra, así, otro elemento importante para la supervivencia de las mujeres en la sociedad patriarcal, la solidaridad.



[Fig. 5.22] Carmen Mojica: *Las huellas del silencio* (2010)

Desde la violencia hacia la liberación llevan, la dominicana Rosa Tavárez (n. 1939) y la puertorriqueña Aixa Requena (n. 1951), a las mujeres en sus pinturas. Tavárez se acerca a la violencia y el abuso físico, y sexual, desde una pintura que se mece entre lo abstracto y expresionista **[Fig. 5.23]**. Las protagonistas de su obra, son atadas y liberadas—entre el interior y exterior, como los escenarios en donde se mueven—y se encuentran con la naturaleza una y otra vez. La violencia no está implícita en su trabajo como un golpe o una herida, sino que en esa combinación de espacios, en donde interviene la naturaleza, son los elementos naturales los que hieren a las mujeres. No es que Tavárez quiera sugerir que la violencia de género es natural pero sí que está tanto fuera como dentro de nuestros hogares, y que se puede encontrar en cualquier sitio. Sugiere de la misma manera que el sistema patriarcal se convierte en natural cuando no se lucha contra él.

[Fig. 5.23] Rosa Tavárez: *Atrapada* (?)

La violencia que ejercen esos elementos naturales—como ramas y hojas, espinas de rosa y tallos de flor—, son combinados con escenarios tradicionales dentro del patriarcado, en donde la mujer es utilizada como objeto de adorno, en el ámbito doméstico o familiar. Es el adorno del esposo, el adorno de la casa. Las protagonistas de sus trabajos son subidas a pedestales, y combinadas con cortinas y floreros—como un objeto doméstico más—mientras son atadas para que no escapen. Un ejemplo de ello es *Pintura-escultura selvática II* (1999), en donde la selva se combina con una mujer que sirve de escultura. A diferencia de lo que sugiere el título, la obra no

es una pintura y una escultura, sino que la escultura es la mujer pintada en el lienzo, que es atada por elementos naturales **[Fig. 5.24]**. Pero estas mujeres, fuertes, como Rosa Tavárez las ha pintado, luchan por salir, no se quedan inertes, y en algunas ocasiones, en algunos de sus trabajos, ya son libres, y se bañan en su libertad. Algunas mutiladas pueden estar, pero la artista les da alas, en un estilo formal, que contiene también temáticas surrealistas. La artista trata también, ya desde 1989, las imposiciones sociales de belleza en las mujeres con su trabajo *Medida requerida*. En la pintura, una silueta de una mujer—que parece más un maniquí que un humano, por la pose forzada que toma—es medida en repetidas veces con una cinta métrica. La incomodidad de la situación para la mujer es palpable en esa misma pose forzada mientras, son medidos sus pechos y su cintura, también su tórax y su cuello.

[Fig. 5.24] Rosa Tavárez: *Pintura-escultura selvática II* (1999)

[Fig. 5.25] Aixa Requena: *Vírgenes Caribeñas* (1994)

En ese espacio onírico y surrealista ubica también Aixa Requena a sus *Vírgenes caribeñas* (1994). En una serie de medio mixto que combina fotografía, grabado y pintura, la artista analiza el espacio de la violencia desde el escenario natural, como hace Rosa Tavárez. Los lugares donde se encuentran las mujeres protagonistas de sus trabajos, son paisajes campestres puertorriqueños, ya sea un río en el exterior o el interior de una casa que es visible a través de una ventana. Compara la violencia de género al sacrificio de las vírgenes y precisamente sus protagonistas parecen sacrificadas, en el medio de un paisaje **[Fig. 5.25]**. A primera vista, en algunos de los montajes que hace la artista en cada una de sus piezas, no se distingue si las mujeres ha sido asesinadas y sus cuerpos tirados—como parte de un feminicidio horrible—o si disfrutan de la naturaleza en éxtasis. Es esta doble perspectiva lo que lleva también a pensar en la fuerza de las mujeres que fotografía y pinta Aixa Requena, quienes se liberan a través del contacto con la naturaleza. Los personajes manifiestan sexualidad, sensualidad, y desespero, y a su vez parece que se vayan a levantar, y seguir caminando, porque nada puede con ellas **[Fig. 5.26]**. Sus paisajes son una clara referencia a la vida caribeña, son colores de isla y de trópico. La artista, al igual que la mayoría de artistas puertorriqueñas, ha vivdo también parte de su vida en Nueva York, y realiza en 2001 el video *Between Spaces,* referencia clara a la isla dividida que se comentaba en el capítulo 2, cuando se hablaba de Juan Sánchez. Es la condición de puertorriqueña la que la lleva a adentrarse en este estilo de pintura surrealista social una forma de describir el ámbito de la vida en la isla, que, dividida entre dos mundos, parece surrealista.

[Fig. 5.26] Aixa Requena: *Vírgenes Caribeñas* (1994)

El estudio de las manifestaciones artísticas en este capítulo lleva a conclusiones de carácter visual y social. Las tendencias en las artes plásticas son tan diversas como las formas políticas a las que se enfrentan las mujeres en los tres países que componen la región. Mientras en México y América Central era más común ver la violencia de género estudiada a través del cuerpo—en la performance—o expuesta a través de la instalación o el video; en el Caribe, a esas técnicas se añade la pintura, como los últimos ejemplos que se acaban de ver, un medio bastante común en el arte caribeño, que permite un juego con los paisajes y la naturaleza óptimos para un espacio tropical. Aun así, el medio natural es recurrente en las producciones de las y los artistas que se caracterizan por otros medios, como las instalaciones en el arte de Tony Capellán, o el escenario de las siluetas en el trabajo de Ana Mendieta. Es importante de todos modos entender que siguen siendo—muchas y muchos de los artistas estudiados aquí—pioneros mundiales, ya sea en el tema, o en los medios utilizados.

Es interesante estudiar el arte que trata la violencia de género en el Caribe español pues por la diversidad de situaciones políticas, las y los artistas han tenido que enfrentarse a la violencia de género de formas muy particulares. Quizás Cuba sea un país que ha roto con la colonización, pero la presión de tener que aparentar como un país sin problemas para la supervivencia del sistema, les ha llevado a renunciar a los derechos de las mujeres y a una pobre legislación contra la violencia. Esto les ha dificultado la tarea a las artistas que pretenden enfrentar el problema. Este tipo de estudio en historia del arte, permite además, ahondar en los casos de violencia contra las mujeres que no se ven en otras partes del mundo, como la esterilización en masa de mujeres en Puerto Rico, tema que ha sido principalmente difundido gracias al documental de la cineasta Ana María García. Es un ejemplo de esos genocidios boricuas que trataba Papel Machete, y que son consecuencia de un sistema colonial que viola la mayor parte de los derechos humanos y que aparenta ser democrático cuando no lo es. El arte que se estudia en este capítulo es—como el que se ha estudiado en los demás—una consecuencia directa de las injusticias que viven los países intervenidos de América Latina, y la doble colonización que viven las mujeres.

Conclusiones

Se han establecido claramente las características que tiene el arte que trata la violencia de género en México, América Central y el Caribe español. Si se comparan los estilos con el lenguaje de las formas visuales que se estudiaron en los capítulos 1 y 2, es visible que el arte contra la violencia machista se encuadra en la tradición política antiimperialista del arte que viene desde América Latina. No tienen características similares todos los proyectos estudiados, pues se encuentran entre la diversidad de tendencias que ofrece el arte contemporáneo. Salvo por las aportaciones al tema que hace Frida Kahlo, en un tiempo en donde imperaba aún el arte moderno en América Latina y el mundo, las carreras artísticas de las demás profesionales de la cultura que se estudian, se insertan en el arte contemporáneo, prefiriendo la mayoría los nuevos medios como el video, la performance y la instalación.

Hay una causa detrás de estas preferencias. Al igual que las razones por las que el arte de la performance fue inaugurado por las artistas feministas en Europa y Estados Unidos—y artistas que trataban temas del cuerpo—el arte que denuncia o explora la violencia contra las mujeres utiliza el cuerpo, principalmente como elemento de denuncia, pues es el cuerpo el que sufre la violencia y el machismo. Es éste el elemento que el patriarcado busca controlar. El video ha servido como un vehículo similar, pues las mismas artistas lo protagonizan a menudo, sirviendo como una forma de video/performance, en donde es el cuerpo también el que está en juego. Cuando se habla de la instalación en el arte que trata la violencia de género, se ha demostrado que ha servido principalmente para mostrar escenarios, casi siempre familiares—que es donde suceden los casos de violencia contra las mujeres que están más presentes en el imaginario colectivo—. Otros tipos de instalaciones incluyen a menudo prendas de ropa, como las que realiza Vanessa Biasetti y Celia Álvarez Muñoz, o accesorios de la vestimenta como las instalaciones de Jessica Lagunas o Elina Chauvet. Las instalaciones realizadas con piezas de vestimenta son una forma de representar a mujeres o personas, y tienen el propósito de dibujar una situación en donde el cuerpo está presente, y al mismo tiempo no lo está. Es una condición común en el arte que trata la las agresiones patriarcales por tres razones: una es la metáfora de la muerte; la segunda es que es precisamente—como ya se ha dicho—el cuerpo el que se quiere controlar, y el que se maltrata y violenta; y en tercer lugar, la ropa de las mujeres tiene un papel importante en la supervivencia del patriarcado, y ese control sobre el cuerpo. Se ha visto en esta tesis como, desde las pinturas de Frida Kahlo, quien fue protagonista de las mayoría de sus obras, pasando por Ane Mendieta, y llegando al arte de nuestros días—ya sea en pintura,

escultura, video, instalación o performance—es siempre el cuerpo el protagonista de los trabajos. A veces aparece completo, pero en otras ocasiones se muestra fragmentado, o está presente de forma simbólica.

En términos iconográficos, ya se ha visto que es común utilizar elementos que se vinculan a las guerras, invasiones militares, dictaduras, y violencia imperialista, para hablar de la violencia a las mujeres en México, América Central y el Caribe español. Esto se debe a que las artistas entienden, que en la mayor parte de las ocasiones, van de la mano la violencia hacia las mujeres y la violencia colonial. El elemento más común entre la obra de estas artistas es el cuerpo. Todas lo representan de algún modo ya sea de forma física a través de la performance, en imagen, a través de la pintura, la escultura o la fotografía, u objetos que representan la presencia abstracta de un cuerpo, como la ropa, los accesorios o partes del cuerpo separadas del todo. Como ya se ha mencionado es el cuerpo el territorio en donde se cometen las violencias coloniales y el cuerpo de las mujeres sobre el que se cometen las violencias patriarcales. Es quizás uno de los descubrimientos más importante de esta tesis la dualidad que se establece en el cuerpo de las mujeres entre territorio violentado, y el cuerpo que sufre la violencia hacia las mujeres. En esta categoría se pueden poner de ejemplo la obra *If She is Mexico, Who Beat Her Up?* De Lorena Wolffer; la metáfora que hace Ana María García en el documental la operación, cuando la mujer que va a ser operada entra al quirófano y suena una canción con la que se entiende la dualidad de tierra infértil (colonialismo y esterilización forzosa). Es interesante también en este sentido la obra *Sucesos carcomidos*, de Sandra Monterroso, en donde la invasión que hacen las termitas en un libro sirve de metáfora a la invasión de los espacios femeninos—lo doméstico según el sistema patriarcal—, del cuerpo de las mujeres—a través de la violencia de género y la violación sexual—, y de las invasiones económicas, políticas y culturales que ha sufrido Guatemala.

Es común también, en términos iconográficos, la sangre, que en ocasiones es representada con pintura o tintes rojos, y en otras es sangre animal, que puede representar sangre humana o sangre animal, en un contexto ritual. Pero como se ha analizado en esta tesis, en el contexto del arte feminista y el arte latinoamericano, ambas tendencias que buscan reivindicar un pasado espiritual, en donde la sangre no necesariamente significa violencia, sino que también es un elemento de limpieza y el líquido de la vida. Se puede añadir, como elemento similar a la

sangre—para llevar un mensaje de violencia, dolor y muerte—, la estética del cadáver y la morgue, que utilizan también a menudo artistas como Teresa Margolles y Mariana Dellekamp.

Los espacios, público y doméstico, son tratados con especial atención también por los y las artistas que estudian la violencia de género, ya que son los que han delimitado el lugar que le corresponde a las mujeres dentro del sistema patriarcal, y que por lo tanto han desarrollado los roles de género que llevan a la violencia. Además, las agresiones machistas se han vinculado al espacio doméstico, porque se intentan escnder y es el lugar idóneo para que sucedan. Las y los artistas tienen diferentes métodos para acercarse a estos espacios, y expresar descontento, o una nueva visión ante la violencia contra las mujeres. Por ejemplo, el salvadoreño Ronald Morán esconde, y al mismo tiempo hace al público, los espacios del hogar y los utensilios que pueden servir para dar amor, alimentar y cuidar y, al mismo tiempo para atacar y asesinar a miembros de la familia. Por otro lado, Andrea Marshall compara las labores de las mujeres en la cocina, con el asesinato del que son víctimas en los actos de feminicidio. Sandra Monterroso utiliza también la comida como un arma que, estando siempre en manos de las mujeres, como forma de control patriarcal, es revertida contra un hombre maltratador y esclavizador. Ernesto Pujol, en banquetes que suceden dentro y fuera de los espacios del hogar, cuestiona también unos roles de género que son violentos contra las mujeres y todas las personas que no siguen lo que la sociedad dicta en dichos términos, como las personas LGBTT.

