

EN IMÁGENES Y PALABRAS: ¿QUÉ CENTROAMÉRICA?

Pablo Hernández

I. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA

Las aproximaciones críticas, teórico-metodológicas, conceptuales y analíticas, a la producción cultural centroamericana contemporánea parecen tener cada vez menos argumentos y justificaciones para su encierro dentro de los límites de los saberes construidos en correspondencia con un sistema de objetos únicos y propios. Las ciencias sobre la literatura son un buen ejemplo de este proceso. La adecuación de un conjunto de metodologías, teorías, formas del análisis y de la crítica a un determinado tipo de objeto, la *literatura*, varía en razón no sólo de los cambios de las formas asumidas de antemano como *literarias* sino, fundamentalmente, por el cambio de posición que la literatura experimenta dentro de, diría Michel Foucault, una determinada configuración de las relaciones entre *las palabras y las cosas* (Foucault 15-35).¹

Este sistema de los objetos ha dictado la tesis de que la literatura es el lugar natural de la palabra utilizada de forma creativa y estética –según las categorías *Wortkunst* (arte de la palabra) y *Belles-Lettres* (bellas letras) tal y

1. Siguiendo a Foucault se sobreentiende acá que esta relación entre las palabras y las cosas, así como también la relación entre una determinada disciplina científica y el objeto que supuestamente le pertenece, entre el saber, la verdad y sus objetos, pero también las relaciones entre las imágenes y las palabras, no son otra cosa que una dimensión más de las luchas, tensiones, estrategias, técnicas y tácticas de poder al interno de toda sociedad y cultura.

como se pensó desde el siglo XVIII en Alemania y Francia respectivamente—, y que a él corresponde un determinado tipo de objeto: el libro. Este proceso histórico, por el que la literatura se delimita a sí misma, dibuja una serie de pretensiones de autonomía y de soberanía respecto a las otras formas de la escritura y de la cultura gráfica, por un lado, y, por el otro, respecto a las otras formas convencionales de las artes (pintura, música, escultura, teatro y danza, por ejemplo) y sus propios medios (las imágenes, los sonidos, los volúmenes plásticos, los gestos y movimientos del cuerpo). Es así que la literatura se asume, convencionalmente, como el reino artístico, estético y creativo de la palabra que tiene como soporte material al libro.

Esta idea convencional de la literatura en Occidente está íntimamente relacionada con el desarrollo, sumamente extenso en el tiempo, de una discusión teórica sobre las tensiones, diferencias y similitudes entre las palabras y las imágenes. Esto ha sido reconocido por diversos historiadores y críticos de la cultura occidental, al punto que algunos de los más destacados estudiosos de la historia de dicha tradición llegan a concluir que la disputa sobre las diferencias entre las palabras y las imágenes se encuentra en el centro mismo de lo que solemos denominar “cultura occidental”. Tal y como lo sintetiza muy bien Moritz Wullen, esta tradición occidental ha terminado por materializarse en una forma convencional de entender las relaciones entre las palabras y las imágenes a partir de un modelo dicotómico (Wullen 15). Se trata de un sistema de dos mundos o dos galaxias independientes, siguiendo la metáfora de McLuhan sobre la ‘galaxia gutenberg’ (McLuhan 5), cada una con sus propios sacerdotes (filólogos, lingüistas, críticos literarios o historiadores del arte, críticos del arte), sus propios héroes (escritores o pintores), sus propias formas materiales (libro o cuadro), sus propios templos (museos, galerías o talleres literarios, bibliotecas) y sus propias disciplinas (lingüística, filología, teoría literaria o historia del arte, teoría del arte). Aún así, este modelo de las relaciones entre lo visual y lo verbal, entre las imágenes y las palabras, de las dos galaxias separadas y respectivamente repelentes, resulta un tanto anómalo cuando lo consideramos desde el punto de vista, no de las teorías del arte o la literatura ni desde los sistemas de pensamiento que han buscado todo tipo de justificaciones para él, sino desde el punto de vista de las prácticas artísticas mismas. Contrariamente a esta convención teórico-cultural esquemática, en la práctica, tanto los artistas plásticos y visuales, como los escritores y productores de soportes materiales para la escritura, han experimentado constantemente, en todas las épocas y en todas las culturas, con las relaciones entre imágenes y

palabras, incluso buscando, en muchos casos, y alcanzando, en menos, el desarrollo de un lenguaje al mismo tiempo gráfico-verbal e icónico.²

Con vistas a un análisis concreto de la producción cultural centroamericana contemporánea, el resumen del contexto de discusión general sobre el tema de las relaciones entre las palabras y las imágenes, que en este ensayo presentamos, tiene como resultado la necesaria consideración de dos dialécticas simultáneas: debemos partir del hecho de que no se pueden ignorar ni relegar las diferentes dimensiones en que imágenes y palabras establecen relaciones, esto es, cómo se reproducen, se combaten, se desconstruyen, se trastornan o se destruyen las convenciones mediales vigentes social y culturalmente acerca de la cultura visual y la cultura verbal, acerca de lo visible y lo leíble, dentro de un determinado momento histórico; pero, tampoco podríamos avanzar sin intentar comprender que al lado de esta tensión socio-cultural entre lo visual y lo verbal, se desarrolla paralelamente otra dialéctica entre aparatos disciplinares, teórico-metodológicos y conceptuales, por un lado, y la realidad de las prácticas culturales y de sus objetos, por otro lado. Dicho de otra manera, al lado de la relación entre imágenes y palabras y sus tensiones, hay también una relación de tensión entre las teorías y ciencias correspondientes a la palabra y a la imagen entre sí, así como con respecto a las prácticas culturales vivas.

Llegamos así a una primera aproximación a nuestro problema general,³ un problema que planteamos no desde la historiografía literaria, las ciencias literarias o la filología, ni desde la historia del arte o la teoría del arte, entendidas de manera tradicional según el modelo dicotómico que describíamos más arriba, sino desde un punto de vista plural y variable, inter- y transdisciplinario que involucra también a la sociología, las ciencias políticas, la antropología y la filosofía. Esta primera aproximación podría ser enunciada de manera tajante en los términos en que W.J.T. Mitchell afirma que no

2. La historia de las relaciones entre imágenes y palabras en y entre contextos culturales determinados nos muestra que este fenómeno no es un fenómeno nuevo o novedoso, sino que ha tenido lugar como parte de las prácticas materiales de producción de todas las culturas en las más diferentes épocas. La dialéctica entre lo leíble y lo visible, y entre las palabras y las imágenes, define las convenciones mediales que atraviesan los sistemas de distribución de los diferentes tipos de signos, símbolos y representaciones, sus diferentes soportes materiales, los diferentes círculos de expertos, saberes e instituciones encargadas de dichos segmentos de la cultura, y las normativas que regulan cómo se debe escribir y leer, cómo se deben producir imágenes y cómo se deben ver.

