

Santiago Olmo

Como compartir un viaje

Curador y crítico (España)

olmo.santi@gmail.com

En muchas de las obras de Sophie Calle se entremezclan la autobiografía verosímil (supuestamente verdadera y quizás falsa) con un relato de ficción que entronca con el proceso en suspense, detectivesco, de la novela negra. En el proyecto *La ausencia* se cuestiona la verdad como una única perspectiva o como un solo relato, para explicar la realidad como fruto de una narración coral, colectiva, hecha de muchas miradas. La historia que desempeña la función de punto de partida es la siguiente: Una noche, en las salas del Isabella Stewart Gardner Museum de Boston fueron robadas varias obras de la colección permanente. Sophie Calle fotografía cada uno de los espacios donde las obras robadas eran exhibidas y realiza entrevistas al personal del museo.

Hasta ahí podría parecer que es como la estructura de una novela de Agatha Christie, un relato de misterio. Pero lo que pregunta en las entrevistas es qué recuerdo conserva cada uno de los miembros del personal del museo (conservadores, vigilantes, personal de limpieza, taquilleros, administrativos) de cada una de las obras que han desaparecido. Naturalmente cada uno de ellos describe impresiones, sensaciones, recuerdos, preferencias, gustos y disgustos diferentes. La inserción de todos los relatos en uno, permitirá al espectador hacerse una idea más precisa de la obra ausente que no ve pero que indefectiblemente percibe, desde los lugares donde se exhibieron y a partir de las palabras de otros. Una ausencia/presencia, que nos acerca a lo que

puede ser una cierta versión de la verdad. O más bien a una atmósfera de incertidumbres compartidas.

Hablar sobre el legado de Virginia Pérez-Ratton implica, en el contexto de una revista de carácter teórico como *Istmo*, una difícil operación: a la vez separar y unir la distancia crítica de la reflexión y la cercanía de la amistad y del recuerdo personal. Por ello en estas líneas ambas perspectivas se entrelazan inevitablemente para tratar de mostrar la importancia y relevancia del proyecto de una Virginia curadora y artista, junto a la actitud emprendedora y generosa de Virginia como persona. Por tanto, el modelo de este artículo se acercará todo lo posible al procedimiento ensayado por Sophie Calle en el museo de Boston. Intentando que el recuerdo de anécdotas explique algunos de los fragmentos de su legado y de su trabajo, con la ayuda de algunas de las personas que estuvieron también cerca de ella, compartiendo su proyecto. Como se trata de una reunión de fragmentos no hay ninguna pretensión de totalidad sino de aproximación.

En el lento proceso de afirmación internacional del arte latinoamericano, a lo largo del siglo XX, los países centroamericanos han cumplido un papel marginal y periférico, opacado por los grandes centros (México, Argentina, Brasil, Venezuela, Cuba, Colombia) y con una presencia ocasional de relevantes figuras aisladas, apenas han constituido una débil referencia en ese contexto.

Durante las dos últimas décadas, entre los años 1990 y los 2000, la profundidad de los cambios en el arte centroamericano ha propiciado la emergencia de una escena artística articulada y comunicada, que redefine a Centroamérica como una región y la resitúa en un mapa internacional. El trabajo y el esfuerzo de Virginia Pérez-Ratton han estado estrechamente vinculados a un proyecto estratégico de visibilización y de reorganización teórica que permita considerar la escena artística y cultural centroamericana desde una perspectiva regional articulada e interconectada, para poder comprender mejor sus tensiones y potencialidades.

Virginia fue antes de convertirse en curadora, una artista. Desde su percepción como artista encaminó su proyecto curatorial. Quizás por ello, por situarse desde la perspectiva del artista, su proyecto curatorial ha sido tan heterodoxo, tan lúcido, tan incisivo y tan eficaz en términos de resultados.

Cuando Arnoldo Mora, Ministro de Cultura de Costa Rica entre 1990 y 1994, le ofreció la dirección del Museo de Arte y Diseño Costarricense de San José, Virginia Pérez-Ratton estableció las prioridades del nuevo centro desde su experiencia como artista, analizando las dificultades a las que se enfrentaba la práctica artística en el país, así como las deficiencias de una escena centroamericana poco conectada y de escasa visibilidad hacia el exterior. Con extrema lucidez entendió que para levantar y activar un museo de arte contemporáneo en Costa Rica, era necesario articular, potenciar y visibilizar el contexto centroamericano, que este se inscribiera en el ámbito latinoamericano y que desde su propia especificidad “regional” dialogara internacionalmente.

Quizás lo que mejor ayuda a definir su proyecto teórico y curatorial sean algunas de las sugerentes metáforas que trazó su obra artística.