Continuando con las características iconográficas del arte que trata la violencia de género en la zona de estudio, es importante establecer que ha sido importante la influencia de la tradición en el arte latinoamericano, para el desarrollo de las identidades propias. Especialmente, las artistas que trabajan el tema antes de la década de 1990—Frida Kahlo, Ana Mendieta y el grupo Polvo de Gallina Negra—utilizan constantemente referencias a las religiones y los rituales no colonialistas de su cultura, como una forma de enfrentar el imperialismo y la homogeneización cultural, y al mismo tiempo enfrentar la violencia machista y el patriarcado. Otros artistas más contemporáneos, como Tony Capellán o Aixa Requena, insertan en su estilo el ritual, como la herencia que han obtenido de las tradiciones latinoamericanas que son parte intrínseca de la sociedad en donde viven. Ello no representa una alteridad autoimpuesta, ni un seguimiento de lo que se espera del arte latinoamericano, o de las periferias, sino que se debe entender como un efecto de las influencias directas del lugar en donde viven. Como se mencionaba en el capítulo 2, el arte de las metrópolis tiene también estas influencias, pero la

normalización que hacen las naciones del Centro sobre su cultura evita la exotización de sus temas y estilos, algo que no sucede con el arte de las Periferias por la violencia estructural imperialista que describe Johan Galtung en sus escritos.

Todo lo explicado anteriormente lleva a la descripción de las características sociales. Es evidente que el arte que examina las agresiones a mujeres y personas LGBTT por razón de género, se inserta en la tradición del arte político, que se caracteriza, generalmente, por compartir una ideología que enfrenta el orden establecido en mayor o menor medida. Las artistas que se estudian en esta tesis, y su obra, se pueden dividir entre las activistas—que se vinculan con las víctimas o se introducen activamente en las luchas y su trabajo pretende denunciar y eliminar la violencia—y las que no lo son—que recrean hechos violentos en su arte y con su propio cuerpo como forma de expresar su propio descontento con el maltrato a las mujeres y los ataques colonialistas contra la población en general—. En el capítulo 2 se ha estudiado cómo la producción artística sigue siendo vista como exótica desde fuera, y solo se aceptan los trabajos que, viniendo de América Latina, representan la idea que se tiene en occidente de dicha sociedad. Es ello un ejemplo de lo que habla Gayatri Chakravorty Spivak en su texto "Can the Subaltern Speak?"[685], la visión de la intelectualidad de los varones blancos heterosexuales y occidentales. Las artistas que se han estudiado en esta tesis no siguen esas pautas, si utilizan en su trabajo influencias de la cultura de sus países, que puedan caer dentro de los estereotipos occidentales sobre el arte latinoamericano, es como forma de resistencia ante la colonización cultural que pretende eliminar la diversidad en el mundo.

Se podría decir que, aproximadamente, la mitad de las artistas—ya sea por información que se encontró de sus métodos de trabajo, o por la proporcionada en entrevistas—se interesa por hacer un trabajo directo con la comunidad o con las víctimas. Eso no implica necesariamente que hayan visitado casas de acogida, o centros de tratamiento para las víctimas. Algunas y algunos de los artistas sí han hecho esto, y otras han realizado un trabajo de investigación previa que involucra a personas que sí han tenido contacto con las víctimas o sus familiares. En todos los casos, estas artistas sí tienen contacto con la comunidad a la hora de realizar trabajo de campo previo a su obra. El resto de las artistas no se han vinculado con las víctimas o familiares porque su acercamiento al problema es distinto. La mayoría no entienden el arte como una forma de activismo, sino como un medio para expresarse ellas mismas. Sí realizan investigación sobre el

[685] SPIVAK, Gayatri Chakravorty: 1988, *Op. Cit.*, p. 271-313.

tema, pero en otros ámbitos. Algunas de ellas, como Regina José Galindo, aunque no se vincule con víctimas directamente ni participen de sus proyectos, intenta pasar ella misma por el sufrimiento, atacándose en varios de los trabajos que realiza alrededor de la violencia machista.

Está claro durante toda la tesis que las mujeres de la región viven en un territorio colonizado, y que al mismo tiempo sus cuerpos son colonizados por el patriarcado, que interviene en ellos para garantizar el poder masculino. Se identifica también que este es un tema común entre las artistas, que pueden comunicar el concepto a través de metáforas en la obra de arte. Se establece también, en la introducción, y cuando se habla del contexto en que se desarrollan algunos trabajos, que la situación colonial ha afectado directamente en la violencia que sufren las mujeres en la región. Ejemplos claros, como las esterilizaciones masivas a mujeres—especialmente en Puerto Rico—constituyen la epítome entre violencia patriarcal y violencia colonial. Otro ejemplo patente está en las violaciones a mujeres indígenas como forma de ataque directo a la población, por el racismo colonialista, que trata Regina José Galindo en su trabajo *Mientras, ellos siguen libres.* Otras situaciones, como los femincidios de Ciudad Juárez, en donde el trato de las maquiladoras hacia las mujeres, como objetos desechables, y la presencia del ejército estadounidense en el territorio, crean una situación altamente masculinizada, que potencia la violencia machista, pero a su vez los feminicidios forman parte de tradiciones de la mafia y el narcotráfico, que no solamente existen por la invasión imperialista del territorio. Se ha repetido durante la tesis que el hecho de que la violencia imperialista afecte a las mujeres de forma específica, y que sea un agravante en la violencia de género, no quiere decir que el territorio estaría exento de un sistema patriarcal—y la violencia que viene vinculada a ello—si no se encontrara en una situación de colonia. El patriarcado existe aún en países con una larga historia de descolonización, como Inglaterra y Estados Unidos, pero hay que tener en cuenta las razones para las diferentes situaciones violentas con las que se pueden encontrar las mujeres.

Como se ha mencionado, las artistas enfrentan esta situación de varias formas. Dentro de la tradición de arte político en la que se insertan, algunas dedican su carrera artística a enfrentar los problemas a los que se enfrentan su país y su región por la situación colonial, u otras situaciones políticas que afectan a la humanidad de forma universal, entre las que se encuentra la violencia hacia las mujeres. Otras artistas, u otros trabajos, representan la misma violencia colonial dentro del cuerpo de las mujeres, haciendo una representación doble de las dos violencias que se tratan aquí. Y por último, hay proyectos en los que se trata la violencia de

género que tiene sus causas directas en la colonialidad, como ya se ha ejemplificado, en el caso de la operación en Puerto Rico, o la violación de mujeres indígenas en América Central.

Cuando se analiza el trabajo que se ha desarrollado en las artes visuales contra la violencia de género en la región de estudio, desde el punto de vista de las y los sujetos subalternos, y sus categorías—descritas por Gayatri Spivak en "Can the Subaltern Speak?"—ha sido analizada la profundidad social en la que se insertan las artistas antes de plantear un proyecto. Dada la naturaleza intelectual de la mayoría, sino todas, las artistas que se tratan en esta tesis, no se puede entender su trabajo como uno que proviene de los estratos más bajos de la clase trabajadora. Aun así, son mujeres, latinoamericanas, y muchas indígenas, mestizas, mulatas o negras, por lo que no se encuentran muy lejos de lo que se podría llamar el sujeto más subalterno. Algunas de ellas, como ya se ha descrito, intentan insertarse en la cultura de las mujeres que sufren los tipos de violencia más extremos por la otrización y explotación capitalista, además del racismo y la violencia patriarcal y estudian la situación de dichas mujeres entrevistándolas o trabajando directamente con ellas como hace por ejemplo Lorena Wolffer en varios de sus trabajos. Artistas como Anaida Hernández, que se interesa por la situación de las mujeres que han sufrido feminicidio y con las que por lo tanto no puede trabajar, contacta con personas que tienen un vínculo más directo con la violencia de género y las mujeres que la han sufrido como la periodista Carmen Enid Acevedo. Otras de las artistas que se estudian en la tesis no salen de los circuitos del arte tradicional, como las galerías, museos, bienales y otros espacios expositivos. No por ello se debe menospreciar su trabajo pues expresan, a través de su arte, su insumo personal de las relaciones de género a las que se tienen que enfrentar diariamente, de forma personal o a través del vínculo con la comunidad como parte de las tareas cotidianas. Además, las artistas viven en una situación colonial que les afecta también directamente y que crea unas condiciones en los países estudiados que no se puede ignorar.

Dentro de las tradiciones de arte antiimperialista y político de la región, en la que las y los artistas protagonistas de esta tesis se insertan, han aportado una visión novedosa y desde otros puntos de vista, de los conflictos que es completamente necesaria. No se puede analizar el colonialismo de forma social, literaria o artística sin entender el componente de género y cómo ambos sistemas (patriarcal y colonial-capitalista) se afectan mutuamente. Pero no solamente se debe analizar su contribución al arte político en términos de su sexo, porque se estaría entrando en concepciones patriarcales que suponen que las mujeres solo pueden hablar desde su punto de

vista de mujeres pero los hombres pueden hablar como sujetos universales. Por supuesto, las mujeres, como uno de los sujetos más oprimidos, tiene más necesidad de hablar desde su punto de vista de mujer que un hombre, pero aun así, algunas de las artistas que se estudian aquí, han aportado más que nadie al arte político contemporáneo latinoamericano.

Es importante entender, el enorme valor que aportan las artistas y los artistas discutidos en esta tesis a la historia del arte internacional, al arte contemporáneo y las políticas del cuerpo en el ámbito del arte universal.

Bibliografía

Arte mexicano y chicano

ALCAZAR, Josefina (2001): "Mujeres y performance. El cuerpo como soporte", *Meeting of the Latin American Studies Association,* Washington D.C., 6-8 de septiembre.

ÁLVAREZ AROZQUETA, Claudia Marcela (2006): *El canibalismo como metáfora: análisis de las PerforMANcenas del artista César Martínez Silva*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, tesina de licenciatura sin editar.

ANTIVILO PEÑA, Julia (2006): *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. México. 1970-1980,* Santiago, Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, tesis de máster sin editar.

ATACH, Linda (2008): "Adriana Calatayud: "Torturas Voluntarias"", *De la Siega, la enciclopedia libre*, agosto, pp. 1-2.

ATENCIO, Graciela: "Feminicidios de Juárez representados como performance en Madrid", http://estudiosfronterizos.org/2012/03/28/feminicidios-de-jurez-representados-como-performance-en-madrid/, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

BARBOSA, Araceli (2008): *Arte feminista en los ochenta en México: una perspectiva de género,* México: Casa Juan Pablos.

BOSE, Joerg (2005): "Images of Trauma: Pain, Recognition, and Disavowal in the Works of Frida Kahlo and Francis Bacon", *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, vol. 33, núm. 1, pp. 51-70.

BOULLOSA, Carmen (2007): "Gabriel Orozco", *BOMB*, núm. 98, pp. 66-73.

BRAY, R. Scott (2007): "En piel ajena: The work of T eresa Margolles", *Law Text Culture,* enero, vol. 11, núm. 1, pp. 13-50.

CALATAYUD, Adriana: "Monografías", http://www.adrianacalatayud.net/, (revisado el 12 de septiembre de 2013).

CARRASCO, Javier Hernando (2007): "Lo real como transgresión", *Quintana*, núm. 6, pp. 55-63.

CARRILLO, A. Rafael (1987): *El arte barroco en México desde sus inicios, hasta el esplendor de los siglos XVII y XVIII,* México: Panorama, 3a ed.

CARROLL, Amy Sara (2010): "Teresa Margolles's Gendered States of Exception", *TDR: The Drama Review*, vol. 54, núm. 2, pp. 103-125.

CATAÑO, Adriana (1987): *Exposición de Eloy Tarcisio, "Región de los muertos"*, México: Museo Carrillo Gil.

CHARLOT, Jean (1925): “El papel de Rafael Yela Gunther en el actual movimiento de arte”, *Revista de revistas*, 27 de septiembre, p. 26.

DE JESÚS DOUGLAS, Eduardo (1998): “The Colonial Self: Homosexuality and Mestizaje in the Art of Nahum B. Zenil”, Art Journal, vol. 57, núm. 3, pp. 14-21.

DEBROISE, Oliver (2006): *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México; 1968 - 1997...*, México, UNAM.

DEL CONDE, Teresa (1987): “Nuevos mexicanismos”, *Uno más uno*, 25 de abril.

GALLO, Rubén (2004): *New Tendencies in Mexican Art: The 1990s*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

GUTIÉRREZ, Laura G. (2001): “Mexican nationalism, mass media, and gender/sexuality: Unmasking lies in Ximena Cuevas' video”, *Latin American Literary Review*, enero-junio, vol. 29, núm. 57, pp. 104-115.

GUTIÉRREZ, Laura G. (2010): *Performing Mexicanidad: Vendidas Y Cabareteras on the Transnational Stage*, Austin: University of Texas Press.

HEISKANEN, Benita (2013): “Ni Una Más, Not One More: Activist-Artistic Response to the Juárez Femicides”, *JOMEC Journal*, junio, núm. 3, p. i-ii, 1-22.

JOHNSON, Reed (2011): “Culture Monster; the Global Stage; Many faces of a mysterious land; Astrid Hadad takes on the highs and lows of Mexico at the Million Dollar Theater”, *Los Angeles Times*, 19 de octubre, p. D.3.

KNIGHT, Christopher (2010): “Art Review; Felipe Ehrenberg's ideas, unboxed”, *Los Angeles Times*, 15 de junio, p. D.4.

KUUSINEN, Asta (2006): *Shooting from the Wild Zone a Study of the Chicana Art Photographers Laura Aguilar, Celia Álvarez Muñoz, Delilah Montoya, and Kathy Vargas*, Helsinki: Faculty of Arts of the University of Helsinki, tesis doctoral sin editar.

LANDRY, Tiffany Ashley (2013): *Testimonios corporales: Resistencia feminista en los performances de trauma de Lorena Wolffer*, South Hadley: Mount Holyoke College, tesis de licenciatura sin editar.

LERNER, Jesse (2000): “Urban Renaissance”, *Afterimage*, marzo-abril, vol. 27, núm. 5, p. 14.