3. Para un desarrollo amplio y detallado de algunos de los temas comprendidos en este artículo ver mi tesis doctoral *Espacio, sujeción y mirada: relaciones entre imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas*.

existe la palabra pura sin “contaminación” de la imagen, ni la imagen pura sin “contaminación” de la palabra (“Más allá” 28), puesto que ambas formas culturales y ambos medios se relacionan constantemente como elementos de un mismo campo retórico que las incluye, un campo que puede ser visto algunas veces bajo la forma de convenciones mediales (Martín-Barbero, *Medios*; McLuhan y Fiore), algunas otras veces como parte de la ideología (Mitchell) o incluso como parte de los regímenes materiales, simbólicos y estéticos que se establecen en amplios contextos sociales y culturales (Foster, Jay).

Nuestra propuesta en este ensayo es la de acercarnos a la producción cultural contemporánea centroamericana, dentro de ella a algunas obras de las artes visuales, para poder describir en qué medida las experimentaciones artísticas con las relaciones entre las palabras y las imágenes logran ayudarnos a definir un momento cultural más allá de las mismas artes y la misma literatura. Esto es, cómo en estas experimentaciones los artistas se han acercado al problema de las relaciones entre las palabras y las imágenes como algo mucho más complejo que un juego semiótico de referencias, adaptaciones, citas, ilustraciones y descripciones, como un nudo cultural de problemas sociales, políticos y estéticos. Nos encontramos frente a un tema que paulatinamente viene ganando más y más terreno dentro de las discusiones críticas sobre la producción cultural, su circulación, sus roles en las tensiones que contemporáneamente definen las diferentes sociedades y, sobre todo, en cómo estos se ven implicados en las tensiones constantes entre lo visible (y la producción de imágenes) y lo legible (y la producción de escritos).

De este modo, el presente texto pretende dejar planteado el problema de la reflexión, el análisis, la crítica y la discusión crítica de una producción cultural que no se deja comprender ni reducir por las categorías convencionales de *literatura* y de *artes plásticas*; concretamente hablamos de la producción de objetos, fotografías, pinturas, impresiones, instalaciones, acciones, *performances*, libros, afiches, collages en los que se explota estética, expresiva, comunicativa y gráficamente la co-presencia o simultaneidad de palabras e imágenes. Proponemos para ello el concepto de *imagen-palabra* para acercarnos de manera amplia y variable a las formas materiales de la producción cultural en las que se experimenta con las relaciones entre las palabras y las imágenes.⁴

4. Ahora bien, esta no pretende ser una categoría que se aplique a un segmento determinado de los objetos de la producción cultural, como es el caso de nociones ya existentes como la

La noción de *imagen-palabra* no corresponde a la palabra que contiene una imagen de origen o naturaleza visual, ni corresponde con las imágenes que contienen palabras escritas o cuya representación proviene de palabras articuladas como historias. Esta noción se refiere a la relación, y como toda relación, esta no tiene lugar en alguno de los términos involucrados, sino en el espacio intermedio que se produce por la relación entre ambos términos.

En la *imagen-palabra* se ponen a prueba nuestras convenciones mediales y el campo retórico que nos dictan cuáles son nuestras expectativas sobre los campos sociales y culturales correspondientes a lo visual y a lo verbal. Al mismo tiempo, las experimentaciones que con estas relaciones efectúan numerosos artistas, nos confirman que existen estas convenciones, y nos enseñan en qué consisten sus arbitrariedades, sus usos por parte del poder y los juegos ideológicos que en ellas tienen lugar.

A través de un recorrido selectivo de la historia de la discusión teórica sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras, se puede mostrar claramente que este no es un tema que se ha desarrollado, exclusivamente, en sentido estético, epistemológico o semiótico-retórico. El tema de las relaciones entre las palabras y las imágenes se ha desarrollado fundamentalmente como un tema de orden político de acuerdo con sistemas de pensamiento dicotómico con marcos de valoración y relación excluyentes a los cuales no ha escapado la diferenciación entre lo visual y lo verbal.

Sin embargo, al lado de esta tradición teórica excluyente entre las palabras y las imágenes se puede observar, tanto en la historia de las teorías sobre las artes como en las mismas prácticas de producción cultural, una constante cadena de intentos de pensar las palabras y las imágenes como fenómenos diferentes aunque múltiplemente relacionables. En este sentido, las diversas formas en que historias literarias y librecas han influenciado las representaciones pictóricas, o las formas en que en los textos literarios y críticos han utilizado figuras retóricas como la écfrasis y la hipotiposis, pueden servir de ejemplo de cómo, si se parte de la experimentación en la

noción de *Iconotext* (Wagner) o la de *imagetext* (Mitchell, *Más allá de*), sino una categoría que se aplique a la relación en cuanto dinámica y espacio dialécticos. Tanto desde las nociones de *Iconotext* y de *imagetext* como desde la noción de *Intermedialität* (Rajewsky) o desde la de *Interart-Ästhetiken* (Brosch) se concede a las convenciones mediales una naturalidad y una no historicidad que son discutibles desde nuestro propio punto de partida. Al contrario de estas aproximaciones, nuestra perspectiva quiere demostrar que las relaciones entre las palabras y las imágenes tienen lugar en un espacio mucho más amplio que el de las tradiciones artísticas o el de los medios de comunicación.

producción cultural, nos vemos obligados a reflexionar y a producir aparatos conceptuales y analíticos que no partan de una supuesta normatividad de la separación y exclusión de palabras e imágenes. Por el contrario, desde esta práctica cultural y desde los retos que ella lanza al pensamiento que no la quiere subordinar a modelos normativos puramente teóricos, se han propuesto modelos de análisis que parten de una ampliación crítica de nociones como las de *textualidad* y *medialidad*. Ampliando la noción de *textualidad* más allá de su restricción a la cultura verbal y a la cultura de lo escrito, y ampliando la noción de *medialidad* más allá de su restricción a las explicaciones mecanicistas de la comunicación y la circulación de información, podemos obtener importantes instrumentos para comprender las relaciones entre palabras e imágenes en el espacio social de producción de signos, símbolos y representaciones.

II.

