

TEOR/ética  
arte + pensamiento

**VIRGINIA PÉREZ-RATTON.**

**TRAVESÍA POR UN ESTRECHO DUDOSO**

**TRANSIT THROUGH A DOUBTFUL STRAIT**

Editores

Víctor Hugo Acuña Ortega Alexandra Ortiz Wallner Dominique Ratton Pérez

Pablo Hernández Hernández

> La reconquista de la imagen-palabra  
*The Reconquest of the Image-Word*

Filósofo / Philosopher (Costa Rica)

**Prefacio**

Fue el problema de las formas de la violencia y de lo político en las artes visuales producidas en Centroamérica el que me llevó a conversar en dos ocasiones con Virginia Pérez-Ratton. Fueron las únicas ocasiones en que conversé con ella. Estas conversaciones se convirtieron en discusiones y luego en posiciones de investigación. No se trataba de una comparación, de un pulso, de una balanza o de una batalla, se trataba, y se sigue tratando, de un sólo movimiento de la memoria, de la imagen, del concepto y de la desesperación, uno de esos movimientos que permite el encuentro entre la filosofía y la producción cultural cuando ambas están interesadas en los problemas del arte. Pero se trataba también de un rizo en la historia misma del arte centroamericano que permite poner en contacto al menos dos épocas, una misma dirección, aunque bajo dos diferentes estrategias, de apuntar a los problemas cruciales del arte centroamericano y un horizonte de respuestas y de formas de responder, siempre desplazadas, a la pregunta por las relaciones entre violencia, política y creación artística en esta región.

A continuación se presenta un cuadro instantáneo de aquél movimiento, una de sus figuras, de sus múltiples y posibles constelaciones, que no pretende ser la definitiva ni dictar el final del movimiento,

**Preface**

It was the problem of forms of violence and politics in the visual arts in Central America which led me to speak with Virginia Pérez-Ratton on two occasions. These were the only times I talked to her. The conversations turned into discussions, and later into research positions. It was not about a comparison, a struggle, a dispute or a battle; it was, and still is, about a single movement comprising memory, image, concept and despair; one of those movements that brings together philosophy and cultural production in their interest in problems of art. But it was also about a twist in the history of Central American art that communicates at least two periods and one same direction using two different strategies; it was about addressing the crucial problems of Central American art and a multitude of responses and ways to respond –always displaced– to the question about the relationships between violence, politics and artistic creation in the region.

The following text is a snapshot of that movement, one of its figures and its myriad possible constellations. It does not claim to be definitive or announce the end of the movement; rather, it intends to look at history indirectly through certain works

pero que se deja para sí la intención de mirar la historia indirectamente, en unas cuantas obras de arte, en unos cuantos conceptos, en unas enunciaciones, en la creación de un lenguaje crítico para seguir pensando. Los mismos elementos que forman este texto podrían ser desmontados y remontados de otros múltiples y posibles modos, quizás para llegar a otras partes. Es en ese respetuoso y alusivo sentido que este texto (se) refiere, o (se) representa, a (con) Virginia Pérez-Ratton.

### **Un movimiento retrospectivo**

En el año 1972 la afamada historiadora y crítica del arte latinoamericano Marta Traba escribe en la revista parisina *Libre* sus percepciones sobre las artes visuales del istmo luego de haber sido parte del jurado de la primera bienal centroamericana un año antes.<sup>1</sup> Esta bienal, organizada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano y llevada a cabo en San José de Costa Rica planeaba otorgar un premio general, varias menciones, y además, premios por países. Fuera del premio general de la bienal, otorgado al guatemalteco Luis Díaz por su obra "Guatebala", y una mención a Rolando Castellón de Nicaragua, todos los demás premios y menciones fueron declarados desiertos. El argumento que Traba expone en el artículo mencionado afirma, con toda la severidad que la caracterizaba, que "no había derecho para tal pasividad, para concepciones tan exánimes o conformistas; porque si los artistas se apagan, ¿quién aclara el espeso tejido de tinieblas?".<sup>2</sup> Traba queda sorprendida de cómo en el contexto de una dependencia

of art, concepts, and statements, by creating a critical language to carry on thinking. The same elements that make up this text could be disassembled and reassembled in many other ways, perhaps to arrive at other places. It is in this allusive sense that this text respectfully refers to or represents Virginia Pérez-Ratton.

### **A Retrospective Movement**

In 1972, in the Parisian journal *Libre* renowned historian and Latin American art critic Marta Traba wrote her perceptions about the visual arts in the isthmus after having been part of the jury in the first Central American biennial a year earlier.<sup>1</sup> This biennial—organized by the High University Council of Central America and held in San José, Costa Rica—planned to grant a general award and several mentions, as well as awards by country. However, aside from the biennial's general award, granted to Guatemalan Luis Díaz for his work "Guatebala", and a mention awarded to Rolando Castellón from Nicaragua, all the other prizes and awards were declared void. In the article, Traba argues with her distinctive severity that "there was no right for such passiveness, for such lifeless or conformist notions; for, if artists languish, who will clear the thick cloak of darkness?"<sup>2</sup> Traba was surprised at how, in the context of a crippling dependency, a cruel past and present history, futile attempts at liberation, constant dealings and confrontations with the empire, and the domination of chiefdoms and criminal "mister

<sup>1</sup> Junto con el artista gráfico mexicano José Luis Cuevas y el artista peruano Fernando de Szyszlo.

<sup>2</sup> Marta Traba. "Primera Bienal Centroamericana". *Libre* (1972), p. 117.

<sup>1</sup> Together with Mexican graphic artist José Luis Cuevas and Peruvian artist Fernando de Szyszlo.

<sup>2</sup> Marta Traba. "Primera Bienal Centroamericana". *Libre* (1972), p. 117.

paralizadora, una cruel historia pasada y presente, inútiles intentos de liberación, un constante tratamiento y enfrentamiento con el imperio, y una dominación de cacicazgos y "señores presidentes" criminales, los artistas centroamericanos de entonces, o al menos los que fueron convocados a la biennial, pudieron producir obras "o bien para decir cosas enteramente insignificantes o bien para no decir nada."<sup>3</sup>

De esta manera no sólo se acabó con esta biennial luego de su primera edición, sino que se decretó la derrota del arte centroamericano de entonces frente a las formas simbólicas del poder y frente al repertorio oficial de representaciones de lo nacional. Tal y como se puede leer entre líneas Marta Traba inscribe al menos en dos niveles el fenómeno de lo político en relación con las situaciones y formas de la violencia, fundamentalmente simbólica, estructural (social), económica y geopolítica. No sólo se trata, dentro de un nivel básico, de representar los fenómenos de violencia que acosan la cotidianidad centroamericana, sino que se trata, en el otro nivel, de entender la violencia como una lógica que atraviesa también las técnicas, espacios y formas de circulación de las representaciones, y las estrategias de interpretación de la producción cultural. Dicho de otro modo, este texto paradigmático de Marta Traba nos muestra que el problema de las relaciones entre arte y violencia, en el caso centroamericano, no puede quedarse en el simple esquema de un arte que sería espejo reflector o ventana de exhibición de la violencia real y cotidiana, siendo entonces su estudio una especie de levantamiento del catálogo de modelos y motivos de la violencia en las artes.

Con el gesto de la declaración de los premios como desiertos interpretamos el

presidents", Central American artists of the time, or at least those called to the biennial, could produce works "to either say entirely insignificant things, or to say nothing at all."<sup>3</sup>

Thus, the biennial was suspended after its first edition, and Central American art of the time was defeated by symbolic forms of power and the official repertoire of national representations. As can be read between the lines, Marta Traba inscribes the political phenomenon in at least two levels regarding situations and forms of violence, mainly symbolic, structural (social), economic and geopolitical violence. At a basic level, it is a representation of the violence phenomena that plague everyday life in Central America; at another level, it is about violence as a logic that cuts through the techniques, spaces and forms of circulating representations, and the strategies for interpreting cultural production. In other words, Traba's paradigmatic text demonstrates that the problem of the relationship between art and violence, in the case of Central America, cannot be reduced to a mere scheme of an art that mirrors or showcases real and everyday violence, thus turning the study of it into a kind of catalogue of models and motives for violence in the arts.

By declaring the awards void, various forms of violence are effectively exercised. The awards are not declared void because there is not enough violence depicted. The declaration reveals the effectiveness and complexity of the levels and forms of violence and the politics which come into play in the Central American field of culture. The issue is, rather, how violence manages to

<sup>3</sup> *Ídem*, p. 116.

<sup>3</sup> *Ídem*, p. 116

efectivo ejercicio de diversas formas de violencia. No es que los premios son declarados desiertos porque no hay suficiente violencia representada, sino que la declaración muestra la efectividad y complejidad de los niveles y las formas de la violencia y de lo político que actúan en el campo cultural centroamericano. El problema planteado acá es más bien cómo la violencia logra atravesar las representaciones tanto como sus modos de ser producidas y percibidas, y los modos en que circulan y se legitiman socialmente.