MANERO, María Teresa (1991): “Chicano Self-representation in Theater and Performance Art", *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, abril, año 6, núm. 11, pp. 147-162.

MAYER, Mónica (1999): “De la vida y el arte como feminista”, *N.Paradoxa*, núm. 8, pp. 44-55.

MAYER, Mónica (2004): *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*, México: fem-e-libros.

MAYER, Mónica; Bustamante, Maris (1984): "Receta del grupo Polvo de Gallina Negra", *Fem*, abril, tomo 9, núm. 33, p. 53.

MCCAUGHAN, Edward J. (2006): "Notes on Mexican Art, Social Movements, and Anzaldúa's "Conocimiento"", *Social Justice*, vol. 33, núm. 2, pp. 153-164.

MCCAUGHAN, Edward J. (2012): *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham: Duke University Press [Edición Kindle].

MCCAUGHAN, Edward J.: 2002 "Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements", *Nepantla: Views from South*, vol. 3, núm. 1, pp. 99-143.

MEJÍA NUÑEZ, María Guadalupe (2007): "El rito del sacrificio en Nuestros dioses, texto pictórico de Saturnino Herrán", *Revista Iberoamericana*, núm. 18, pp. 325-334.

PARKINSON ZAMORA, Lois (1992): "The Magical Tables of Isabel Allende and Remedios Varo", *Comparative Literature*, vol. 44, núm. 2, pp. 113-143.

PECH, Cynthia: 2006 "Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, núm. 197, pp. 95-104.

PRIETO, Antonio (1997): "Identidades incorporadas: El manejo del estigma en el "performance art" de Luis Alfaro", *Chasqui*, noviembre, vol. 26, núm. 2, pp. 72-83.

RIVEROLL, Julieta (2011): "Exhiben exvoto inspirador", *Mural*, 8 de abril, p. 7.

RODRÍGUEZ PAMPROLINI, Ida (2010): "Siqueiros y la revolución", *Crónicas*, núm. 8-9, pp. 5-12.

ROOT, Deborah (2010): "The Body Engraved: Performances and Interventions of Lorena Wolffer", *C Magazine*, núm. 105, pp. 10-12.

ROSS, Elizabeth (2012): "No importa que sea low-tech. Una práctica artística feminista", *Arte y políticas de identidad*, junio, vol. 6, pp. 133-144.

RUIZ, Blanca (1997): "Entrevista/ Nahum Bernabe Zenil/ 'A estas alturas no escandalizo'", *Reforma*, 22 de noviembre, p. 1.

SCHÁVELZON, Daniel (2008): "Rafael Yela Gunther y Manuel Gamio en Teotihuacan: una historia desconocida para el arte y la arqueología mexicanos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 92, pp. 229-236.

SEPÚLVEDA, Luz María (2001): "Marianna Dellekamp: Intimidad orgánica", *Luna Córnea*, núm. 21/22, pp. 42-47.

SERRANO, Teresa (2000): "Ritual: un proyecto de Teresa Serrano para Atlántica", *Atlántica: revista de las artes*, núm. 25, pp. 45-52.

SERRANO, Teresa (2003): *La Piñata*, [video], http://vimeo.com/20730246 (revisado el 3 de septiembre de 2013).

SEVILLA, María Eugenia (2002): "Divide opiniones acción de Wolffer", *Reforma*, 15 de noviembre, p. 6.

SONG, Sang-Kee (2001): "La sombra precolombina en el *ethos* barroco en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz y Rufino Tamayo", *Revista Iberoamericana*, enero-junio, vol. 67, núms. 194/195, pp. 251-265.

SOTO, Sandra K. (2007): "Seeing Through Photographs of Borderlands (Dis)Order", *Latino Studies*, núm. 5, pp. 418-438.

TAYLOR, Diana (1998): "A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage"", *TDR (1988-)*, vol. 42, núm. 2, pp. 160-175.

TAYLOR, Jessica Berlanga (2008): "Felipe Ehrenberg", *Artforum International*, vol. 47, núm. 1, pp. 471-472.

TIBOL, Raquel (1981): *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México-Buenos Aires: Hermes.

TIBOL, Raquel (ed.) (1994): *Textos de Rufino Tamayo*, Barcelona: Poligrafía.

TOVAR DE TERESA, Guillermo (2006): *El Pegaso, o, El mundo barroco novohispano en el siglo XVII*, Sevilla: Renacimiento.

VILLEGAS, Lizeth (1999): "Presenta Astrid Hadad show 'cibermexicano'", *Mural*, 14 de marzo, p. 3.

Arte centroamericano

ACUÑA ORTEGA, Victor Hugo; *et. al.* (2012): *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, San José, Costa Rica: TEOR/éTica.

ÁLVAREZ QUIOTO, Josefina (2006): *Mujeres centroamericanas y práctica artística: interpretación de la realidaddes de el lenguaje del arte. Un estudio de casos en Honduras y*

Costa Rica. Heredia, Costa Rica: Centro de Investigación en Estudios de la Mujer, Universidad de Costa Rica, tesis de máster sin editar.

BERIT SVENSSON, H. (2005): "Grupo Praxis. En nydanande grupp", *Nyheter fran Nicaragua*, núm. 3, p. 13.

DÍAZ BRINGAS, Tamara (2002): "Arte en Centroamérica: la mirada crítica", *Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento*, núm. 31, pp. 40-69.

FONTCUBERTA, Joan (2010): *La cámara de Pandora: la fotografí@ después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.

FRASCINA, Francis (2011): "Frames of Resistance", *Art Monthly*, marzo, núm. 344, pp. 9-12.

GUERRA DUARTE, Aldo Antonio (2010): "Genaro Lugo Roa y la época de oro de las artes plásticas nicaragüenses", *Revista de Temas Nicaragüenses*, marzo, núm. 23, pp. 40-43.

LA DUKE, Betty (1984): "The Painter-peasants of Solentiname, Nicaragua", *Chicago Review*, vol. 34, núm. 3, pp. 94-124.

LAVERY, Jane; Bowskill, Sarah (2012): "The Representation of the Female Body in the Multimedia Works of Regina José Galindo", *Bulletin of Latin American Research*, vol. 31, núm. 1, pp. 51-64.

MANDEL KATZ, Claudia (2007-2008): "La deconstrucción del "deber ser" patriarcal", *Cuadernos de Antropología*, núm. 17/18, pp. 151-162.

MESENGUER, Julia Gómez (2008): "Arqueología y arte contemporáneo: imbricaciones e interculturalidad en José Nicolás Almansa", *Revista ArqueoMurcia*, diciembre, núm. 3, pp. 1-35.

MONTERROSO, Sandra: *Portafolio de arte*, (provisto por la artista).

P. J.; E. W. (1986): "Margarita Azurdia·1971-1974", *The Massachusetts Review*, vol. 27, núm. 3/4, pp. 485-492.

PEREA, Bárbara (2011): "Regina José Galindo: Móvil", *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios= art, culture, new media*, núm. 29, p. 93.

PÉREZ-RATTON, Virginia (2013): *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano,* Valencia: Universidad de Valencia.

PÉREZ-RATTON, Virginia (dir.) (2001): *Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*, San José, Costa Rica: TEOR/éTica.

PÉREZ-RATTÓN, Virginia; Castellón, Rolando (1996): *Mesótica II: Centroamérica, re-generación*, San José, Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

RAMÍREZ BLANCO, Julia (2009): "Regina José Galindo o el cuerpo como nación", *Boletín de arte*, núm. 30, pp. 519-532.

ROMERO, Verónica (coord.) (2006): *Bienal de Artes Visuales de Honduras*, Tegucigalpa: Centro de Artes Visuales Contemporáneo de Mujeres en las Artes.

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

VÁSQUEZ PERALTA, Marcia (2011): *El arte plástico guatemalteco 1980-2000. Estudio de 4 artistas*, Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

VELÁSQUEZ GIRÓN, Mónica Lisset (2005): *Análisis de la evolución artística y aportes plásticos en la obra de la artista guatemalteca, Isabel Ruiz*, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, tesis de licenciatura sin editar.

Arte caribeño

ÁLVAREZ BORLAND, Isabel (2007): ""De Palo pa' Rumba:" An Interview with Leandro Soto", *Afro - Hispanic Review*, vol. 26, núm. 1, pp. 167-178,245.

BARR, Alfred H. Jr. (1944): "Modern Cuban Painters", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, abril, núm. 5, pp. 2-14.

BECKER, Carol (1998): "The second Johannesburg Biennale", *Art Journal*, vol. 57, núm. 2, pp. 86-100.

BENÍTEZ, Marimar (1998): "Neurotic imperatives: Contemporary art from Puerto Rico", *Art Journal*, vol. 57, núm. 4, pp. 74-85.

BETTELHEIM, Judith (2001): "Palo Monte Mayombe and its Influence on Cuban Contemporary Art", *African Arts*, vol. 34, núm, 2, pp. 36-49.

BLOCKER, Jane (1994): *The Unbaptized Earth: Ana Mendieta and the Performance of Exile*, Chapel Hill: University of North Carolina, tesis doctoral sin editar.

CABAÑAS, Kaira M. (1999): "Ana Mendieta: "Pain of Cuba, Body I Am"", *Woman's Art Journal*, vol. 20, núm. 1, pp. 12-17.

CAMACHO, Teresa (2009): "Félix Beltrán en el diseño o el diseño en Félix Beltrán", *Paperback*, núm. 6, pp. 1-7.

CAMNITZER, Luis (1994): *New Art of Cuba*, Austin: University of Texas Press.

COBAS AMATE, Roberto (2003): *Wifredo Lam: colecciones del Museo de Bellas Artes de la Habana. [12 de marzo- 21 de abril, 2003. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa]*, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.

CHILLIDA, Alicia (dir.) (2000): *Kcho: la columna infinita: del 8 de febrero al 7 de mayo del 2000, Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid; MNCARS.

DE OSMA, Guillermo (2010): *Los Granells de André Breton. Sueños de amistad* [Galería Guillermo de Osma, 8 de abril al 28 de mayo de 2010], Madrid: Galería Guillermo de Osma.

ELIGIO, Antonio (1998): "A tree from many shores: Cuban art in movement", *Art Journal*, vol. 57, núm. 4, pp. 62-73.

ERJAVEC, Alees; Groaeis, Boris (2003): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.

FINKELSTEIN, Stephanie Lynne (2012): *Ana Mendieta. A Search for Identity*, Kansas City: University of Missouri, tesis de máster sin editar.

GARCÍA, Ana María (dir.) (1982): *La operación*, [video-documental].

GARCÍA-PEÑA, Lorgia (2008): "Performing Identity, Language, and Resistance: A Study of Josefina Báez's Dominicanish", *Wadabagei*, noviembre, vol. 11, núm. 3, pp. 28-45.

GARRIDO CASTELLANO, Carlos: "Belkis Ramírez. De la misma madera, de la misma roca, del mismo mar", entrevista provista por la artista.

GREET, Michele (2003): "Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation", *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, núm. 5, pp. 1-17.

Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico (1998): *Puerto Rico: arte e identidad*, San Juan: Editorial UPR.

HERNÁNDEZ ADRIÁN, Francisco J. (2009): "Paris, Cuba, New York : Wifredo Lam and the Lost Origins of The Jungle", *Cultural Dynamics*, núm. 21, pp. 339-361.

HERNÁNDEZ, Anaida; Lampkins-Fielder, Raina A. (2001): Riddle *me This, What Am I?*, Nueva York: Hostos Art Gallery.

HERRERA YSLA, Nelson (ed.) (1994): *5ta Bienal de La Habana*, La Habana: Tabapress.

HUDSON, Suzanne (2006): "Felix Gonzalez-Torres", *Artforum International*, mayo, vol. 44, núm. 9, p. 293.

INDYCH, Anna (2001): "Nuyorican Baroque: Pepon Osorio's Chucherias", *Art Journal*, vol. 60, núm. 1, pp. 72-83.

JANSEN, Silke (2007): “El "Periodo de Boyer" (1822-1844) en Santo Domingo: situación sociolingüística y política del lenguaje”, *Signos Lingüísticos*, enero-junio, núm. 5, pp. 21-43.

JARNE, Ricardo Ramón (ed.) (2002): *Arte contemporáneo dominicano*, Madrid: Casa de América.

KING, Elaine A. (2007): *Artista interrumpida: Selección de obras de María de Mater O'Neill, del post al después, 1983-2006*, San Juan: Museo de Arte de Puerto Rico.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence (2011): "Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance", *e-misférica*, vol. 8, núm. 1.

LAM, Wifredo (2002): *Wifredo Lam: the changing image, centennial exhibition, [26 de octubre, 2002- 13 de enero, 2003, Yokohama Museum of Art]*, Kanagawa: Yokohama Museum of Art.

LAM, Wifredo (2008): *Wifredo Lam [at Miami Art Museum- February 8 - May 18, 2008]*, Miami: Miami Art Musum.

LÓPEZ, Teresa (2007): “Una remirada al arte puertorriqueño de las décadas de los sesenta a los ochenta”, Orificio, febrero, núm. 4, pp. 1-33.

LÓPEZ, Tiffany Ana (1995): “Imaging Community: Video in the Installation Work of Pepon Osorio”, *Art Journal*, vol. 54, núm. 4, p. 58.

LORA READ, Marcos (1997): *Marcos Lora Read. Works 1992-1997*, Apeldoorn: Van Reekum Museum Apeldoorn.

MARRERO, Teresa (2003): “Scripting Sexual Tourism: Fusco and Bustamante's *STUFF*, Prostitution and Cuba's Special Period”, *Theatre Journal*, mayo, vol. 55, núm. 2, pp. 235-249.

MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén (2008): *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*, Madrid: Verbum.