PRESENTACIÓN DE ALGUNOS EJEMPLOS

Pero, como decíamos al inicio de este texto, las relaciones entre las diferentes artes y las relaciones entre sus diversos medios no se dan en el vacío. Desde los códices mayas y los pictogramas de las diversas culturas originarias americanas hasta los contemporáneos sitios de Internet o el diseño de videojuegos, pasando por la producción colonial de la heráldica, la emblemática, la literatura de túmulos, portadas, portales y retablos, pinturas de castas, piras funerarias, arcos triunfales, cuadros de costumbres, álbumes y almanaques, y por los talleres populares de artes gráficas, la imaginería religiosa popular, el tatuaje, el grafiti y el desarrollo de la prensa, las relaciones entre las palabras y las imágenes han estado siempre presentes en el contexto cultural (centro)americano, aún cuando desde las recopilaciones y taxonomías críticas estas manifestaciones hayan sido relegadas a un lugar marginal como “prácticas culturales menores”. Desde otro punto de vista, pero siguiendo con la anterior argumentación, una revisión de la historia cultural de Centroamérica nos puede ayudar a verificar que las relaciones entre lo verbal y lo visual han cumplido roles cruciales en diferentes momentos de dicha historia. La lucha, que desde tiempos de la conquista y colonia europea tuvo lugar en el territorio centroamericano por el monopolio sobre la producción e interpretación de imágenes (entre la cultura laica y la cultura religiosa) no se puede explicar sin la correspondiente lucha por el monopolio

de la publicación de escritos y de los procesos de alfabetización y el control de la cultura escrita por parte de la Iglesia.

Así, la construcción de las identidades nacionales, con todos sus mitos, exclusiones, violencias, símbolos y repertorios imaginarios de identificación, no se pueden comprender sin pasar por las diversas coordinaciones que la cultura verbal y la cultura visual negociaron como ejes del *espejo (friccional) de la nación*. La creciente beligerancia de los movimientos populares y de las organizaciones políticas alternativas a las formas oligárquicas, dictatoriales y militares del poder no se pueden entender en el contexto centroamericano sin el análisis de la aparición de talleres populares de artes gráficas en los que las imágenes y las palabras se coordinaban de acuerdo con diversos intereses y fines. Las crisis de las identidades nacionales basadas en el modelo del estado-nación, los diversos procesos de fragmentación de las sociedades, de debilitamiento del espacio público como mediación entre la sociedad civil y las esferas de poder político, los diversos proyectos de sociedad en disputa y lucha por la definición del futuro de la región, así como los importantes reclamos de justicia y de recuperación de la memoria histórica colectiva durante los años conflictivos de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, no se pueden comprender si no es a través de la participación de medios verbales y visuales de expresión y comunicación de las representaciones en disputa. De este modo, la pregunta por las relaciones entre las palabras y las imágenes en la Centroamérica contemporánea abre la posibilidad de dar respuesta a las dudas sobre cómo es(son) la(s) Centroamérica(s) del presente y cómo podría(n) ser la(s) Centroamérica(s) del futuro.

Desde este punto nos preguntamos por el lugar que ocupa la palabra escrita fuera de la literatura, incluso, fuera de los libros, en soportes tan variados como los medios masivos de comunicación, las impresiones, las pantallas y los monitores que nos rodean, las paredes en una ciudad, la piel de los cuerpos de los jóvenes, la publicidad, los audiovisuales, los cuadros de los pintores, las fotografías, las instalaciones, las documentaciones de acciones artísticas o *performances*, en el videoarte y en los más diversos formatos de los sitios de la Internet. Para ubicar esta pregunta nos concentraremos en el desarrollo de las artes visuales centroamericanas del período inmediatamente posterior a los acuerdos de paz de Esquipulas II de 1987, durante la década de 1990 y los primeros años del siglo XXI. Es justamente con la generación de artistas visuales que inicia su trabajo creativo durante este período que encontramos un incremento cuantitativo en la utilización de la palabra escrita dentro de las prácticas artísticas y

dentro de las obras de arte mismas; además de que se puede observar una clara intensión cualitativa de experimentación con las más diversas posibilidades de relación entre las imágenes y las palabras para enfrentar con el arte los problemas más complejos de las sociedades centroamericanas de transición.

Algunos de esos problemas pueden ser agrupados a partir de grandes núcleos temáticos, por ejemplo, alrededor de conceptos como los de la mirada, la sujeción, el espacio y la performatividad. Veamos a continuación algunos ejemplos.

III.

LA MIRADA

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma es uno de los artistas centroamericanos que más enfáticamente ha aprovechado las relaciones intermediales que incluyen la palabra escrita y la imagen. En sus trabajos, no sólo toma importancia la presencia de textos escritos y de imágenes, sino, fundamentalmente, la producción de un espacio para la relación entre imágenes y palabras, en el que el espectador toma conciencia, histórica y crítica, de las convencionales formas de escribir y leer, de ver y de producir imágenes. Un espacio que, como hemos explicado, denominamos *imagen-palabra*. Hay diversas posibilidades en que las obras de las artes visuales utilizan las relaciones entre las palabras y las imágenes para producir cambios e intercambios del mirar. La mirada no corresponde, para nuestro trabajo, con el ver. En la mirada se ponen en juego aspectos existenciales fundamentales para la vida social del ser humano. La producción de identidad, los juegos de la alteridad, la cosificación del otro y la construcción de una perspectiva ante el mundo y ante la propia concepción de la vida involucran la mirada como un elemento esencial, como ya lo desarrollaron filósofos como Merleau-Ponty, Sartre y Lacan.⁵

El elemento fundamental de la mirada reside en su circularidad, lo que miramos nos mira de vuelta. Tanto los objetos animados como los inanimados una vez que los consideramos bajo la perspectiva de la mirada son parte de un intercambio de miradas que nos ponen al mismo tiempo en la posición

5. Ver: Sartre, J.P. (1976). *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard; Merleau-Ponty, M. (1979). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard; Lacan, J. (1987). *El seminario de Jacques Lacan no. 11: Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

del observador y de lo observado. Las imágenes y las palabras, así como las obras del arte que se componen con ellas, son al mismo tiempo miradas por nosotros como espectadores y ellas mismas nos lanzan de vuelta diferentes miradas con las que nos interpelan sobre nuestras propias formas de mirar y el paisaje colectivo de intercambio y cambio de miradas que define nuestras sociedades contemporáneas.

