



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Véliz, María Victoria
Rutas del conceptualismo en Guatemala (1954-2011) 1
ESCENA. Revista de las artes, vol. 79, núm. 1, 2018, Julio-, pp. 75-98
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561159309008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Rutas del conceptualismo en Guatemala (1954-2011)

Tracing Conceptualism in Guatemalan Art (1954-2011)

María Victoria Véliz



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Rutas del conceptualismo en Guatemala (1954-2011)¹

Tracing Conceptualism in Guatemalan Art (1954-2011)

María Victoria Véliz²

University of Miami

Estados Unidos

Recibido: 31 de octubre de 2017 **Aprobado:** 24 de octubre de 2018

Resumen

Este ensayo explora las relaciones entre los conceptos arte político y arte como estrategia de acción política (Camnitzer, 2008), junto a los de poder sobre y poder hacer (Holloway, 2002) en Guatemala (1954-2011). Dentro de tal marco, este trabajo ubica las prácticas conceptualistas del país, mediadas por la guerra (1960-1996) y el exilio. Al tiempo que estudia el papel de Costa Rica como refugio de exiliados y como epicentro de las relaciones artísticas centroamericanas. El conceptualismo guatemalteco y el centroamericano, en general, es bastante desconocido aún, dada la falta de archivos, documentos e investigaciones que den cuenta de este período. Pese a ello, ha sido una práctica viva durante una buena parte del siglo XXI, debido a la persistencia de las condiciones sociales que le dieron origen y a las redes artísticas transnacionales que la validan. Al menos, hasta las elecciones del 2011, en Guatemala, el conceptualismo era parte, por igual, del lenguaje político y artístico.

Palabras claves: conceptualismo; poder sobre; poder hacer; arte político; acción política

¹ Esta investigación es fruto de la experiencia de vida, trabajo como docente y curadora de arte contemporáneo de la autora en Guatemala durante los años 2003-2012.

² Candidata a doctora del Programa de Estudios Literarios, Lingüísticos y Culturales en el Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas de la Universidad de Miami. Correo electrónico: mvv15@miami.edu

Abstract

This essay explores the relationship between concepts such as political art and art as a strategy of political action (Camnitzer, 2008), as well as power over and power to do (Holloway, 2002) in Guatemala (1954-2011). Within this framework, this work situates the conceptualist practices in the country, also mediated by war (1960-1996) and exile; and studies the role of Costa Rica as both a haven for exiles and epicenter of Central American artistic relations. Guatemalan conceptualism, and Central American conceptualism in general, is still relatively unknown given the lack of archives, documentation and research that take this period into account. Nevertheless, conceptualist art practices stayed vibrant well into the 21st century due to the persistence of the original social conditions and the artistic transnational networks that validate them. At least until the Guatemala elections of 2011, in, conceptualism was as much part of the political as the artistic language.

Keywords: conceptualism; power-over, power-to-do; political art, art; political action

En el contexto del quinto centenario de la colonización de América, durante el año 1992, en Bogotá, Colombia, se inauguró la exposición *Ante América*. La muestra marcó un punto de inflexión para la teorización del arte latinoamericano. En aquel momento, aún dominado por nociones esencialistas, identitarias y derivativas de la historia eurocéntrica del arte. Se propuso como un espacio de visualización del continente, más allá de sus límites geográficos, como un lugar presente e imaginado, hecho de exilios, migraciones, múltiples raíces y expresiones culturales. Fue, sobre todo, un intento de reflexión sobre América como lugar, como cartografía propia creada desde este lado del Atlántico. Sin embargo, ni Centroamérica, ni las complejas relaciones del istmo como región y como vaso comunicante aparecieron allí mostradas.

En 1994 *Ante América* viajó al entonces recién inaugurado Museo de Arte y Diseño de Costa Rica (MADC), acompañada de un evento teórico donde participaron, entre otros, el crítico y teórico de arte latinoamericano, quien era uno de sus curadores, Gerardo Mosquera³ y Luis Camnitzer, teórico y artista incluido. En este, Virginia Pérez-Ratton, directora del museo, le preguntó a Gerardo Mosquera por qué no había artistas centroamericanos en esta exposición. A lo que él respondió que era por falta de información y documentación (Pérez-Ratton, 2012, pp. 63-65). En el ensayo *¿Qué región? Travesía por un estrecho dudoso*, Pérez-Ratton comentó que este vacío no solo marcó la política institucional de visibilización de la región centroamericana como espacio de creación artística contemporánea, en el seno de la institución, sino el suyo propio como gestora, investigadora y curadora, posteriormente, en la fundación Ars TEOR/ÉTica (1998-2010).

La omisión de expresiones artísticas que tuvieran algún lazo con Centroamérica en *Ante América* puso al descubierto la imposibilidad de trabajar la idea de América Latina –el lugar– sobre la base de sus representaciones coloniales y modernas. A la vez, estimuló el campo al estudio y la profundización de los conceptualismos latinoamericanos –las ideas–. Ambos aspectos, en su paradoja, fueron pilares del trabajo de Pérez-Ratton y marcaron las dinámicas de promoción artística desde la región, mucho más que la investigación y la escritura de las historias del arte localmente⁴. Esto contribuye a explicar cierto desbalance,

³ Gerardo Mosquera, junto a Paulo Herkenhoff, fue seleccionado por el capítulo argentino de la *International Association of Art Critics* (AICA), en 1998, como el crítico latinoamericano de mayor trayectoria.

⁴ Sergio Villena Fiengo afirma que es necesario consolidar un campo artístico geopolítico y autónomo en Centroamérica, fortaleciendo sus instituciones regional y nacionalmente, así como procesos de producción artística y discursiva que entiendan que el arte de la región es *para* Centroamérica y no solo arte *desde* Centroamérica (Villena, 2014, pp. 34-35). Para profundizar en este tema leer: Villena (2014).

por un lado, el auge de exposiciones de arte contemporáneo y, por otro, la ausencia de investigación, sobre todo, la de estudios enfocados en el conceptualismo como un punto de quiebre de los paradigmas artísticos modernos y nacionales, en relación con el contexto de origen y diferenciados de la importación del arte conceptual norteamericano. De esto último, se ocupará en lo adelante este trabajo, aunque, específicamente, tomando como referencia a Guatemala.