MARTÍN-SEVILLANO, Ana Belén (2011): “Crisscrossing Gender, Ethnicity, and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art”, *Cuban Studies*, núm. 42, pp. 136-154,268.

MILLER RIVAS, Jeannette de los Ángeles (2006): “Importancia del contexto histórico en el desarrollo del arte dominicano”, *CLÍO*, año 75, enero-junio, núm. 171, pp. 237-266.

MILLER, Jeannette; Ugarte, María (2001): *1844-2000 Arte dominicano. Pintura, dibujo, gráfica y mural*, Santo Domingo: Codetel.

MOURE, Gloria (1996): *Ana Mendieta: Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.

NAVARRETE, José Antonio; Vázquez Díaz, Ramón (2011): "En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba", *Actual Investigación*, núm. 27, pp. 11-24.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances (1993): "Puerto Rican Women Directors of Lonesome Stars and Broken Hearts", *Jump Cut*, junio, núm. 38, pp. 67-78.

NUÑEZ JIMÉNEZ, Antonio (1982): *Wifredo Lam*, Habana: Letras Cubanas.

OLSON, Alexandra (2002): "Cuban Painter Draws on Santeria", *Toronto Star*, 28 de diciembre, p. J9.

PRATT, Sam (1998): "Alfredo Rostgaard: Havana, Cuba—Revolutionary icons", *ID*, enero-febrero, vol. 45, núm. 1, p. 94.

PRESILLA ANDRÉU, Enma (2009): "El cartel camagüeyano (1960-1970): una memoria salvable", *Bibliotecas, anales de investigación*, año 5, núm. 5, pp. 33-44.

RAMÓN JARNE, Ricardo (ed.) (2002): *Arte contemporáneo dominicano*, Madrid: Casa de América.

RODRÍGUEZ BREY, Ricardo (1992): "Ricardo Rodríguez Brey. Cuba", *Art Journal*, vol. 51, núm. 4, p. 11.

RUIDO, María (2002): Ana Mendieta, Donostia-San Sebastián: Nerea.

RUSH, Dana (2001): "Contemporary Vodun arts of Ouidah, Benin", *African Arts*, vol. 34, núm. 4, pp. 32-47, 94-96.

SÁNCHEZ, Justo J. (1999): "La formación de un arte dominicano: Análisis de una historiadora especializada", *El Diario La Prensa*, 25 de febrero, p. 24.

SHIBA–LECOMPTE, Hiromi (2010): "Contenedoras: Instalación de 33 ofrendas para mujeres puertorriqueñas", *Contenedoras [Liga de Arte de San Juan, 28 de enero al 24 de febrero, 2010]*, San Juan: Liga de Arte.

SIMS, Lowery Stokes (2002): *Wifredo Lam and the international avant-garde, 1923-1982*, Austin: University of Texas Press.

SOTO-CRESPO, Ramón E. (2002): "The Pains of Memory: Mourning the Nation in Puerto Rican Art and Literature", *Modern Language Notes*, vol. 117, núm. 2, pp. 449-480.

THOMPSON, Robert Farris (1995): "Face of the Gods: The Artists and Their Altars", *African Arts*, vol. 28, núm. 1, pp. 50-61.

WEATHERSTON, Rosemary (1997): "Stuff (review)", *Theatre Journal*, vol. 49, núm. .4, pp. 516-518.

WEISS, Rachel (ed.) (2008): *Por América: la obra de Juan Francisco Elso*, México: UNAM.

WILKINSON, Michelle Joan (2004): "Haciendo Patria: The Puerto Rican Flag in the Art of Juan Sánchez", *Small Axe*, septiembre, núm. 16, pp. 61-83.

WOOD, Yolanda (1999): "Ernesto Pujol: "La mesa de Saturno"", *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, La Habana, 1-5 de diciembre de 1998, pp. 459-463.

Arte latinoamericano (general)

BAYÓN, Damián (1981): *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelona: Serbal/Unesco.

BAYÓN, Damián (ed.) (1985): *Arte moderno en América Latina*, Madrid: Taurus.

BRUNO, Fernanda; *et. al.* (2012): "Surveillance Aesthetics in Latin America: Work in Progress", *Surveillance & Society*, vol. 10, núm. 1, pp. 83-89.

CANCEL, Luis R. (1988): *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York: Bronx Museum of the Arts.

CAÑIZARES, D. (1989): *Plástica del Caribe*, La Habana: Letras Cubanas.

CRAVEN, David (2002): *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Heaven: Yale University Press.

CULLEN, Deborah (ed.) (2008): *Arte [no es] vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York: Museo del Barrio.

CURIEL, Gustavo; *et. al.* (eds.) (1994): *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, México: *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas.

DANVILA, José Ramón; Zaya, Antonio (eds.) (1997): *Arco Latino*, Madrid: ARCO.

"Exhibitions: Infinite Island: Contemporary Caribbean Art", http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/infinite_island/highlight.php?a=EL51.15 (revisado el 14 de junio de 2013).

FLORES BALLESTEROS, EIsa (2003): "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", *Huellas: búsquedas en arte y diseño*, núm. 3, pp. 31-44.

FUSCO, Coco (ed.) (2000): *Corpus Delecti: Performance of the Americas*, Nueva York: Routledge.

GIUNTA, Andrea (1996): "América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano", presentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y The Rockefeller Foundation, Oaxaca, febrero, pp. 1-16.

GOLDMAN, Shifra M. (1994): *Dimensions of the Americas: art and social change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2005): *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*, Zaragoza: Presas Universitarias de Zaragoza.

JIMÉNEZ, José; Castro Flórez, Fernando (eds.) (1999): *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Tecnos.

KNIGHT, Christopher: 2009 "Rrt Review; The Geometrics of Revolution; In Dark Times, Latin American Artists Went Abstract. Their Results Fill a Marvellous Show", *Los Angeles Times*, 10 de diciembre, p. D. 1.

MOSQUERA, Gerardo (1992b): "Africa in the Art of Latin America", *Art Journal*, vol. 51, núm. 4, pp. 30-38.

MOSQUERA, Gerardo (ed.) (1996): *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Massashusetts: MIT Press.

PADÍN, Clemente (2008): "Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano", *Escaner cultural*, 1 de septiembre, http://revista.escaner.cl/node/586, (revisado el 26 de septiembre de 2013).

PINI, Ivonne (2001): *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

POUPEYE, Veerle (1998): *Caribbean Art*, Nueva York: Thames and Hudson Inc.

RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María (2004): "Las artes plásticas en el Caribe que nos une", *Revista Mexicana del Caribe*, año/vol. IX, núm. 18, pp. 149-167.

RUBIANO CABALLERO, Germán (2001): *Arte latinoamericano: 1981-2000*, Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.

SALCEDO, Antonio (2002): "Irrupción y continuidad de las vanguardias latinoamericanas", *Artigrama*, núm. 17, pp. 71-88.

SULLIVAN, Edward J. (ed.) (1996): *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Madrid: Nerea.

TRABA, Marta (1994): *Arte de América Latina, 1900-1980*, Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.

Arte feminista, de mujeres y de género (general)

ALIAGA, Juan Vicente (2007): *Orden fálico. Violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid: Akal.

BALLESTER BUIGUES, Irene (2012): *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*, Gijón: Trea.

BLEYS, Rudi (2000): *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art 1810-Today*, Londres: Continuum International Publishing Group.

BROUDE, Norma; Garrard, Mary D. (eds.) (1992): *The Expanding Discourse: Feminism and art history*, Nueva York: Harper Collins.

DEL RIVERO HERRERA, Antonio (2011): *Metáforas socioculturales en el arte de lo corpóreo: cuerpo, arte, violencia*, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, tesis doctoral sin editar.

DEL RIVERO HERRERA, Antonio; Rebolledo Garrido, Aurora (2011): "Apariencia desnuda: la resistencia del cuerpo femenino en el contexto artístico", *V Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades*, Ciudad de México, 25 al 28 de octubre, pp. 70-83.

KNAFO, Danielle (2000): "Revelations and Rage: Violence Against Women in the Work of Women Artists", *Violence Against Women*, vol. 6, núm. 6, pp. 661-681.

LEESON, Lynn Hershman (2011): *!Women, Art, Revolution*, [video-documental].

MIRAMONTES OLIVAS, Adriana (2012): *(En) countering Gender Violence and Impunity: the art of Teresa Margolles and Regina Jose Galindo*, San Antonio: The University of Texas at San Antonio, tesis de máster sin editar.

REILLY, Maura; Nochlin, Linda (eds.) (2007): *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Nueva York: Merrell.

ROSA, María Laura (2011): *El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*, Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, tesis doctoral sin editar.

VILLAPLANA, Virginia (2008): "Identidades feministas, cultura visual y narrativas", *Asparkía: investigació feminista*, núm. 19, pp. 73-88.

Crítica de arte

BAYÓN, Damián (1977): *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas: Monte Ávila.

CARPENTIER, Alejo (1983): *El reino de este mundo*, Barcelona: Seix Barral.

EDER, Rita (coord.) (2001): *El arte en México: autores, temas, problemas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

FRANCO, Jean (1985): *La cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo.

GILMAN, Claudia (2003): *Entre Ia pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.

GONZALEZ, Ivet; Kamaldien, Yazeed (2011): "Q&A: "Art Can Transform Small Aspects of Society"", *Global Information Network*, 15 de febrero.

JARA PARRA, Natalia (2012): *Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica*, Santiago, Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, tesis de máster sin editar.

MOSQUERA, Gerardo (1995):"Arte global. Cambiar para que todo siga igual", *Lápiz*, abril, año XIII, núm. 111, pp. 14-19.

MOSQUERA, Gerardo (2001): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

MOSQUERA, Gerardo (ed.) (1992a): *Ante América*, Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango.

PAZ, Octavio (1927): *México en la obra de Octavio Paz*, tomo III, México: FCE.

RAMÍREZ, Mari Carmen (1992): "Beyond "the Fantastic". Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art", *Art Journal*, vol. 51, núm. 2, pp. 60-68.

SERVIDDIO, Fabiana (2010): "Exhibiting Identity: Latin America Between the Imaginary and the Real", *Journal of Social History*, vol. 44, núm. 2, pp. 481-498,652.

SERVIDDIO, Fabiana (2012): "La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad", *Pós: Belo Horizonte*, vol. 2, núm. 4, pp. 60-79.

TRABA, Marta (1973): *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México: Siglo XXI.

TRABA, Marta (1979): "Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional", *Hispamérica*, agosto-diciembre, año 8, núm 24, pp. 43-69.

VAN DELDEN, Maarten: 2000 "*Mundo Nuevo*: Cultura y Guerra Fría en la década del 60 by María Eugenia Mudrovcic", *Latin American Literary Review*, enero-junio, vol. 28, núm. 55, pp. 112-114.

Teoría política y poscolonialismo

BALLINAS, Víctor (2010): "Justifica Lujambio gastos de la fiesta del bicentenario", *La Jornada*, 21 de septiembre, p. 19.

BARRIOS, Luis (2007): "La masacre de Ponce", *El Diario La Prensa*, 25 de marzo, p. 21.

BRUNEAU, Mylene (2009): "Ramón Villeda Morales: The "Little Bird" Who Brought Big Changes and Honor to Honduras", *Washington Report on the Hemisphere*, mayo, vol. 29, núm. 9, pp. 1, 6-7.

BURKE, Garance (1998): "Mexicans commemorate Tlatelolco massacre", *NACLA Report on the Americas*, noviembre-diciembre, vol. 32, núm. 3, pp. 1-2.

Cámara de Representantes de Puerto Rico (2009): *P. de la C. 2085*, 29 de septiembre.

Constitución de la República Dominicana del 26 de enero de 2010, p. 16.

CRAWLEY, Andrew (2007): *Somoza and Roosevelt: Good Neighbour Diplomacy in Nicaragua*, 1933-1945, Oxford: Oxford.

CHOWDHURY, A. A. Farhad; ALLEN, Albert J. (2005): "Impact of NAFTA on U.S. Corn Trade with Mexico", *International Journal of Business and Economics*, vol. 4, núm. 1, pp. 77-85.

DE QUESADA, Ricardo Alarcón: 2009 "The Long March of the Cuban Revolution", *Monthly Review*, enero, vol. 60, núm. 8, pp. 14-27.

DUNN, Timothy (1996): *The Militarization of the U.S.-Mexico Border 1978-1992: Low-Intensity Conflict Doctrine*, Austin: University of Texas Press.

ENCHAUTEGUI, María E. (2000): *Los determinantes de la inmigración dominicana a Puerto Rico*, San Juan: Universidad de Puerto Rico.

FERNÁNDEZ, Gastón A. (2007): "Race, Gender, and Class in the Persistence of the Mariel Stigma Twenty Years after the Exodus from Cuba", *The International Migration Review*, vol. 41, núm. 3, pp. 602-622.

FIGUEROA, Naida R. (dir.) (2009): *Incidencia y mortalidad de cáncer en Vieques, 1990-2004*, San Juan: Registro Central de Cáncer, 25 de noviembre.

FISHER, Stewart W. (1982): “Human Rights in El Salvador and U.S. Foreign Policy”, *Human Rights Quarterly*, vol. 4, núm. 1, pp. 1-98.

FORD, Peter (1998): “Ron Unz's Alien Initiative”, *The New American*, 27 de abril.

FOUCAULT, Michel (1982): “The Subject and Power”, *Critical Inquiry*, vol. 8, núm. 4, 777-795.

GALTUNG, Johan (1971): “A Structural Theory of Imperialism”, *Journal of Peace Research*, vol. 8, núm. 2, pp. 81-117.

GALTUNG, Johan (1990): “Cultural Violence,” *Journal of Peace Research*, vol. 27, núm. 3, pp. 291-305.

GARCÍA FERREIRA, Roberto (2008): “The CIA and Jacobo Arbenz: History of a Disinformation Campaign”, Journal of Third World Studies, vol. 25, núm. 2, 59-81.