Esto no se reduce a las miradas que están representadas en los personajes de las imágenes sino que se amplía a las miradas que se ponen en escena indirectamente a través de los textos y de las perspectivas que ellos suponen. El ejemplo que utilizamos para esto es la obra *La mirada crítica*, en la cual se dejan patentes, por un lado, la necesidad de una historia crítica de la mirada que incluya no sólo las formas de mirar que se ejercitan frente a los que consideramos diferentes y a partir de las cuales la mirada juega un papel fundamental en las dinámicas de la alteridad y la identidad, y por otro lado, la necesidad de extender este tipo de análisis a las formas de leer y de escribir. Esta fotografía pone en escena, por medio de la combinación del retrato de una joven maya y la fotografía de las páginas de un antiguo libro de catecismo,⁶ tanto la mirada etnográfica que se ha aplicado como modelo de objetividad crítica a pesar de que en realidad ha sido instrumento de producción de estereotipos y prejuicios racistas al interno de los mismos modelos de observación crítica, como la mirada que se impuso por muchos siglos como la única mirada con capacidad de lectura y escritura, la mirada religiosa de los textos religiosos. En la medida en que se reconoce que las miradas no sólo se inscriben en las imágenes sino también en los textos que leemos y escribimos, y que los libros y las convenciones de la cultura gráfica forman parte de una concepción amplia del mirar, la *imagen-palabra* se ofrece como espacio para la confrontación de las miradas que se ejercitan en la escritura y la lectura y las miradas que se ejercitan en nuestro enfrentamiento con las imágenes.

6. La obra *La mirada crítica*, está compuesta por dos tomas: 1) al lado izquierdo, la toma contiene una fotografía, manchada con pequeñas pintas rojas y negras a modo de cicatrices o señas de maltrato, en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor Jaime Baron y Arín (1657-1734) titulado *Luz de la Fé y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. El libro aparece abierto y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre; 2) la segunda toma contiene el retrato de una joven con marcados rasgos mayas. Este retrato representa a la joven con rostro serio y concentrado y vestida de negro. Dos elementos resaltan del retrato: una cinta métrica alrededor de la cabeza de la joven y una mirada directa hacia el objetivo, es decir hacia quienes la miramos.

Con los trabajos de Luis González Palma constatamos que la palabra, en la imagen, también nos mira. La presencia de palabra escrita potencia la formación de la obra de arte en un espacio de intercambio. Este espacio de intercambio, sin embargo, no está definido de forma exclusiva ni por el intercambio de miradas que se limitan a ver(se), ni por el intercambio dialógico verbal de la mirada que se limita a leer(se). En la misma posibilidad de intercambio de miradas, se nos ofrece también la posibilidad de historizar nuestras miradas, confirmar las operaciones de poder que se ejecutan a través de sus distintos modos y los distintos regímenes escópicos en los que se organiza. Trabajar con nuestra percepción a partir del reconocimiento de que lo que miramos nos mira de regreso y nos interpela con su mirada, es confirmar que el mirar involucra siempre lo que vemos tanto como lo que nos mira, lo que vemos tanto como lo que no vemos, de tal manera que lo visible y lo legible se puedan combinar y ejercitar como posibilidades de los cambios en los modos de la mirada. Más que una fotografía metafísica o una poesía de los pesares (Wood 43), el trabajo de González Palma se convierte en un excelente ejemplo de cómo *una, esta* historia de la mirada dicotómica es, simultáneamente, *una, esta*, historia de cómo Occidente se construyó su mirada de los otros, de *lo otro*, y de sí mismo, de *lo mismo*; se trata de una mirada en la que la comprensión y percepción del mundo está basada en las tensiones que se producen con la distinción entre el alma y el cuerpo, lo inteligible y lo sensible, el discurso y el no-discurso, la palabra y la imagen, la cultura y la naturaleza, la civilización y la barbarie. Una mirada que se expresa en Centroamérica con formas muy particulares de la separación, la represión, el exterminio y la estereotipia, y que ha estado relacionada con la fragmentación del espacio social y cultural de las comunidades que pueblan esta región de América Latina y de las relaciones que se establecen entre ellas. El espacio de intercambio para las miradas, un espacio que también es de encuentro, crítica y fricción de las miradas, un espacio intermedial y transnacional/regional, descrito a través de la obra de Luis González Palma, es el espacio que los artistas centroamericanos han propuesto frente al contexto contemporáneo de fragmentación y separación social, de desencanto nacional y político, de redefinición de proyectos sociales y violencia.

IV. LA SUJECIÓN

Otro núcleo temático se puede desprender de una comparación entre el arte contemporáneo centroamericano y el arte del contexto inmediatamente anterior al período centroamericano de posguerra, esto a partir del análisis de los sucesos de la Primera Bienal Centroamericana en el año 1971. Los premios de dicha bienal fueron declarados desierto por parte del jurado internacional bajo el argumento de una débil o inexistente capacidad de elocución, interlocución e interpelación de las obras de arte frente a los aparatos de poder, ya no político represivos, sino simbólico mediales, y al hecho de que los artistas se acomodaban a las formas convencionales de representación sin siquiera percibir los mecanismos de poder que en ellos se ejercitaban sobre la producción artística con independencia de sus temas. Nuestro planteamiento del tema de la sujeción parte justamente de la categoría de *interpelación* que desarrolla Louis Althusser (36) para explicar los procedimientos por los que los individuos son constituidos como sujetos en la sociedad. El acto de la interpelación, sin embargo, tiene dimensiones intermediales que le permiten ubicarse tanto dentro de los procesos de reproducción del sistema de represión como fuera de este sistema, más bien en cuanto estrategia de resistencia y hasta de lucha contrahegemónica. Para desarrollar este último rol es necesario que la interpelación revise los medios habituales verbales y visuales de constitución de sujetos, para poder proponer procesos transgresores, trastornadores o revisores de las convenciones vigentes. Es el caso de las obras de arte en las que se revisan las convenciones verbales y visuales que rigen la producción, circulación y valoración social de manuales de alfabetización y buenos modales, una vez que se ponen de relieve las estrategias de segregación y separación social que hay detrás de ellas. Este es el caso de los artistas Danny Zavaleta de El Salvador y Jhafís Quintero de Panamá. En sus obras se pone de relieve la necesidad de interpelar intermedialmente desde *otros lugares* a las sociedades centroamericanas, para al mismo tiempo poner de relieve la naturaleza convencional de los usos de las palabras y las imágenes, y, sobre todo, las dimensiones políticas excluyentes y violentas que guardan tras sus apariencias inofensivas y neutrales. Se trata de dos formas muy sutiles de hacer referencia a las relaciones entre las formas de penalización judicial, el tema del crimen, el castigo y las instituciones jurídicas, el encierro, la cárcel y las estrategias de sobrevivencia, pero, quizás lo más importante, cómo estos modos de administración social e institucional de la violencia están relacionadas con

