

Virginia Pérez-Ratton

¿Qué región?¹ Apuntando hacia un estrecho dudoso²

Introducción

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.

El descubrimiento de la *Mar del Sur* realizado por Vasco Núñez de Balboa, alimentará durante varios siglos las hipótesis de posibles vías interoceánicas a través de ríos y lagos: por el Darién, por Tehuantepec, desde el río Atrato o a través del Gran Lago de Nicaragua, entre otras. La angostura de su geografía, bordeada por dos océanos que posibilitarían rutas ilimitadas, tienta al poder y a la codicia desde sus primeros tiempos. No en balde es Portobelo, el puerto construido bajo Felipe II en el Caribe panameño, la sede de ferias anuales donde confluyen centenares de mulas y tamemes cargados del expolio de la conquista, en ruta hacia el Viejo Mundo.

¹ Este ensayo se originó en la reflexión de una corta ponencia para un seminario en el 2006 en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, organizado en el 2006 bajo el título “¿Qué Centroamérica?”, que trataba de establecer las posibilidades de trabajo e investigación a futuro, a partir de nociones dejadas por la experiencia y práctica artística, curatorial y museológica desde 1990, así como desde la perspectiva del mercado a inicios del siglo XXI.

² La conferencia que sirvió de base para este ensayo fue publicada por el Museo Blanes de Montevideo, Uruguay, en el 2008 dentro de los volúmenes dedicados al seminario ERA07, organizado en torno a la exposición La Cuadratura del Cono, curada por Gerardo Mosquera.



Canal de Panamá © Teorética

El istmo tiene el poder de embriagar y convierte en pesadilla los proyectos de canales de fantasía. Desde muy temprano desencadena luchas geopolíticas que se mantienen todavía al final del siglo XX. En ese momento, el escenario político y militar centroamericano, sobre todo en los años 80 e incluso hasta entrada la década de los 90', se caracterizó por un conflicto generalizado. Al extenderse por encima de las fronteras nacionales, abarcó a todos los países del istmo, y una vez más, se involucran los grandes poderes, esta vez los de la guerra fría. Sin embargo, cuando la situación se orienta hacia posibles procesos de pacificación, los cuales culminan en San Salvador en 1996, se da un momento de esperanza en el futuro. Las amplias agendas que plantean los acuerdos de paz, así como la ayuda que desde diversos sectores ofrecían una serie de organismos internacionales, parecían abrir posibilidades concretas de reconstruir las comunicaciones regionales en diversos niveles. Hasta entonces prácticamente solo se estaban dando en el ámbito militar.

En el campo de la cultura, la nueva situación incidió más fuertemente –al menos en un inicio– en el ámbito de las artes visuales. Parecían darse condiciones para retomar una práctica artística fragmentada, reorientándola para alejarla del estereotipo que la perseguía. Sin embargo,

así como tampoco fue el caso en otras áreas de la cultura, el despegue que siguió no se originó en políticas y apoyos gubernamentales, como parecía anunciarse de alguna forma, sino que fue impulsado por iniciativas independientes, apoyadas por varias ONG y entes de cooperación. Por ejemplo, HIVOS, agencia neerlandesa, desde 1996 instaura un programa regional sostenido de soporte financiero mediante el cual fortalece el desarrollo de diversas iniciativas ligadas a la gestión artística. Los primeros resultados de ello estimulan a su vez la colaboración de otras organizaciones internacionales a lo largo de los últimos quince años.³

La agenda política de algunos de esos organismos coincidía con ciertos planteamientos culturales de los planes de paz, novedosos y de avanzada, pero que parecían destinados a quedar en el papel. En efecto, los gobiernos no tenían mayor interés en algunos de los proyectos sociales de esa índole, a pesar de constar en los acuerdos. Finalmente fueron iniciativas locales independientes las que retomaron algunos de ellos o desarrollaron otros propios gracias a esos fondos internacionales. Esto permitió la emergencia de un nuevo sector que lograba trabajar libre de limitaciones politiqueras y del condicionamiento de los vaivenes electorales. Una serie de proyectos que se gestaban de forma aislada en cada país pronto se integrarían a una articulación regional, al coincidir en su interés de releer la realidad a la luz de una nueva perspectiva. Es así como el quehacer artístico se acompañó de forma casi orgánica por un incipiente pensamiento crítico. Posteriormente se articularon otros proyectos que evolucionaban desde las tradicionales perspectivas nacionales hacia consideraciones de lo regional.