En 1999, con la inauguración de la exhibición *Global Conceptualism: Points of Origins 1950-1980*⁵, los conceptualismos fueron explícitamente diferenciados del arte conceptual norteamericano. En el texto que aparece en la sección de Latinoamérica del catálogo, Mari Carmen Ramírez, expande una reflexión que había iniciado algunos años atrás⁶ donde destaca la recuperación del término conceptualismo ideológico, propuesto por Simón Marchán Fiz, en 1972⁷. También, recupera la idea de que la expresión lingüística y comunicativa de los artistas está conectada a la sociedad desde donde crean, por lo tanto, es ahí donde reside su originalidad. A ello le agrega que “los conceptualistas latinoamericanos produjeron una de las respuestas más creativas de nuestro siglo a la pregunta de la función del arte hecha inicialmente por Marcel Duchamp” (Ramírez, 1999, p. 54). Lejos de crear un movimiento o una escuela fue una estrategia de creación artística antidiscursiva, que partió de las convenciones que se asientan en el lenguaje, no solo para subvertirlo, sino para subvertir también a la cultura e instituciones que refuerzan su sentido. Es por ello que, los conceptualismos se desplazan entre el arte y la política de una comunidad dentro de un contexto específico y son claves para entender la cultura contemporánea de los países donde han sido borradas o apenas estudiadas.

El conceptualismo expuesto por *Global Conceptualism* fue ampliamente cuestionado por su alianza con la izquierda política a nivel mundial, lo que intentó mostrarse con una abrumadora cantidad de obras. Sin embargo, sirvió para abrir la reflexión sobre los conceptualismos en varios países de nuestro continente, por encima de las teorías artísticas y la asimilación de este arte en los Estados Unidos⁸. Este contexto alimentó gran parte de

⁵ *Global Conceptualism: Points of Origins 1950-1980* tuvo por sede el Museo de Arte de Queens en Nueva York. Los principales curadores invitados por la institución fueron Rachel Weiss, quien también había sido una de las curadoras de *Ante América* y el propio Luis Camnitzer.

⁶ Para profundizar en sus trabajos anteriores ver: Ramírez (1993) y Ramírez (1999).

⁷ Para ampliar leer Marchán (2001).

⁸ En el 2007 se creó la Red Conceptualismos de Sur. Esta es una plataforma de discusión, investigación y toma de posición colectiva desde América Latina, según declaran en su página web.

la investigación que publicaría años después Luis Camnitzer en *Didáctica de la liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano* (2008). No obstante, ni esta investigación, que según el autor, venía desarrollando desde 1991; ni la experiencia de haber participado en el evento teórico de *Ante América*, en Costa Rica; ni la propia consideración que hace cuando define a su generación como “la que se formó, intelectualmente, durante la intervención de Estados Unidos en Guatemala en los años cincuenta [del siglo XX]” (Camnitzer, 2008, p. 35) fueron suficientes para dirigir su atención hacia los países o conceptualistas de Centroamérica.

En 1954, con la intervención de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en el golpe de estado que expulsó a Jacobo Árbenz del poder en Guatemala, Centroamérica inauguró un capítulo de enfrentamientos, guerra, impunidad e invisibilidad, que todavía persiste y que, particularmente, inauguró los mecanismos de operación de la guerra fría en América Latina. De ahí que, la omisión de este contexto como productor de prácticas artísticas conceptualistas sea tan relevante cuando se trata este tema. Son las respuestas a la guerra fría y los fracasos de modernización, después de la segunda guerra mundial, los que llevaron a la definición de conceptualismo. Lo mismo, conduce, posteriormente, a Camnitzer, a establecer una idea de América Latina, donde él mismo, como uno de sus protagonistas, articula aquellas prácticas de comunicación puestas en marcha por artistas que, cuestionando el arte, también subvirtieron sus instituciones y los códigos sociales en los que se basaban, por lo cual hicieron política. En este ensayo propongo hacer algunas aproximaciones a esas prácticas de conceptualismo en Guatemala, al destacar su diálogo con Centroamérica, principalmente, a través de dos conceptos que usa Camnitzer en su libro: arte político y arte de acción política. Ambos, a su vez, se relacionan con los conceptos *poder sobre* y *poder hacer* que trabaja John Holloway en *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today* (2002). Los interrelacionaré como instrumentos de análisis que permiten ampliar la relación arte, sociedad y política.

A diferencia del arte conceptual en los Estados Unidos, el conceptualismo latinoamericano tuvo un significativo impacto político. Además de entender el aspecto sensorial de la comunicación (Camnitzer, 2008, p. 163) intentó organizar una comunidad de espectadores dentro de otro orden simbólico⁹ y atacar a las instituciones. En consecuencia,

Surge por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de algunas de las prácticas conceptuales de América Latina desde la década de 1960. Para mayor información, consultar: <https://redcsur.net/es/>.

⁹ La comunidad que nace junto al arte de acción política es muy similar a la comunidad de espectadores o actores sobre la que estaba teorizando Jacques Rancière al mismo tiempo que Camnitzer, publicadas en su más conocido ensayo *El espectador emancipado* (2008). Esta comunidad que

micro-modelaba una sociedad posible. No solo no suponía a su público, sino que lo creaba. Este poder de subversión, que se fue desplazando, paulatinamente, a la esfera pública en tiempos marcados por la represión del Estado en América Latina es lo que caracteriza al arte de acción política. Por consiguiente, al conceptualismo latinoamericano, según Camnitzer. Sin embargo, muchas de estas prácticas comenzaron como arte político, con frecuencia, apegadas al aparato teórico del marxismo o al universo simbólico de las culturas populares. Estas trabajaban para satisfacer las representaciones del pueblo, suponiendo su universo simbólico, en consecuencia, ejercían un *poder sobre* este. Es así que el arte político se asienta sobre un orden simbólico ya establecido. Mientras que, el arte de acción política explora la creación de nuevos símbolos, públicos, experiencias; la capacidad creativa del *poder hacer*, que Holloway ve como revolucionaria.

¿De qué manera estas oscilaciones entre el arte político, el *poder sobre*, el arte de acción política y el *poder hacer* dibujaron las prácticas conceptualistas en Guatemala? Al analizar la censura de la gráfica en el período de 1954-1967; la obra de artistas como Roberto Cabrera, Arnoldo Ramírez Amaya, Isabel Ruíz, Moisés Barrios; el festival Octubre Azul; los primeros ejercicios curatoriales y la expresión, sobre todo, de las mujeres, junto a otros agentes de la esfera pública guatemalteca saltan a la luz las relaciones de estos conceptualismos con el contexto local. Asimismo, con redes transnacionales, que se iniciaron en el exilio, pero, en general, estuvieron conectadas a Costa Rica, desde donde dialogan con Centroamérica y se convirtieron en archivo. Sin embargo, la persistencia –e incluso la agudización– de las condiciones sociales que dieron origen a los primeros conceptualismos han generado que, aún en el siglo XXI, algunas de estas prácticas no hayan sido reabsorbidas por la globalización o el mercado.