### **Nota sobre el concepto de violencia**

El concepto de "violencia" se ha convertido en una categoría fundamental dentro de la investigación estética contemporánea, entendida ésta en un sentido amplio, esto es incluyendo la semiótica, las teorías literarias, las teorías del arte, las ciencias de la comunicación y los estudios antropológicos sobre el capital simbólico y otras disciplinas más que se ocupan de los temas de la percepción, la sensibilidad, la representación, la producción simbólica, la producción de sentido y su mediatización cultural y social.<sup>4</sup> El objetivo principal de esta nota responde a la dificultad de acceso claro y distinto en este inmenso campo temático, propone presentar una delimitación posible de este enorme fervor teórico y analítico que vincula la investigación estético cultural con la violencia. En este caso, restringido y delimitado por las conclusiones de una reciente investigación sobre las artes visuales centroamericanas contemporáneas, artes producidas por la generación de artistas que inician su trabajo creativo inmediatamente después de los acuerdos de paz en Centroamérica, a inicios de la década de 1990.

permeate the representations both in the way they are produced and perceived, and in the ways in which they circulate and are socially legitimized.

### **A Note on the Concept of Violence**

The concept of "violence" has become a fundamental category within contemporary aesthetic research in the broad sense of the term, that is including semiotics, literary theories, art theories, communication sciences and anthropological studies on symbolic capital and other disciplines dealing with the issues of perception, sensibility, representation, symbolic production, meaning production and its cultural and social mediatization<sup>4</sup>. The main purpose of this note responds to the difficulty of clear and distinct access in this vast subject area. It aims to introduce possible boundaries to this immense theoretical and analytical zeal linking cultural aesthetic research and violence. In this case, it is restricted to and limited by the findings of recent research on contemporary Central American visual arts produced by the generation of artists who began their creative work immediately after the peace agreements of Central America in the early 1990s.

It is, first and foremost, an analysis of works of visual art from the various Central American countries, which have been produced after the processes of dissolution of the armed conflicts. These processes took place over the course of the 1970s, 1980s and part of the 1990s, and gave way to what is described by some, in my opinion with

<sup>4</sup> Véase, Dabag, Kapust y Waldenfels en la bibliografía al final de este artículo.

<sup>4</sup> See Dabag, Kapust and Waldenfels in the bibliography at the end of this article.

Se trata, en primer lugar, de un análisis de obras de las artes visuales de los diversos países centroamericanos que han sido producidas luego de los procesos de disolución de los conflictos bélicos. Procesos que han tenido lugar a lo largo de la década de 1970, 1980 y parte de la década de 1990, y que dan paso a lo que es definido por algunos, según mi opinión con desmedido optimismo, como el período de transición hacia la pacificación y la democratización de Centroamérica.<sup>5</sup> En segundo lugar, se trata de un análisis de obras en las que se utiliza la palabra como un recurso más dentro de lo que convencionalmente es considerado como "artes visuales"; en este sentido, nos restringimos al estudio de obras que experimentan con estas relaciones intermedias entre la cultura verbal y la cultura visual, experimentación que constituye una de las características centrales del campo artístico del período mencionado. Estas particularidades nos permiten, en un período relativamente corto de tiempo pero reciente, con referencia a un espacio geográfico, cultural, político y social sumamente complejo y en una época de crisis y trastorno de los referentes sociales, culturales y simbólicos del período anterior, articular de una manera crítica y teóricamente fértil los conceptos y fenómenos de la representación, la mediación y la violencia tal y como nos los lanza sobre la mesa de discusión el arte contemporáneo centroamericano.

La pregunta por la violencia llega a la investigación estética contemporánea desde cuatro diferentes direcciones. Primero, desde la sistematización que esta categoría había sufrido dentro del pensamiento político, por ejemplo en cuanto a las diferenciaciones entre violencia directa e indirecta, violencia estructural,

excessive optimism, as the transition period towards peace and democratization in Central America<sup>5</sup>. Secondly, it is an analysis of works in which words are used as another resource in what is conventionally regarded as "visual arts". In this sense, we shall limit ourselves to the study of works that experiment with these intermedial relationships between verbal culture and visual culture, an experimentation that constitutes one of the key features of the artistic field of the period. As such, in a relatively short but recent period of time, with regard to an extremely complex geographical, cultural, political and social arena and at a moment of crisis and disruption of social, cultural and symbolic referents of the previous period, these features allow us to critically articulate on theoretically rich grounds the concepts and phenomena of representation, mediation and violence brought forward by contemporary Central American art.

The question about violence arrives at contemporary aesthetic research from four different directions. Firstly, from the systematization that this category had undergone in political thought, e.g. pertaining to the distinctions between direct and indirect violence, structural violence, power, contract and State. Secondly, from the methodologies and theories aimed at peace and peaceful conflict resolution, which linked the symbolic and imaginary capacities of expression, recognition, identification and representation as an essential part of conflict resolution, mainly for military conflicts. Thirdly, from communication sciences and theories and

<sup>5</sup> Véanse TEOR/ética, *Temas Centrales* y TEOR/ética, *Estrecho Dudoso*, en ídem.

<sup>5</sup> See TEOR/ética, *Temas centrales* and TEOR/ética, *Estrecho dudoso*. Idem.

poder, contrato y Estado. En segundo lugar, desde las metodologías y teorías dedicadas a la pacificación y a la solución pacífica de conflictos, que vincularon las capacidades simbólicas e imaginarias de expresión, reconocimiento, identificación y representación como parte esencial de la solución de conflictos, principalmente de orden bélico. En tercer lugar, desde las teorías y las ciencias de la comunicación colectiva y los estudios de género, en los que la construcción y producción de subjetividades se explica sin dejar de lado las formas de circulación y legitimación masivas de imágenes y relatos de violencia. Y finalmente, desde las investigaciones principalmente históricas, sociológicas, antropológicas y psicoanalíticas, sobre la memoria, los reclamos de justicia y el trauma.<sup>6</sup> Todas estas son a su vez dimensiones que reconocemos con toda claridad como parte del tema de la violencia y de cómo desde las ciencias sociales este tema se ha acercado a las investigaciones estéticas. Sin embargo, ninguna parece definir de manera singular el punto de vista que la estética nos puede ofrecer cuando se ocupa del tema de la violencia. Y más bien habría que decir que a estas cuatro direcciones se debe sumar una quinta línea histórica de trabajo, que sería la propia y antigua tradición que dentro de la estética, la poética, la retórica, las teorías del arte y las teorías literarias se ha acumulado sobre este tema. Dicho de una manera más sencilla: aunque contemporáneamente tengamos la impresión de que las investigaciones estéticas simplemente reaccionan a la preponderancia del tema de la violencia en las ciencias sociales, lo cierto es que ella trae consigo una serie de tradiciones y de preguntas que hacen inevitable el diálogo entre las dimensiones social, política, psicológica, cultural, medial y estética de un

gender studies, in which the construction and production of subjectivities is explained without neglecting forms of mass circulation and legitimization of images and accounts of violence. And, finally, from mainly historical, sociological, anthropological and psychoanalytical research on memory, claims for justice, and trauma<sup>6</sup>. In turn, all these dimensions are clearly recognized as part of the issue of violence and how, from the social sciences, this topic has approached aesthetic research. However, none of these dimensions appears to define the unique view that aesthetics can offer when dealing with the issue of violence. Indeed, we could say that one would have to add a fifth historical line of work to the above four, appertaining to the proper and ancient tradition accumulated on this topic in aesthetics, poetics, rhetoric, art theory and literary theory. Put more simply, although in contemporary times we may have the impression that aesthetic research simply reacts to the preponderance of the issue of violence in the social sciences, the truth is that this involves a number of traditions and questions that inevitably give rise to a dialogue between the social, political, psychological, cultural, media and aesthetic dimensions of a phenomenon as complex as violence, without having to reduce it to just one of its aspects.

In a very broad sense, the aesthetic approach to the problem of violence follows the ancient scheme of explanation based on the relationship and constant tension between *Physis* and *Nomos*, the conflict between nature and law expressed in both political and aesthetic phenomena, and it also serves as

<sup>6</sup> Véase Griminger.

<sup>6</sup> See Griminger.

fenómeno tan complejo como el de la violencia, sin tener que reducirlo a uno solo de sus aspectos.