Tomemos en consideración por ejemplo sus trabajos con vidrios quebrados. Se trata de obras que subrayan, a través de fragmentos de copas y vasos rotos, la huella de la vida en una experiencia, íntima y a la vez compartida, del paso del tiempo. Los fragmentos de vidrio y cristal empiezan a hablar desde su acumulación ordenada en vitrinas, como un sustrato de memoria vivida. Cada fragmento roto resume un relato, una experiencia, un encuentro, una conversación, ideas, vivencias y palabras que resuenan con un eco de reconstrucción en una memoria que mira ya hacia el futuro.



Virginia Pérez-Ratton, Los rosales, s.f. Serie Souvenirs exclusivos, 1999 © Teorética

Pero también desde la perspectiva del trabajo curatorial realizado nos devuelven la imagen de una necesidad de articular, organizar y recomponer en una nueva estructura los fragmentos dispersos de la creación centroamericana. Los vidrios quebrados por sí solos, quizás no pueden hablar suficientemente alto, solo cuando se sedimentan con otros, construyen nuevas formas, ya más semejantes a la de los diamantes que a las de la quiebra o la ruptura.



Virginia Pérez-Ratton, Ventre. Ensamblaje de vidrio, 2008 © Teorética

El objetivo de reinventar o retrazar un nuevo mapa de Centroamérica como una región de diferencias y semejanzas, está estrechamente vinculado a una necesidad de reparar los daños, de cuidar las roturas del vidrio, estableciendo una nueva mirada en la que los fragmentos se integran en una arquitectura, caótica y ordenada a la vez, de cristales.

Siempre solicitaba a los amigos que guardáramos para ella los vasos y copas que se rompían en cenas y fiestas, ella sabría como reutilizarlos en sus esculturas e instalaciones. En más de una ocasión he transportado para Virginia, como equipaje de mano en vuelos internacionales, una caja de madera para tres botellas de vino que contenía los vasos y copas rotos de mi casa, almacenados cuidadosamente durante meses a la espera de un viaje. Al pasar la caja por el scanner de la aduana, sonreía por lo bajo, cuando los funcionarios comentaban pesarosos: “Señor, se le quebró el regalo.” Aunque el regalo era justamente eso: fragmentos quebrados que alimentarían nuevas obras, difícilmente podía yo explicarlo y el aduanero entenderlo.

Antes de TEOR/ÉTica, el trabajo realizado en el MADC junto a Rolando Castellón, fue decisivo en la construcción de Centroamérica como región. Fechas y lugares establecen a partir de entonces un itinerario de acontecimientos, encuentros, conversaciones y anécdotas que resumen un proyecto vital, reflexivo y arquitectónico, volcado en la búsqueda de un lugar para Centroamérica en relación y conexión primero con el Caribe desde el plano de la interlocución y a la vez con la escena internacional en términos de visibilidad y discursividad.

Madrid-(París)-Roma-Torino 1999 – una itinerancia de visibilidad para Mesótica II

Desde el MADC, Mesótica II fue en 1996 el primer intento de proyecto expositivo sobre Centroamérica en el que aunque la clasificación seguía un orden de capítulos nacionales por países, se procedió a estructurar una conexión de ideas entre las diversas propuestas surgidas en los países del istmo, se subrayaban las conexiones con la situación política, y se avanza una primera agenda de ruptura con los tópicos formales de la pintura, introduciendo instalación y fotografía como medios de diálogo y de inserción en las corrientes de la contemporaneidad internacional. La estructura de la exposición subrayaba el compromiso de muchos de los artistas seleccionados con los problemas políticos y sociales, y de manera tangencial avanzaba la importancia que empezaban a desempeñar los grupos y colectivos, que serán decisivos en la siguiente década (2000) para transformar el funcionamiento de la escena artística.

Pero quizás la importancia de Mesótica II, subtitulada significativamente “Centroamérica: Re-generación”, para subrayar la intención de consagrar un cambio generacional basado esencialmente en las ideas y los procesos teóricos, reside además en el hecho de que se presentó en Europa superando los obstáculos que imponían los prejuicios acumulados durante décadas de simplificación y olvido de Centroamérica.

En 1997 inició la itinerancia en La Casa de América de Madrid, luego pasó a La Maison de l’Amerique Latine de París, la Galleria dell’IILA de Roma, en el Van Reekum Museum en Appeldoorn en los Países Bajos, para concluir al año siguiente, en 1998, en el espacio industrial

reconvertido en sala de exposiciones de los Docks Dora de Torino. En aquellos momentos articular una itinerancia en Europa para una exposición concebida desde Centroamérica no era un proceso fácil, cualquiera habría pensado con razones fundadas que podía ser una quimera. Sin embargo, fue no solo posible, además despertó interés y curiosidad, y se abrió un nuevo horizonte para los artistas en Europa, mientras que algunas voces de la crítica especializada señalaban la región como un nuevo foco de interés. El proyecto ofrecía las claves estratégicas para lanzar otro desafío de mayor alcance teórico.