Después de la intervención norteamericana en 1954 y el arribo al poder del primer presidente militar, el coronel Carlos Castillo Armas, en Guatemala surgieron una serie de medidas que afectaron la producción de las artes plásticas. Una de las primeras medidas fue la clausura del tórculo y, por algunos meses, de la entonces Escuela de Bellas Artes. Esta se instaló junto al maestro mexicano Arturo García Bustos, quien había llegado desde el Taller de Gráfica Popular de México, con el encargo de enseñar y ampliar las técnicas del grabado en el país (Cabrera, 1973, s. p.). Bajo su guía, se inició el uso y la difusión de estampas, una buena parte de ellas apoyaban las transformaciones sociales del período: la reforma agraria, la creación de una carretera al Atlántico y otras medidas de carácter popular que inquietaron a la United Fruit Company. Esto dio pie para que los diez años (1944-1954)

resulta del efecto o la realización misma de una obra que Rancière entiende en términos de emancipación es lo que Camnitzer considera un arte de acción política.

de autoconstrucción democrática fueran interpretados como una amenaza comunista. Asimismo, explica la virulencia contra el tórculo, el único de propiedad pública, disponible para la enseñanza y el uso de los artistas en ese momento. También, las medidas de represión y silencio que fueron establecidas, la salida de García Bustos del país (Corrales, 2015, p. 51) y el cierre temporal de la escuela.

Roberto Cabrera, por aquel entonces alumno de la Escuela de Bellas Artes, retomaría unos años más tarde, ya en la década de 1970, parte de este legado gráfico y escribiría *El grabado guatemalteco* (1973). En él, sostiene que el taller de la escuela volvió a abrirse en 1967, cuando el escultor Roberto González Goyri asumió el cargo de director. En paralelo a esta investigación, o quizás como parte de ella, Cabrera trabajó en una serie de carteles de la guerra: serigrafías a color que se configuran entre una estética *pop* y un trazo neoexpresionista. Allí, uno a uno, quedarían representados los más vulnerables, quienes cargaban el peso del horror por aquellos tiempos: indígenas, mujeres, niños. Los años en que se produjo este trabajo marcaban los inicios del exilio de muchos artistas e intelectuales, la agudización de los conflictos políticos y de la militarización, y golpes de estado en toda América Latina, de tal manera que, apenas fue conocido.

Resultó mucho más prominente su etapa como miembro fundador del grupo Vértebra (1969), en el que manifestó su interés por un arte ligado a la realidad y al compromiso social, aunque el grupo Vértebra no duró mucho. El problema no fue la afiliación al compromiso, sino asumir que la neofiguración y la representación de los sujetos desposeídos eran los métodos de creación artística que *per se* expresaban ese compromiso. El molde, el sujeto como tema de representación, principalmente, a Cabrera, le quedó muy corto. De esa misma época data el comienzo de otro de sus minuciosos trabajos de investigación-creación, el cual tomó forma en la serie *Variaciones de un personaje llamado Simón* (1972-2014). Precursora de la instalación y las indagaciones acerca de la aportación en términos de materiales y de la cultura popular en el país. San Simón para unos, *Maximón* para otros (Cabrera, 2015, pp.159-160) es la figura de máximo culto sincrético dentro de la religiosidad guatemalteca. A través de ella, Cabrera fue en busca de contenidos, vivencias que le permitieran conocer y adentrarse en el inconsciente colectivo. Si bien, ese gesto estaba lejos de ser una estrategia de acción política era, claramente, una renuncia al arte político, al realismo crítico, así como una autoafirmación de su propio compromiso en términos artísticos.

El arte político es un instrumento, a favor o en contra del Estado, que termina siendo panfletario, adoctrinador y, sobre todo, restrictivo a nivel simbólico. Debido a que se erige como modelo de representación de la comunidad sobre la cual trabaja. Refuerza la idea del *poder sobre* más que la del *poder hacer*, que es la clave del *homo politicus* desde la

perspectiva revolucionaria de John Holloway. Este teórico del cambio social desarrolla en su libro *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today* (2002) varias ideas sobre el anti-poder que, más tarde, él mismo resume en las *Doce Tesis Sobre el Anti-Poder* (2011). En las que, la transformación del *poder sobre* en *poder hacer* resulta un elemento clave para la transformación del Estado y las relaciones políticas. En la quinta tesis plantea:

La transformación del poder-hacer en poder-sobre implica la ruptura del flujo social del hacer. Los que ejercen el poder-sobre separan lo hecho del hacer de otros y lo declaran suyo. La apropiación de lo hecho es al mismo tiempo la apropiación de los medios de hacer, y esto permite a los poderosos controlar el hacer de los hacedores. Los hacedores (los humanos, entendidos como activos) están separados así de su hecho, de los medios de hacer y del hacer mismo. Como hacedores, están separados de sí mismos (Holloway, 2011, s. p.).

El *poder sobre* responde a una privatización, bajo la vigilancia del Estado del *poder hacer* que, a su vez, rompe el propio flujo social, de interconectividad humana, del *poder hacer*. En este sentido, el arte que se produce favor o en contra del Estado en cuestión y que utiliza el lenguaje visual previamente establecido como político, acrecienta el universo simbólico del *poder sobre*. En lugar de liberar o desprivatizar las potencialidades del *poder hacer*, necesarias para nuevo reordenamiento político. El arte a favor o en contra del Estado, o arte político, se constituye, así, en un elemento más de la privatización de la creatividad humana. Resulta una forma de separación entre yo, vos y ustedes, que no toma en cuenta ni la interconectividad entre las formas de vida, ni los tiempos biológicos, allí donde nacen, se producen y mueren los sueños del *homo politicus*.

Roberto Cabrera, intuitivamente, fue optando por el *poder hacer*, solo que en un país como Guatemala –con una extensión territorial de aproximadamente 108 889 km², en el que se hablan 23 idiomas y hoy apenas existe la educación bilingüe– lo primero que falla y no sobrepasa su propia crisis es la idea de pueblo-nación-estado. Con ella, las instituciones sobre las que esta se erige. De tal cuenta, los viajes de Cabrera por los pueblos del lago de Atitlán al encuentro de San Simón¹⁰ y, en general, sus pesquisas antropológicas, no

¹⁰ En la década de 1970, Roberto Cabrera, viajó por diferentes pueblos indígenas de Guatemala que adoraban la imagen de *Maximón* (o San Simón, según el pueblo y las variaciones del sincretismo) –un santo sincrético de origen maya, no formalmente reconocido por la iglesia católica. Cabrera estaba investigando las diferencias culturales y sociales que le daban forma a la figura religiosa más sincrética del país. En ese proceso también encontró un mundo de materiales y objetos (*object trouvé*) que posteriormente incorporó a su serie *Variaciones de un personaje llamado Simón*.

tenían como propósito activar el *poder hacer* del otro (entiéndase el oprimido, para el caso fundamentalmente indígena), sino empezar por conocerlo para, a partir de ahí, reconocerse él a sí mismo, sus orígenes. Alrededor de dos décadas más tarde, un interés similar por lo indígena y la historia nacional trazarían el rumbo del trabajo fotográfico que consagraría a Luis González Palma e influiría en la promoción de artistas contemporáneos indígenas, ya con el advenimiento del nuevo siglo. Estos artistas contemporáneos indígenas ya no serían meros reproductores del folclor, sino que alcanzarían el estatuto del *poder hacer*, igual que cualquier otro artista. Tal es el caso de Benvenuto Chavajay, Ángel y Fernando Poyón, Manuel Antonio Pichillá, entre otros.