Es pensable que la amplitud del conflicto y sus efectos en todo el istmo produjeran una toma de conciencia del concepto de *región*, pero desmarcado esta vez de lo que hasta entonces se había pensado como Centroamérica. La guerra había traspasado las fronteras, extendiéndose como una mancha de aceite, y lo que era problema de unos se convirtió en el conflicto de todos. Ahora, en un momento histórico de cambio hacia una situación de paz, la práctica artística parecía ser una nueva forma de desbordar esos límites, esta vez desde la cultura.

³ Las Fundaciones Ford, Rockefeller y Getty, de los Estados Unidos, así como el Fondo del Príncipe Claus de Holanda, y la Cooperación Española, entre otras.

Varios eventos contribuyeron significativamente a dicho proceso y diversas coyunturas hicieron que, en buena parte, arrancara desde Costa Rica. Aunque el conflicto había afectado seriamente diversos aspectos socio-económicos y políticos, el país había proseguido su desarrollo. El período de guerra en el resto de Centroamérica coincidió con uno de efervescencia en la actividad artística costarricense, y el inicio de los años noventa fue marcado por un fuerte desarrollo de infraestructura cultural. Esto incluyó la apertura de nuevos museos y centros culturales por parte del Estado y, desde el sector privado, la promoción de varios eventos y certámenes, algunos ya con proyección regional, que activaron una nueva producción.

El caso del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) es una buena muestra de ello. Inaugurado en 1994, y dotado de salas espectaculares⁴, se planteó inicialmente como objetivo el situar al país en el mapa global del arte, mediante un diálogo entre Costa Rica y la arena internacional. Para esto buscó ejercer un criterio menos complaciente con el medio para sus proyectos, exposiciones y colección; asimismo abrió el espacio a artistas emergentes y a obras más pertinentes al momento histórico desde el contexto local. Pero las limitaciones de trabajar solamente desde lo nacional pronto se hicieron evidentes, y se empieza a perfilar el interés y sentido estratégico de ampliar la visión hacia la producción del área, detectando afinidades y coincidencias dentro de esa nueva fase política de la posguerra. Así, desde el MADC empezamos a indagar –no siempre conscientemente– en lo que podría determinarse como región desde el mismo istmo centroamericano. Paulatinamente fue articulándose una forma de trabajo que se mantiene vigente quince años después, la cual, además de crear una visibilidad hacia el exterior, busca sostener un sistema de circulación propio. La acción del MADC lo convirtió en un referente para Centroamérica y consistió no solo en impulsar eventos a nivel regional, sino en funcionar como elemento catalizador del cambio, como aglutinador de una serie de iniciativas locales en varios países del istmo. Estas pudieron haber permanecido como esfuerzos aislados,

⁴ El MADC abrió en febrero de 1994 en la antigua Fábrica Nacional de Licores, donde también se incluyó la sede del Ministerio de Cultura, y otras dependencias culturales como teatros, auditorios y salas de conferencias.

pero mediante ese punto de convergencia, contribuyeron hacia una especie de movimiento regional.



Fachada del MADC © Teorética

La definición de *región*, desde la perspectiva cultural, planteaba evidentemente varios asuntos de fondo: ¿desde dónde y para quién se estaba hablando? ¿Se trataría acaso de la Centroamérica de los mapas, o sea desde Guatemala a la frontera sur de Costa Rica? ¿O se trataba más bien de una intuición, derivada de otros aspectos que harían de esa región un espacio cultural antes que cartográfico? Este proceso no fue tan claro en un principio: se fue articulando a medida que sucedían las cosas y es de alguna forma, una ficción operativa.

Un lugar en proceso

Hablar de región hoy, en relación a la centroamericana, difiere según la perspectiva desde donde se mire: desde adentro o desde fuera. El *estrecho dudoso* no es un capítulo cerrado sino un proceso, es un espacio y un momento que se expande o se comprime. Palpita continuamente a un ritmo propio. Es una pauta encontrada a partir de la acción misma y de sus consecuencias, sean

cuales fueren. Desde esta perspectiva, lo que pareciera más pertinente en este primer acercamiento al tema, es tratar de develar las situaciones coincidentes que han permitido la creación de sentido alrededor de lo que inició como estrategia y se ha ido consolidando como práctica en el panorama artístico contemporáneo. Además, es preciso mantener claro que los cambios estructurales y perceptuales no aparecen como una sucesión lógica, progresiva, sino como una simultaneidad o superposición de hechos significativos. Estos toman sentido a posteriori, pues en la conformación de Centroamérica como un espacio de creación, de circulación y legitimación artística, nada de lo sucedido es independiente ni aislado: se pueden vislumbrar sus interconexiones al analizar retrospectivamente el panorama. Por esto tampoco es posible pretender la emergencia de un discurso centroamericano unívoco, sino que se asume su multiplicidad, tan amplia como hay involucrados en la búsqueda de un pensamiento que articule esa producción. Lo que ha contribuido a consolidar esta invención como espacio real es justamente la puesta en relación, a partir de elementos catalizadores, de factores previamente dispersos.