Portada catálogo *Mesótica II*, 1996 MADC © *Teorética*

São Paulo 1998, Parque de Ibirapuera, en la sede de la Bienal

“Una historia en blanco y negro” fue el título de la exposición que en la 24 Bienal de São Paulo, curada por Virginia Pérez-Ratton, sustituyó a las representaciones nacionales de los países de Centroamérica y el Caribe. La política de Paulo Herkenhoff en la dirección de la 24 Bienal era la de adaptar y reconducir las representaciones nacionales (financiadas por cada país) hacia el tema central de la edición, en este caso el canibalismo como forma de inserción e integración cultural. Por lo general, si en los países del primer mundo la selección de artistas y curadores suele seguir unos procedimientos de transparencia administrativa que redundan en una calidad sostenida, las representaciones nacionales de Centroamérica y del Caribe habían siempre encontrado problemas logísticos en la financiación y la selección recaía frecuentemente en artistas vinculados a gobiernos y/o embajadas o en aquellos que residieran ya en el país anfitrión.

Paulo Herkenhoff propone a Virginia Pérez-Ratton organizar las representaciones nacionales de Centroamérica y el Caribe en forma de exposición para soslayar los procedimientos burocráticos de selección y establecer una nueva perspectiva sobre la región, que es precisamente la que se está ensayando en ese momento desde el MADC. Durante el proceso de preparación, Virginia Pérez-Ratton, realiza en 1997-98 numerosos viajes a los diversos países para conocer nuevos artistas y seleccionar las obras más apropiadas. A la vez que desarrolla una intensa actividad que debe definirse como política y diplomática ante los diversos ministerios de cultura de cada país, logrando convencer de la necesidad de establecer una curaduría única en formato de exposición que reflexione sobre la región Centroamérica-Caribe en su conjunto. El procedimiento que sigue es subrayar sobre las diferencias y las especificidades los aspectos comunes, estableciendo una lectura articulada que permita superar la ausencia de visibilidad y atención internacional, propiciando tanto un conocimiento mutuo como poniendo de relieve la interrelación de los problemas.

En el montaje de la Bienal, la exposición, que se centra en la importancia que ha adquirido en esos años la fotografía, ocupa un espacio muy relevante y sobre los criterios de nacionalidad

se impone una visión cartográfica que subraya la intensidad creativa. El MADC publica un catálogo en inglés y en español que incluye un texto muy esclarecedor de la curadora, en el que se subraya cómo el “dibujo regional” explica y potencia obras aparentemente muy distintas, y vislumbra la regionalización como una estrategia de clarificación. Paulo Herkenhoff fue desde ese momento un interlocutor clave de Virginia.

Bienal de la Habana, un día de noviembre 2000, en Gringo Viejo con Harald Szeemann

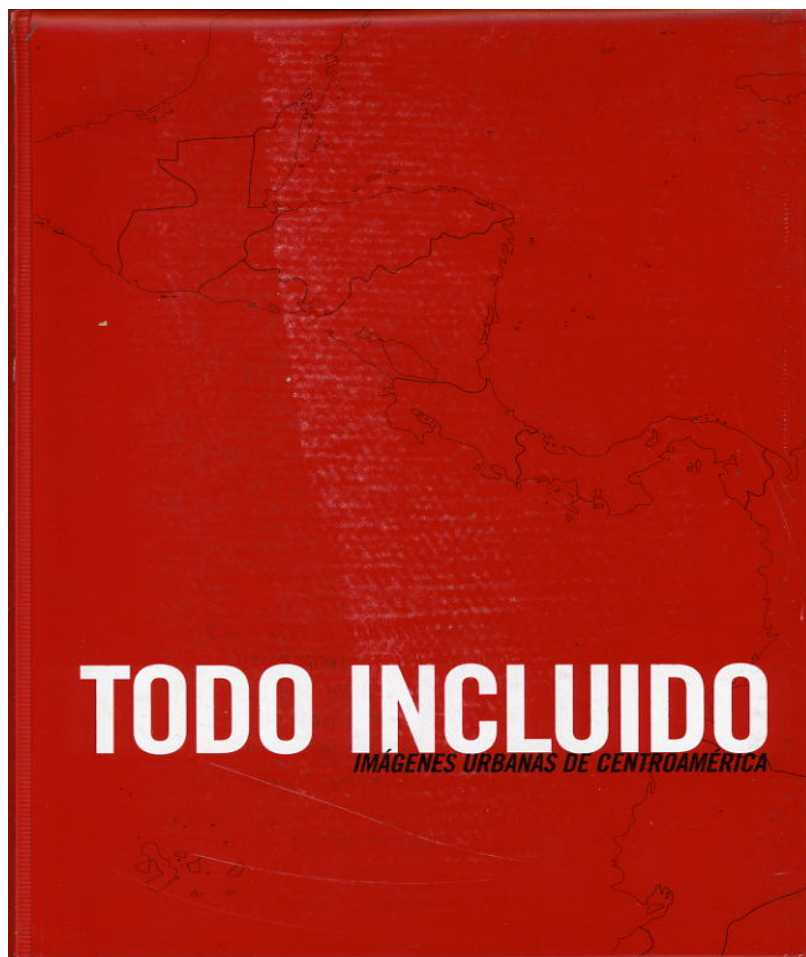
Tras la experiencia de São Paulo, Virginia Pérez-Ratton abandona el MADC y decide fundar TEOR/ÉTica para proseguir desde fuera de una institución oficial y gubernamental el proyecto inacabado, apenas iniciado en realidad, de establecer un “lugar” para Centroamérica en relación con el Caribe.