GONZÁLEZ MANDRI, Flora M. (2008): “Operation Pedro Pan: A Tale of Trauma and Remembrance”, *Latino Studies*, vol. 6, núm. 3, pp. 252-268.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2005): *Huesos en el desierto*, Barcelona: Anagrama, tercera edición.

KOECHLIN, Timothy; Larudee, Mehrene (1992): “The High Cost of NAFTA”, *Challenge*, vol. 35, núm. 5, p. 19.

LEDERER, Susan E. (2002): “"Porto Ricochet": Joking about Germs, Cancer, and Race Extermination in the 1930s”, *American Literary History*, vol. 14, núm. 4, pp. 720-746.

LEE TURITS, Richard (2002): “A World Destroyed, A Nation Imposed: The 1937 Haitian Massacre in the Dominican Republic”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 82, núm. 3, pp. 589-636.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1963): *Structural Anthropology*, Nueva York: Basic Books.

MCSHERRY, J. Patrice (2003): “Managing the Counterrevolution: The United States and Guatemala, 1954-1961/Rag-Tags, Scum, Riff-Raff, and Commies: The U.S. Intervention in the Dominican Republic, 1965-66”, *Journal of Third World Studies*, vol. 20, núm. 2, pp. 235-242.

MOLLETT, Sharlene (2011): "Racial Narratives: Miskito and Colono Land Struggles in the Honduran Mosquitia", *Cultural Geographies*, vol. 18, núm. 1, pp. 43-62.

MONTANER, Mariliana (2009): *Palabra y pensamiento: mujeres indígenas*, México: UNIFEM.

MUÑOZ, Carlos (1998): “Linking History: The Great Chicano Protest of 1968 & Proposition 227”, *Colorlines*, octubre, vol. 1, núm. 2, p. 9.

MURALLES BAUTISTA, Myra (2005): *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.

NELSON, Cary: Grossberg, Lawrence (eds.) (1988): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, IL*:* University of Illinois Press.

OLLMAN, Leah (1989): "Unlocking Undocumented Workers' Realities: [San Diego County Edition]", *Los Angeles Times*, 21 de julio, p. 19.B.

PALACIOS, Alfredo L. (1930): *Nuestra América y el imperialismo yanqui*, Madrid: Historia Nueva.

PÉREZ, Louis A. Jr. (1986): "Aspects of Hegemony: Labor, State, and Capital in Plattist Cuba", *Cuban Studies*, vol. 16, pp. 49-69.

RIBAS, Mario (1927): "A Central American Indictment of the United States", *Current History*, septiembre, vol. 26, núm. 6, 919-924.

ROSARIO FERNÁNDEZ, Reina C. (coord.) (2010): *El exilio republicano español en la sociedad dominicana. Seminario internacional*, Santo Domingo: Comisión Permanente de Efemérides Patrias.

SELSER, Gregorio (1997): *Cronología de las intervenciones extranjeras en America Latina:Tomo II, 1849-1898*, México: Centro de Investigación Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1998): "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", *Orbis Tertius*, año. III, núm. 6, pp. 175-235.

SUMMERFIELD, Derek (1997): "The Mayas of Guatemala: Surviving terror", *The Lancet*, 11 de enero, vol. 349, núm. 9045, p. 130.

TORRES TORRES, Luis Ángel (1981): "Sobre la base aérea Muñiz. Posición del MST en torno a la lucha armada en Puerto Rico", *Bandera Roja*, 26 de enero al 8 de febrero y del 16 de febrero al 1 de marzo.

TORRES, José (1994): "Experimentos genocidas en Puerto Rico", *El Diario La Prensa*, 17 de enero, p. 5.

WADE, B.F.; *et. al.* (com.) (1871): *Report of the Commission of Inquiry to Santo Domingo : with the introductory message of the President, special reports made to the Commission, state papers furnished by the Dominican government, and statements of over seventy witnesses*, Washington D.C.: Washington, Govt.

WUCKER, Michele (1998): “The River Massacre: The Real and Imagined Borders of Hispaniola”, Tikkun Magazine, noviembre-diciembre, núm. 6, pp. 61-63.

ZAYA, Antonio; Borràs, Maria Lluïsa (eds.) (1998): *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*, Madrid: Casa de América.

Teoría de género y asuntos de género

Agencia EFE (2009): “Argentina redobla combate contra mafias de trata de dominicanas: Argentina-prostitución”, 12 de abril.

ÁLVAREZ, Lizette; Broder, John M. (2006): “More and More, Women Risk All to Enter U.S.”, *The New York Times*, 10 de enero, http://www.nytimes.com/2006/01/10/national/10women.html?pagewanted=all, (revisado el 22 de Julio de 2013).

BARAK, Azy (2005): “Sexual Harassment on the Internet”, *Social Science Computer Review*, núm. 23, pp. 77-92.

BOLAÑOS, Claudia (2010): “Al día caen hasta 3 por "manoseo" en Metro”, 14 de julio, http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/102496.html, (revisado el 8 de septiembre de 2013).

BRIGGS, Laura (2002): *Reproducing Empire: Race, Sex, Science, and U.S. Imperialism in Puerto Rico*, Berkeley: University of California Press.

BURTON, Antoinette (ed.) (1999): *Gender, Sexuality and Colonial Modernities*, Londres: Routledge.

BUSTOS ROMERO, Olga (2006): “La violencia feminicida en México y en Guatemala”, *Ponencia en el VII Encuentro Internacional de Estadísticas de Género en el Marco de Las Metas del Milenio*, Aguascalientes, 19 al 21 de septiembre.

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.

CASCANTE, Manuel M. (2013): “Un país con 120.000 violaciones al año, 13 cada hora”, *ABC*, 2 de octubre, http://www.abc.es/internacional/20130210/abcp-pais-violaciones-trece-cada-20130210.html, (revisado el 18 de agosto de 2013).

CHAWKI, Mohamed; el Shazly, Yassin (2013): “Online Sexual Harassment: Issues & Solutions”, *JIPITEC 2*, núm. 4, pp. 71-86.

CONFORTINI, Catia C. (2006): “Galtung, Violence, and Gender: The Case for a Peace Studies/Feminism Alliance”, *Peace & Change*, vol. 31, núm. 3, pp. 333-367.

FALCÓN, Sylvanna (2001): "Rape as a Weapon of War: Advancing Human Rights for Women at the U.S.-Mexico Border", *Social Justice*, vol. 28, núm. 2, pp. 21-50.

HORAN, Jean (1977): "Condition: socio economic—treatment; sterilization", *Off Our Backs*, enero, vol. 6, núm. 10, p. 6.

LARA, Irene (2007): "Beyond Caliban's Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax", *Journal of International Women's Studies*, noviembre, vol. 9, núm. 1, pp. 80-98.

MCFADDEN, Maggie (2001): "On Unprotected Females, Violence, and Survival in the New World: Introduction", *NWSA Journal*, vol. 13, núm. 1, p. ix.

México. Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia, 1 de febrero de 2007.

MOHANTY, Chandra Talpade, et. al. (eds.) (1991): *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

NARAYAN, Uma; Harding, Sandra (eds.) (2000): *Decentering the Center: Philosophy for a Multicultural, Postcolonial and Feminist World*, Bloomington: Indiana University Press.

POLANCO, Wilfredo (2001): "Dominicana: Investigan red internacional de trata de blancas", *El Diario La Prensa*, 11 de abril, p. 17.

República Dominicana: LEY 137 de 2003 Sobre tráfico ilícito de migrantes y trata de personas.

República Dominicana: Ley 24 de 1997 Que modifica el Código Penal Dominicano, sanciona la violencia contra la mujer, doméstica e intrafamiliar.

RIOSECO ORTEGA, Luz (2005): "Buenas prácticas para la erradicación de la violencia doméstica en la región de América Latina y el Caribe", *Naciones Unidas, Unidad Mujer y Desarrollo*, septiembre, núm. 75, pp. 1-80.

SCHNITGER, Eileen; Romero, Christina (2003): "Not Feminist, But not Bad: Cuba's Surprisingly Pro-Woman Health System", *Network News*, septiembre-octubre, vol. 28, núm. 5, pp. 1,6-7.

SEGHETTI, Lisa M.; Bjelopera, Jerome P. (2012): "The Violence Against Women Act: Overview, Legislation, and Federal Funding", *Congressional Research Service*, 10 de mayo, pp. i-iii, 1-35.

STEPHEN, Lynn (1999): "The Construction of Indigenous Suspects: Militarization and the Gendered and Ethnic Dynamics of Human Rights Abuses in Southern Mexico", *American Ethnologist*, noviembre, vol. 26, núm. 4, pp. 822-842.

THORNHILL, Randy (1999): "The Biology of Human Rape", *Jurimetrics*, vol. 39, núm. 2, pp. 137-147.

WADE, Peter (2009): *Race and sex in Latin America*, New York: Pluto Press.

Referencias culturales

BAHR, Donald M. (2004): "Temptation and Glory in One Pima and Two Aztec Mythologies", *Journal of the Southwest*, vol. 46, núm. 4, pp. 705-761.

BHATTACHARYYA, Sanjukta (2011): "Mircea Eliade on Myth and its Significance in Socio-Religious Culture from an "Antireductionist Orientation"", *International Journal on Humanistic Ideology*, vol. 4, núm. 2, pp. 77-88.

BOLAND, Roy (2001): *Culture and Customs of El Salvador*, Westport: Greenwood.

BOONE, Elizabeth H. (1989): "Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe", *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Vol. 79, No. 2, pp. i-iv, 1-107.

BRADING, David A. (1989): "Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, núm. 2, pp. 267-284.

FERNÁNDEZ, Enrique (1997): "Santeria's Drumbeat is Loudest in the Dark", *Sun Sentinel*, 22 de septiembre, p. 1.D.

GONZÁLEZ TORRES, Yolotl (2003): *Mitología y religión*, México: Larousse.

LÓPEZ LUJÁN, Leonardo (2011): "El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del siglo XVIII", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 42, pp. 203-232.

MILLER, Ivor (2000): "A secret society goes public: The Relationship Between Abakua and Cuban Popular Culture", *African Studies Review*, vol. 43, núm. 1, pp. 161-188.

PIMENTEL, Luz Aurora (2003): "Ekphrasis and Cultural Discourse: Coatlicue in Descriptive and Analytic Texts", *Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum*, vol. XXX, núm. 1, pp. 61-75.

SHAKESPEARE, William (2004): *La Tempestad*, Santa Fe, Argentina: El Cid.

TORRES-SAILLANT, Silvio (2000): "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity", Callaloo, vol. 23, núm. 3, pp. 1086-1111.

WADYKO, Michael Anthony (2000): *Alexander Von Humboldt and Nineteenth-Century Ideas on the Origin of American Indians*, Morgantown: Eberly College of Arts and Sciences, West Virginia University, tesis doctoral sin editar.

Recursos web

Arte mexicano y chicano

A.M.S. (2010): "María Guerra jugó un papel fundamental en la internacionalización del arte mexicano", 29 de julio, http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=6351#.Um5f5Pmi2Sp, (revisado el 20 de mayo de 2013).

ALCÁZAR, Josefina; Fuentes, Fernando: "La historia del performance en México", http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html (revisado el 17 de mayo de 2013).

ALFARO, Luis (2010): *Orphan of Azatlan*, [video] , https://www.youtube.com/watch?v=EWsD3ZBdYV0 (revisado el 16 de julio de 2013).

ANDRADE CAMPOS, Alejandro (2009): "El movimiento de independencia artística mexicana. Inicios y conformación de la Escuela Mexicana de Pintura (1895-1924)", http://hicu1.dosmildiez.net/marcov/wp-content/uploads/2009/04/alejandroandradecampos.pdf, (revisado el 10 de enero de 2013).

ASTURIAS, Paula: "Lámina Pop", http://www.revistarara.com/lamina.php, (revisado el 21 de agosto de 2013).

BARRÍA, Cecilia (2010): "Las postales de las muertas de Juárez", 15 de noviembre, http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2010/11/101108_exposicion_juarez.shtml, (revisado el 20 de agosto de 2013).

BUSTAMANTE, Maris (2006): *Cuerpo y política en México*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=nDfJOTY42Vg, (revisado el 2 de septiembre de 2013).

CARROLL, Amy: "The Life of the Corpse: Teresa Margolles' Engendering Material Ethic-Aesthetic", http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/latheatreascarroll.shtml, (revisado el 30 de agosto de 2013).

COLUCCI, Emily (2011): "Before Occupy Wall Street, Artforum Remembers There Was Asco", *Hyperallergic*, 6 de octubre, http://hyperallergic.com/37283/occupy-wall-street-artforum-asco/, (revisado el 15 de julio).

CORDOVA, Cary (2004): "Oral history interview with Celia Alvarez Muñoz", 7-28 de febrero, http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-celia-alvarez-muoz-12446, (revisado el 2 de septiembre de 2013).

"Daniel Manrique, el arte llevado a las calles", *El Universal*, Domingo 22 de agosto de 2010, http://www.eluniversal.com.mx/notas/703345.html (revisado el 4 de mayo de 2013).

FLORES, Cindy Gabriela (2001): *El lugar de las mujeres en el Metro de la Ciudad de México*, http://ciberfeminista.org/metro/3.html, (revisado el 12 de septiembre de 2013).

GAMBOA, Fernando (2004): “Siqueiros, pintor neorrealista”, *La Jornada*, 4 de julio, http://www.jornada.unam.mx/2004/07/04/sem-gamboa.html, (revisado el 3 de febrero de 2013).

GINSBERG, Elisabeth: “Case Study: The Couple in the Cage”, http://beautifultrouble.org/case/the-couple-in-the-cage/, (revisado el 21 de mayo de 2013).