En un sentido muy amplio la aproximación estética al problema de la violencia sigue el antiguo esquema de explicación a partir de la relación y la tensión constante entre *Physis* y *Nomos*, el conflicto entre naturaleza y ley, expresada tanto en los fenómenos políticos como en los fenómenos estéticos, y que además sirve de base para la diferencia entre los términos latinos de *potestas*, *auctoritas* y *violentia*, que pasan del derecho romano a la retórica y luego a las teorías artísticas sobre lo bello y lo sublime. No voy a avanzar en esta dirección más allá. En la producción artística el tema de la violencia sigue un esquema analítico de tres dimensiones. Los diferentes procesos simbólicos, materiales, retóricos y de representación de la violencia en las artes son entendidos, en primer lugar, a partir de los procesos de la percepción y de la sensibilidad, del funcionamiento de nuestros sentidos y su intercambio con el mundo como un proceso natural o físico; en segundo lugar, son entendidos a partir de las codificaciones culturales y su historia como medios de expresión y de representación; y en tercer lugar, a partir de su vinculación con el ejercicio de diferentes formas de poder y de legitimación y validación del poder ejercido, sufrido, resistido o reproducido. En el enfrentamiento de cada sujeto con una obra de arte siempre tienen lugar un proceso físico natural de percepción, una determinada codificación de signos y símbolos, y diferentes posibilidades de instrumentalización de los espacios de producción y recepción, de los efectos y reacciones individuales y colectivas a este intercambio simbólico: el proceso de percepción, el sistema de representación y el dispositivo arte (o la medialidad correspondiente). La violencia puede intervenir, dependiendo de la amplitud

a foundation for the difference between the Latin terms *potestas*, *auctoritas* and *violentia*, which pass from Roman law to rhetoric, and later to the artistic theories of the beautiful and the sublime. I will not delve into this any deeper. In artistic production, the issue of violence follows a three-dimensional analytical scheme. The different symbolic, material, rhetorical and representation processes of violence in the arts are understood, in the first place, from the processes of perception and sensibility: how our senses work and interact with the world as a natural or physical process; secondly, they are understood from the point of view of cultural coding and its history as a means of expression and representation; and thirdly, in regard to their connection to the exercise of different forms of power and the legitimation and validation of power exercised, suffered, resisted or reproduced. In each subject's confrontation with an artwork there is always a natural physical process of perception, a specific coding of signs and symbols, and different possibilities of instrumentalization of spaces of production and reception, of the effects of individual and collective reactions to this symbolic exchange, but also of the process of perception, the system of representation and the art device (or the corresponding mediality). Depending on how broadly we define it, violence may intervene at any or all of these points.

### Open Records

Despite the wealth of potential avenues for exploring this subject, we will focus on the last two aspects mentioned:

de nuestra definición de ella, en cualquiera de estos puntos, en algunos de ellos o en todos.

### Expedientes abiertos

A pesar de la riqueza de todos estos senderos posibles de transitar dentro de la temática que nos convoca, nos concentramos en los dos últimos aspectos mencionados: la representación y la mediación. Y seguimos, como motivo de nuestra dispersión, una pregunta que surgió con respecto a la producción cultural centroamericana de posguerra. Esta era la pregunta por la relación que el arte de los nuevos artistas de la década de 1990 establecía con el pasado bélico y con el contexto contemporáneo de transición y pacificación. Concretamente se trata de la pregunta por las relaciones entre las representaciones de la violencia o la violencia representada, por un lado, y los elementos culturales utilizados para su representación y circulación por el nuevo campo artístico centroamericano, esto es los medios de representación de la violencia, por el otro lado.

A continuación se analizarán algunos ejemplos que pueden lanzar más luz o al menos pueden ilustrar mejor esas complejas relaciones entre los medios (las palabras, las imágenes y sus soportes y documentaciones artísticas visuales), las representaciones y la violencia. Es quizás de este modo que podemos delimitar a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de violencia(s) en las artes visuales contemporáneas, específicamente en las producidas en Centroamérica con posterioridad a los acuerdos de paz que tienen lugar a finales de la década de 1980.

Primero una fotografía clave y paradigmática para toda esta generación de artistas centroamericanos que es la fotografía

representación and mediation. And, to guide our journey, we continue pursuing a question that arose regarding cultural production in post-war Central America surrounding the relationship of the work of new artists in the 1990s to their past wars and the contemporary context of transition and peace. More specifically, the question concerns the relationship between representations of violence or represented violence on the one hand, and the cultural elements used to represent and circulate the new Central American artistic field, i.e. the means of representing violence, on the other hand.

Following is an analysis of some examples that may shed more light on or at least can better illustrate these complex relationships between the means (words, images and their artistic visual support and documentation), representations and violence. It is perhaps this way that we can define what we mean by violence in contemporary visual arts, particularly arts produced in Central America after the peace agreements of the late 1980s.

Firstly, a key and paradigmatic work for this whole generation of Central American artists, a photograph by Luis González Palma (Guatemala) entitled *La mirada crítica* (the critical gaze), comprised of two shots, in the form of a diptych panel. On the left is a photograph stained with red and black spots like small specks and leaves, or scars and signs of abuse, where you can see the first page of the second volume of the catechism written by the inquisitor of the Order of Preachers Jaime Barón y Arín (1657-1734) entitled *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parábólico entre Desiderio y Electo*. In the picture, the book

de Luis González Palma (Guatemala) titulada "La mirada crítica" que está compuesta por dos tomas, en forma de panel diptico. Una de ellas, al lado izquierdo, contiene una fotografía, manchada con pequeñas pintas rojas y negras a modo de basuritas y de hojas, pero también de cicatrices o señas de maltrato, en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor de la Orden de Predicadores Jaime Barón y Arín (1657-1734) intitulado *Luz de la Fe y de la Ley en diálogo y estilo parabólico entre Desiderio y Electo*. El libro aparece abierto en esta página inicial y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre. La segunda toma contiene el retrato de una joven muchacha con marcados rasgos indígenas. Este retrato representa a la joven con rostro serio y concentrado y vestida de negro. Dos elementos resaltan de este retrato: una cinta métrica alrededor de la cabeza de la joven y una mirada directa hacia el objetivo, es decir hacia quienes la retratamos y la miramos. Como mencionábamos, ambas tomas forman una unidad, una sola obra, o mejor aún, una sola imagen doble con la que González Palma nos ofrece al mismo tiempo una historia de la mirada y una crítica de las formas de mirar que no se reducen a la mirada de la modelo, sino a la mirada referida por la cinta métrica y la mirada referida por la palabra escrita y sus soportes. La mirada que escribe y lee, nuestra mirada y la mirada que nos devuelve lo que miramos, son acá formas de un testimonio de la violencia que se encarna en medios aparentemente inofensivos: el libro de catecismo y la fotografía antropométrica.

Podríamos decir que la violencia es acá abordada no en relación con un hecho concreto de abuso o agresión física, sino en

appears open on this page and slightly tilted, so it does not correspond to the horizontal and vertical axes of the frame. The second shot shows the portrait of a young girl with clear indigenous features. This portrait presents the girl with a serious and concentrated expression, dressed in black. Two elements stand out in this portrait: a tape measure around the girl's head and a direct gaze toward the target, to those portraying her and looking at her. As mentioned, both shots form a unit, a single work, or better yet, one single double-image in which González Palma offers both a history of the gaze and a criticism of the ways of seeing that are not limited to the model's gaze, but extend to the gaze referred to by the tape measure and the written word and their support mechanisms. The gaze that reads and writes, our gaze and the gaze that returns what we are looking at are forms of a testimony of the violence embodied in seemingly harmless means: the catechism book and anthropometric photography. We could say that here violence is addressed not regarding a specific act of abuse or physical aggression, but regarding the verbal and visual mechanisms that have accumulated in the history of Central American countries, in this case Guatemala, as mechanisms of representation and supports for forms of violence exercised through them in our ways of seeing, portraying, reading and writing<sup>7</sup>. The social, cultural and media disputes around writing, reading management and teaching and around the visible, the determination of the type and nature of those who are

<sup>7</sup> See Gruzinski in the bibliography at the end of this article.



relación con los dispositivos verbales y visuales que se han acumulado en la historia de los países centroamericanos, específicamente Guatemala en este caso, como dispositivos de representación y soportes de formas de violencia ejercidas a través de ellos en nuestros modos de ver, de retratar, de escribir y de leer.<sup>7</sup> Las disputas sociales, culturales y mediales por lo escrito, por la administración de la lectura y su enseñanza, y por lo visible, por la determinación del tipo y naturaleza de quienes se hacen visibles a partir de la fotografía, son acá apropiadas por el arte para alertar sobre la necesidad de una historia de la mirada, que lee y que ve, que escribe y que muestra, que trascienda la noción clásica de ilustración y que al mismo tiempo se proponga como un nuevo campo de evaluación (bio)política de dichas prácticas simbólicas y mediales. En este sentido, tanto la fotografía antropométrica (etnológica, criminalista y culturalista), como la reedición de antiguos catecismos para ser redistribuidos a finales del siglo XIX en América Latina como arma de guerra contra la dispersión, y democratización, de la lectura y la escritura, del monopolio de la palabra por parte de la Iglesia Católica, frente a sectores emergentes como los intelectuales y técnicas renovadas de impresión y edición en este subcontinente, son reconocidos como elementos esenciales de la "guerra de las imágenes" y de su historia.

Veamos ahora otro ejemplo, en este caso de la artista Priscilla Monge (Costa Rica). Esta artista ha trabajado siempre bajo la premisa de que el cuerpo predilecto de inscripción de violencia es el de la mujer. En su forma de "cosa

made visible through photography, are here appropriated by art to warn of a need for a history of the gaze that reads and sees, that writes and shows, that transcends the classical notion of illustration and, at the same time, is proposed as a new field of (bio)political assessment of these symbolic and media practices. In this sense, both anthropometric photography (ethnological, criminalist and culturalist) and the reprinting of old catechisms to be redistributed in the late nineteenth century in Latin America as a weapon against dissemination, and democratization, of reading and writing, the monopoly of the word by the Catholic Church in the face of emerging sectors such as intellectuals and new printing and editing techniques in this subcontinent, are recognized as essential elements in the "war of images" and its history.