La realidad artística centroamericana refleja una comunidad que se desarrolla no solo dentro de un espacio determinado – por más permeables o mutantes sean sus límites – sino dentro de un tiempo específico. Surge como punto esencial asumir que el tiempo no es absoluto, que no corre de la misma forma en todo lugar y que cada región en el mundo marca el suyo, con su ritmo y evolución propios. Esto es básico para borrar el sentimiento de “atraso”, vocablo no pocas veces utilizado peyorativamente para describir nuestras complejas realidades. Sin embargo, el atraso puede ser un factor de desarrollo positivo en lo que mueve el deseo de existencia; igualmente, puede permitir un distanciamiento crítico de experiencias previas en otras latitudes, y evitar la reiteración de prácticas que hayan incidido negativamente en otros contextos.

Es primordial comprender entonces que Centroamérica, lo que se quiera considerar que es esa región, vive y trabaja en otro espacio y otro tiempo, diferentes, que incluso de alguna forma cuestionan la estructura binaria de centro-periferia. Para funcionar en este contexto se trata simplemente de asumir esa situación como la propia, desde la cual se trabaja, se piensa, se

elabora, de la cual se parte y a la que se regresa, o sea a la cual se pertenece. Los factores determinantes pueden ser internos o externos, y tanto unos como otros dependerán de las experiencias personales y del bagaje de cada actor de la película que se ha llamado Centroamérica. Pero básicamente, sería un asunto de actitud y de mirada crítica frente al presente de la práctica artística integrada a la realidad circundante y al contexto actual, así como hacia una apertura hacia la globalidad. Es preciso plantearse la libertad de tomar los elementos que convengan de otros frentes, para hacerlos propios, dejando de lado las premisas identitarias convencionales sobre lo propio y lo ajeno.

El cambio radical que se experimentó en este contexto artístico a partir de los noventa es el resultado de esfuerzos que, desde diversos ángulos, han ido multiplicando su energía a partir del intercambio, el apoyo e interés mutuos, y de una mayor y mejor comunicación facilitada por el acceso a los nuevos medios. El flujo interno es constante, visible y cambiante, y el espacio centroamericano como tal ha adquirido una nueva valoración como espacio legitimante. El aporte de cada iniciativa, desde lo institucional o lo personal, ha venido enmarcado por una red de colaboración regional sin la cual no se hubiera llegado al punto actual. Justamente es aquí donde radica el interés que presenta la trayectoria centroamericana reciente, con su doble objetivo: visibilización hacia fuera y valoración hacia adentro, a partir de un trabajo colectivo, el cual, inicialmente, no se lo proponía conscientemente. Ahora bien, para comprender la dimensión del cambio, es preciso remontarse a un período anterior, los setenta.

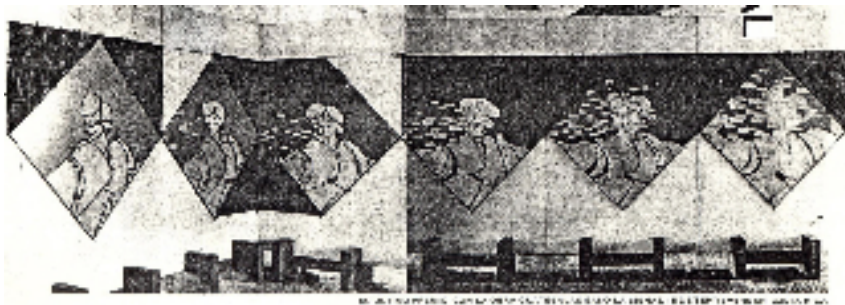
El lugar ausente. Primera Bienal Centroamericana de Artes – 1971

El Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), fundado en 1968, organiza en 1971 la Primera Bienal Centroamericana de Artes en San José, Costa Rica, bajo la dirección de Sergio Ramírez Mercado⁵. Resulta interesante detenerse en este evento por varias razones. En

⁵ Rodolfo Molina trabajaba en esos años en Concultura, el ente gubernamental encargado de asuntos culturales, paralelamente a un activo trabajo en su taller.