GUZÓN ZATARAIN, Olivia: “Entrevista a Elina Chauvet”, http://www.locomotor.mx/mazatlan/elina-chauvet/, (revisado el 7 de septiembre de 2013).

H., Anna (2012): “Analysis of Favianna Rodriguez's "Femicidio"”, 15 de mayo, http://womenartandculture.blogspot.com.es/2012/05/analysis-of-favianna-rodriguezs.html, (revisado el 30 de octubre de 2013).

La Pocha Nostra: http://www.pochanostra.com/projects/ (revisado el 12 de julio de 2013).

MAITRET, Evelia (1983): "Eloy Tarcisio y el Mundo de los Pintores Jóvenes: Las Escuelas de Arte son Arcaicas y ni Siquiera Enseñan a Usar las Herramientas", *Excélsior*, 25 de julio, http://www.eloytarcisio.com.mx/inicio.htm, (revisado el 22 de mayo de 2013).

“Marco. El ‘Neoméxico’ nació en los años 80”, *Vanguardia*, 06 de febrero del 2012, http://www.vanguardia.com.mx/marcoelneomexiconacioenlosanos80-1212096.html (revisado el 20 de mayo de 2013).

“Medias mentiras, la realidad de México: Ximena Cuevas”, http://www.noticiasnet.mx/portal/arte-cultura/43842-medias-mentiras-realidad-mexico-ximena-cuevas, (revisado el 21 de junio de 2013).

Mex Art Database (MADB): http://mexartdb.com/#/proyectos/polvo-de-gallina-negra, (revisado el 20 de agosto de 2013).

“Minerva Cuevas S.COOP”, Whitechapel Gallery http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/minerva-cuevas-scoop, (revisado el 21 de agosto de 2013).

MONTIEL, César Vicente (2009): “Conozca México, visite Tepito”, *Notiese*, http://www.notiese.org/notiese.php?ctn_id=3263, (revisado el 12 de mayo de 2013).

Ni una más. The Juarez Murders, http://www.mirajuarez.org/public/Foto_News_Principali/niunamascatalogue.pdf, (revisado el 5 de septiembre de 2013).

“Omnisciencia. Casa de los Azulejos, Ciudad de México, 1925”, http://app.jalisco.gob.mx/srias/cultura/orozco/documentos/nucleos/4omniscienciacasazulejos.pdf (revisado el 30 de febrero de 2013).

OROZCO QUIYONO, Lorena: “Miquitztli-Muerte-Death”, http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1185 (revisado el 23 de mayo de 2013).

ROSS, Elizabeth: “Días que han pasado sin que el gobierno resuelva el caso de las muertas de Juárez”, http://www.elizabethrossmx.com/kremswerk/lasqueremosvivas.htm (revisado el 14 de septiembre de 2013).

“Susan Plum. Luz y Solidaridad/Light and Solidarity”, http://www.stationmuseum.com/frontera/450.htm, (revisado el 1 de septiembre de 2013).

VILLEGAS MORALES, Gladys: “Los grupos de arte feminista en México”, http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/192/2/2006137P45.pdf, p. 47, (revisado el 28 de agosto de 2013).

WOLFFER, Lorena (2010): *Evidencias*, http://museodemujeres.com/matriz/expos/evidencias/evidencias.htm, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

WOLFFER, Lorena: *Arte público/arte político I*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=d9ljeLmRXDs, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

WOLFFER, Lorena: “Encuesta de violencia a mujeres”, http://www.lorenawolffer.net/01obra/20evm/evm_frames.html, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

WOLFFER, Lorena: “If She Is Mexico, Who Beat Her Up?”, http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1155, (revisado el 6 de septiembre de 2013).

Arte centroamericano

ABERTH, Susan L.: "Emissaries from the Primordial Realms: The presence of Pre-Columbian and Indigenous Art in the work of Isabel De Obaldía", http://www.isabeldeobaldia.com/emissaries-from-the-primordial-realms/ (revisado el 5 de junio de 2013).

AGUILAR, Regina: *Regina Aguilar -Ciclo de Conferencias Identidades Vivas*, [video], http://vimeo.com/12948517, (revisado el 22 de septiembre de 2013).

ARAGÓN, Andrea: “Verte por última vez”, http://www.andreaaragon.com/ultimavez.html (revisado el 1 de octubre de 2013).

ARAUZ ESPINOSA, Celdonio (1999): “Lezlie Milson en el Museo de Arte Contemporáneo”, 10 de octubre, http://www.panamaamerica.com.pa/notas/301075-lezlie-milson-en-el-museo-de-arte-contemporaneo, (revisado el 27 de septiembre de 2013).

BELLO, Milagros: “Ronald Moran. La transparencia del mal”, http://www.artealdia.com/Revistas/108_Abril_-_Mayo/RONALD_MORAN, (revisado el 2 de octubre de 2013).

BIASETTI, Vanessa: “Entre azules y rosas” por Vanessa Biasetti”, http://museodelasmujeres.co.cr/2012/05/entre-azules-y-rosas/, (revisado el 2 de octubre de 2013).

DÍAZ, María Adela: “Yo no culpo ni disculpo/ I don't blame I don't forgive”, http://www.mariadeladiaz.com/detail.php?id=12, (revisado el 7 de octubre de 2013).

DOBLES, Aurelia: “A rajacorazón”, http://wvw.nacion.com/ancora/1998/mayo/24/ancora5.html, (revisado el 23 de septiembre de 2013).

GALINDO, Regina José: “Móvil”, http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm, (revisado el 4 de octubre de 2013).

GÓMEZ JORGE, Paula: “El arte que despertó la conciencia”, http://www.sdqmagazine.com/articulo01.php?Id_articulo=111, (revisado el 8 de julio de 2013).

HERNÁNDEZ VILLALOBOS, Efraín (2010): “Mudar la piel: la transformación y el tiempo, el trauma y la recuperación. Obra artística de Karla Solano 2010”, noviembre, http://www.karlasolano.com/comments.cfm, (revisado el 23 de septiembre de 2013).

KAIRÉ, Jessica: http://cargocollective.com/jessicakaire/TRANSITIONAL-OBJECTS, (revisado el 5 de julio de 2013).

LAGUNAS, Jessica: “Bittersweet”, http://www.rj-studio.com/jessica/source/bittersweet.htm, (revisado el 25 de septiembre de 2013).

LAGUNAS, Jessica: “Título de propiedad”, http://www.rj-studio.com/jessica/source/esposas.htm, (revisado el 25 de septiembre de 2013).

“Luis González Palma”, Galería Peter Fetterman, http://www.peterfetterman.com/artists/luis-gonzales-palma/ (revisado el 4 de junio de 2013).

OLIVARES, Marvin (2012): “El cocodrilo, de Margarita Azurdia”, 3 de enero, http://www.prensalibre.com/cultura/COCODRILO-Margarita-Azurdia_0_620937961.html (revisado el 6 de mayo de 2013).

ROLDÁN MARTÍNEZ, Ingrid (2007): "Ave dibujante", *Revista D*, 25 de Febrero, núm.. 138, http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2007/febrero07/250207/cultura.shtml, (revisado el 30 de junio de 2013).

SOLANO, Karla: "Home", http://imaginingourselves.imow.org/pb/Story.aspx?id=1356&lang=1&g=0, (revisado el 24 de septiembre de 2013).

"Tabula Rasa, a highlight at MTN Bushfire", 17 de mayo de 2012, http://www.bizcommunity.com/Article/196/483/75349.html, (revisado el 12 de Julio de 2013).

TIBOL, Raquel (2003): "El riguroso proyecto estético de Alejandro Aróstegui", *La Prensa Literaria*, 12 de julio, http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2003/julio/12/literaria/pintura/, (revisado el 5 de febrero de 2013).

TOLEDO, Aida: "Noticias sobre el performance en Guatemala: el caso de Jessica Lagunas", http://bama.ua.edu/~tatuana/numero1/noticias.pdf, p. 3, (revisado el 26 de septiembre de 2013).

"Violencia contra mujeres" Por Walter Astrada", http://museodelasmujeres.co.cr/2012/02/violencia-contra-mujeres-por-walter-estrada/ (revisado el 30 de septiembre de 2013).

Arte caribeño

ALONSO LOREA, José Ramón: "República Dominicana. La modernidad en arte y arquitectura", http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/arteyarquitecturarepubdominicanaxx.html (revisado el 14 de mayo de 2013).

ÁLVAREZ, Luis M.: "Música y tradición mítica en el Velorio de Francisco Oller", http://musica.uprrp.edu/lalvarez/velorio1.html (revisado el 13 de mayo de 2013).

"Ana Mendieta", https://sites.google.com/site/womeninperformancefall2011/ana-mendieta, (revisado el 8 de octubre de 2013).

BÁEZ, Josefina: *Algo no cuadra. Levente no*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=PaLdLGVAeYM (revisado el 14 de junio de 2013).

Campos Pons Exhibit Walkthru - Indianapolis Museum of Art, [video], http://www.youtube.com/watch?v=mTHYe8GndaY (revisado el 7 de junio de 2013).

"Carlos Irizarry, artista del grabado" http://www.santaisabelpr.com/carlos-irizarry-artista-del-grabado (revisado el 15 de mayo de 2013).

DOLNICK, Sam (2011): “An Artist’s Performance: A Year as a Poor Immigrant”, *The New York Times*, 18 de mayo, http://www.nytimes.com/2011/05/19/nyregion/as-art-tania-bruguera-lives-like-a-poor-immigrant.html?pagewanted=all&_r=1&, (revisado el 5 de junio de 2013).

“Eduardo Ponjuán-René Francisco”, http://www.thefarbercollection.com/artists/bio/eduardo_ponjuan-rene_francisco (revisado el 10 de junio de 2013).

ELDER, Jeremy (2010): “Félix González-Torres: Portrait of Ross”, 23 de junio, http://shape-and-colour.com/2010/06/23/felix-gonzalez-torres-portrait-of-ross/, (revisado el 2 de julio de 2013).

“Eligio Pichardo 1929-1984”, http://rsta.pucmm.edu.do/ciudad/bellapart/sec06/EligioPichardo/EligioPichardo.htm (23 de abril de 2013).

Encuentro de performance y arte acción, [República Dominicana del 20 de abril al 10 de mayo de 2009], http://performar.blogspot.com.es/ (revisado el 13 de junio de 2013).

Entrevista a José Bedia en su muestra "Entre dos Mundos" en el IVAM de Valencia, [video], http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5FqZftZbKq4 (revisado el 7 de junio de 2013).

“Fernando Rodríguez”: http://www.thefarbercollection.com/artists/bio/fernando_rodriguez (revisado el 8 de junio de 2013).

FREIMAN, Lisa: *Maria Magdalena Campos-Pons Trailer - Indianapolis Museum of Art*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=YY__u0_6tbY (revisado el 7 de junio de 2013).

FURUKAWA, Minami (2010): “The Performances of Tania Bruguera”, *Chicago Art Magazine*, 30 de junio, http://chicagoartmagazine.com/2010/06/the-performances-of-tania-bruguera/, (revisado el 5 de junio de 2013).

GARRIDO CASTELLANO, Carlos (2013): “Conversation with Marcos Lora Read”, 17 de abril, http://aicasc.wordpress.com/2013/04/17/conversation-with-marcos-lora-read/, (revisado el 6 de junio de 2013).

GIRALDO, Efrén (2009): “Cuba 1959-2009. Cuatro imágenes del arte”, *Agenda Cultural, Universidad de Antioquia*, junio, núm. 155, http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/1773/1416, (revisado el 5 de junio de 2013).

GRIFFITHS, C-M (2003): “Félix González-Torres”, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdanm.ucsc.edu%2F~cgriffit%2F203%2FFelix_Gonzalez_paperfinal.doc&e

i=FmLpUZ6FKLTX7AavoYHQCw&usg=AFQjCNHmneDPPl1yMxRGBhZUrhJUFeuW6g&sig2=utxbpclYheyZV08JxKt6dw (revisado el 22 de julio de 2013).

GUZMÁN, Sayuri: "La performance en República Dominicana", http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-en-repblica.html (revisado el 15 de junio de 2013).

HOELTZEL, Susan "Hasta que la muerte nos separe (Till death do us part)", http://www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/Hernandez/intervff.htm, (revisado el 9 de octubre de 2013).

JEFFRIES, Stuart; Thorpe, Vanessa: 2001 "The man who gave Che to the world. Moves to protect Alberto Korda's iconic image from exploitation", *The Guardian*, 27 de mayo, http://www.guardian.co.uk/world/2001/may/27/cuba.stuartjeffries, (revisado el 28 de junio de 2013).

LUGO, Denise (1989): "Oral History Interview with Luis Cruz Azaceta", 30 de junio, http://repository.library.csuci.edu/bitstream/handle/10139/5463/Azaceta_1.pdf?sequence=1, pp. 1-30, (revisado el 17 de julio de 2013).

MARIKO, Lizzie (2012): "Orlando Barria – Faceless Dolls (Ana Rubí and Miriam, Victims of the Devil`s Acid), 2011", 5 de julio, http://eachoneallmuch.wordpress.com/2012/07/05/orlando-barria-faceless-dolls-ana-rubi-and-miriam-victims-of-the-devils-acid-2011/, (revisado el 10 de octubre de 2013).

MERINO PÉREZ, Chiara (1999): "La propuesta pictórica de María de Mater O'Neill: El nuevo social imaginario en la pintura puertorriqueña", http://www.marimateroneill.com/chiara_propuesta_pictorica.html, (revisado el 18 de Julio de 2013).

Museo Bellapart, Santo Domingo: http://rsta.pucmm.edu.do/ciudad/bellapart/sec03/DarioSuro/dariosuro.htm, (revisado el 15 de abril de 2013).