Let us look now at another example, in this case by Priscilla Monge (Costa Rica). This artist has always worked under the premise that the body of choice for inscribing violence is the woman's body. In its form as "sexy thing" and "primary object of pleasure and delight", the female body becomes the most complex recipient of forms of violence. Indeed, starting in the 1990s, many artists throughout Central America began to consider this as a theme in which to participate through their work. Priscilla Monge's proposal does not *take sides* in the exclusive sense of developing a feminist plastic and verbal discourse; rather, it develops strategies to critically address the positions of the terms involved in the daily conflicts of violence and abuse. This is the

<sup>7</sup> Véase Gruzinski en la bibliografía al final de este artículo.

.....  
Luis Gonzáles Palma,  
*La Mirada Crítica* (1998)

sexy" y "objeto primario para el agrado y el deleite" el cuerpo de la mujer se convierte en el receptor más complejo de formas de violencia, algo que a partir de la década de 1990 muchas artistas a lo largo de Centroamérica empiezan a considerar como tema sobre el cual participar a través de sus trabajos. En el caso de Priscilla Monge no se trata de una propuesta que *toma partido* en el sentido exclusivo de desarrollar un discurso plástico y verbal feminista, sino que más bien desarrolla estrategias para abordar críticamente las posiciones de los términos involucrados en los conflictos cotidianos de violencia y abuso. Es el caso de la obra "Boomerangs"<sup>8</sup> en la que siete bumeranes de madera sirven de soporte a pirograbados en los que se escriben, o más bien, se inscriben con fuego las siguientes expresiones: "Hijo de Puta", "Estúpida", "Cornudo", "Putá", "Maricón", "Come Mierda", "Malparido", "Idiota". Todas ellas expresiones de insulto del registro más agresivo y vulgar del habla cotidiana centroamericana. Insultos que suponen una situación de discusión sumamente agresiva y descontrolada, con absoluta ausencia de respeto mutuo entre los participantes de la discusión y sus contextos vitales. Priscilla Monge utiliza el bumerán no sólo como figura deportiva o física de lanzamiento ("el efecto bumerán"), en este caso, de insultos que han sido lanzados al aire o al otro y que retornan al mismo emisor. Esta artista también hace referencia al boomerang como instrumento y arma de cacería que se lanza con el objetivo de dar un golpe letal, o cuando menos inmovilizante, a la presa; estos son los bumeranes que recobramos una vez que hemos dado un golpe letal a la presa para apropiarnos de ella. Lo que nos muestra esta obra es más bien cómo la interpelación que

case of the piece "Boomerangs"<sup>8</sup>, in which seven wooden boomerangs serve as support for pyrography works on which the following expressions are written, or rather, inscribed with fire: "Son of a bitch", "Jerk", "Cuckold", "Slut", "Fag", "Mother Fucker", "Bastard", "Idiot". All these are insulting expressions of the most aggressive and vulgar register of everyday speech in Central America. These insults imply extremely aggressive and uncontrolled arguments with a total lack of mutual respect between the participants in the argument and its vital contexts. Priscilla Monge uses the boomerang not only to refer to sports or physical release (the "boomerang effect"), in this case, the insults that have been thrown into the air or at the other which come back to the person who sent them. The artist also refers to the boomerang as a hunting tool and weapon that is launched with the aim of dealing a fatal blow, or at least immobilizing prey; these are the boomerangs we recover once we have dealt a lethal blow to the prey in order to appropriate it. This piece shows us how the appeal exerted through insults is a means of forms of violence that permeate everyday relationships between subjects in Central American societies and of the social, verbal and visual forms of constituting social subjects based on this appeal to the individual, particularly to their body, and their ways of seeing, reading and listening. It is a very eloquent reminder of the conditions in which

8

Véase Pérez-Ratton.

8

See Pérez-Ratton.

.....  
Priscilla Monge,  
*Boomerangs* (1998-2000)



se ejerce a través de los insultos es medio de formas de violencia que permean las formas cotidianas de relación entre los sujetos de las sociedades centroamericanas y de las formas sociales, verbales y visuales, de constituir sujetos sociales a partir de esta interpelación al individuo, concretamente a su cuerpo, a sus maneras de ver, leer y escuchar. Un recuerdo sumamente elocuente de las condiciones en que por ejemplo Louis Althusser nos describe el funcionamiento de los "aparatos ideológicos de Estado".

Algo que también nos ofrece la artista guatemalteca Regina José Galindo. Es el caso de la obra titulada "Perra", una acción o *performance* que relaciona, como reza el texto que acompaña las fotografías de la documentación de esta acción, la idea de la inscripción de escritura en el cuerpo con hechos de violencia basados en las formas de sujeción asociadas a las diferencias de género, el insulto y su tratamiento en los medios de prensa locales:

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.<sup>9</sup>

Acá el tema de la violencia y la interpelación no sólo se refiere a la ejecución de violencia física y represiva, o violencia ideológica, sobre los individuos para constituirlos como sujetos. La violencia, en este caso es presentada como un elemento cotidiano en la sociabilidad y en los medios de comunicación, como una violencia ejercida entre los mismos ciudadanos, y se refiere no a la violencia que produce sujeción sino a la violencia producida

Louis Althusser, for example, describes the workings of the "ideological State apparatus".

This is something that Guatemalan artist Regina José Galindo also offers us in the work entitled *Perra* (bitch), an act or performance that, as stated in the text accompanying the photographs, connects the idea of writing the inscription on the body with violent acts based on forms of subjection associated with gender differences, insults and how the local media deals with these:

I write the word BITCH with a knife on my right leg. It is a protest against the acts committed against women in Guatemala, where tortured bodies have appeared with insults inscribed on them with a knife or razor.<sup>9</sup>

Here the issue of violence and appeal not only refers to the execution of physical and repressive violence or ideological violence against individuals in order to constitute them as subjects. Violence, in this case, is presented as an everyday occurrence in society and the media, as violence exercised against the citizens themselves, and it does not refer to the violence that produces subjection but to violence produced on the basis of subjection. The allocation of social roles and representations for women causes them to be perceived as objects at the whim of those who are portrayed as powerful verbally and in the media.<sup>10</sup>

The insult "bitch" presupposes that the comparison of women with female dogs is based on an exclusively sexual meaning regarding promiscuity and passiveness as

<sup>9</sup> Regina José Galindo. "Perra" (2005). <http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>. (último acceso: 17 de Enero del 2010).

<sup>9</sup> Regina José Galindo. "Perra" (2005). <http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm> (visited last on January 17, 2010).

<sup>10</sup> See Ette.

Regina José Galindo, *Perra* (2005).  
Registro de performance.



a partir de la sujeción. La adjudicación de roles, de representaciones y de funciones sociales a las mujeres provoca que sean percibidas como objetos a disposición de la voluntad de quienes frente a ellas se presentan como poderosos verbalmente y mediáticamente.<sup>10</sup>

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 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

an object of copulation. However, the key to Galindo's act is in the inscription on the body, the knife and the blood, the wound and subsequent scar. According to this act, the inscription of the insult just once on the woman's body literally leaves her marked with the insult forever. The logic of this insult works like the appeal: once exerted on the individual, this appeal –this name, or in this case this insult and its inscription– marks the individual as a subject in the social context. It is not the repetition of female acts which makes a woman susceptible to being insulted as a "bitch"; rather, it is the act of being addressed, of being called a "bitch" that makes women forever susceptible to continue to be named, insulted and perceived socially in this manner.

Obviously, the set of elements that coordinates this seemingly simple act by Galindo poses not only the problems of the visibility of these systematic attacks on the female population, the act of writing and the inscription of the insult, as well as the call for

<sup>10</sup>

Véase Ette.

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.

Obviamente, el conjunto de elementos que coordina esta aparentemente 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 en 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, como ya vimos en relación también con la fotografía de González Palma. En esta situación concreta 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

justice against them, but also, in no uncertain terms, the problem of the legibility of these messages of violence on the body. The relationship writing-surface-body generates a symbolic chain that can be extended to the relationship appeal-public space-violence. The political problem of the legibility of the marks of violence and aggression against people is combined with the political problem of the legibility of the appeals inscribed on individuals in order to make them subjects. From this point of view, the linearity of writing is also related to the subjection of the body to the encoding of legibility, a form of control related to classifying and identifying the body with an order of writing and reading, as we also saw regarding González Palma's photograph. In this particular situation, tracing the footsteps of violence implies raising the issue of the legibility of violence and our ability to read the logic of the appeal and the inscription of violence not only on the victims of criminals, but also on the body of the artist, who literally embodies all of our bodies in her act. The conventional association of the insult "bitch" with promiscuous and hypersexual behavior has to do with the legibility of the insult. We read and use the insult as a description of the person designated by it, but at the same time we know that the real logic of the insult is to assign the qualities of the insult to people who we do not know possess them. Most of the time, an insult does not entail the veracity of the qualifiers it enunciates or the verification that such qualifiers actually refer to attributes of the insulted person. The aim of the insult is to become an attack, a kind of verbal blow that will leave a wound and a scar on the insulted,

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. En la mayoría de los casos el insultar no supone la veracidad de los calificativos que el insulto enuncia o la comprobación de si, efectivamente, esos calificativos se refieren a cualidades de la persona insultada. El insulto tiene por objeto hacer de la enunciación una agresión, una especie de golpe verbal que debe dejar una herida y una cicatriz en el (la) insultado(a), independientemente de que el insulto se aplique con veracidad o con falsedad a él o a ella. Esta misma idea es utilizada y desarrollada por Priscilla Monge con sus boomerangs, como vimos. 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 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.