Coincidimos en la Bienal de La Habana de 2000, a la que también asiste Harald Szeemann, curador de la 48 Bienal de Venecia, celebrada en 1999 y también de la edición 49 que se celebrará al año siguiente y que está preparando en ese momento. Nos reunimos a última hora de la tarde en el lobby del hotel Ambos Mundos para hablar de Centroamérica y las bienales. Se hace la hora de la cena, es preciso pensar en un lugar apartado del lío bienalista, y es Szeemann quien propone Gringo Viejo, un restaurante en una casita baja del Vedado. Cuando llegamos únicamente hay una mesa ocupada y al cabo de un rato nos quedamos solos. El título de la 49 Bienal de Venecia es “Platea dell’umanità”, su deseo y su intención es abrir el campo, romper con la hegemonía eurocéntrica. Virginia insiste en la importancia que empieza a tener la obra de algunos artistas centroamericanos, mientras el sistema de distribución dificulta su inserción: por ello debe poder viajar a Centroamérica para visitar estudios y conocer de cerca la realidad de las propuestas que surgen en el istmo. TEOR/ÉTica se ofrece a ayudarle en sus pesquisas y en su investigación, recopilando información actualizada y preparando dossiers, organizando visitas de estudios en las diversas ciudades, y sobre todo asistencia y apoyo logístico. Szeemann, que conoce el proyecto de São Paulo, se interesa pero no puede comprometerse en unas fechas

concretas, propone mantenerse en contacto y espera recibir información. Al poco tiempo, Szeemann viaja a Centroamérica y selecciona para su proyecto a Priscilla Monge, Federico Herrero y Jaime David Tischler de Costa Rica y a Anibal López (A-1 53167), Luis González Palma y Regina José Galindo de Guatemala. Nunca antes había habido una representación centroamericana tan numerosa en la exposición central de la Bienal de Venecia, pero lo que cuenta es que se trata de artistas jóvenes con obras de gran calidad.

Harald Szeeman, que queda vivamente impresionado en el viaje al istmo por todo lo que allí encuentra, propone a Virginia formar parte del jurado internacional de la Bienal junto a Ery Cámara, Carolyn Christov-Bakargiev, Manray Hasu y Hans Ulrich Obrist. Federico Herrero, que realiza un mural en una zona del Arsenale, y Anibal López (A-1 53167) reciben ambos el premio especial para artistas jóvenes, y el jurado dedica una de las menciones para el artista chileno Juan Downey, a título póstumo.

Durante esa edición de la Bienal de Venecia, Virginia y yo comenzamos a pensar en la idea de una exposición sobre la ciudad y centrada en América Central. Los papeles y cuadernos que guardan los primeros bocetos, los titulamos “Ai Gondolieri”, por el nombre de un restaurante, cerca del puente de la Accademia y detrás de la Fundación Peggy Guggenheim, donde nos pudimos reunir un par de veces en los huecos de su ajetreada agenda veneciana. Ese proyecto acabaría titulándose *Todo Incluido*, para ironizar sobre el trasfondo del turismo, se presentó en 2004 en Madrid y en 2005 en San José. Por problemas de agenda, este proyecto se encabalgará en el tiempo con *Entre Líneas*, una muestra también de curaduría compartida, sobre los problemas sociales y políticos del presente a través de la obra de artistas iberoamericanos, que como exposición inaugural presentará la Casa Encendida de Madrid, en 2002, ocupando todo el espacio del centro desde la planta baja hasta la terraza, utilizando también pasillos de las oficinas y escaleras, transformándolos a través de las diversas intervenciones e instalaciones, y permitiendo que la visita a la exposición mostrara al espectador todos los rincones y espacios del nuevo centro.