Imagen 1. Arnoldo Ramírez Amaya. Intervención en la Universidad Nacional de San Carlos (USAC), 1973.



Fuente: Mauro Calanchina.

La obra, de arte político, más emblemática en la década de 1970 en Guatemala, es *El tecolote*¹¹ de Arnoldo Ramírez Amaya. Hábil dibujante, de personalidad fuerte y trazo libre, este artista se popularizó al parodiar la situación social, entre militares, bufones, héroes y animales. *Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles* (1976) es un libro de su autoría publicado por Siglo XXI Editores y prologado por Gabriel García Márquez, que pasó a ser parte de su mítica biografía. La serie sobre la cual se editó estaba

Como resultado de este trabajo, Cabrera se convirtió en un nexo entre el mundo cultural y artístico indígena y el mestizo o ladino. En el período de 1998-2000, cuando fungió como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) promovió el acceso a la educación formal en artes plásticas de estudiantes indígenas.

¹¹ El tecolote es un tipo de búho pequeño, ave rapaz nocturna. En el *Popol Wuj*, el libro de la creación Maya-Quiché son mensajeros del inframundo (*Xibalbá*). La creación de la tierra, los animales y los seres humanos aparecen íntimamente conectadas en esta historia, de donde parece venir toda una tradición animista viva hoy en la cultura guatemalteca. Muchos nombres mayas de animales sirven como apodos de personas, especialmente, de forma cariñosa o distintiva, como es el caso en las maras o pandillas. En la obra de Arnoldo Ramírez Amaya los animales, particularmente, las aves tienen un gran poder narrativo, fabulan arquetipos, mecanismos de interacción-transformación de la vida frente a una dominación que subyuga.

conformada por unos 400 dibujos. Fue iniciada a finales de la década de 1970 en un período de vaivén entre Guatemala y Costa Rica¹². Estos no fueron aceptados en la Bienal de São Paulo en 1973, ni llegaron a París para una exposición que se programaba en el Museo de Arte Moderno. Así, pasaron a ser un volumen editorial cuando la junta directiva de Siglo XXI Editores, en México, reaccionó ante el cierre de sus oficinas en Buenos Aires, decretado por el general Videla en Argentina.

En su libro *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (1994), Shifra Goldman considera que los jóvenes artistas e intelectuales costarricenses recibieron el impacto de las crisis políticas de Centroamérica a través de los artistas que se refugiaron allí, como fue el caso de Ramírez Amaya y Cabrera (p. 363), citados aquí¹³. Más allá de los tiempos de residencia de los artistas, Costa Rica fue un refugio para la creación y para salvaguardar la vida en tiempos de guerra, de ahí que hoy sea clave para la investigación de archivo.

Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles de Ramírez Amaya es el legado de un período en el que primaron la persecución a los intelectuales, el militarismo y la construcción de una idea de Latinoamérica que surgió de la resistencia y la (re)invención de sus países en el exilio. El propio Luis Camnitzer escribe desde una perspectiva del exilio y la distancia de su lugar de origen. Probablemente, esto le permitió articular la relación entre educación-poesía-movimientos políticos. Según este autor, es esta relación la que explica el interés por un tipo de obras dentro de ideas de desmaterialización¹⁴ que respondieron, sobre todo, a su propio contexto, más que a una creación derivada de los centros hegemónicos del arte. Aunque, paradójicamente, esa relación también se cosifica una vez que estas prácticas artísticas son reabsorbidas por el *mainstream*, cuando pasan a ser leídas como formas que integran la tradición de arte político (2008, p. 241).

¹² Según una comunicación personal del 2 de marzo de 2019, con la curadora Rosina Cazali, esposa del artista Moisés Barrios, quien vivió en Costa Rica entre 1969-1974, Ramírez Amaya nunca residió en Costa Rica, como afirma Shifra Goldman. Llegaba con mucha frecuencia por aquellos años, pero, sin establecerse definitivamente allí.

¹³ Ver nota 12.

¹⁴ El término desmaterialización fue acuñado por la crítica estadounidense Lucy Lippard en 1967 y ha sido asociado, en general, al conceptualismo. Camnitzer comenta los diferentes usos de este término, incluyendo las variaciones que de él hizo Lippard y la frase del crítico argentino Óscar Masotta en 1966: “luego del Pop Art nos desmaterializamos”. En cualquier caso, lo que el autor rescata de la desmaterialización es su relación con la textualización y la necesidad de evitar la erosión de la información o desmediatización (Camnitzer, 2008, 47-52).

Imagen 2. Intervención en la Universidad Nacional de San Carlos (USAC), 1973.



Fuente: Mauro Calanchina.

Imagen 3. Intervención en la Universidad Nacional de San Carlos (USAC), 1973.



Fuente: Mauro Calanchina.

Es así como el hacer al que se refiere Holloway se separa del hecho y de sus hacedores, quienes terminan separados de sí mismos. Es lo que Camnitzer entiende cuando sostiene que, la necesidad que tiene el artista, situado en la periferia, de acceder a un mercado hegemónico hace de la asimilación de su trabajo una cuestión política. Debido a que se consume desde la concentración del poder, para satisfacer sus demandas o los contenidos que precisa para renovarse y perpetuarse (pp. 268-269). Arnoldo Ramírez Amaya, sin embargo, se alejó del poder que lo reconocía. En principio, el de la juventud de izquierda y se alejó, también, de su comunidad de espectadores en busca de otra, lo que le dio paso al arte de acción política.

En 1973, *El tecolote* tomó la Universidad de San Carlos (USAC) e intervino sus paredes con una serie de murales de los que hoy todavía quedan huellas. Allí, pintó el símbolo del Movimiento Nacional de Liberación (MLN) junto a unas gotas de sangre, en un intento de combinar la figuración con el texto. Aunque se quedó en este último, pues su principal recurso fue comunicar depurando el lenguaje. La sangre fue símbolo y la palabra recurrente de este trabajo.

Imagen 4. Arnoldo Ramírez Amaya. Intervención en la Universidad Nacional de San Carlos (USAC), 1973.



Fuente: Mauro Calanchina.

Al logotipo de la cerveza Gallo lo acompañó un nuevo slogan: *Sangre, el sabor de Guatemala*¹⁵ (Imagen 2). Aparecieron fragmentos de un poema: “...toda sangre ha de llegar al lugar de su quietud”. Pero, la obra que mejor resumió esta ansiedad por el cuerpo diluido en sangre fue una línea roja continua que terminó con la frase *esto no es pintura, es sangre* (Imagen 3).