formas muy precisas de la cultura visual y la cultura verbal, en ambos casos, con segmentos muy concretos de la cultura gráfica centroamericana. En el caso del *Silabario*, del año 2005, de Danny Zavaleta, estamos frente a una obra de arte manipulable en forma de folleto de impresión económica y que forma parte de la serie titulada *Alfabetización*. La referencia inmediata es a los textos y técnicas gráficas que han servido tradicionalmente para los procesos de alfabetización. Dichos procesos, valorados universalmente como positivos, suponen las ideas de cultura, civilización, educación y ascenso social, y suponen una normalización de las capacidades de acción, expresión e interacción social entendidas como adecuadas y deseables, formas de escribir y de leer, y formas de ver; todo esto expresado bajo el imperativo: “hay que alfabetizarse, hay que alfabetizar”, o expresado negativamente: “no hay que ser analfabeto, hay que erradicar el analfabetismo”. Zavaleta utiliza este discurso social, inscrito implícitamente en la cultura gráfica de los silabarios, para producir un texto que nos alfabetice, pero, en el lenguaje gestual y de señas de las pandillas juveniles. El desconocimiento y el “analfabetismo” que se interpone en el juicio y apreciación pública del fenómeno de las *maras* es aquí presentado como parte de un proceso de desinformación tan eficaz y difundido como el mismo deseo social de alfabetización. Los reclamos que socialmente se le hacen a las organizaciones de jóvenes pandilleros son acá expuestas en todas sus similitudes con las estrategias gregarias que las sociedades contemporáneas utilizan para la aculturación, fragmentación y separación social. Los códigos correspondientes a estos grupos son, en este sentido, códigos que se asocian a escalas de valor y a formas de sobrevivencia, de la misma manera que los códigos de otros grupos lo hacen, como podría verse en el *Paco y Lola* o en otras publicaciones para la educación cívica, los buenos modales o las normas de aseo y cuidado personal que todos hemos conocido y sufrido. Zavaleta consigue concentrar la atención, no en “la mara” como foco de demonización social en toda Centroamérica y como personificación misma de la violencia, ni en las estrategias sociales de la cultura gráfica como herramienta de control social, sino que a través de lugares comunes de nuestras formas simbólicas contemporáneas —“la mara” y el manual—, este artista salvadoreño concentra la atención en los discursos y los mecanismos sociales de separación, fragmentación y segregación social que funcionan de la misma manera fuera y dentro de una pandilla. El hecho de que un manual de una campaña de alfabetización en la que “el marero” es quien nos alfabetiza no cuadre en nuestras representaciones de “mara” y manual, pervierte las representaciones sociales y trastorna sus flujos “normales” para así subrayar

y hacer perceptibles nuestras formas de delimitar, separar y segmentar lo social.

De un modo similar, el artista panameño Jhafis Quintero ha producido el librito *Máximas de seguridad*, del año 2006, en donde utiliza la tipografía típica de la máquina de escribir de los procesos judiciales y del sector de seguridad y policía de nuestros países, y la gráfica propia de los dibujos, tatuajes y grafitis de las penitenciarías y cárceles, para redactar e ilustrar un manual de sobrevivencia en caso de “caer presa de la ley” y verse obligado a una “estancia de reclusión”. Las leyendas y los dibujos de este librito evocan el lenguaje solidario, pero crudamente realista y al mismo tiempo jocoso y cómico, de las comunidades de reclusos o “privados de libertad”, haciendo ver los mecanismos de poder más complejos que en este contexto entran en juego y que no tienen relación directa con la simple idea de presos sometidos al orden de los administradores de justicia y garantes de la seguridad, sino que se extiende a formas mucho más complejas y delicadas de la construcción de la conducta social a través de las referencias simbólicas entre formas de la palabra y de la imagen, entre la crudeza del testimonio visual y verbal y los eufemismos del lenguaje cotidiano e institucional.

V.

EL ESPACIO

Las nociones de Lefebvre sobre la producción social del espacio social nos ayudan a entender cómo en la coordinación y co-presencia de imágenes y palabras los artistas visuales contemporáneos centroamericanos ponen en confrontación las formas de concebir, percibir y vivir el espacio según diferentes intereses y horizontes ideológico-políticos dando como resultado una fuerte desmitificación de las ilusiones de transparencia del lenguaje y de las imágenes en relación con la producción y manipulación de espacios de representación social (Lefebvre 20-65). Este es el caso de la obra *Auras de guerra* del artista nicaragüense Ernesto Salmerón, en la que la Plaza de la Revolución, para otros simplemente Plaza de la República, se ha convertido tanto en *espacio de la historia* como en *lugar de la memoria* en el que se ponen en disputa las imágenes y las palabras de la Nicaragua del pasado bélico inmediato, del presente traumático y de la posibilidad de un futuro desmemoriado, lleno de heridas abiertas y dispuesto a la más banal y corrupta manipulación política.

Desde una perspectiva espacial como la de Lefebvre, Ette y de Certeau se privilegia una noción dinámica del espacio, en la que elementos de gran importancia para los artistas centroamericanos, como los del cuerpo, la vida, el movimiento y la relativización de las fronteras y los territorios, asumen gran relevancia. Los temas del territorio, las fronteras, el movimiento, la vida y el cuerpo toman su verdadera dimensión cuando se les analiza como parte de una lógica contemporánea de la instalación (Didi-Huberman, Groys), según la cual las producciones artísticas obtienen hoy su valor y su capacidad de interpelación e interlocución social por medio de las posiciones que ocupan y por medio de los diferentes elementos que instalan en distintas posiciones con tensiones relativas variables. Los elementos fundamentales de esta lógica de la instalación son las palabras y las imágenes. Sus relaciones relativizan las topologías convencionales y en esa misma medida se convierten en instrumentos sumamente profundos de evaluación de nuestras formas de producir espacios y de mediatizarlos verbal y visualmente con fines estéticos, políticos e ideológicos.