primer lugar, porque junto con la Bienal Coltejer de Medellín, Colombia, es una de las primeras bienales de tipo regional que se organiza en algún lugar después de la decana Bienal de Venecia, instaurada en 1895, y de su primogénita brasileña, fundada en Sao Paulo en 1951. Incluso antecedió a la célebre Bienal de la Habana, que inicia en 1984. En segundo lugar, porque se concibe de forma visionaria, como una bienal de artes, en plural –se incluyen encuentros de escritores, lecturas de poesía, música y danza. Este carácter multidisciplinario, actualmente moneda corriente en este tipo de eventos, era inédito para la época en gran parte del mundo, y en lo que respecta al contexto del istmo, “arte” o “artista” hasta hace poco se manejaban como únicamente sinónimos de “pintura” y “pintor”. Finalmente, se invitó a un jurado seleccionado entre lo más relevante de las figuras de ese momento: los artistas José Luis Cuevas, de México y Fernando de Szyszlo, de Perú, y la crítica argentina Marta Traba, máxima autoridad en el ámbito del arte latinoamericano en los setentas. Todo parecía presagiar un evento brillante.

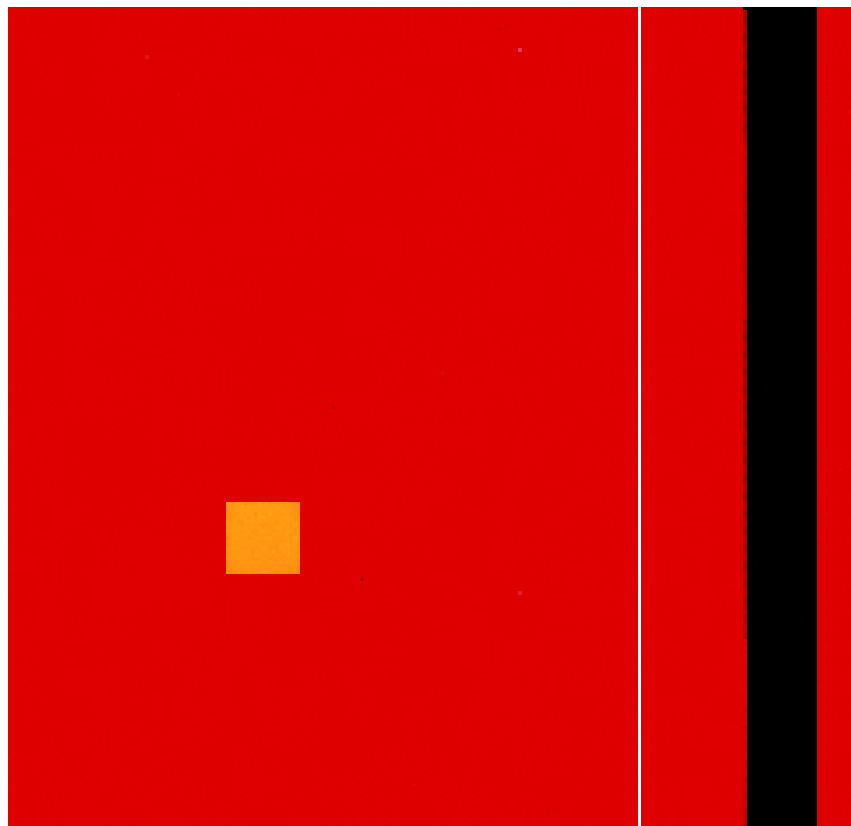
Lamentablemente, varias circunstancias afectaron a esa Primera Bienal Centroamericana e incidieron en el alcance que pudo haber tenido, y posteriormente incluso en la percepción histórica que de ella se tuvo. Las demás disciplinas quedaron opacadas por el desenlace en la premiación en las artes visuales, prevista como un gran premio más un premio por país. El jurado, bajo la égida implacable de Traba otorgó el gran premio a la obra *Guatebala*, del artista guatemalteco Luis Díaz y solamente una mención a Nicaragua, al artista Rolando Castellón. Los respectivos premios de Costa Rica, El Salvador y Honduras quedaron desiertos. Esto provocó una airada reacción de los artistas, sobre todo los costarricenses, que incluso llegaron a las manos con Cuevas el día de la premiación, lo cual llevó el tema a un plano deplorable.