Aquí, los recursos de la representación y la reproducción llegaron a ser insuficientes, el artista quiso a toda costa organizar una comunidad receptiva entre los estudiantes. Tanto que, en otro de los murales escribió *Otto está vivo, Rogelia está viva, vos estás muerto* (Imagen 4). Con esta sentencia los desaparecidos pasan a estar vivos y los vivos, muertos. La inversión lógica inmediatamente llama a la acción, a la transformación del receptor en actor: alguien que está siendo convocado a definir y asumir sus propios compromisos. La superación entre el yo y el vos gramatical en esta frase busca ser superada en canje de la muerte por la vida y viceversa. Por otra parte, como muchas de las

experiencias de este tipo, es la acción de un artista que dispone de lo que sabe: hacer arte, para hacer política; incidir, enriquecer el espectro de los signos y símbolos que conforman la conciencia colectiva. Mediante esta obra, Ramírez Amaya transitó del arte político hacia el arte como estrategia de acción política en Guatemala. Pese a que no siguió trabajando en esa vía, este momento definió uno de los ejemplos más claros del conceptualismo a nivel local, aun cuando apenas el arte conceptual era poco conocido.

¹⁵ La cerveza Gallo es uno de los productos de la licorera de Guatemala, propiedad de una de las familias más ricas de todo el país. Es muy consumida y por años ha obtenido varios premios internacionales. Su slogan es *Gallo, el sabor de Guatemala*.

Hasta mediados de la década de 1990, fecha en que comenzaron a retornar algunos de los exiliados debido a la negociación de la paz¹⁶, Virginia Pérez-Ratton inició su trabajo de campo en la región, ya en calidad de directora del MADC y llegó el proyecto Triangular¹⁷ a Guatemala. Para ese entonces, según la curadora guatemalteca Rosina Cazali¹⁸, el término *arte conceptual* no era conocido. Se hizo mucho más popular ya entrado el siglo XXI, en ocasiones como sinónimo de arte contemporáneo, defenestrado por algunos maestros de la vieja guardia de las artes plásticas, ya que se entendía importado, algo a tono con lo que pasaba en Estados Unidos.

De manera que, el conceptualismo latinoamericano, que nutrió la versión descentrada de la historia del arte que se propuso Camnitzer con su libro, muchas veces se entendió como una tendencia importada, ajena a la realidad local. No es quizás hasta que la exposición personal de *Camnitzer ideas para instalar* (2009), curada por Rosina Cazali y Emiliano Valdés, se muestra en el país que ese carácter propio del conceptualismo entró en el debate artístico. Es, en este momento, que los cuestionamientos a los conceptualismos, en tanto tendencias de importación y trampolín hacia la globalización artística, en Guatemala, pudieron entenderse también como una consecuencia de la disputa por lo nacional, en el contexto de más de 36 años de guerra civil y en la segregación del exilio.

En la década de 1980, particularmente, entre la desaparición forzada, la muerte y el exilio, la escena artística e intelectual del país estaba bastante empobrecida, al igual que la de casi todo el istmo. Esos fueron los años de mayor terror y miedo, al mando del general Ríos Montt, el ejército guatemalteco arrasaba las tierras y desaparecía comunidades enteras. Es en ese contexto, durante 1986, se reunió un grupo de artistas alrededor de la Galería Imaginaria en Antigua Guatemala. Los aglutinó Moisés Barrios, pintor y grabador que regresaba de España, para radicarse nuevamente en el país. Primero, abrió su taller, donde tenía un tórculo que comenzó a ser usado por otros artistas. De las dinámicas de encuentro en su

¹⁶ Los acuerdos de paz se firmaron en 1996.

¹⁷ Como parte de este proyecto llegó a Guatemala Olivier Debrouse, fundador de la *Revista Curare* en México, en busca de un curador. El proyecto era coordinado por el sueco Jan Aman y debía vincular un tercer curador en representación de Guatemala. Entonces, no se conocía el oficio de la curaduría. Rosina Cazali, que había estado ligada al movimiento en torno al grupo Imaginaria, conoce en ese entonces a Olivier y recibe de él las primeras nociones entorno a la curaduría. Más tarde, él la invitaría a escribir para la revista, con lo cual se abrió un espacio para la crítica de arte y la propia reflexión sobre la curaduría en Guatemala. Para más información sobre la curaduría en Guatemala leer: Véliz (2015).

¹⁸ Comunicación personal, 2009. Ver nota 17.

espacio de trabajo surgió el proyecto, compartido con Luis González Palma, de Imaginaria. Una de las artistas que estuvo vinculada, desde sus inicios, a este proyecto fue Isabel Ruiz. Ella y Moisés continuaron desarrollando una carrera dentro del grabado, él como heredero de la sátira política de Ramírez Amaya, pero, sin hacerla explícita. Ella también, pero con un corte mucho más neoexpresionista. Los tres con estilos muy distintos se valieron de los animales para darles tintes políticos a sus representaciones. Barrios había vivido en Costa Rica

Imagen 5. Moisés Barrios. Mosquitos (de la serie Banana Republic), 1996-2019



Fuente: Moisés Barrios.

Imagen 6. Moisés Barrios. Mosquitos (de la serie Banana Republic), 1996-2019



Fuente: Moisés Barrios.

(1969-1974) y en España (1974-1979). Poco antes de echar a andar Imaginaria había estado en México. Allí conoció la escena, el trabajo de algunos artistas de los grupos del Distrito Federal¹⁹. Esto contribuyó a darle una perspectiva no solo de la creación, sino de otros modelos de gestión. Cuando la galería Imaginaria comenzó a funcionar, lo hizo enfocada en el diálogo con la escena internacional, no con la local²⁰. Los artistas alrededor de la galería se valieron del correo postal, de la gestión personal, de conversaciones y acuerdos entre ellos, sin contar con la institucionalidad nacional. Ellos no buscaron incidir, directamente, en la escena nacional, sino que llegaron a esta como un resultado del reconocimiento externo.

¹⁹ Me refiero aquí a lo que se conoce dentro de la historia del arte contemporáneo como la generación de los grupos entre las décadas de 1960 y 1970 en México. Fueron colectivos artísticos que se destacaron por su capacidad de experimentación. Uno de los más conocidos fue el grupo Proceso Pentágono 1976-1985 (Camnitzer, 2008, p. 108-113).

²⁰ Para ampliar sobre este tema leer *Isabel Ruiz conversa con Anabella Acevedo* (2008).