"Ofertan lujosa Plaza en Canal de la Mona", *Diario Libre*, http://www.diariolibre.com/noticias_det.php?id=52922&l=1, (revisado el 9 de julio de 2013).

PAIEWONSKY, Raquel: *Infinite Island: Raquel Paiewonsky*, [video], http://www.youtube.com/watch?v=PjDrckn0Djc, (revisado el 12 de octubre de 2013).

PÉREZ RIVERA, Tatiana (2012): "El odio no termina", *El Nuevo Día*, 4 de mayo, http://www.elnuevodia.com/nota-1249217.html, (revisado el 10 de octubre de 2013).

RODRÍGUEZ AMIAMA, Enriquillo (2010): "Tony Capellán en la trienal de Santo Domingo", 8 de octubre,

http://es.artealdia.com/International/Contenidos/Novedades/Tony_Capellan_en_la_Trienal_de_Santo_Domingo, (revisado el 20 de octubre de 2013).

SUERO, Indhira (2012): "La violencia intrafamiliar vista por el arte", 24 de noviembre, http://www.listindiario.com/ventana/2012/11/23/256283/La-violencia-intrafamiliar-vista-por-el-arte, (revisado el 12 de octubre de 2013).

UREÑA RIB, Fernando: "Gilberto Hernández Ortega", http://www.latinartmuseum.com/gilberto.htm, (revisado el 18 de abril de 2013).

VANEGAS, Aydee: "Arte puertorriqueño de cara al milenio: identidad, alteridad y travestismo", http://www.latinartmuseum.com/puertorriqueno.htm#foot (revisado el 9 de julio de 2013).

WARD, David C.: *Hide/Seek: "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.) by Felix Gonzalez-Torres* [video], http://www.youtube.com/watch?v=37bSb-aQ4BM (revisado el 19 de Julio de 2013).

Arte latinoamericano (general)

"Exhibitions: Infinite Island: Contemporary Caribbean Art", http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/infinite_island/highlight.php?a=EL51.15 (revisado el 14 de junio de 2013).

Arte feminista, de mujeres y de género

CASTAÑER, Xesqui: "El medio digital como soporte de los nuevos discursos del género", http://historiadelartemalaga.es/pcdig/wp-content/uploads/2013/02/4-Texto-Xesqui-Castaner.pdf, p. 5, (revisado el 12 de agosto de 2013).

IBTimes: *Interview with Feminist Artist Judy Chicago*, [video], http://news.yahoo.com/video/interview-feminist-artist-judy-chicago-133553138.html, (revisado el 27 de agosto de 2013).

NORANDI, Elina: "La representación de la violencia en las artistas latinoamericanas: los desaparecidos del Cono Sur y las muertas de Juárez", http://www.noraancarola.com/docs/Rio-de-la-plata-Elina-Norandi.pdf (revisado el 20 de diciembre de 2011).

Crítica de arte

DÍAZ PISANI, Tamara (12 de mayo de 2010): "Nuevas proposiciones del Arte Latinoamericano", *El diario de los Andes*, http://diariodelosandes.com/content/view/117457/, (revisado el 27 de junio de 2013).

DÍAZ PISANI, Tamara (2010): "Arte Latinoamericano", *El diario de los Andes*, 28 de abril, http://diariodelosandes.com/content/view/116093/105694/, (revisado el 5 de junio de 2013).

DÍAZ PISANI, Tamara (26 de mayo de 2010): "Entidad en la diversidad e identidad del arte latinoamericano", *El diario de los Andes*, http://diariodelosandes.com/content/view/119005/, (revisado el 27 de junio de 2013).

EDER, Rita (1996): "Reunión: Nueva historia del arte latinoamericano: Temas y Problemas", 1-6 de febrero, http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/eder_oaxca.pdf, (revisado el 25 de marzo de 2013).

MOSQUERA, Gerardo (2009): "Contra el arte latinoamericano", http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf, (revisado el 12 de mayo de 2013).

O'CONNOR, Francis (1989): "Oral history interview with Stanton L. Catlin, 1989 July 1-Sept. 14", http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-stanton-l-catlin-5454, (revisado el 4 de mayo de 2013).

Teoría política y poscolonialismo

ACEVEDO, Cristal (2012): "Golpe de Estado de 1963: más que a Juan Bosch a la democracia", *Hoy Digital*, 25 de septiembre, http://www.hoy.com.do/el-pais/2012/9/25/447815/Golpe-de-Estado-de-1963-mas-que-a-Juan-Bosch-a-la-democracia, (revisado el 4 de Julio de 2013).

Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América: http://www.loc.gov/rr/hispanic/1898/jonesact.html (revisado el 18 de julio de 2013).

BLISS, Peggy Ann (2008): "¿Quiénes son los dominicanos?", *RUMBO*, 10 de diciembre, http://foro.univision.com/t5/Comunidad-Puertorrique%C3%B1a/El-10-de-la-poblaci%C3%B3n-de-Puerto-Rico-es-dominicana/td-p/301465826, (revisado el 5 de julio de 2013).

CARBONE, Valeria Lourdes: "Cuando la Guerra Fría llegó a América Latina… La política exterior norteamericana hacia Latinoamérica durante las presidencias de Eisenhower y Kennedy (1953-1963)", http://www.caei.com.ar/es/programas/historia/08.pdf, pp. 7-14, (revisado el 4 de enero de 2012).

CASANUEVA DE DIEGO, Rocío: "La Doctrina Monroe: su significado y aplicación durante el siglo XIX", http://www.mexicodiplomatico.org/lecturas/doctrina_monroe.pdf, pp. 1-5, (revisado el 20 de agosto de 2013).

"Denuncian que persiste impunidad por Masacre de Ponce en Puerto Rico", 21 de marzo de 2012, http://www.telesurtv.net/articulos/2012/03/21/denuncian-que-persiste-impunidad-por-masacre-de-ponce-en-puerto-rico (revisado el 29 de junio de 2013).

FOX, Michael (2012): "Central America: Between Past and Present", 23 de marzo, http://nacla.org/news/2012/3/23/central-america-between-past-and-present, (revisado el 28 de septiembre de 2013).

HABER, Alicia: "El Escenario de la Memoria", http://www.rimercardillo.com/gen_essay_haber_sp.htm, (revisado el 29 de septiembre de 2013).

HANEMANN, Ulrike (2005): "Nicaragua's literacy campaign", *Background paper prepared for the Education for All Global Monitoring Report 2006 Literacy for Life Commissioned through the UNESCO Institute for Education (UIE),* marzo, http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001460/146007e.pdf, pp. 1-13, (revisado el 2 de Julio de 2013).

Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México: http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.asp (revisado el 26 de junio de 2013).

LONG, Charles H.: "Mircea Eliade and the Imagination of Matter", http://www.jcrt.org/archives/01.2/long.shtml, (revisado el 29 de noviembre de 2013).

"México: Más de 121 mil personas asesinadas entre el 2007 y 2012", 31 de julio de 2013, http://www.larepublica.pe/31-07-2013/mexico-mas-de-121-mil-personas-asesinadas-entre-el-2007-y-2012, (revisado el 30 de agosto de 2013).

SISCAR, María Josep (2010): "México celebra el bicentenario en su peor oleada de violencia", 15 de septiembre, http://www.publico.es/internacional/336682/mexico-celebra-el-bicentenario-en-su-peor-oleada-de-violencia, (revisado el 4 de septiembre de 2013).

United States Census Bureau (2011): "The Hispanic Population: 2010", *2010 Census Briefs,* mayo, http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-04.pdf, (revisado el 12 de Julio de 2013).

WAISBROT, Mark; Roett, Riordan (2004): "After the Monroe Doctrine: The Future of U.S.-Latin America Relations",

http://www.cepr.net/documents/briefings/0701_after_monroe_transcript.pdf, pp. 1-14, (revisado el 22 de agosto de 2013).

Teoría de género y asuntos de género

CHOUZA, Paula (2012): "Cinco asesinadas en 24 horas en Ciudad Juárez", 20 de abril, http://blogs.elpais.com/mujeres/2012/04/cinco-mujeres-mueren-tiroteadas-en-ciudad-juarez-en-menos-de-24-horas.html, (revisado el 18 de agosto de 2013).

CRAIL, Alejandra (2010): "La odisea de denunciar un ataque sexual en el Metro", 15 de julio, http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/102516.html, (revisado el 8 de septiembre de 2013).

"Dominican Republic Delivers "Huge Blow" to Women's Right to Life", http://www.amnesty.org/en/news-and-updates/news/dominican-republic-delivers-quothuge-blowquot-women039s-right-life-20090918, (revisado el 15 de octubre de 2013).

"Edomex, la otra Ciudad Juárez", 21 de julio del 2013, http://www.vanguardia.com.mx/edomexlaotraciudadjuarez-1791693.html, (revisado el 31 de agosto de 2013).

ERNESTO RIVERA, Manuel (2009): "Médicos: Puerto Rico registra mayor número cesáreas del mundo", 4 de agosto, http://www.azcentral.com/lavoz/spanish/health/articles/health_10603.html, (revisado el 12 de octubre de 2013).

HERNÁNDEZ, Lilian (2011): "México es el primer lugar en violencia sexual: ONU", 25 de diciembre, http://www.excelsior.com.mx/2011/12/25/nacional/797160, (revisado el 17 de agosto de 2013).

MAYORGA, Patricia (2013): "Surge en Juárez supuesta vengadora anónima que asesina a choferes violadores", 31 de agosto, http://www.proceso.com.mx/?p=351505, (revisado el 2 de septiembre).

RUIZ, Miriam (2001): "De víctima a victimaria se convirtió joven agredida en el Metro", 7 de septiembre, http://www.cimac.org.mx/noticias/01sep/01090701.html, (revisado el 4 de septiembre de 2013).

"Theories of Rape", http://cyber.law.harvard.edu/vaw00/theories_of_rape.html, (revisado el 27 de agosto de 2013).

VILORIA, Nairobi: *Casos se han duplicado en República Dominicana con ácido del diablo*, [video], http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=8DqRvkGQQ9k, (revisado el 12 de octubre de 2013).

Glosario

Acuerdos de Paz (América Central): Fueron una serie de tratados firmados por países de Centroamérica, cada uno de forma independiente, que debían garantizar el fin de las guerras civiles y los conflictos internos que sufrían los países de la región. Se ha demostrado que los conflictos internos y la violencia no han terminado. Todos los países centroamericanos comenzaron, a partir de entonces, a unirse en el Sistema de la Integración Centroamericana (SICA), controlado por instituciones comerciales internacionales.

Afrocubano: El término se refiere a las y los habitantes de Cuba que tiene, mayormente, ascendencia africana, y a los elementos culturales o históricos en Cuba que emanan de esta comunidad. Puede referirse a la combinación de elementos africanos, y otras culturas, que se encuentran en la sociedad cubana, como la raza, religión, música, idioma, las artes y la cultura de clases.

América Central: Se refiere al grupo de siete países—Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y Belice— que se encuentran entre el istmo de Tehuantepec en México y el istmo de Panamá. En esta tesis se ha dejado fuera Belice, porque su cultura se asocia más a la de los países de las islas angloparlantes del Caribe, y no al resto de los países, hispanoparlantes, de América Central.

Androcentrismo: Es la práctica, consciente o no, de otorgar a los varones o al punto de vista masculino una posición central en la propia visión del mundo, de la cultura y de la historia.

Antiimperialismo: Posición política que surge a finales del siglo XIX, y que se caracteriza por una categórica oposición al imperialismo.

Armario (LGBTT): Se refiere al armario simbólico, o la metáfora del lugar en donde se esconden las sexualidades de las personas que, por la sociedad homófoba que no les acepta, no se atreven a proyectarla de forma pública.

Autóctono: Ente (biológico o no) que es propio de un lugar.

Aztlán: Hogar ancestral legendario de la población Nahua, uno de los grupos culturales más importantes de Mesoamérica, y, por extensión, de las poblaciones aztecas.

Billboard: Estructura grande, en el exterior, que sirve principalmente para colocar publicidad.

Caribe español: Región que comprende los países hispanohablantes del Caribe: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico.

Casabe: Pan crujiente, delgado y circular hecho con masa de yuca.

Central Intelligence Agency (CIA): Principal institución de espionaje de Estados Unidos. Tiene tres actividades principales: búsqueda de información acerca de gobiernos, corporaciones e individuos extranjeros; el análisis de la información recogida por ellos y otras agencias de inteligencia estadounidenses, con el propósito de proveer asesoramiento a la rama judicial; organización de operaciones tácticas, especialmente las confidenciales, ya sea dentro o fuera de los Estados Unidos..

Centro: Estatus más alto en el sistema de organización territorial político económico en la teoría estructuralista y desarrollista. Es parte de un sistema de distribución de riquezas desigual. El término se utiliza para los territorios que acumulan mayor cantidad de capital y bienes. Tienen, por ello, la capacidad de dominación cultural y de otros ámbitos.

Cisgénero: Término que se utiliza para describir a personas cuya identidad de género y género biológico son concordantes al comportamiento que a este le fue socialmente asignado. Por lo tanto, son las personas que no han cambiado su identidad de género (transgénero), o su sexo por completo (transexual). Para éste último se utiliza también el término Cisexual.

Cosificación: Consideración de una persona como una cosa.

Culturalmente normativo: Que sigue las normas establecidas socialmente, en términos culturales.

Darwinismo social: Aplicación de conceptos darwinistas de la evolución, especialmente "la supervivencia del más apto" a las estructuras sociales y otras situaciones humanas. En algunos casos, el darwinismo social divide a los seres humanos en clases sociales, atribuyendo las características del más apto a la burguesía y pequeña burguesía, y lo contrario a la clase trabajadora. Ello ha llevado al desarrollo de políticas que buscan la eliminación de personas pobres para la evolución de la especie. En otros casos, la teoría divide a los seres humanos en otras estructuras sociales como las razas, las etnias, etc., y establece como más aptos a las

personas de una raza y menos aptos para la supervivencia las personas de otra raza con consecuencias igualmente catastróficas.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN): Organización política de México con estructura militar de guerrilla que trabaja por la equidad social, especialmente en los territorios rurales indígenas, que son la clase más marginada en México.