Veamos en detalle el caso de *Auras de guerra*, obra en constante reelaboración y desarrollo. En esta obra –temporal, espacial, medial y estéticamente compleja– se plasman de manera sumamente sugestiva las relaciones entre la historia, el lugar y la memoria, a partir del motivo de la celebración de los aniversarios de la revolución sandinista, el 19 de julio de cada año, en la Plaza de la Revolución en Managua,⁷ y que esta obra ha seguido año con año a lo largo de su desarrollo de 1996 al 2007. Con esta celebración como marco y contexto, se monta una serie de acciones en las que las condiciones actuales de las relaciones entre la historia, el lugar y la memoria se ponen en marcha como pruebas y huellas de un silencioso proceso: el deterioro de los vínculos de la colectividad con aquello que sucedió en el pasado, con sus fuerzas, sus ideales y sus compromisos, y el

7. Ya el nombre de la misma plaza representa un problema de interpretación histórica y de disputa por el establecimiento de los acentos en las narraciones históricas dentro de la formación de la memoria oficial y la memoria colectiva. Tenemos la antigua denominación de Plaza de Armas (antiguo modo de llamar al punto central de las funciones de gobierno) o la denominación posterior, durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, de Plaza de la República, y luego del derrocamiento de la dictadura dinástica de los Somoza en 1979, la denominación de Plaza de la Revolución. Más recientemente, el traslado de las celebraciones nacionales a otras plazas, la negativa de los últimos gobiernos a seguir llamando la plaza como Plaza de la Revolución, la reconstrucción del Palacio Nacional, que ha tomado y cercado parte de la plaza, y la construcción de una colorida fuente en lo que quedaba de plaza abierta, amenazan material y simbólicamente este espacio de la memoria histórica nicaragüense, además de que lo siguen manteniendo como un lugar en disputa entre las fuerzas colectivas y las fuerzas políticas, y dentro de la producción nacional, de formas de la memoria y de interpretación del pasado histórico nacional.

deterioro de la celebración misma como lo que, en el presente, mueve el recuerdo más bien alejándolo aún más de aquellas fuerzas, aquellos ideales y aquellos compromisos. *Auras de guerra* conforma una serie de estaciones que se ha expresado como fotografías, textos, videos, instalaciones, objetos, en configuraciones muy precisas según los contextos de exposición. Tenemos en un primer momento las fotografías de la celebración de los aniversarios de la revolución, tenemos una serie de 29 videos, aún inacabados, titulados *29 Documentos sobre la Revideolución en Nicaragua*, tenemos las fotografías de un grafiti con la silueta borrosa de Sandino y con la superficie del rostro desmoronada o descascarada, tenemos el proceso de desmontaje de este muro para ser expuesto en la Plaza y custodiado simultáneamente por desmovilizados del ejército sandinista y de las fuerzas armadas contrarrevolucionarias, y luego transportado por un intervenido ex camión militar IFA, ahora de colorido adorno y bajo el nombre de *El Gringo y la Centroamérica*, desde Nicaragua, primero a El Salvador, a través de Honduras, y posteriormente, a través de Costa Rica, hasta la Bienal de Venecia en Italia. También tenemos una línea de diseño gráfico en los textos que acompañan las fotografías y en los volantes y papeletas que Salmerón distribuía durante la masiva concentración de gente en la celebración de los aniversarios de la revolución, una línea de diseño que se incorpora también a los videos, o que componen textos que hacen de obra-catálogo en forma de periódico, de folletito de bolsillo, o de sitio web dentro del ciberespacio (www.ernestosalmeron.com).⁸

De este modo, los elementos centrales de los problemas relativos a la memoria cultural y a la memoria colectiva coinciden con los elementos centrales de las dinámicas contemporáneas de las artes visuales, no sólo en el sentido de la utilización de recursos intermediales claramente experimentales, sino también y fundamentalmente en el sentido de reconocer que no hay arte de la memoria, de las imágenes y de las palabras sin unas determinadas redes públicas de difusión, sin la repartición y distribución en los espacios

8. Ernesto Salmerón ha hecho de la World Wide Web otro espacio de intervención y otro lugar del arte, gracias a su sitio titulado E.V.I.L. (Ejército Videasta Indio Latinoamericano). Las lógicas de la instalación y del montaje se potencian en esta utilización de la Web al permitir operar el ciberespacio de forma similar a como opera el museo o la galería con respecto a los originales. En la red, todos los signos, palabras e imágenes, reciben una dirección, un domicilio, son localizados y localizables en una topología y cada dato recibe una historia. Se trata de imágenes y palabras que se localizan y en esta nueva localidad el artista pasa a ser escritor y a ser curador de textos y de imágenes, para montarlos o instalarlos en la red de determinada forma. Estos *sitios se visitan*, más que se miran o se leen, y el viaje por las cosas se hace posible gracias al viaje por los sitios (ver: Groys 43-46).

privados, y, viceversa, sin que lo privado pueda ser expuesto y hacerse accesible en el espacio público.

Nuestras sociedades están fundadas en narrativas históricas concretas, pero la historia no domina el presente más que las formas por las cuales tiene lugar una apropiación de la misma por parte de un grupo determinado. Como la misma memoria, las experimentaciones intermediales de las artes visuales contemporáneas recurren a un principio de montaje o instalación⁹ según el cual la posibilidad de relacionar todas las formas del arte se combina con la necesidad de crear simultáneamente el espacio para la instalación y la relación, a partir de un intercambio crítico y complejo con la materialidad del contexto en el que vivimos, puesto que de lo que se trata es de *instalar* todo aquello que *circula* en nuestro contexto. El gesto fundamental que relaciona el espacio con los diferentes medios, la palabra y la imagen, y con las preocupaciones propias del tema del espacio social, la memoria cultural y la memoria colectiva, está en este *instalarlo* que normalmente sólo *circularía*, como apunta Groys (26-28), en la medida en que la instalación no es una ilustración de las relaciones de las cosas entre ellas, tal y como serían reguladas por la economía, por las formas políticas del poder o por los órdenes de estilo. La instalación ofrece la posibilidad contraria, a través de la incorporación de los órdenes subjetivos pone en cuestión lo que en la realidad, allá afuera, está supuesto.¹⁰

VI.

LA PERFORMATIVIDAD

Otro eje de la relación entre las palabras y las imágenes en las artes visuales contemporáneas centroamericanas es el de la performatividad que puede ser explorado en algunos de los trabajos de la artista guatemalteca Regina

9. Utilizamos estos términos acá desde su sentido técnico, el montaje como técnica formal de escogencia, ordenamiento y unión o composición de diferentes elementos, y la instalación como la incorporación de cualquier medio en la creación de una experiencia en un ambiente determinado, pero para, desde estas definiciones técnicas, ampliarlas a otros sentidos, como por ejemplo como principios dentro de la lógica fundamental de las artes contemporáneas o como elemento fundamental de la comprensión de las funciones y potencialidades políticas de las artes en los tiempos contemporáneos. Para una extrapolación del concepto de montaje sumamente explicativa y fructífera ver Didi-Huberman; para una extrapolación similar del concepto de instalación ver Groys.