La serie *República Bananera* (1996), de Moisés Barrios, y *Río Negro* (1996), de Isabel Ruíz, están cargadas de reflexiones políticas. Ambas resultaron de procesos de consolidación y auge de sus creaciones, forjadas en la época de Imaginaria. Barrios, durante años y años, ha trabajado en las pinturas de esta serie que van desde aviones sobre bananos hasta el orinal de Duchamp *bananizado*, revestido de pintura amarilla con manchas negras, o las tiendas de la marca *Banana Republic*, racimos de bananos y mucho más, al mejor estilo foto o hiperrealista. Su trabajo ha sido la exploración exhaustiva de un tema que ha condicionado la historia y la precariedad de Centroamérica y una buena parte del Caribe. Pero, siempre en diálogo con el arte y con los espacios de consagración tradicionales. Fue así como hizo de la pintura un medio de investigación, un documento sin interés narrativo que es más cínico que representativo. Barrios no ha buscado representar a las repúblicas bananeras, sino esbozar las diversas escalas del cinismo sobre las que se asientan sus conflictividades políticas (Imagen 5). El conceptualismo es el vestigio que habita la serie *República Bananera*. Puesto que, como pinturas no intentan ilustrar una escena, sino la multiplicidad de escenas que caracterizan una condición política, o las formas que adquieren las representaciones del *poder* sobre ellas (Imagen 6).

En el caso de Isabel, el tránsito del grabado a la acuarela y a los grandes formatos la acercó a la instalación. La obra *Río Negro* tomó el nombre del lugar de una masacre perpetrada por un conflicto de tierras, para construir una represa. Ella volvió al hecho y lo recreó en grandes acuarelas, a las que sumó fragmentos de fotografías e incisiones hechas con instrumentos de cocina. Montó las acuarelas en cajas de luz que dejan traspasar las imágenes finales de una investigación sobre el *Popol Wuj* y la cosmovisión maya. Restos de muertos amalgamados en las raíces de la tierra, que ha dejado la guerra; todo junto presentado con una alfombra de carbón en el piso. De este modo, Ruiz toma partido: reacciona a un suceso de la guerra, así sucede en gran parte de su obra. En general, esta artista, a través de su trabajo, intenta hacer una denuncia: gesto que queda contenido en sus libertades de expresión como artista y en las instituciones de arte que la reciben como arte político.

El trabajo de Isabel forma parte de más colecciones fuera de Guatemala, pues, en el país, la mayoría de las obras que ha producido están en su poder. Ruiz es, sobre todo, un eco de los acontecimientos sociales y bajo esa premisa va de los formatos modernos a la experimentación y la enseñanza en busca de posicionar otra forma de *poder hacer*. Desde la educación, Isabel Ruíz se sitúa como una referencia importante, sobre todo, para las artistas mujeres de las generaciones siguientes, que se consolidan cerca de la primera década del XXI. Ella es una artista que se mueve entre el arte político y el arte de acción política, en particular, por ser una de las primeras mujeres que expresa los efectos de la guerra, públicamente, desde lo que ha significado para sí misma como artista. Sobre ella, Shifra Goldman dice: “Ruiz’s style –which is less a ‘style’ than a necessary language that embodies her emotion–

has been transformed (reincarnated) from the existential semiotics of sixties' neofiguration in Latin America to a language of protest and mourning [el estilo de Ruiz –que es menos un 'estilo' que un lenguaje necesario para encarnar su emoción– ha sido transformado (reencarnado) de la semiótica existencial de la neofiguración de los años sesenta en América Latina a un lenguaje de protesta y duelo]" (1994, p. 240).

Imagen 7. Genocidio. Corte de Constitucionalidad de Guatemala, Festival Octubre Azul, 2000



Fuente: Alejandro Paz.

Imagen 8. Genocidio. Corte de Constitucionalidad de Guatemala, Festival Octubre Azul, 2000



Fuente: Alejandro Paz.

Isabel Ruiz y Moisés Barrios entraron en diálogo con el contexto centroamericano a partir de la trilogía de exhibiciones denominadas *Mesóticas*, nombre derivado Mesoamérica exótica, curadas por Virginia Pérez-Ratton y Rolando Castellón desde el MADC, sobre todo, gracias a la II, *Centroamérica: re-generación* (1996) y la III, *Instalo-Mesótica* (1998). Estos proyectos de curaduría²¹ de carácter regional sirvieron para establecer lazos y poner en contacto a muchos artistas que venían trabajando en escasa interlocución con el contexto. Contribuyeron, también, con el establecimiento, consolidación de infraestructuras para el arte y a reorganizar, simbólicamente, la idea de Centroamérica que, en adelante, abarcaría a todo el istmo, incluyendo Panamá y, a veces, estratégicamente, al Caribe. Esta movilidad del mapa coincidió con la consolidación de los procesos de paz y, junto a ellos, la inyección

²¹ El tema de la curaduría como trabajo político en Centroamérica merece un ensayo independiente, sobre todo, por la relación de este oficio con la construcción cultural de la región en tiempos de democratización y globalización.

Imagen 9. Genocidio. Corte de Constitucionalidad de Guatemala, Festival Octubre Azul, 2000



Fuente: Alejandro Paz.

de un capital internacional considerable, destinado a generar incentivos en la cultura como estrategia de reconstrucción del tejido social²² y reinserción en el mundo global.

En la década de 1990, en consonancia con estos procesos mencionados anteriormente, se consolidó el trabajo de curaduría en Guatemala, a través de Rosina Cazali. Primero, en convivencia con Imaginaria y, posteriormente, como una de las fundadoras de Colloquia (1998)²³, Cazali fue formándose en el nuevo oficio. Al principio, su labor como curadora independiente estuvo ligada a una generación de artistas que comenzó a expresarse y tomar los espacios públicos en 1990. La Casa Bizarra (1997), por ejemplo, fue un lugar de encuentro de jóvenes con ansias creativas, que ocuparon una residencia en el centro histórico de la ciudad, por aquel entonces, sin rehabilitar. Este fue el contexto²⁴ que antecedió el desarrollo del festival en homenaje a la Revolución del 44, Octubre Azul (Imagen 7), curado también por José Osorio. Fue una performance colectiva, una voluntad de tomar las calles, de romper el silencio y expresarse de la manera que fuera posible,

²² Para tener una idea de las instituciones que apoyaron los procesos de paz en Centroamérica a través de la cultura, consultar: Oyamburu (2000).

²³ Colloquia fue un espacio de formación, discusión y exhibición de arte contemporáneo creado por Rosina Cazali y Luis González Palma, quien ya comenzaba a tener gran reconocimiento internacional. El período inicial de este proyecto coincide con el de Roberto Cabrera como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Colloquia lanzaba programas de formación en arte contemporáneo que también sirvieron como formación complementaria a artistas.

²⁴ El Proyecto de Artistas Independiente –PAI– (1998) y la galería Contexto (1997) fueron otros espacios que promovieron la creación contemporánea en esa época, aunque no estuvieron, directamente, involucrados con Octubre Azul.

organizado de forma totalmente independiente, sin mediación institucional²⁵. Más que un hecho de sumo valor artístico fue casi un grito, un reclamo de libertad de expresión y un reconocimiento de lo público, que en el país sigue sin ser entendido (Imagen 8). Para el sistema artístico nacional Octubre Azul es la expresión que contribuye de manera decisiva a la profesionalización del arte, por un lado, y a la legitimación de la acción y la performance, por otro; así como a la utilización del conceptualismo y del arte de acción política para formar ciudadanía.