El difícil: Nombre coloquial con el que se ha llamado en Puerto Rico al idioma inglés. Por la relación que tiene el país con Estados Unidos el idioma ha sido impuesto aunque nunca se ha convertido en el idioma materno de la población. Dicha imposición ha creado una resistencia y ha simbolizado en las manifestaciones culturales—literatura, bellas artes—la colonización.

Empoderamiento: Aumento del poder económico, político, físico, etc., de individuos o comunidades, a través de diferentes métodos, que fomentan los cambios positivos en sus vidas. El término se utiliza en estudios sociales que tienen que ver con grupos marginales como las mujeres, países del "tercer mundo" y las razas no blancas.

Estado-nación: Territorio delimitado, con una población constante. Los estados-naciones surgieron cuando terminaban los sistemas feudales y desaparecía el control de las tierras por señores feudales.

Esterilización forzosa: Es aquella esterilización que se produce en una o más personas sin su consentimiento ni justificación médica o clínica, con intención eugenésica, punitiva o anticonceptiva forzosa.

***Ethos*:** Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad.

Eugenesia: Tendencia asociada al darwinismo social. La teoría propone la creación de personas más fuertes e inteligentes por medio de la eliminación de las que se piensa que no lo son, especialmente personas pobres y de razas distintas a las dominantes.

Eurocéntrismo: El término eurocentrismo se aplica a cualquier tipo de actitud, postura o enfoque intelectual, historiográfico y de la evolución social, que considera que Europa y su

cultura han sido el centro y motor de la civilización, y que por ello identifica la historia europea con la Historia Universal.

Exotización: Tendencia de ver como exóticas las culturas, tradiciones o prácticas ajenas.

Exposiciones *Blockbuster*: Exposiciones grandes y de temas que interesan a una cantidad grande de público. Usualmente se invierte en ellas mucho dinero y se crean campañas publicitarias nacionales o internacionales.

Feminicidios: Asesinato de mujeres por razón de género.

Feminización: Proceso por el cual un fenómeno o individuo adquiere características femeninas. Se utiliza en los estudios de género, la biología, la gramática, la medicina y otros campos.

Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN): Organización de tendencia marxista leninista, que luchó, con métodos guerrilleros, contra la colonización en Nicaragua. Llegó al poder luego del derrocamiento de la dictadura de la familia Somoza en 1979. Actualmente es un partido político electoral.

Geo-política: Materia multidisciplinaria que se encarga de estudiar los sucesos políticos, y sus futuros efectos, a través del análisis de la historia, la sociología, la economía, la geografía, etc.

Guerra Fría en América Latina: Serie de medidas que se tomaron, a partir del plan de la Guarra Fría de eliminar el comunismo, para eliminar todas las tendencias de izquierdas en América Latina. Las estrategias se tomaron, principalmente, a partir del triunfo de la Revolución Cubana.

Heteronormatividad: Que sigue las normas impuestas socialmente en cuanto a la sexualidad de una persona (la heterosexual). Es la idea de que la heterosexualidad es la única sexualidad aceptable, y rechaza la atracción sexual entre personas del mismo sexo, el cambio de sexo y el cambio de los roles de género por unos que no corresponden socialmente al sexo.

Heterosexual: Que no es lesbiana ni gay. Una persona que se siente atraída sexualmente por personas del sexo opuesto.

Homogeneización cultural: Imposición de un tipo de cultura en diferentes sociedades con el objetivo de que la cultura mundial, o de una región, sea parecida o igual.

Identidad cultural: Cultura o tradiciones con las que se identifica un grupo o individuo.

Identidad: Características que definen a un grupo o individuo, ya sea biológicas, sociales, de roles, tradiciones, cultura, sexualidad, sexo, etc., y con las que la persona o comunidad se define a sí misma.

Imperialismo: Doctrina política que justifica la dominación de un pueblo o Estado sobre otros; habitualmente mediante distintos tipos de colonización (de poblamiento, de explotación económica, de presencia militar estratégica) o por la subordinación cultural (aculturación).

Inconmensurabilidad: Es la imposibilidad de comparación de dos teorías cuando no hay un lenguaje teórico común. Si dos teorías son inconmensurables entonces no hay manera de compararlas y decir cuál es mejor y correcta.

Indígena: Individuo que pertenece a alguno de los grupos raciales o sociales que habitaban el continente americano antes de la llegada de los europeos.

Indigenismo: Ideología política, presente en varios países de América Latina, que enfatiza la relación entre las naciones-estado y las poblaciones indígenas. Actualmente existen organizaciones que, bajo el nombre de indigenistas, se dedican a la lucha por los derechos equitativos de dichas personas.

Jíbaro: Es un término de uso común en Puerto Rico para referirse a los campesinos de ascendencia española (principalmente canarios) que habitan las regiones montañosas de la isla, pero en la actualidad ha adquirido un significado cultural más amplio.

Latino/a: En Estados Unidos, es como se le llama a las personas que provienen de América Latina, ya sea por ascendencia o porque han llegado como inmigrantes.

LGBTT: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trasexuales, Transgéneros.

Macrológico: Estudio amplio y general de todas las estructuras de un sistema.

Maquiladora: Empresa que importa materiales sin pagar aranceles; su producto se comercializa en el país de origen de la materia prima.

Metrópolis (en términos artísticos): Se refiere a las ciudades o centros urbanos que forman parte del circuito artístico en donde se establecen las tendencias mundiales. Otra forma de llamarlo es capitales del arte. Se han caracterizado por ser capitales europeas (como Atenas, Roma, Florencia, París, Zurich, Berlín, etc.), u occidentales (como Nueva York, Chicago y Los Ángeles). Pero también han participado de las metrópolis artísticas, recientemente, ciudades orientales como Tokyo.

Mexico-americanos: Estadounidenses con ascendencia—completa o parcial—mexicana. En esta tesis se refiere a las y los descendientes de las personas que vivían en el territorio mexicano que fue tomado, por la fuerza o de forma democrática, por Estados Unidos.

Micrológico: Estudio detallado de una de las partes de un sistema.

Mujeres de "color": Término que se utiliza en Estados Unidos y otros países, especialmente los angloparlantes, para referirse a las personas que no son de raza blanca, o caucásica, especialmente negros, mulatos, mestizos, cualquier persona proveniente de América Latina u otros países.

Muralismo: Movimiento de las artes plásticas que se dedica a la expresión a través de la pintura en muros. Generalmente se refiere a la tendencia que surgió en México a principios de la década de 1920, pero también se puede hablar de muralismo en el arte latinoamericano de principios del siglo XX y el que aparece en California a partir de los años 60' del mismo siglo para reivindicar derechos chicanos, y que se inspiraba en el primero.

Neo-mexicanismo: Movimiento artístico que surge en la década de 1980 en México. Raya en el surrealismo, aunque se considera realista de corte social, y que se basa en la exaltación de la cultura mexicana pero, a diferencia del muralismo mexicano, deja a un lado su historia.

Normativo: Que sirve de norma o se encarga de fijar las normas.

Norte (del norte): En el lenguaje del colonialismo en América Latina se refiere a las tendencias, tradiciones o cultura que viene desde Estados Unidos.

Nuyorican: Se refiere a miembros de la diaspora puertorriqueña, especialmente la que se estableció en la zona metropolitan de Nueva York, o sus descendientes.

Occidente: Término que se utiliza para denominar una región geográfica del mundo o una cultura. En términos regionales abarca el oeste del continente europeo así como algunas regiones de África y todo el continente de América. Se utiliza la expresión en esta tesis principalmente para hablar de una cultura, la que abarca las tendencias o tradiciones de los países de Europa occidental, Estados Unidos y Canadá. Se opone al "tercer mundo", como se denomina a los países que sufren algún tipo de colonialismo.

Oligarquía: En la ciencia política, es una forma de gobierno en la que el poder supremo está en manos de unas pocas personas, generalmente de la misma clase social.

Oriente: Nombre acuñado en la cultura occidental para los países al este del territorio que comprende Europa occidental. Se divide en oriente próximo, oriente medio y lejano oriente.

Otredad: Existencia de lo otro; existencia dentro de lo que se denomina como lo otro.

Otrizar: Se refiere en esta tesis al término general de concebir como otro a un individuo o concebirse a sí mismo como el otro por diferencias culturales, raciales, geográficas, o de género. Usualmente es una forma de discriminación porque lo que se concibe como lo otro es la cultura o sociedad no dominante, que a menudo se inferioriza.

Palo Monte: Grupo de denominaciones estrechamente relacionadas con orígenes Bantú, desarrolladas por esclavos de África central que fueron llevados a Cuba y Republica Dominicana.

Panfletario: Término coloquial que se utiliza para hablar de una persona o estilo que sigue al pie de la letra una doctrina política y que intenta difundirla con todos los medios a su alcance.

Paramilitarismo: Sistema compuesto por organizaciones particulares que tienen una estructura y disciplina similar a la de un ejército, pero no forma parte de manera formal de las fuerzas militares de un Estado. Las organizaciones paramilitares, pueden o no, servir a los intereses del Estado y generalmente están fuera de la ley. Dentro de sus miembros pueden estar fuerzas policiales, mercenarios, integrantes de escuadrones de asalto o grupos de seguridad privados.

Patriarcado: Sistema económico y político que se caracteriza por una distribución desigual del poder entre hombres y mujeres en la cual los varones tienen preeminencia en uno o varios aspectos, tales como la determinación de las líneas de descendencia (filiación exclusivamente por descendencia patrilineal y portación del apellido paterno), los derechos de primogenitura, la autonomía personal en las relaciones sociales, la participación en el espacio público -político o religioso- o la atribución de estatus a las distintas ocupaciones de hombres y mujeres determinadas por la división sexual del trabajo.

Periferia: En la organización territorial imperialista son las regiones que no pertenecen a los espacios dominantes. Asimismo, en un espacio dominado, puede existir un centro, que genrealmente se caracteriza por ser un lugar urbanizado, y una periferia, que puede ser una zona pobre de una ciudad o una zona rural.

Plena puertorriqueña: Género de música, canto y baile originario de Puerto Rico y proveniente de la mezcla de la música africana con ritmos de otras culturas que coincidieron en el país. Su nacimiento se ubica a principios del siglo XX.

***Queer*:** Es un término global para designar las minorías sexuales que no son heterosexuales, heteronormativas o de género binario. En el contexto de la identidad política occidental, la gente que se identifica como *queer* suele buscar situarse aparte del discurso, la ideología y el estilo de vida que tipifican las grandes corrientes en las comunidades LGBTT, que consideran opresivas o con tendencia a la asimilación.

Real-maravilloso: Corriente literaria y artística que surge en América Latina a finales de los años 40’ del siglo XX y que se caracteriza por la expresión de emociones a través de un estilo que mezcla la magia y los elementos rituales con la realidad.

Regla de Ocha: Llamada también santería, es un conjunto de sistemas religiosos que funden creencias católicas con la cultura tradicional yoruba. Es, por lo tanto, una creencia religiosa surgida de un sincretismo de elementos europeos y africanos.

Sincretismo: Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes.

***Spanish Harlem*:** Zona Este del barrio de Harlem, al norte de Manhattan. Se le llama Harlem Hispano, en inglés *Spanish Harlem*, porque se asentaron allí una gran cantidad de

latinoamericanas y latinoamericanos, especialmente puertorriqueños y domincanos, a partir de 1940.

***Straight*:** Palabra coloquial para llamar a una persona heterosexual.

Subalterna/o: Inferior, que está bajo las órdenes de otra persona.

Talla de santos: Símbolo cultural y nacional de Puerto Rico. Es un tipo de manifestación artesanal y de imaginería popular a la que se le conoce también como Santos de Palo. Estos, tradicionalmente son tallas de los santos, la Virgen y los Reyes Magos de la iglesia católica hechos en madera. Se considera que la actividad de tallar santos tuvo sus comienzos en el siglo XVII, cuando las iglesias se encontraban muy lejos del puertorriqueño que habitaba el interior de la Isla. A los talladores de santos, se les conoce también como santeros.

Tercer mundo: Fue acuñado por el economista francés Alfred Sauvy en 1952, realizando un paralelismo con el término francés Tercer Estado, para designar a los países que no pertenecían a ninguno de los dos bloques que estaban enfrentados en la Guerra Fría, el bloque occidental (Estados Unidos, Europa Occidental, Japón, Canadá, Corea del Sur, Australia y sus aliados) y el bloque comunista (Unión Soviética, Europa Oriental, China). Actualmente, de manera anacrónica (el "segundo mundo" del "bloque socialista" ha desaparecido como concepto), el término se utiliza, de manera poco precisa, para referirse a los países periféricos subdesarrollados o "en vías de desarrollo", en contraste a los países desarrollados.

Transexual: Persona que cambia por completo su sexo.

Transgénero: Persona que no responde a los roles de género asociados a su sexo.

Tratado de Libre Comercio (NAFTA): Acuerdo de comercio firmado en 1992 por Canadá, Estados Unidos y México. Tiene su antecedente en el Tratado de Libre Comercio Estados Unidos-Canadá.

Vejigante: Personaje folklórico en Puerto Rico. Es visto especialmente en festivales. El personaje se crea a través del disfraz que se pone una persona, que se caracteriza por una vestimenta amplia y colorida, que permite el movimiento de la tela para el baile, y una máscara, también colorida, y con cuernos.

Violencia de género: Violencia ejercida sobre una persona por su sexo o su género. Puede ser física, psicológica o sexual.

Yola: Embarcación muy ligera movida a remo y con vela.