10. Ver Groys 27-28.

José Galindo.¹¹ Es el caso de *Perra*, del año 2005, una acción o *performance* realizada en la galería Prometeo Gallery di Ida Pisani en Milán. Tal y como reza el texto que acompaña las fotografías de la documentación de esta acción, la idea de la inscripción de escritura en el cuerpo es relacionada con hechos de violencia basados en las formas de sujeción asociadas a las diferencias de género:

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

Acá el tema de la sujeción no sólo se refiere al papel positivo y directo de los *aparatos represivos e ideológicos de Estado* en la ejecución de violencia física y represiva, o violencia ideológica, sobre los individuos para constituirlos como sujetos. La violencia, en este caso como un elemento cotidiano en la sociabilidad y ejercida entre los mismos ciudadanos, se refiere no a la que produce sujeción sino a la violencia producida a partir de la sujeción: la adjudicación de roles, de representaciones y de funciones sociales de las mujeres provocan que sean percibidas como objetos a disposición de la voluntad de quienes frente a ellas se presentan como poderosos.

Sin embargo, lo interesante de la referencia de Galindo a “los sucesos cometidos” parece evadir la calificación de estos hechos como violaciones, asesinatos, maltratos o explotación. Galindo deja abierta cualquiera de estas interpretaciones. De hecho, dichos sucesos son investigados no sólo en relación con el abuso sexual y la violación, o con los denominados “crímenes pasionales”, sino en relación con redes de explotación laboral, tráfico de personas y crímenes de orden político cuyas acciones no se restringirían a una situación local guatemalteca sino a redes entre escenarios muy similares en el norte y sur de México, y en el resto de Centroamérica.

El insulto “perra” supone que la comparación de la mujer con la hembra canina se basa en un significado exclusivamente sexual sobre la promiscuidad y la pasividad como objeto de copulación. Sin embargo, la clave de la acción de Galindo se encuentra en la inscripción en el cuerpo, en el cuchillo y en la sangre, la herida y la posterior cicatriz. Según esta acción, la inscripción del insulto una sola vez en el cuerpo de la mujer la deja literalmente marcada con el insulto para siempre, mostrando que la lógica de este insulto funciona

11. La exposición cronológica, con imágenes y con textos, de la impactante e internacionalmente reconocida obra de esta artista guatemalteca puede observarse en su sitio: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.

como la interpelación que, una vez que se ha ejercido sobre un individuo, es ella, la interpelación, el llamado, en este caso el insulto y su inscripción, la que marca a este individuo como sujeto en el contexto social. No es la repetición de los actos femeninos los que la hacen sensible de ser insultada como “perra”, sino es el hecho de ser interpelada, llamada “perra” lo que la hace para siempre sensible de seguir siendo denominada, insultada y percibida socialmente de esta manera.

El conjunto de elementos que coordina esta aparente simple acción de Galindo nos plantea no sólo los problemas de la visibilidad de estos sistemáticos ataques a la población femenina, de la acción de la escritura y de la inscripción del insulto y del reclamo de justicia contra ellos, sino también y de manera enfática el problema de la legibilidad de estos mensajes de la violencia en el cuerpo. La relación escritura–superficie–cuerpo genera una cadena simbólica que puede extenderse a la relación interpelación–espacio público–violencia. El problema político de la legibilidad de las marcas de violencia y de agresión contra las personas se combina con el problema, también político, de la legibilidad de las interpelaciones que se inscriben en los individuos para hacer de ellos sujetos. Desde este punto de vista la linealidad de la escritura también tiene relación con la sujeción del cuerpo a una codificación de la legibilidad, un control que está relacionado con la forma de hacer archivo y de identificar el cuerpo con un orden de escritura y de lectura. Esta situación concreta de ir tras la huella de la violencia plantea el tema de la legibilidad de la violencia y de nuestras capacidades para leer esta lógica de la interpelación y la inscripción de la violencia no sólo en las víctimas de los criminales, sino también en el cuerpo de la artista que literalmente encarna todos nuestros cuerpos en su acción.

La asociación convencional del insulto “perra” con la conducta promiscua e hipersexual tiene que ver con esta legibilidad del insulto. Leemos y utilizamos el insulto como si en él se realizara una descripción de la persona a la que se lo adjudicamos, pero al mismo tiempo sabemos que la verdadera lógica del insulto consiste en adjudicar las cualidades del insulto a personas que no sabemos si las poseen. La legibilidad del insulto, como la de la violencia, se realiza en el intersticio entre lo que sabemos y no sabemos de los demás, y, como la misma interpelación, no tiene la función de conocer realmente las actitudes o de corregir realmente las conductas, sino que tiene por objetivo la inscripción del cuerpo, el individuo y el sujeto en un orden que dominamos verbal y visualmente como un discurso. Lo importante de la sujeción, de la violencia, de la interpelación y de la inscripción, dicho de otra manera, reside no en el conocimiento de los otros ni en la comprensión

de cómo son los otros diferentes a mí, sino en el ejercicio de un poder que designando a los otros me permite hacer de ellos casos de categorías dentro de mis ordenamientos, dominios y discursos, es decir, legibles, tan legibles como las cicatrices de la inscripción del insulto en la piel de Regina José Galindo.

En el caso de *El dolor de un pañuelo*, de 1999, se trata de una acción en la que la artista se coloca en una vitrina de una galería dentro de un concurrido centro comercial, la plaza G&T, en Ciudad de Guatemala, en el marco de la exposición colectiva de artes visuales del grupo Proyecto de Arte Independiente (PAI), titulada *Sin Pelos en la Lengua*. Como se describe en la documentación, la artista se encuentra:

Amarrada a una cama vertical, se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala <www.reginajosegalindo.com>.

Estas proyecciones de las páginas de los periódicos guatemaltecos que incluyen noticias relacionadas con violaciones y abusos, se presentan como imágenes sobre la cama vertical en la que Galindo se encuentra completamente desnuda, con los ojos vendados y atada de manos y pies en posición de cruz y con las manos arriba. El cuerpo de Galindo de nuevo cumple la función de superficie, en este caso no de inscripción sino de proyección de textos como por ejemplo los textos de los titulares siguientes:

Violaciones sexuales deben ser tipificadas.

Asesinan a mujer. Dejan cuerpo en Planes de Minerva.

Treinta violaciones en sólo dos meses <www.reginajosegalindo.com>.