Luis Díaz, *Guatebala* © *Teorética*

Sin embargo, el asunto era mucho más serio, y tuvo consecuencias retardatarias en el desarrollo artístico regional de los años siguientes, y en particular en el medio costarricense, el cual quedó confundido a partir de una nueva interrogante acerca de lo propio. A partir de fines de los años cincuenta, en Costa Rica se había unido un grupo de artistas, formados fuera del país, los cuales buscaban romper con los convencionalismos locales e investigar lenguajes correspondientes a una modernidad que consideraban también suya, así como indagar sobre los límites de la abstracción y la figuración. Uno de estos artistas, Manuel de la Cruz González, realizaba por los años de la biennial centroamericana una obra abstracta, geométrica, vinculada a las investigaciones de la escuela venezolana. Como varios otros artistas costarricenses, había residido en Caracas durante un tiempo. Para la biennial de 1971 presentó varias pinturas en laca automotriz sobre madera. Ellas fueron rechazadas *ad portas* por Marta Traba, con el argumento de que se originaban en lenguajes importados que no eran “auténticamente centroamericanos”. El maestro costarricense fue excluido, y esto ocasionó su abandono de la investigación en el geometrismo. Esto incidió también en otros artistas con intereses similares y distorsionó los conceptos de identidad. Hubo que esperar hasta entrados los 80 para volver a presenciar nuevos planteamientos desde la abstracción, pero nunca se volvió a la geometría. A partir de ese evento, y durante varios años, la crisis (o mala conciencia) del arte costarricense por no pertenecer a una “identidad centroamericana”, provocó algunas obras de pretendido corte político. Estas buscaban una pertenencia o una legitimación en ese sentido. Sin embargo, realmente aparecían como

impostura de poca relevancia en el contexto local, que pasaba por años de progreso económico, industrial e incluso cultural.



Manuel de la Cruz González, Amarillo Continuo © Teorética

El hecho de que ya en 1971 se pensara en una bienal regional es indicativo de una “noción” centroamericana. Lo que resulta sorprendente es que no pareciera haber registro de dicho evento. En el sitio web del CSUCA, ni Sergio Ramírez, como director, ni Luis Díaz, como gran premio, ni la bienal se mencionan en ningún lado. Luis Díaz también es premiado en la Bienal de San Pablo ese mismo año, y en 1972 representa a Guatemala en la de Venecia, ambos eventos debidamente consignados en su currículum. Sin embargo, llama la atención que no conste ahí su premio en la Bienal Centroamericana. Puede entonces deducirse que, a la altura de 1971, el espacio centroamericano no se consideraba relevante para las expresiones culturales modernas, y que los reconocimientos internos carecían de peso.

A partir de entonces, y durante toda la década siguiente, desde fuera Centroamérica fue percibida como poco más que el escenario convulso del sandinismo triunfante y luego derrotado, de los movimientos guerrilleros salvadoreños y del genocidio guatemalteco, del Irán-contras y del narcotráfico. En medio de todo esto, Costa Rica era proyectada como una excepción, aislada en medio del conflicto, pero de ninguna forma como un centro de interés cultural. A ojos externos, la producción artística no era una característica que definiera a Centroamérica.

La región pronto se volvería invisible: los procesos de paz iniciados al final de los ochenta, y que finalizaron entrados los 90s, coincidieron en el tiempo con la explosión en los Balcanes, luego de la caída del Muro de Berlín. La región desapareció de los medios, al volverse las cámaras y los noticieros hacia la apertura de Europa del Este y la guerra en Bosnia. Es precisamente en ese momento, en que dejó de ser noticia, en que no era más que sí misma y no un estereotipo, cuando desde el arte, la música y la cultura en general se plantea otra posibilidad de existencia a partir de un cambio en su propia percepción interna.

Los 80: el lugar de la guerra

El Sandinismo triunfa en 1979 y se mantiene en el poder hasta las elecciones de 1990. Durante estos años, Nicaragua enfrenta las presiones de la Contra⁶, recrudece la guerra interna de El Salvador y se incrementa la presencia de *marines* en Honduras, al percatarse los Estados Unidos de la posibilidad real de que el FMLN salvadoreño resultara victorioso, apoyado por sus vecinos nicaragüenses y por Cuba. Esto, según ellos, acarrearía el llamado efecto dominó: la caída sucesiva de los regímenes en manos de la izquierda, por lo que la ayuda militar norteamericana es masiva a lo largo de varios años.