Portada del catálogo Todo incluido © Teorética

Pensando TEOR/ética desde Centroamérica, 1998-2000

TEOR/ética, ha desempeñado un papel crucial tanto en el trabajo curatorial y personal de Virginia Pérez-Ratton como en el desarrollo de otra escena para Centroamérica y su influencia ha rebasado con creces las fronteras físicas de la región, como un ejemplo y un modelo a seguir, con la idea de que es posible cambiar las cosas e intervenir en la transformación de la realidad. Pero para el desarrollo de TEOR/ética, también fueron muy decisivas algunas experiencias de grupos y colectivos de los años 90, surgidos en Centroamérica y liderados por artistas y teóricos, con los que colaboró muy activamente.

Colloquia, impulsado principalmente por Rosina Cazali y Luis González Palma desde Ciudad de Guatemala, mantenía una programación de actividades muy diversas, entre las que destacaban los debates y las conferencias o los talleres, así como la financiación de pequeños proyectos para artistas. Guatemala, que en esos años estaba al margen de cualquier circuito artístico y cultural internacional, empieza a conectar con las nuevas tendencias a través de visitas y participaciones como la de Santiago Sierra, Kevin Power o la propia Virginia Pérez-Ratton, en ese momento directora del MADC. Rosina Cazali se convirtió desde entonces en un interlocutor permanente y decisivo primero para Virginia y después para TEOR/ÉTica.

Artefactoría (Espacio Ahhpócrifo) fue un colectivo impulsado por Raúl Quintanilla en Managua, que funcionó entre 1995 y 2001 como un taller y sala de exposiciones. La revista *ArteFacto* (Revista de Arte y Kooltura) que se publicó entre 1992 y 2001 y de la que Raúl Quintanilla era el editor había sido el detonante para extender la acción desde el papel impreso a la curaduría y al espacio expositivo, mientras se potenciaba la discusión y la idea de grupo. La revista es un ejemplo de artesanía editorial y buen hacer, volcada hacia la literatura y la poesía, el arte y la crítica de la cultura.

Patricia Belli que colaboró activamente en *Artefacto* y en *Artefactoría*, fundará años después *Espira / La espora*, como un proyecto volcado tanto a la formación de jóvenes artistas como a la producción y al desarrollo de programas de arte con escuelas y para niños, manteniendo una colaboración y diálogo con TEOR/ÉTica.

Otro proyecto que impactó muy profundamente a Virginia Pérez-Ratton fue el que Regina Aguilar fundó en 1991 en San Juancito (Honduras) con un nombre estrictamente descriptivo del lugar: *Fundación San Juancito*. Ocupando las edificaciones administrativas de una antigua mina de oro abandonada, la Fundación viene desarrollando una intensa actividad social y cultural, con la comunidad que forman los antiguos trabajadores de la mina y sus familias. El proyecto mantiene un perfil cultural, incluye talleres y formación para niños y adultos en técnicas artísticas y artesanales, pero también ayuda a la construcción de viviendas y al desarrollo de pequeñas

actividades y empresas que generen puestos de trabajo y redunden en una mayor calidad de vida para la comunidad.



Cali 2003 con Oscar Muñoz, buscando una casa para “Lugar a dudas”

Visité a Oscar Muñoz en su estudio de Cali aprovechando un viaje a Colombia para participar en un jurado en Bogotá. Oscar Muñoz fue uno de los artistas invitados a participar en la exposición Entre Líneas, en la Casa Encendida de Madrid. El montaje de una de sus obras en la terraza del edificio, tuvo una cierta complicación. Se trataba de una gran fotografía aérea del mapa de la ciudad de Cali, dividido en cuadrados enmarcados que debían ser encastrados en el pavimento, sustituyendo las baldosas, y permitiendo que el público pudiera pasear por encima. Naturalmente hablamos de Cali, de su vitalidad, pero también de las dificultades de vivir y trabajar como artista en una ciudad de provincias. Era un ejemplo de la periferia de la periferia. Durante esos días Virginia le explicó el funcionamiento de TEOR/ÉTica, como los proyectos habían ido activando poco a poco la escena, y el apoyo y la participación activa de los artistas. Oscar se interesó por todos los detalles y tras la inauguración pidió a Virginia mantenerse estrechamente en contacto, pues estaba pensando en cómo activar en Cali un proyecto que pudiera ofrecer a los jóvenes una oportunidad de formación, investigación y de acción.