Pasemos ahora a otros dos ejemplos, los de los libros producidos por el artista panameño Jhafis Quintero y el artista salvadoreño Danny Zavaleta. En este caso se trata de dos formas

regardless of it being true or false. This same idea is used and developed by Priscilla Monge in her boomerangs, as we saw earlier. The legibility of the insult and the violence takes place in the gap between what we know and what we do not know about others and, just as the appeal, its role is not to uncover attitudes or actually correct behaviors, but to inscribe the body, the individual and the subject in an order we master verbally and visually as a discourse. The importance of subjection, of violence, the appeal and the inscription, in other words, lies not in knowing others or understanding how they are different from me, but in exercising a power that, by designating others, allows me to make them cases of categories within my systems, domains and discourses, i.e. readable, as readable as the scars of the inscription of the insult on Regina José Galindo's skin.

Let us now turn to two other examples: the books produced by Panamanian artist Jhafis Quintero and Salvadoran artist Danny Zavaleta. These are two very subtle references to the connections between forms of legal punishment, crime, chastisement and legal institutions, confinement, imprisonment and survival strategies, but perhaps most importantly, how these modes of social and institutional administration of violence are related to very specific forms of visual culture and verbal culture, in both cases to very specific segments of Central American graphic culture.

Danny Zavaleta's *Silabario* (spelling book) is a portable, inexpensively printed pamphlet that is part of a series entitled *Alfabetización* (literacy). The immediate reference is to texts and graphic techniques traditionally used in literacy processes. These



Cholo



Cuete



Chemi



Cachos



Manual



Maniquí



Mara



Mano



Rifar



Ranfla



Rulo



Raniar



Semilla



Sombra



Spray



Soldado

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*, 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, en positivo: "hay que alfabetizarse, hay que alfabetizar", o en negativo: "no hay que ser analfabeto, hay que erradicar el analfabetismo". Danny 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

processes, universally considered positive, represent the ideas of culture, civilization, education and social advancement, and provide a normalization of the capacity for action, expression and social interaction understood as appropriate and desirable. They are ways of reading, writing and seeing, expressed in the affirmation: "We must be literate, we must teach literacy", or in the negative statement: "We must not be illiterate, illiteracy must be eradicated". Danny Zavaleta uses this social discourse, implicitly inscribed in the graphic culture of spelling books, in order to produce a text that teaches us to read and write, but in the language of the gestures and signs used by youth gangs. The ignorance and "illiteracy" that clouds the public's judgment and interpretation of the phenomenon of these gangs (*maras*) is presented as part of a disinformation process, as effective and widespread as the very social desire for literacy. Social complaints against organizations of young gang members are exposed in all their similarities with the gregarious strategies that contemporary societies use for acculturation, fragmentation and social separation. The codes for these groups are, in this sense, associated with value scales and survival strategies, in the same ways as the codes of other groups, as seen in reading books such as *Paco y Lola*<sup>11</sup> or other publications on civic education, good manners and hygiene and personal care standards

<sup>11</sup> Emma Gamboa. *Paco y Lola: libro de Lectura para primer grado*. San José: First Edition, 1958.

.....  
 Danny Zavaleta,  
 Silabario de la Serie: *Alfabetización* (2005).  
 Proyecto editorial. Editorial project.

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 libros de alfabetización, como el *Paco y Lola*<sup>11</sup> 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. Danny 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, según nuestra interpretación, a través de estos 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 ambos, "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* en donde utiliza la tipografía

that we have all known and suffered. Danny Zavaleta manages to focus attention not on the "maras" as a focus of social demonization throughout Central America and as the very personification of violence, nor on the social strategies of graphic culture as a tool of social control, but, according to our interpretation, through these common places of our contemporary symbolic forms, "the maras" and the manual, this Salvadoran artist focuses on the discourses and social mechanisms of separation, fragmentation and social segregation that work in the same way outside and inside a gang. A manual for a literacy campaign in which the gang member (*marero*) teaches us to read and write does not match our representations of "mara" (gang) and manual, it perverts social representations and disrupts their "normal" flow in order to underscore and make visible our ways of defining, separating and segmenting the social.

Similarly, Panamanian artist Jhafis Quintero produced *Máximas de seguridad* (security principles) a booklet in which the typical typewriter font used in legal proceedings and law enforcement and police processes in our countries, as well as the graphics of drawings, tattoos and graffiti in prisons and jails, are used to write and illustrate a survival guide for those who "fall prey to the law" or are forced to "remain in confinement". The captions and drawings in this booklet evoke the language of communities of prisoners or those "deprived of their liberty", a language at once cordial, albeit crudely realistic, and playful and humorous, exposing the more complex mechanisms of power at play in this context,

<sup>11</sup> Emma Gamboa. *Paco y Lola: libro de Lectura para primer grado*. San José: primera edición, 1958.

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 al respecto.

Finalmente presentamos el caso de una ausencia de obra. Se trata del denominado "Caso de Valle", un ejemplo paradigmático de los diferentes momentos de una historia que liga el arte a la política y a la violencia de una manera radicalmente estrecha en Centroamérica. A inicios de la década de 1990 se le comisionó a la artista hondureña Regina Aguilar la realización de un monumento en honor a José Cecilio del Valle.<sup>12</sup> La artista elabora tres

which are not directly connected to the simple idea of prisoners subjected to the orders of the administrators of justice and guarantors of security, but extend to much more complex and subtle ways of building social behavior through the symbolic references between the forms of words and images, between the harshness of visual and verbal testimonies and the euphemisms of everyday and institutional language.

Finally we present the case of the absence of a work: the so-called "Valle Case", a paradigmatic example of the different moments in a history that closely and radically links art to politics and violence in Central America. In the early 1990s, Honduran artist Regina Aguilar was commissioned to produce a monument to José Cecilio del Valle.<sup>12</sup> The artist produced three bronze sculpture projects, which were accepted. However, in Honduras there was no bronze for casting. After prolonged comings and goings, the Honduran army contacted the artist to offer her a gift of 6000 pounds of bullet casings used in military interventions during the 1980s to melt them down for the "Monument to José Cecilio del Valle."<sup>13</sup> Thus, the work was undertaken in 1993.

<sup>12</sup> José Cecilio del Valle (1776-1834), nacido en Honduras, fue el pensador centroamericano más importante y el político más destacado de los tiempos de la emancipación de España, y redactó el acta de independencia de Guatemala del 15 de septiembre de 1821. Tras varios intentos fallidos, fue electo presidente de la República Federal de Centroamérica en 1834, cargo que

<sup>12</sup> José Cecilio del Valle (1776-1834), born in Honduras, was the most prominent Central American thinker and most distinguished politician during the emancipation from Spain. He wrote the declaration of independence of Guatemala, dated September 15, 1821. After several failed attempts, he was elected President of the Federal Republic of Central America in 1834, though he passed away before taking office. Valle, along with Francisco Morazán, are the most acclaimed heroes of the Honduran nation.

<sup>13</sup> See TEOR/ética, *Temas centrales*.

36



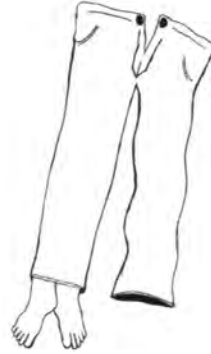
Pida en la clínica de la prisión los tres deseos: crema de rosas (excelente para las ronchas que de seguro le saldrán), tiamina (le ayudará a estar siempre alerta) y tres B fosfato (sabe a licor).

54



Afuera usted será mucho más vulnerable a la justicia. Si llega a haber alguna irregularidad en su entorno o en los lugares que usted frecuenta, siempre será culpable, hasta que se demuestre lo contrario.

37



No consuma drogas, es una mala idea: quitan los "reflejos" que necesitará tener despiertos.

55



Recuerde que el cielo nunca es gratis y que tanto para usted como para todos los seres humanos, la libertad siempre es condicionada.

proyectos de esculturas en bronce, las cuales son aceptadas; sin embargo, en Honduras no se contaba con bronce para fundir. Tras varios ires y venires el ejército hondureño contacta a la artista para ofrecerle, como regalo, 6000 libras de casquillos de balas, utilizadas en las intervenciones del ejército durante la década de 1980, para ser fundidos y así poder realizar el, así llamado, "Monumento a José Cecilio del Valle."<sup>13</sup> Así se realizó, en 1993, esta obra.

La pieza presenta dos figuras masculinas desnudas, una, en el segundo plano, sostiene con la mano izquierda una planta de maíz y con la mano derecha lo que parece ser una tea apagada, esta figura no tiene cabeza. La segunda figura masculina, en primer plano, en una pose contemplativa, parece estar mirando la cabeza que sostiene en las manos, sólo que esta figura tampoco tiene cabeza más que la que entre las manos parece ser la cabeza de José Cecilio del Valle mirando hacia donde debería estar la cabeza de la figura en cuestión y en donde solamente hay un vacío, una ausencia. Esta obra compone un acertijo, pues la cabeza de José Cecilio del Valle podría pertenecer a cualquiera de las dos figuras, que se disponen, como decíamos, en poses diferentes y hasta contrarias, y la mirada de la cabeza separada de todo cuerpo se enfoca en un rostro que no existe, y que por lo tanto tampoco le puede devolver la mirada.