Durante el período revolucionario nicaragüense, se habían organizado asociaciones de artistas y se rediseñó la escuela de artes. La ciudad de Managua se llena de murales realizados

⁶ El movimiento contrarrevolucionario que agrupaba fuerzas de la antigua Guardia Nacional de Somoza, apoyadas por los Estados Unidos, fue conocido como la “Contra”.

por artistas internacionales solidarios con la Revolución, y se funda el Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar. Dirigido por Raúl Quintanilla entre 1988 y 1989, recibe miles de obras donadas internacionalmente. Al perder el poder el Sandinismo en 1990, la colección es prácticamente secuestrada, almacenada sin mayor esfuerzo de conservación desde entonces, subordinada a las veleidades de algunas figuras de la cúpula Sandinista. En esos años mucha de la producción local estaba fuertemente cargada de proselitismo. Obras importantes –incluso de artistas que apoyaban al régimen– como los ensayos fotográficos de Claudia Gordillo (1954) sobre la destrucción de Managua por el terremoto, o la pintura abstracta inspirada de formas primigenias de Orlando Sobalvarro (1943-2009) no son apreciados por el régimen. Al argumento de que no son suficientemente revolucionarios, Sobalvarro, a la cabeza de la Unión de Artistas Plásticos, responde con una defensa de la libertad en la producción pictórica y se entabla un acalorado debate.



Claudia Gordillo, Catedral de Managua © Teorética



Orlando Sobalvarro, Colinas de Amerrisque © Teorética

La derrota Sandinista en las elecciones de 1990 evidencia el desgaste ocasionado por las acciones de la Contra apoyada por los Estados Unidos, pero también una serie de errores en el manejo de la tierra y en sus relaciones con las minorías indígenas y el campesinado en general. Para entonces, Cuba ya ha perdido el apoyo de la Unión Soviética, la guerrilla salvadoreña está exhausta y dividida y se llega, finalmente, a los acuerdos de paz.

Mientras tanto, durante la década de los ochenta, Costa Rica es escenario de todo tipo de acciones contradictorias. Múltiples agencias de la ONU y ONGs variopintas establecen sus sedes, en medio de idas y venidas de comandantes y guerrilleros, de oficiales militares centroamericanos y extranjeros. Además del contraespionaje, se movilizan dineros, armas, droga y poblaciones en todas direcciones. Centenares de miles de desplazados son instalados en campamentos y ciudades en un país confrontado a una situación económica catastrófica resultado

de la crisis y devaluación de 1979. Se vive un ambiente extraño, en donde confluye un sector que se solidariza o se involucra directamente en las insurgencias vecinas o en el plan de alfabetización en Nicaragua, otro que colabora solapadamente con la contra, y otro más que se instala en la vida *light*.

Sin embargo, se instauró un fuerte movimiento investigativo de danza contemporánea, un poco como los setenta habían sido ricos en experimentaciones teatrales, en ese caso estimuladas por la presencia de intelectuales y artistas que huían de las dictaduras del Cono Sur.

Al mismo tiempo, algunos eventos apuntan a un incipiente movimiento de renovación en las artes visuales. En 1984, se funda la Bienal de Pintura Lachner y Sáenz, patrocinada por una empresa que también se dedica a coleccionar sistemáticamente a los entonces jóvenes pintores, dibujantes y grabadores locales. Esta bienal se celebra durante unos diez años. Abre en 1982 la Sala Julián Marchena, conocida a partir de 1984 como Galería Nacional de Arte Contemporáneo, una dependencia del Museo de Arte Costarricense que destaca un espacio para el arte más reciente, y se presentan algunas muestras nacionales e internacionales de interés. En 1987 aparece en escena un controversial personaje, Jacobo Carpio. Costarricense con pretensiones de conosureño, tendrá una amplia proyección como galerista: inicia con la galería Atma en 1988, y expone a figuras relevantes del arte internacional en Costa Rica y evidencia el cambio estético global que se comienza a generar en ese momento. Su espacio, que luego se convierte en Jacob Karpio Gallery, promueve luego a artistas locales fuera de la región. Es la única galería que ha participado de forma regular en ferias de arte internacionales desde los años noventa. Sin embargo, por diversas razones, ha perdido presencia en los últimos años, y muchos de sus artistas estrella se han separado de la galería.