Imagen 10. Séptima avenida y calle Martí. Ciudad de Guatemala, 2011.



Fuente: María Victoria Véliz.

Tras la experiencia de Octubre Azul, Osorio creó el proyecto Caja Lúdica enfocado en el trabajo en zonas rurales y de riesgo social (Imagen 9). Este utilizó como principio la creatividad y la transgresión artística, para formar gestores o incorporar la creación a la vida cotidiana. Este tipo de iniciativa se separa del sistema del arte con bastante rapidez y se inserta dentro del ámbito de las organizaciones no gubernamentales, las políticas públicas para la juventud y la restructuración del tejido social. De esta manera, elude el diálogo y la interacción con el sector, en profesionalización de las artes visuales. En ese sentido, se destaca como heredera de las prácticas concep-

tualistas de las décadas de 1960 y 1970 en América del Sur. En esta línea de operaciones, la creatividad ciudadana que Caja Lúdica promueve, se equipara a la acción política, a la formación ciudadana como un ejercicio de ruptura con el *poder sobre*, que busca la potencialidad del *poder hacer*, como modelo de participación social y político.

La lucha y las aspiraciones políticas de algunos movimientos sociales, entiéndase estudiantiles, campesinos o de mujeres, en Guatemala se ha nutrido, en ciertos casos, de la creatividad y el aporte del conceptualismo, en un canje parecido al que señala Camnitzer

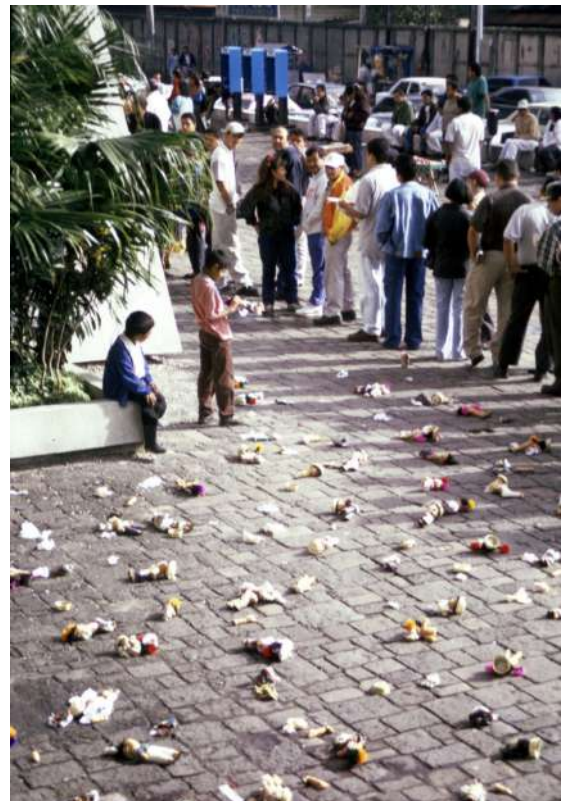
²⁵ Para profundizar en lo que fue Octubre Azul leer: Cazali (2002).

entre la sociedad uruguaya y el teatro de los Tupamaros (2008, p. 79). Un ejemplo paradigmático fue la acción del grupo de mujeres en resistencia, frente a la corte de constitucionalidad en el 2007. Protestaban en oposición a la propuesta de la ley sobre planificación familiar y su derecho al aborto, por la injerencia de la Iglesia en los asuntos de Estado. Por eso, se desnudaron, sobre cada una fueron pintando, letra por letra, la frase *Este cuerpo es mío*. La familiaridad de esta acción con varias obras de la artista de la performance Regina José Galindo salta a la vista.

Tanto por el tema como por la utilización de los cuerpos, en ambos casos podríamos leer una forma de comunicación propia de las performances en el centro histórico, como las realizadas por Galindo. En gran parte de la obra de la performer, como en esta acción, hay un reclamo de autodeterminación femenina y una denuncia al Estado, que viola el cuerpo de sus ciudadanas. Aunque no es solo la referencia a la artista lo que subyace en esta obra, sino a Isabel Ruíz, a las mujeres que mediante operaciones conceptualistas comenzaron a reclamar su espacio en la esfera pública. Ellas son las que han encarnado la violencia de la neofiguración latinoamericana –parafraseando la cita anterior de Goldman–, al crear con ello un mecanismo de comunicación corporal que en la acción de *Este cuerpo es mío* pareciera ya inscrito, como uno de los recursos performativos del contexto; allí desde donde esta comunidad de mujeres *puede hacer*, con su presencia, presión sobre las decisiones del estado o sus jueces.

En una de las *pintas* callejeras que abundan en toda la ciudad de Guatemala, aunque, fundamentalmente, en el centro histórico, en el año 2011, durante el período de elecciones, podía leerse: *Que la acción sea una creación / no una reacción*. Una oración como esta nos devuelve a los usos del lenguaje del arte conceptual, a la politización del conceptualismo latinoamericano de la década de 1970, a los murales de Arnoldo Ramírez Amaya y a las aspiraciones de transformación: sueños de cambios sociales no conquistados. El concep-

Imagen 11. Genocidio. Corte de Constitucionalidad de Guatemala, Festival Octubre Azul, 2000



Fuente: Alejandro Paz.

tualismo de aquel entonces es una forma heredada, ahora por ciudadanos anónimos: una comunidad de delimitaciones imprecisas que no cree en las representaciones como forma de participación.

Esta comunidad busca, a través de la acción, un nuevo universo simbólico, autoridad, intervención y presencia, tal y como sus predecesores de la década de 1970. Lo interesante es observar cómo aquellas necesidades de socavar las representaciones e instituciones sociales siguieron presentes. Ahora, parecieran cada vez más reguladas por intereses y exigencias específicas, sectorizadas, fragmentadas dentro de la complejidad cultural entre el mundo digital y físico. Esto, unido a la brecha de desigualdades que excluye a una gran parte de los habitantes del país, principalmente, a los indígenas, del concepto de ciudadanía. De ahí que, en el mismo 2011, otra frase con similares implicaciones permaneciera escrita en la fachada de una vieja casa en la zona dos de la ciudad: *Mis sueños no caben en las urnas* (Imagen 10). En esta expresión hay, por omisión, una acción imposible: la del voto. Este es el testimonio de una cultura que no cree ni el estado, ni en los partidos. Como resultado sigue inventándose, al mejor estilo conceptualista, otras formas, aunque sean efímeras, de hacer política.

Conclusiones

El conceptualismo en Guatemala no es una práctica exclusiva de la década de 1960, ni se sustenta solo sobre las condiciones político-sociales de la guerra, la guerra fría, las dictaduras y el militarismo. Más bien, en tanto estas condiciones se trasladan a los procesos de democratización y globalización posteriores, sigue vivo, al menos, hasta la primera década del siglo XXI²⁶. De la censura del taller de García Bustos (1954) a las investigaciones de Roberto Cabrera (1972), las acciones plásticas de Ramírez Amaya en la Universidad de San Carlos de Guatemala (1973), las encarnaciones que Isabel Ruiz hace de la guerra (1996), las cínicas interpretaciones de Moisés Barrios sobre las repúblicas bananeras (1996) hay un proceso que va del arte político y el *poder sobre*, al arte como estrategia de acción política y el *poder hacer*. En este el arte se desplaza de las representaciones hacia el cuerpo del espectador o del mismo artista.