Regina Aguilar comenta la recepción de esta obra como "El Caso de Valle", pues a

The piece features two nude male figures, one in the background holding a corn plant in his left hand and what appears to be an unlit torch in his right hand; this figure has no head. In the foreground, the second male figure, in a contemplative pose, seems to be looking at a head he holds in his hands; this figure has no head either. The one in his hands seems to be José Cecilio del Valle's head looking at the spot where the figure's head should be and there is nothing but a void, an absence. This piece is a riddle, as José Cecilio del Valle's head could belong to either one of the figures which are, as mentioned, in different and even contradictory poses, and the gaze of the severed head without a body focuses on a face that does not exist and therefore cannot return the gaze.

Regina Aguilar calls the reception of this work "The Valle Case", since a few days after inaugurating the monument, widespread outrage circulated in the press and other media at the version of the monument that Aguilar had decided to produce. According to the artist, the discussion turned into a national mobilization of public opinion, both in San Pedro Sula, the city where the events took place and the rest of Honduras and even in other Central American countries from 1993 to the present, where it is still debated in the public sphere. Shortly afterwards, the mayor of San Pedro Sula, where the monument was erected, showed dissatisfaction with the type of sculpture and the way the artist had interpreted José Cecilio del Valle and, in particular, with the debate that

no llegó a desempeñar a causa de su fallecimiento. Valle, junto con Francisco Morazán representan las máximas glorias de la nación hondureña.

<sup>13</sup> Véase TEORÉTICA, *Temas Centrales* en idem.

los pocos días de inaugurado el monumento, empieza a circular en la prensa y otros medios de opinión pública una generalizada indignación por la versión del monumento que Aguilar había resuelto hacer. Según la artista, la discusión se convirtió en una movilización nacional de la opinión pública que, tanto en San Pedro Sula, ciudad de los acontecimientos, como en el resto de Honduras y hasta otros países de Centroamérica, desde 1993 y hasta el presente, aún se discute en la esfera pública. Poco tiempo después el alcalde de San Pedro Sula, donde se instaló el monumento, dio muestras de inconformidad con el tipo de escultura, el tipo de interpretación que la artista había realizado de la figura de José Cecilio del Valle y, fundamentalmente, con la discusión que se había desatado sobre la figura histórica de del Valle, el monumento y las responsabilidades de la artista y de quién le comisionó la obra.

La escultura fue oficialmente vandalizada y desapareció. Años más tarde, cerca del año 2001, circula el rumor de que en el basurero de la Catedral de Tegucigalpa aparecieron los restos de lo que podría ser la escultura "Monumento a José Cecilio del Valle". Lo cierto es que estos rumores nunca se confirmaron, la escultura nunca apareció en dicha catedral ni en ningún otro lugar. El único lugar de aparición de esta obra sería continuamente por varios años, en la prensa hondureña. Las noticias que la artista tiene al día de hoy sólo apuntan a que la pieza de arte estaría tirada en las bodegas de la Alcaldía Municipal de San Pedro Sula, cortada en pedazos y tirada como basura, como un desperdicio. En estos años ha habido varios intentos de varios pueblos de Honduras y de un empresario francés de nombre Phillip Thiolat por rescatarla, sin embargo, las autoridades municipales se niegan a hablar y a contestar los correos y las cartas de solicitud de información. La artista ha acumulado toda la documentación

had ensued with regard to del Valle's historical figure, the monument, and the responsibilities of the artist and those who had commissioned the work.

Officially, the sculpture was vandalized and disappeared. Years later, around 2001, rumors about the remains of what might be the "Monument to José Cecilio del Valle" spread, stating that it had turned up amongst the garbage in the Cathedral of Tegucigalpa. The rumors were never confirmed, and the sculpture never appeared in the cathedral or any other place. The only place where this piece would continuously make an appearance for several years would be the Honduran press. To date, the news the artist has suggests that it lies in pieces in the warehouses of the Municipality of San Pedro Sula, wasting away like trash. In recent years several attempts have been made by various towns in Honduras and by a French entrepreneur named Phillip Thiolat to recover it. However, municipal authorities refuse to talk or answer emails or letters requesting information. The artist has gathered all the documentation and information about this case, including the heated and abundant debates in the Honduran press, hoping to use this material to produce a piece with this case as its theme. This intermedial work is still pending. The work would incorporate words into the images, the political games of presence and absence of words and images, and all the symbolic and political dimensions of this case. Therefore, we have decided to leave a simple testimony of an artwork that was an extremely subtle representation of violence, that was subjected to disappearance and several attempts of destruction and

e información alrededor de este caso, incluida la acalorada y cuantiosa documentación de la discusión en la prensa hondureña, esperando con estos materiales realizar una obra que tematice de nuevo este caso. Se está aún a la espera de esta obra intermedial, de esta obra que incorporará la palabra a la imagen, a los juegos políticos de la presencia y la ausencia de palabras e imágenes, y a todas las dimensiones simbólicas y políticas de este caso. Es por esta razón que hemos decidido dejar un simple testimonio de una obra de arte que fue representación sutilísima de la violencia, que fue objeto de desaparición y de varios intentos de destrucción y de diversas formas de violencia, y que hoy puede ser mencionada acá como la misma síntesis de lo que hemos venido describiendo a pesar de su desaparición, de su lugar vacío y de la suspensión de su resolución dejando toda interpretación pendiente y a la espera.

#### Nota sobre el concepto de imagen-palabra

El concepto de *imagen-palabra* puede servir 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. 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 por ejemplo la noción de *Iconotext*<sup>14</sup> o la noción de *imagetext*,<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup> o desde la noción de *Interart-*

different forms of violence, which may now be mentioned as the synthesis we have been describing despite its disappearance, its empty space and the suspension of its resolution, leaving all interpretation pending and deferred.

#### A Note on the Concept of Image-Word

The concept of *image-word* may serve to approach, in a broad and variable sense, the material forms of cultural production which experiment with the relationships between words and images. Now then, this is not intended to be a category that applies to a particular segment of objects of cultural production, as is the case of existing notions such as *iconotext*<sup>14</sup> or *imagetext*<sup>15</sup>, but a category that applies to the relationship as dialectical dynamics and space.

Based on both the notions of *Iconotext* and *imagetext*, and also the notion of *Intermedialität*<sup>16</sup> or *Interart-Ästhetiken*<sup>17</sup> media conventions are granted a naturalness and a non-historicity which should be critically discussed. In contrast to these approaches, our starting point is to demonstrate that the relationships between words and images take place in a much broader space than that of artistic traditions or contemporary media. The history of the relationship between images and words in and between specific cultural contexts shows that this phenomenon is not new or innovative; it has taken place as part

<sup>14</sup> Véase Wagner.

<sup>15</sup> Véase Mitchell.

<sup>16</sup> Véase Rajewsky.

<sup>14</sup> See Wagner.

<sup>15</sup> See Mitchell.

<sup>16</sup> See Rajewsky.

<sup>17</sup> See Brosch.

*Ästhetiken*<sup>17</sup> se concede a las convenciones mediales una naturalidad y una no historicidad que deben ser críticamente discutidas. Al contrario de estas aproximaciones nuestro punto de partida es el de 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 contemporáneos medios de comunicación. 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. 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

of material production practices in all cultures and very different time periods.

The dialectic between the visible and the readable, and between words and images, defines the media conventions that permeate the distribution systems of different types of signs, symbols and representations, their different material support systems, different circles of experts, knowledge and institutions responsible for these segments of culture, and the regulations governing how to read and write, how images should be produced and how they should be seen. The notion of *image-word* does not correspond to words containing an image of a visual origin or nature or with images that contain written words or whose representation is based on words articulated as stories. This notion refers to the relationship, and like any relationship it does not take place in any of the terms involved, but in the intermediate space produced by the relationship between the two terms. The *image-word* tests our media conventions and the rhetorical field that dictate our expectations regarding the social and cultural fields corresponding to the visual and verbal. At the same time, experimentations performed by numerous artists with such relationships in the visual arts confirm that these conventions exist, and teach us their arbitrariness, their uses by power structures and the ideological games that take place in them.

This is not a question of the relationship between images and words as a purely semiotic issue, of the interpretation of more or less codified uses of the production of meaning and interpretation strategies. A historical, political interpretation has been added to the semiotic perspective, and this shows us, extremely

<sup>17</sup> Véase Brosch.

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 realizan numerosos artistas de las artes visuales, 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.

No se trata de las relaciones entre las imágenes y las palabras como un asunto meramente semiótico, de interpretación de los usos más o menos codificados de la producción de sentido y de las estrategias de interpretación. A la perspectiva semiótica hemos sumado una interpretación histórico política que nos expone de manera sumamente clara las luchas y las disputas que, en el espacio cultural centroamericano, tienen lugar en el período histórico inmediatamente posterior a los procesos de paz, democratización y apertura económica neoliberal que han definido toda la región centroamericana como una región en transición y, más importante aún, como un conjunto de sociedades con profundos procesos de crisis en sus dimensiones estéticas, culturales, identitarias, geográficas, políticas, económicas y en su sociabilidad.

Las relaciones entre las imágenes y las palabras, vistas desde la perspectiva de la *imagen-palabra* se nos presentan como un asunto de orden político e ideológico fundamental en la administración de lo que se define como leible y visible, como cultura visual y cultura verbal.