Fachada de Jacob Karpio Gallery © Teorética

Mientras tanto, Guatemala vivía en esos años uno de sus momentos más trágicos. La política de aldeas arrasadas del General Ríos Montt deja centenares de pueblos indígenas destruidos, millares de muertos, desplazados y desaparecidos. El genocidio y la represión son brutales. En medio de esta dramática situación, emerge un grupo de artistas, inicialmente conformado por Isabel Ruiz y Moisés Barrios, dos figuras ya consolidadas, y el joven Luis González Palma. A estos se une la mente inquieta de Pablo Sweezy, recién graduado de la universidad, y otros artistas más. Cada fin de semana, en Antigua Guatemala, se reúnen para entablar discusiones sobre arte, sobre sus nuevas formas, sobre su función en la vida y la sociedad. Esto desemboca en la apertura de la Galería Imaginaria en 1986; aquí expondrían muchos de los artistas que significaron una ruptura importante, tanto desde lo formal como desde los conceptos desarrollados. Además, se cohesionaron social y artísticamente y tuvieron una

fuerte incidencia estética en la generación apenas pocos años menor. Hasta la fecha, son una referencia obligada en esta historia reciente.

Al mismo tiempo, en El Salvador, la galería El Laberinto⁷, fundada en 1977, siguió funcionando durante toda la guerra, y realizó un significativo aporte a la difusión de obra salvadoreña y guatemalteca, a menudo contextualizada dentro del conflicto. En 1987 se firma el Acuerdo de Esquipulas, que sienta las bases para el plan de paz que se articula en los 90 y se termina de firmar en 1996. La derrota electoral del Sandinismo en 1990 significa el abandono de una serie de programas oficiales de arte y cultura, y el repliegue de algunos de los responsables hacia el sector independiente y la oposición. El gobierno de Violeta Chamorro desmantela la mayor parte del arte público de la época revolucionaria y se tapan los murales.

Años 90: el lugar para la apertura

A pesar del nuevo escenario político en Nicaragua, del fracaso de la última ofensiva del FMLN de 1990-91, y de las terribles secuelas del conflicto, se vislumbra un panorama en el cual la guerrilla se transforma en una verdadera fuerza política: apenas dos años después de firmar los acuerdos de paz, el FMLN participa en las elecciones salvadoreñas de 1994. Es durante estos años que se fragua ese momento de esperanza que mencionaba más arriba. La concentración de acontecimientos culturales en diversos lugares de la región centroamericana entre 1990 y 1994, pero incluso hasta fines de la década –exposiciones, aperturas de espacios, publicaciones, encuentros, entre otros tipos de acercamientos– marcan un antes y un después en el desarrollo artístico.

En un inicio, diversos centros culturales fueron protagónicos en ese proceso: el papel del Instituto Goethe en San José fue muy relevante en la promoción de nuevas propuestas, y en establecer vínculos entre Costa Rica y Alemania. Al cerrar algunos años después, es el Centro Cultural de España que toma el relevo, tanto en la plástica como en la literatura y la música.

⁷ Fundada por Janine Janowski y dirigida por ella hasta fines de los 90.

Posteriormente, todos los CCE que se fueron abriendo en la región han constituido puntos de encuentro ineludibles en la escena cultural. En 1991, el Centro Cultural Costarricense Norteamericano, en San José había creado una Bienal de Arte Experimental. Este evento pudo haber tenido una gran relevancia para artistas emergentes que apuntaban a romper ciertos esquemas formales, pero al igual que la Bienal Centroamericana de 1971 tampoco tuvo segundas. Sin embargo, sí abonó el terreno para la Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica que inició en 1994. En Guatemala, la galería Sol del Río⁸, que existía desde mediados de los 80, se convierte a inicios de los 90 en el espacio idóneo para los proyectos de *los imaginarios* y de un grupo afín a sus propuestas. Se caracteriza por un criterio profesional en la selección de obra, y por una nueva forma de mostrar las obras; además, se integra a la comunidad artística que se posiciona frente al conflictivo contexto guatemalteco. Algunos años después, en 1997, la curadora y teórica Rosina Cazali y Luis González Palma, entonces ya internacionalmente reconocido, forman el grupo Colloquia, junto con Víctor Martínez, director de Sol del Río, la artista Irene Torrebiarte y otros más. Aunque el proyecto se desintegra alrededor del 2003, deja una huella indudable en la escena local, abre un espacio mental, se conecta internacionalmente e incluso logra segregarse, dentro de las recargadas salas del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida⁹, un área que acondiciona para exhibir el arte más reciente. La Bienal Paiz, que existía desde los años 70 en Guatemala, estructurada dentro de clasificaciones anacrónicas en sus diversos salones, muestra, hacia 1998, un cambio: se invita a jurados como Shifra Goldmann y Marianne de Tolentino¹⁰, y los Imaginarios empiezan a cosechar buena parte de los premios. En Managua, alrededor de 1992, varios de los artistas activos durante el período sandinista crean el espacio radical *Artefactoría*, donde Raúl Quintanilla es la figura principal. Al final de la década, en 1997, el coleccionista y banquero Ramiro Ortiz Mayorga organiza la primera Bienal de Artes

⁸ Sol del Río abrió inicialmente como una marquería, luego se convirtió en galería, dirigida por Víctor Martínez, quien se mantiene hasta la fecha.