Cuando llegué a Cali, Oscar estaba buscando una casa para instalar un proyecto que, inspirado en TEOR/ÉTica y adaptado a las necesidades de la ciudad y el contexto colombiano, pudiera cumplir la función de un catalizador. Visitamos juntos algunas casas desde fuera, valorando que hubiera una parte de jardín y su ubicación. El proyecto ya tenía nombre: *Lugar a dudas*, y ya se estaban cerrando algunas primeras aportaciones de financiación. En su web (www.lugaradudas.org) que subtitula al proyecto “Arte y vacilaciones” se explicitan los objetivos:

Su propósito es promover y difundir las prácticas artísticas contemporáneas. Como lo sugiere su nombre, *lugar a dudas* es un laboratorio de investigación, confrontación, reflexión y crítica. Un espacio que, más que intentar convertirse en legitimador o sustitutivo de otras instituciones, privilegia la investigación, desde su propio ámbito. De allí que sus programas, eventos, exhibiciones y talleres, busquen hacer visibles

problemáticas y desencuentros del contexto en que vivimos; estimular la discusión y propiciar experiencias que acompañen las transformaciones de los sectores culturales de Cali y la región.

Actualmente el proyecto funciona como uno de los espacios más activos y renovadores del panorama de las prácticas artísticas contemporáneas de Latinoamérica.

Porto 2005 con Baltazar Torres

Baltazar Torres tras participar en la exposición Entre Líneas desarrolló un proyecto expositivo para Teorética en 2003. Tras visitar el espacio quedó profundamente impresionado por el funcionamiento de TEOR/ÉTica y su incidencia en el contexto costarricense y centroamericano.

De vuelta a Portugal y consciente de los problemas que tenían los artistas jóvenes en Porto, ciudad donde enseña en la universidad, para mostrar sus trabajos, decidió transformar su estudio en un espacio abierto a nuevas propuestas, inspirándose en el modelo que abría TEOR/ÉTica. Distribuyó el espacio de un edificio histórico de 4 plantas en recintos muy diversificados en los que pudieran acogerse diferentes proyectos mientras se daba la posibilidad de una residencia para producir obra para exposición. El desarrollo del proyecto atendiendo a la especificidad del contexto europeo derivó posteriormente hacia un formato de galería en la que se daba cabida a todas aquellas propuestas que no encontraban lugar en el panorama de la ciudad. Uno de los espacios por ejemplo requería la creación o producción de obra para ser visualizada a través de una mirilla en una puerta.

San José de Costa Rica, septiembre 2001:

Antonio Zaya y *Atlántica*, revista de arte y pensamiento del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria

Algunos días después del 11 de septiembre, y cuando ya se ha restablecido una cierta normalidad aérea en el Atlántico, coincido en el vuelo de Iberia de Madrid a San José con Antonio Zaya. Antonio me cuenta que está preparando un número especial de la revista *Atlántica*, que él dirige con Octavio Zaya, su hermano como editor asociado, y que estará dedicado a Centroamérica y el Caribe. Yo viajo a San José para participar como jurado en la Bienal Nacional de Costa Rica y tras los atentados de Nueva York, no había tenido la seguridad de poder viajar hasta el último momento.

Me comenta que su conocimiento de Centroamérica es bastante fragmentario, y se apoya sobre todo en lo que había podido ver en las bienales de La Habana o en Santo Domingo (Bienal del Caribe). En cambio su experiencia en el Caribe es muy profunda y extensa. Su idea es completar temas centroamericanos con otros conectados con el Caribe. Además en la revista se han tocado con cierta frecuencia muchos temas y artistas relacionados con el Caribe. Ya en el vuelo tuvimos ocasión de hablar mucho sobre lo que estaba ocurriendo en la región, y le anuncio que se llevará gratas sorpresas. Más tarde ya en San José y con Virginia, ambos sugerimos a Antonio visitas de talleres y que además pueda desplazarse a otros países para conocer de cerca lo que está ocurriendo. Tamara Díaz-Bringas que trabaja en *TEOR/ÉTica* colabora muy activamente con él en la recopilación de material y en la organización del número. A los pocos días de circular por San José y por *TEOR/ÉTica*, Antonio decide centrar totalmente el número especial en Centroamérica, y trabaja mano a mano con Virginia.