### **Movimientos prospectivos**

1. Todas estas formas de violencia que nos parecerían hoy evidentes, alarmantes y, sobre todo, nos parecerían interpelaciones a las

clearly, the struggles and disputes that take place in the Central American cultural space in the historical period immediately following the process of peace, democratization and neoliberal economic openness and have defined the entire Central American region as one in transition and, more importantly still, as a group of societies in deep crisis of their aesthetic, cultural, identity, geographic, political, economic and sociability dimensions.

The relationship between images and words, from the perspective of the *image-word*, is presented to us as a fundamental political and ideological issue in the administration of what is defined as readable and visible, as visual and verbal culture.

### **Prospective Movements**

1. All these forms of violence that now seem obvious, alarming and above all, appeals to which the perception, work and functions of an artist could not escape, were in fact, as noted in reference to Marta Traba's anecdote, odd, strange and atypical in Central American art before the second half of the 1980s. Previously, the presence of violence in art was confined to preserving an event of injustice, a type of collective memory of the pain of subordinates, the marginalized, the persecuted and the exterminated. In most cases, it used self-victimizing language and was limited to recording complaints that always left the identity and responsibility of the offender in the dark, despite being represented in the logic of victim-victimizer, evidencing inexistence of follow-up to complaints given the absence of authorities before which to file it. In those artworks the representation of violent events

que la percepción, el trabajo y las funciones de un artista no podría escapar, en realidad, como hicimos notar con la referencia a la anécdota de Marta Traba, son raras, extrañas, atípicas en el arte centroamericano anterior a la segunda mitad de los años 80. La presencia de la violencia en las artes anteriores se ve restringida a una forma de preservación de un acontecimiento de injusticia, a una forma de memoria colectiva del dolor de los subalternos, marginados, perseguidos y exterminados, en la mayoría de los casos a través de lenguajes autovictimizantes y limitados a hacer constancia de una denuncia en la que se deja siempre en la oscuridad la identidad y responsabilidad del victimario, a pesar de representarse en la lógica de víctima-victimario, y en la misma inexistencia del proceso de seguimiento de la denuncia al no existir instancia frente a la cual interponerla. En aquellos trabajos artísticos la representación de acontecimientos violentos de injusticia se enmarcaba en el mundo bien delimitado de la obra.

**2.** Lo que hemos aprendido con las artes visuales contemporáneas centroamericanas es que lo importante no es tanto en qué medida estas obras de arte pueden funcionar como ilustraciones de fenómenos que deberían ser explicados por la sociología, las ciencias políticas, el derecho, la psicología o la antropología, sino que estas obras de arte desarrollan, almacenan, ejercitan y ponen en circulación formas de saber que no corresponden a estas disciplinas sociales y a las que estas raramente tienen posibilidades de acceso. Estas obras no representan la violencia, sino que abren espacios de discusión sobre las formas de representación de la violencia. En cuanto obras de arte, trabajan con el capital simbólico de una manera que sólo se da dentro de eso que hoy denominamos arte, donde la ironía,

of injustice was set within the well-defined world of the piece.

**2.** What we have learned from contemporary Central American visual arts is that the most important thing is not so much to what extent these artworks can serve as illustrations of phenomena that should be explained by sociology, political science, law, psychology or anthropology, but that these artworks develop, store, exercise and put into circulation forms of knowledge that do not correspond to these social disciplines and to which they rarely have access. These works do not represent violence; they open spaces for discussion about the ways of representing violence. As artworks, they deal with symbolic capital in a way that can only occur in what we now call art, where irony, multi-relationality and intermediality, expressive force, surprise, shock, and the varying degrees of semiotic difficulty and legibility combine with the critical analysis of power, society and human beings. All these elements shape a discourse that is not always recognized as such, unless it is subordinated or displaced as a simple illustration and reflection of self-styled scientific forms of knowledge.

**3.** But perhaps the most genuine aim of this reflection is, rather, this: to state, in the form of a provocation and a starting point for discussion, certain hypotheses about the much more general space of the social circulation of images and words of violence, based on the study of contemporary Central American visual arts. The production of images and words in Central American contemporary visual arts unfolds in the broader context of

la multirrelacionalidad y la intermedialidad, la fuerza expresiva, la sorpresa, el shock y los diversos grados de dificultad semiótica y legibilidad se combinan con el análisis crítico del poder, la sociedad y el ser humano, todos elementos propios de la conformación de un discurso al que no siempre se le reconoce en cuanto tal, si no es subordinado o desplazado como simple ilustración y reflejo, respecto de las autodenominadas formas científicas del saber.

3. Pero quizás la más genuina intención de esta reflexión sea, más bien, la siguiente: enunciar, en forma de provocación y apertura de una discusión, algunas hipótesis desde el estudio de las artes visuales centroamericanas contemporáneas sobre el espacio, mucho más general, de circulación social de imágenes y palabras de violencia. La producción de imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas se desarrolla en el entorno más amplio de la contemporánea maquinaria de producción de imágenes y palabras. Desde este punto de vista ellas entran en contacto y tensión con las imágenes y palabras que circulan por los canales y medios de la comunicación y la información. Las tensiones por "la imagen fuerte"<sup>18</sup> no se desarrollan de la misma manera en todos los contextos ni en todos los medios. Detrás de la búsqueda estética y mediática de la "imagen fuerte" se desarrolla también una tensión entre las formas del Pathos que las presas de un sistema de representación terminan adoptando.<sup>19</sup> El arte se encuentra

contemporary mechanisms for producing images and words. From this point of view they come into contact and create tension with the images and words that circulate through the media and channels of communication and information. The tensions created over the "strong image"<sup>18</sup> do not develop in the same way in all contexts and all media. Behind the aesthetic and media search for the "strong image" there is also tension between the forms of Pathos that the prey of a system of representation ends up adopting.<sup>19</sup> Art, in this sense, finds itself in the privileged position of opposing and criticizing the obsession for strong images, an obsession which, in its media expression, turns everything into a *cliché*.

4. Central American contemporary visual arts comprise an unexplored subject of study both within this region and abroad, from the point of view of its intermedial composition. The limited scientific literature on this production does not correspond to its importance in Central American, Latin American and global cultural spheres or the global art market, confirmed by the continued recognition it receives in biennial and international contests. In its own way, the work of Virginia Pérez-

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman. "Klagebilder, beklagenswerte Bilder?". *Trajekte* 15 (2007), p. 39.

<sup>19</sup> Understanding, as French philosopher and psychoanalyst Daniel Sibony says, that the violence that plagues us most today lies in the media and not in reality, and that this violence is not limited at all to big explosions, but to the effects of calmer, happier, more luxurious and bright images produced in the promise of an impossible that gives the impression of an "in-clusion" when in reality it is a ruthless process of "ex-clusion". (Daniel Sibony. *Violence*. Paris: Seuil, 1998, p. 134).

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman. "Klagebilder, beklagenswerte Bilder?". *Trajekte* 15 (2007), p. 39.

<sup>19</sup> Entendiendo, como dice el psicoanalista y filósofo francés Daniel Sibony, que la violencia que más nos acosa hoy en día está en los medios y no en la realidad,

en este sentido en el lugar privilegiado de oposición y crítica a la manía por la imagen fuerte, una manía que en sus expresiones mediales lo nivela todo en forma de *cliché*.

4. Las artes visuales contemporáneas centroamericanas componen 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 científica 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. A su modo, el trabajo de Virginia Pérez-Ratton pretendió iniciar una discusión sobre los diferentes aspectos que esta producción cultural ofrece desde su posición como sector cultural con características de rango regional cruciales, e inevitables como un gesto que nos interpela de modos mucho más numerosos que simplemente el estético contemplativo. Es ahora el turno de discutir, a partir de extensas y profundas investigaciones interdisciplinarias las formas mismas de la experimentación y de la experiencia que este arte implica en la continua y desgarrada formación y producción de sensibilidades en Centroamérica. Un punto de partida, el que ha defendido este texto, es el de una cuidadosa revisión mutua, del arte desde la política y de la política desde el arte, a partir del campo retórico en que ambas se ponen en juego y en relación. Ese campo retórico es intermedial,

---

y que esta violencia no se reduce para nada a las grandes explosiones, sino a los efectos de las imágenes más calmas, felices, lujosas y brillantes, las imágenes que se producen dentro de la promesa de un imposible dando una imagen de una "in-clusión" cuando en realidad se trata de un despiadado proceso de "ex-clusión" (Daniel Sibony, *Violence*. Paris: Seuil, 1998, p. 134).

Ratton sought to initiate a debate on the different aspects this cultural production offers from its position as a cultural sector with crucial regional characteristics, which are inevitable as a gesture that appeals to us in ways far more numerous than just that of aesthetic contemplation. It is now time to discuss, based on extensive and profound interdisciplinary research, the very forms of experimentation and experience involved in this art in the continuous and disjointed creation and production of sensibilidades in Central America. A starting point, defended by this text, is a meticulous mutual review of art from politics and of politics from art, from the field of rhetoric in which both are at play and interconnected. The field of rhetoric is intermedial, it is made up of words, images and, above all, the way they are linked. In addition, this text aims to overcome, which is not the same as ignoring or omitting, the officializing and legitimizing reconstruction and correction of the historical traditions of the fine arts, in order to make way for the critique of cultural production and its social and political roles in contemporary communities of knowledge in Central America.