Además de los titulares, en las proyecciones se puede hacer lectura, siempre sobre el cuerpo desnudo de la artista, del artículo correspondiente. El lenguaje utilizado por estas noticias, sensacionalista y amarillista, se combina con una serie de prejuicios y valoraciones ideológicas sobre la violencia, la sexualidad y la feminidad, de forma que, como denuncia Galindo, no queda claro si se trata de una noticia, una información sobre lo que efectivamente sucede o un ejemplo y una prueba de las razones ideológicas y sociales por las que tienen lugar los abusos y violaciones. Este cuerpo femenino impersonal y anónimo que las noticias cosifican, mencionan y tratan como un objeto se contraponen con el cuerpo vivo, desnudo y sujetado (sujeto) de la artista. Los ojos vendados y las amarras suponen la posición de la víctima de una violencia que en este caso es ejercida por medio de la proyección de estas noticias. La agresión consiste en una serie

de palabras y discursos sobre hechos de violencia, poniendo claramente en evidencia que la obra de arte no sólo tiene como objetivo divulgar esta información noticiosa o denunciar la pasividad de los ciudadanos frente a esta cantidad de hechos violentos contra las mujeres en Guatemala, sino también tiene el objetivo de elaborar una crítica a las formas de representación y de circulación de estas representaciones a través de los medios masivos de comunicación. El cuerpo impersonal de la noticia, ese cuerpo que circula de mano en mano por medio de la información amarillista y sensacionalista es denunciado por Galindo poniendo el énfasis en el hecho de que “todo ejercicio de significado es el emplazamiento de una operación de poder” (Barker 20).

El trabajo de esta artista puede servirnos para pensar, por ejemplo, la violencia no por sí misma como un tema, sino como una relación que puede atravesar muchísimas dimensiones de la vida social e individual. Para Galindo está claro que las relaciones entre el arte y la violencia pueden estar configuradas de acuerdo con diferentes intereses y desde diversas formas: el arte puede ser un producto de la violencia, una representación de la violencia, una ejecución, un almacén, un transporte, un soporte, un ocultador, un analizador de violencia, y el arte también puede padecer, sufrir o provocar la violencia. Y en esta apertura hacia la amplitud de posibilidades encontramos un salto cualitativo del arte contemporáneo con respecto a las artes de décadas pasadas. A diferencia de aquellos trabajos artísticos en los que la representación de acontecimientos violentos de injusticia se enmarcaba en el mundo bien delimitado de la obra, un mundo en el que la denuncia se inscribía en una memoria pasiva y receptiva, en estos nuevos trabajos, la mayoría de ellos acciones o *performances* ejecutadas por la misma artista, se hace de la obra de arte una *situación de cara a cara* en la que el enfrentamiento directo con el victimario es al mismo tiempo el señalamiento de la ausencia de la víctima, del lugar vacío, la tumba, la zanja, la fosa, las huellas, el basurero, pero también de la impunidad y el miedo que paralizan la voluntad.

La obra está constituida por un gesto de la artista y este gesto enfrenta, y sobre todo interpela por igual a víctimas, victimarios y espectadores desde un problema ético, político y semiótico que los hace a todos parte de la situación de violencia. Galindo no representa a la víctima, ni al victimario, sino los gestos sociales, los rituales, por los que los ciudadanos centroamericanos contemporáneos nos hacemos y reconocemos como parte de la violencia en todas sus dimensiones. Pero, por la forma en que estas obras son realizadas, este *cara a cara* con el victimario es también un *cara a cara* con el espectador, de tal manera que se involucra al consumidor de arte en la

lógica misma de la obra, logrando identificarlo como parte integral del problema trabajado en ella y de la producción de sentido; del sentido que socialmente le damos a la violencia y del sentido de nuestra participación cotidiana en ella. De allí la importancia y atención cruciales que, en las documentaciones fotográficas y de video de las acciones de Galindo, hay que concederles a las mismas acciones, posiciones y reacciones del espectador (la mayoría de las veces involuntario y accidental). La cualidad de estas obras de poder producir no sólo un objeto, una serie de imágenes y palabras, sino una situación de orden social en el espacio público y en contacto con la cotidianidad de un público que se descubre involuntariamente como público aunque al mismo tiempo pasen a formar parte de la misma obra de arte como situación, como incorporación del arte en el “mundo de la vida” y como acción. Esta cualidad hace de la obra de arte una intervención con claras dimensiones sociales.

VII. ORIENTACIÓN FINAL

La producción cultural contemporánea centroamericana que experimenta indistintamente con los recursos verbales y visuales, performativos, corporales, espaciales y materiales, compone un objeto de estudio inexplorado tanto dentro de la misma región como fuera de ella desde el punto de vista de su composición intermedial. La escasa bibliografía crítica sobre estas producciones no corresponde con su importancia en los ámbitos culturales centroamericano, latinoamericano y global, así como en el mercado mundial del arte, confirmada por el continuo reconocimiento que recibe en los circuitos de bienales y certámenes internacionales. Además, se pretende simplemente marcar una orientación teórica que parta del punto fundamental de la interdisciplinariedad y de la incorporación de las discusiones sobre las artes visuales en un contexto más amplio que las solas tradiciones históricas de las bellas artes y de la literatura, esto es, en el contexto de la producción cultural y de sus roles sociales y políticos en las comunidades contemporáneas de conocimiento.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos de Estado". *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Ed. Slavoj Žižek. México: FCE, 2003. 115-55.
- Barker, Francis. *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Buenos Aires: Abbat, 1985.
- Brosch, Renate, ed. *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Trafo, 2004.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- Ette, Ottmar. *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Galindo, Regina José. "Regina José Galindo". 2008. <<http://www.reginajosegalindo.com>> (9 septiembre 2009).
- Groys, Boris. *Topologie der Kunst*. München: Carl Hanser, 2003.
- Hernández, Pablo. "Espacio, sujeción y mirada: relaciones entre imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas". Tesis de doctorado. Potsdam: Institut für Romanistik, Philosophische Fakultät, Universität Potsdam, 2010.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". *Vision and Visuality*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.

- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan no. 11: Los Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- Lefebvre, Henri. *La producción de l'espace*. 4 ed. Paris: Anthropos, 2000.
- Martín-Barbero, Jesús, ed. *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili, 1987.
- _____. "Medios y culturas en el espacio latinoamericano". *Iberoamericana*.6 (2002): 89-106.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. *The Medium is the Message*. Toronto: Penguin, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1979.
- Mitchell, W.J.T., ed. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- _____. "Más allá de la comparación: imagen, texto, método". *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco / Libros, 2000. 223-54.
- _____. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Monegal, Antonio, ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.
- Salmerón, Ernesto. "Retratos con telón". 1999. <<http://www.ernestosalmeron.com/e/noticias/category/fotografia/>> (5 agosto 2009).
- _____. "Revolución Sandinista 1996-1999". 1999. <<http://www.ernestosalmeron.com/e/noticias/1999/07/>> (5 agosto 2009).
- Sartre, J.P. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1976.
- Wagner, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)". *Icons - Text - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlin: de Gruyter, 1996. 1-42.

Wood, James. "The Death of Romanticism, the Birth of New Science, and the Poet of Sorrows". *Luis González Palma: Poems of Sorrow*. Ed. ARENA Editions. New York: Arena Editions, 1999. 5-34.

Wullen, Moritz, ed. *Das abc der Bilder*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2007.