El número 31 de *Atlántica* sale en invierno de 2002, con el título de “El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo”. En los créditos figura que el dossier ha sido concebido y dirigido por Virginia Pérez-Ratton y Antonio Zaya, con la colaboración especial de *TEOR/ÉTica* y Tamara Díaz-Bringas. La portada reproduce una obra de Priscilla Monge, y el número que se

abre con una conversación entre Virginia Pérez-Ratton y Sergio Ramírez, incluye textos de Rosina Cazali, Víctor Hugo Acuña, Tamara Díaz-Bringas, Raúl Quintanilla, Adrienne Samos, Rodolfo Molina, Regina Aguilar, María Dolores Castellanos, Lorna Scott Fox, Eugenia Montalván y Joan Durán, que se completan con una conversación de Antonio Zaya con Virginia Pérez-Ratton.



Revista Atlántica, número especial dedicado a Centroamérica © Teorética

El resultado no podía ser más completo y exhaustivo, sobre una región de la que se carecía de una consistente bibliografía actualizada.

documenta de Kassel 2002 en St. Lucia, Bienal de Dakar 2003 y muchos libros

La comprensión de Centroamérica de Virginia Pérez-Ratton pasaba también a través de África, o más bien se enriquecía desde el legado africano. Un legado y una realidad no suficientemente asumida y valorada. Su interés por el legado africano fue un impulso para pensar el istmo en diálogo estrecho con las islas del Caribe.

En su participación en la Documenta 11_Platform3, cuyos debates se celebraron en enero de 2002 en St. Lucia bajo el título de Créolité & Creolization, integra el istmo negro en los procesos de creolización que se habían centrado esencialmente en las islas hasta entonces. En el verano de 2002, compartimos el viaje a Kassel, Virginia, Rosa Martínez, Juan Antonio Álvarez-Reyes y yo, con un primer encuentro en Frankfurt a.M. para visitar Manifesta 4. Fue uno de los viajes profesionales de mayor intensidad que recuerdo, donde la profundidad de las conversaciones se mezclaban con el humor más ácido e ingenioso, y nos convirtió a los tres españoles en incondicionales “centroamericanos”. Unos años más tarde, en 2005, Rosa Martínez dirigió con María de Corral la 51 Bienal de Venecia, y en esa edición Regina José Galindo recibió uno de los premios.

Entre los últimos proyectos de Virginia figuraba la traducción al español de una selección de textos de Edouard Glissant, que influyeron poderosamente en su manera de entender el Caribe en relación a su comprensión de Centroamérica. Lamentablemente, aunque quedaron fragmentos iniciados, nunca pudo llegar a completarlo, y queda como una tarea pendiente.

En la Bienal de Dakar de 2003, Virginia participó en la serie de debates y conferencias dirigidos por Ery Camara, profundizando en el campo de la cultura africana. Isabel Rodríguez, esposa del embajador canadiense, anteriormente destinado en Costa Rica, y que durante su etapa en el país participó activamente en la junta de TEOR/ÉTica, impulsó a través de la cooperación de

Canadá, diversas iniciativas de la Bienal en Dakar, con Hans-Ulrich Obrist, y fue un apoyo excepcional para comprender mejor el contexto. Era la primera vez en la Bienal de Dakar que se subrayaba con esa intensidad el eco de Centroamérica.

Nuestra amistad, que se basaba en una manera de compartir amigos, se mantenía compartiendo libros.

Durante el proceso de preparación de *Todo Incluido*, ambos nos sumergimos en la lectura de la novela y poesía centroamericana más reciente, y en ocasiones parecía que más que de arte tratábamos de literatura. En esos momentos fueron decisivas las lecturas de Sergio Ramírez, Rodrigo Rey Rosa, Horacio Castellanos Moya y Jacinta Escudos, y también las conversaciones con los autores. El catálogo-libro resultante que tendía a mimetizarse con el formato de una guía de viajes, mantuvo un fuerte perfil literario, incluyendo numerosos fragmentos de cuentos, poesía y novelas, como otra manera de abordar los problemas que trataba el arte.

Como si fuera la continuación de una interminable conversación sobre el Caribe y antes de que partiera de viaje a Martinica le envié con una amiga común de viaje a Costa Rica, la edición en Gallimard de *Texaco*, de Patrick Chamoiseau, iniciando así un seguimiento compartido de la francofonía caribeña. Como parte de un incesante intercambio de libros, recibí, creo que por el mismo procedimiento de “en mano”, en tres etapas diferentes y por orden de aparición, metidos en sobres anaranjados, *Negros y blancos todo mezclado* de Tatiana Lobo Wiehoff y Mauricio Meléndez Obando, el libro de Anacristina Rossi, *Limón Blues* y *La flota negra* de Yasmin Ross. Con el interés siempre puesto en el mundo de raíces africanas. En 2009, me llegó uno de sus últimos envíos de libros, *Te llevaré en mis ojos* de Rodolfo Arias Formoso, con la siguiente dedicatoria: “un fiel retrato de una época que aquí cada uno vivió de una manera diferente, pero que aquí refleja una parte importante de la Costa Rica de mi adolescencia y ‘adulter’ temprana”.