Son prácticas que, poco a poco, comienzan a definir el conceptualismo por las vías de comunicación que utilizaron. No pretendieron intelectualizar la experiencia artística, sino trasladar la precariedad de las condiciones de vida al arte, ya fuera mediante los materiales (Cabrera y Ruiz), los temas (Barrios), o la inversión del lugar expositivo (Ramírez Amaya).

²⁶ Podría sostenerse que sigue vivo hasta la actualidad, pero esa hipótesis sería parte de otro trabajo donde se analice el presente y sus complejidades.

Este hecho, más que al objeto artístico en sí, va incorporando la forma de lo social en el arte y lo artístico dentro de lo social. Ello explica que un acontecimiento como el festival Octubre Azul (2000), se haya constituido, dentro la historia contemporánea, como un precedente de la libertad de expresión, de una nueva institucionalidad artística y, simultáneamente, del desarrollo del arte de la performance. Con Octubre Azul la ciudad se expone a una reflexión sobre sí misma.

El conceptualismo pasa, de cierto modo, a ser la *lingua franca*²⁷ de la democracia, el arte contemporáneo y la cultura urbana. En esta última, adquieren protagonismo las mujeres (*“Este cuerpo es mío”*), sus cuerpos se hacen visibles. Mientras otros insisten en los vestigios y dejan su huella en la escritura (*“Mis sueños no caben en las urnas”* y *“Que la acción sea una creación / no una reacción”*). Es este ahora, el escenario es una política hecha de fragmentos, entre acciones y discursos, donde la precariedad es tanto presente como memoria colectiva. De ahí que, el conceptualismo pareciera ser aún una estrategia viva, más allá de los archivos, los museos o la cosificación de cualquier espacio expositivo.

En la década del setenta, Moisés Barrios y Ramírez Amaya buscaron refugio temporal en Costa Rica. Además, a principios de la década de 1980 llegaría Roberto Cabrera, para nunca irse del todo. Aunque regresó a vivir en Guatemala, durante 1996, siempre se mantuvo de un lugar a otro. En Costa Rica, también dejó un legado, tanto como construyó puente un puente, el cual nos lleva a una relación con el archivo. Es en este país, se depositan una gran parte de los documentos que dan cuenta de los avatares del conceptualismo guatemalteco. A ello, se suma el trabajo de Virginia Pérez-Ratton, el MADC (1994-1998) y TEOR/ética (1998-2010), y los años de insistir en la exclusión de la región del *mainstream* artístico, de crear redes y promover eventos que legitimaron la curaduría y la reproducción de documentos. Pero, aún faltan insistir en procesos de producción de conocimientos que fortalezcan la autonomía. Aunque los conceptualismos analizados en este trabajo discurren sobre la nación, no podrían separarse de la región, ni de la comunicación con Costa Rica. De la mano de Pérez-Ratton, paradójicamente, Centroamérica y, por extensión, Guatemala, quedó marcada por la condición geopolítica que no se dejó ver en *Ante América* y por el lugar, como un espacio cognitivo que no busca explicarse, sino que se moviliza, siguiendo la tradición conceptualista.

²⁷ Mari Carmen Ramírez utiliza el término *lingua franca* para referirse a la relación del conceptualismo, en lo que ella considera su tercera etapa, con los circuitos artísticos globales (Ramírez, 1999, p. 55). Aunque mi utilización del término en este trabajo tiene toda la intención de dialogar con esta idea, no es mi intención abordar específicamente estas relaciones.

Referencias

- Cabrera, R. (2015). Ri Laj Mam (Maximón) y San Simón: relación histórico-cultural y cosmogónica-religiosa indígena/ladino. Pasado y presente. Más allá del bien y del mal. En L. Salinas y C. Alvarado (editores). *Cabrera, testimonios, entrevistas, documentos* (pp. 158-170). Ciudad de Guatemala: Catafixia editorial y CREA Movimiento Arte y Cultura.
- Cabrera, R. (1973). *El grabado guatemalteco*. Ciudad de Guatemala: Litografía Chang Li.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM.
- Cazali, R. (2002). La venganza del águila descalza. Estrategias del arte contemporáneo en una de tantas periferias. *Atlántica, revista de Arte y Pensamiento*, 31, 74-83.
- Corrales, A. (2015). Entrevista a Roberto Cabrera. En L. Salinas y C. Alvarado, C (editores), *Cabrera, testimonios, entrevistas, documentos* (pp. 158-170). Ciudad de Guatemala: Catafixia editorial y CREA Movimiento Arte y Cultura.
- Goldman, S. (1994). *Dimensions of the Americas: Art and social change in Latin America and the United States*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holloway, J. (2002). *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today*. London, GBR: Pluto Press.
- Holloway, J. (2011). *Doce Tesis Sobre el Anti-Poder*. Recuperado de <http://www.johnholloway.com.mx/2011/07/30/doce-tesis-sobre-el-anti-poder/>
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del Arte del objeto al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad Postmoderna* (octava edición). Madrid: Ediciones Akal.
- Isabel Ruiz conversa con Anabella Acevedo (2008). Colección Pensamiento II. Guatemala: Ediciones alternativas del Centro Cultural de España. Recuperado de <http://cceguatemala.org/wp-content/themes/CCdE/media/docs/isabel-ruiz-conversa-con-anabella-acevedo.pdf>
- Pérez-Ratton, V. (2012). ¿Qué región? Travesía por un estrecho dudoso. V. Acuña, A. Ortiz y D. Ratton (editores), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*. Costa Rica: TEOR/ÉTICA arte+pensamiento.
- Ramírez, M. C. (1993). *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*. Recuperado de https://monoskop.org/images/2/24/Ramirez_Mari_Carmen_1993_Blue-print_Circuits_Conceptual_Art_and_Politics_in_Latin_America.pdf

- Ramírez, M. (1999). Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. En L. Camnitzer, J. Farver y R. Weiss (directores), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (pp. 53-71). New York: Queen Museum of Art.
- Oyamburu, J. (coord.) (2000). *Visiones del sector cultural en Centroamérica*. San José: Embajada de España
- Véliz, M. (2015). Yo me formé en Guatemala. *Plaza Pública*. Recuperado de <https://www.plazapublica.com.gt/content/yo-me-forme-en-guatemala>
- Villena, S. (2014). Memories of the Glo-Ba-na-na-Lization Geoeconomy and Contemporary Art in Central America. En A. Guasch y N. Jiménez del Val (editores), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age* (pp. 33-45). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.