5. These post-war Central American artists, among many other possible examples, do not seem to be interested in making violence visible directly (making violence visible is a somewhat absurd notion for a Central American artist, considering the most popular television news shows, radio programs and newspapers in the region), but rather to visibilize the verbal and visual device that images and our conventional ways of seeing and reading take

está compuesto por las palabras, por las imágenes y, sobre todo, por las formas de su relación. Además, este texto pretende sobreponerse, que no es lo mismo que ignorar u omitir, a la reconstrucción y corrección oficializadoras y legitimadoras de las tradiciones históricas de las bellas artes, para poder dar paso a la crítica de la producción cultural, de sus roles sociales y políticos en las comunidades contemporáneas de conocimiento en Centroamérica.

**5.** Estos artistas centroamericanos de posguerra, entre muchísimos otros ejemplos posibles, parecen no estar interesados en hacer visible la violencia de manera directa (hacer ver la violencia resulta algo absurdo para un artista centroamericano cuando se echa un vistazo a los noticieros televisivos, los programas radiofónicos y los diarios más vistos, escuchados y leídos de la región), más bien se trata de hacer visible el dispositivo verbal y visual que las imágenes y nuestras formas convencionales de ver y de leer toman como datos contextuales sin importancia o pasan por alto como datos positivos. Estos artistas modifican los requisitos de la visibilidad y la legibilidad de las imágenes y de las palabras de violencia, gracias, fundamentalmente, al montaje al que las someten. Con estos montajes de imágenes, acciones y palabras producen interpelaciones intermediales que nos llaman la atención sobre las formas en que imágenes y palabras de violencia se instalan en nuestros medios de comunicación y expresión, y en nuestras representaciones básicas de cohesión.

**6.** Como hemos visto, entonces, el problema de la relación entre arte y violencia no se resuelve o se reduce en la representación de motivos violentos. El arte y la investigación estética han abandonado, en este sentido, la vieja idea de

as unimportant contextual data or overlook as positive data. These artists modify the requirements of visibility and legibility of the images and words of violence, thanks mainly to the arrangement they choose for them. Through the arrangements of images, actions and words they produce intermedial appeals that draw our attention to the ways in which images and words of violence permeate the media and the way we express ourselves, as well as our basic representations of cohesion.

**6.** As we have seen, then, the problem of the relationship between art and violence is not resolved or reduced in the representation of violent motifs. Art and aesthetic research have, in this sense, abandoned the old idea that images and stories merely illustrate situations, issues and experiences that take place elsewhere. Both at the level of sign systems and symbolic systems of representation, such as the means, supports and devices through which these circulate socially, the issue of violence in contemporary art steps away from the specific institutional field of art to take referents from the social order of things, objects that support images and words, communication circuits that serve as a means, from these signs and symbolic representations. As we saw in the previous examples, art does not seem interested only in the representation of violence, or said colloquially, in displaying, teaching or exhibiting violence, but in considering the social problem –beyond art– of the means of visually and verbally representing violence. From this point of view, the study of art is part of the study of the socialization of violence

que las imágenes y los relatos tan sólo ilustran situaciones, cuestiones y vivencias que tienen lugar en otra parte. Tanto a nivel de los sistemas de signos, de los sistemas simbólicos de representación, como de los medios, soportes y dispositivos por medio de los cuales estos circulan socialmente, el tema de la violencia planteado en las artes contemporáneas sale del campo específico institucional del arte para tomar referentes del ordenamiento social de las cosas, de los objetos que sirven de soporte de imágenes y palabras, de los circuitos de comunicación que sirven de medios, de estos signos y de estas representaciones simbólicas. Como vimos en los ejemplos anteriores, al arte no parece interesarle exclusivamente la representación de violencia, o dicho coloquialmente, mostrar, enseñar o exhibir la violencia, sino plantearse el problema social, más allá del arte, de los medios de representación visuales y verbales de violencia. Desde este punto de vista, el estudio del arte forma parte del estudio sobre la socialización de la violencia a través de la comunicación de violencia, en un primer nivel, y en un segundo nivel, forma parte de los estudios de los aparatos de construcción de convenciones mediales y de estereotipos simbólicos de violencia (técnicas, medios, repertorios simbólicos de violencia).

**7.** Con este cambio de generación en las artes visuales centroamericanas tiene lugar un cambio en la relación entre arte y violencia, estableciéndose como un discurso sobre la violencia y, al mismo tiempo y en cuanto tal, como un discurso sobre la representación y la mediación social de violencias.

through the communication of violence, on a first level, and on a second level, it is part of the studies of the apparatuses used to build media conventions and symbolic stereotypes of violence (techniques, media, symbolic repertoires of violence).

**7.** With this change of generation in the visual arts in Central America comes a change in the relationship between art and violence, establishing itself as a discourse on violence and, at the same time, as such, as a discourse on the social representation and mediation of violence.

## Bibliografía

- Brosch, Renate, ed. *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin: Trafo, 2004.
- Dabag, Mihran, Antje Kapust, y Bernhard Waldenfels, eds. *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Fink, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. "Klagebilder, beklagenswerte Bilder?" *Trajekte* 15 (2007): 29-35.
- Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.
- Grimminger, Rolf. *Kunst, Macht, Gewalt. Der Ästhetische Ort Der Aggressivität*. München: Fink, 2000.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Mitchell, W.J.T. "Más allá de la comparación: imagen, texto, método". *Literatura Y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco / Libros, 2000. 223-254.
- Pérez-Ratton, Virginia. *Priscilla Monge. Armas equívocas*. San José: TEORÉTICA, 2002.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke, 2002.
- Sibony, Daniel. *Violence*. Paris: Seuil, 1998.
- TEORÉTICA, ed. *Estrecho Dudoso*. San José: TEORÉTICA, 2006.
- TEORÉTICA, ed. *Temas centrales: Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. San José: TEORÉTICA, 2001.
- Traba, Marta. "Primera Bienal Centroamericana". *Libre* (1972): 115-117.
- 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.

"La región centroamericana, esa franja de tierra que algunos llaman cintura y que otros consideran dudosa, ha sido desde siempre objeto de deseo, tanto de los individuos que se han acercado a sus hermosas y traidoras costas, como de los grandes poderes de cada época. Al igual que el Caribe, ha sido escenario de tentaciones, equívocos, confusiones y construcciones míticas. Desde que en el siglo XVI Carlos V ordena recorrer las costas del istmo en busca de un paso hacia las Islas de las Especies, empieza a circular la duda sobre su existencia, y la región termina siendo referida con la expresión "estrecho dudoso" como evidencia de lo incierto de aquel objeto de deseo."

Virginia Pérez-Ratton

El presente libro dibuja un recorrido a través de la excepcional trayectoria de Virginia Pérez-Ratton quien tuvo el gran mérito de poner en relación a los artistas centroamericanos, vecinos desconocidos y aislados en los muros de sus respectivas naciones, de volver visible el arte centroamericano, hasta entonces ignorado, marginado y marginal, y de mostrar en Centroamérica a grandes figuras del arte contemporáneo internacional. Logró además colocar a Centroamérica en el Caribe y al Caribe en Centroamérica, mundos que históricamente han vivido a espaldas el uno del otro. Con su trabajo como curadora y como promotora convirtió una condición invisible y periférica en una práctica y conciencia protagónicas y reconocibles. Virginia Pérez-Ratton mostró, desde el campo del arte, que es posible asumir la globalización, no como víctimas y actores pasivos, sino como sujetos por derecho propio, lúcidos y críticos. Ella hizo posible que una práctica cultural que siempre había padecido la condición de la contemporaneidad de lo no contemporáneo, se convirtiera en un fenómeno que vive a plenitud en la simultaneidad y las interconexiones de la globalización.

*"The Central American region, a narrow strip of land that has been likened to a waistline by some and which others have considered doubtful, has always been an object of desire, both for the individuals who have approached its beautiful and treacherous coasts and for the superpowers of each passing age. Just as the Caribbean, it has been the stage for many stories of temptation, misunderstanding, confusion and mythical creation. In the sixteenth century, when Charles V ordered the search for a passage to the Spice Islands along the coasts of the Isthmus, questions about its existence began circulating, and the region came to be known as the "doubtful strait", revealing the uncertainty of this object of desire."*

Virginia Pérez-Ratton

*The present book draws a path through the exceptional career of Virginia Pérez-Ratton, who had the great merit of bringing together Central American artists who, in spite of being neighbors, were also strangers, isolated within the walls of their own nations. She gave visibility to Central American art, hitherto ignored, marginalized, and marginal in international arenas and showed great figures of contemporary international art in Central America. She also managed to place Central America in the Caribbean and the Caribbean in Central America, although historically they had lived disconnected from one another. In her work as curator and promoter, she transformed an invisible and peripheral condition into a recognizable, prominent practice and awareness. Virginia Pérez-Ratton showed that it is possible to take on globalization from the field of art, not as victims and passive actors, but as subjects in their own right, lucid and critical. She enabled a cultural practice that had always suffered from a condition of the contemporaneity of the non-contemporary to become a phenomenon that lives fully in the simultaneity and interconnections of globalization.*

**TEOR/ética**  
art + thought