Sin embargo, los últimos libros, los recibí de manos de su hermana, en el Museo de TEOR/ÉTica, con Paulo Herkenhoff, mientras nos encontrábamos participando en el seminario continuidad dinámica. Antes de morir, Virginia había dejado el encargo de que se nos entregaran a ambos, *El emperador Tertuliano y la Legión de los Superlimpios*, de Rodolfo Arias Formoso,

un libro del que siempre habló con admiración, y *Tropical Travel, The Representation of Central America in the 19th Century*, una magnífica recopilación de facsímiles de textos ilustrados publicados entre 1854 y 1895, una joya de información para cualquiera interesado en la región del istmo. Ambos libros parecen resumir un legado de pasiones: la literatura y el humor, y el viaje y la historia.

XXXI Bienal de Pontevedra, Utrópicos, 2010

Cuando recibí el encargo de dirigir la XXXI Bienal de Pontevedra con el tema de Centroamérica y el Caribe, invité a Virginia a participar. En octubre nos encontramos en París, cuando acababa de realizar diversas visitas médicas, y cuando su diagnóstico era aún incierto. Hablamos de la necesidad de revisar el modelo bienal como mecanismo expositivo y planeamos integrar en la Bienal algunas exposiciones que se estaban generando en Centroamérica en ese momento: *Migraciones – Mirando al sur*, con la curaduría de Rosina Cazali y *Tres Mujeres – Tres Memorias* (Margarita Azurdia, Emilia Prieto y Rosa Mena).

Finalmente, si la primera exposición impulsada desde la Red de Centros Culturales de AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo) se integró en la Bienal, no fue posible hacer lo mismo con la segunda, pues los herederos de Margarita Azurdia nunca respondieron a las reiteradas solicitudes de préstamo. Sin embargo, fue posible integrar a Emilia Prieto mediante el trabajo de recuperación emprendido por Sila Chanto y Carolina Córdoba.

Nos volvimos a ver, nunca pensé que esta sería la última vez, en noviembre de 2009 en San José mientras realizaba un viaje de contactos en Centroamérica para cerrar la selección de artistas. El cada vez más delicado estado de salud de Virginia, hacía que su participación en el proceso de la Bienal fuera cada vez más difuso, aunque la colaboración de TEOR/ÉTica fue decisiva en todo momento.

Tamara Díaz-Bringas, se incorporó al exiguo equipo, desempeñando las funciones de coordinación y asumiendo también la curaduría adjunta. Virginia siempre pensó que en algún

momento podría viajar a Pontevedra para ver la Bienal, primero hubo que descartar la inauguración, luego el verano también, incluso estuvimos planeando la posibilidad de realizar a la clausura de la Bienal la presentación del libro de textos que estaba en proceso desde el servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia. No fue posible ni el viaje, ni la presentación de su libro. Cuando salió el primer libro de la Bienal, *Utrópicos – Roteiro/Guía/Guide*, enviamos por mensajero una copia con las firmas y dedicatoria de todo el equipo, y le fue entregado ya en el hospital. El segundo libro *Utrópicos – Contexto / Context*, que reunía una selección de textos teóricos y que incluía un significativo texto de Virginia “Notas para un estrecho dudoso”, lleva una dedicatoria a su persona y su trabajo que elaboramos entre todos con gran cariño: “Para Virginia Pérez-Ratton, que con su obra, lucidez y pasión ha sabido crear un Lugar para el arte de Centroamérica (y el Caribe).”

No hubo tiempo para que le llegara un ejemplar, ni siquiera en pdf. El 6 de octubre participaba en un congreso sobre Arte y Grandes Eventos en Santiago de Compostela y mi ponencia versó sobre el proceso de organización de la Bienal de Pontevedra. La conferencia tuvo un recuerdo y un homenaje a la figura de Virginia, sin cuyo pensamiento y cuyo trabajo de toda una vida no habría sido posible la bienal. Al regresar hacia el hotel en compañía de Catherine David, también participante en el congreso, recibí la llamada de Ruth Sibaja y de Priscilla Monje con la triste noticia de su fallecimiento.

Desde entonces me ha costado mucho hablar o escribir de Virginia, y este texto ha tardado en cuajar mucho más tiempo del que pudiera parecer, escrito, borrado y reescrito varias veces. Cualquier homenaje o elogio me parece insuficiente, muy poca cosa, comparado con su energía y con su extrema generosidad, por una dedicación permanente y desinteresada al trabajo con los artistas y a proyectos que han cambiado y transformado la realidad.



Virginia Pérez-Ratton, Fragmentos de muda, 2005 © Teorética