⁹ Este edificio, construido durante la dictadura de Ubico alrededor de 1940, como salón de baile, es poco propicio para la exposición de obras de arte de cualquier índole.

¹⁰ Shifra Goldmann es una reconocida académica e investigadora basada en California, conocedora sobre todo del arte latinoamericano de la generación de los 70. Marianne de Tolentino es curadora y crítica en República Dominicana, y estuvo ligada durante varios años a la Bienal del Caribe en Santo Domingo.

Visuales Nicaragüenses Ortiz Gurdíán. Este evento representa un espacio más de posibilidades de exposición, visibilidad y apertura, aunque se realiza en sedes poco aptas, con graves carencias museográficas.



Museo de Arte Moderno Carlos Mérida © Teorética

El año siguiente, la Fundación Ortiz Gurdíán, el grupo costarricense Empresarios por el Arte, la empresa Paiz de Guatemala y otras instancias, crean la Bienal del Istmo. La primera edición tiene lugar en Guatemala en 1998. Lleva hasta la fecha seis ediciones, realizadas sucesivamente en cada uno de los seis países, siendo Honduras el último país donde se realizó, en noviembre de 2008. Al igual que las bienales nacionales, ha contado con jurados internacionales que aportan otra mirada hacia obras y artistas no siempre reconocidos localmente, y sirven de efecto multiplicador, con lo cual algunos artistas logran consolidarse posteriormente fuera de la región.

En 1999, se crea el proyecto Mujeres en las Artes, en Tegucigalpa, coordinado por el artista Bayardo Blandino y América Mejía, con una orientación específica de género a nivel regional. Este espacio permitió a un contexto aislado y complejo abordar las artes desde otra perspectiva y

ofrecer apoyo, junto con la galería Portales¹¹, a los artistas más jóvenes, incluso para sus participaciones a nivel internacional. Por otro lado, el pueblo/taller que creó la artista Regina Aguilar en el centro minero abandonado de San Juancito es un ejemplo de la ampliación de la práctica artística hacia la labor comunitaria. Desde fines de los 90, Regina Aguilar ha formado a los habitantes de un pueblo casi fantasma en diversas técnicas artesanales, y montado un sistema de distribución y venta de sus productos, lo cual permite a esta población vivir de los recursos así generados. Ella prosigue su labor de artista paralelamente e incluso organiza residencias de artistas en las instalaciones que se han restaurado.

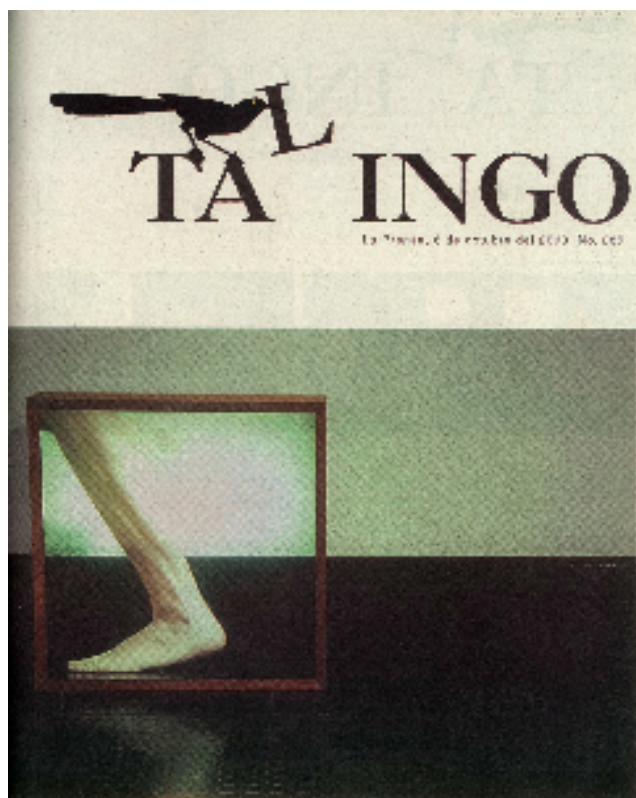


Image Factory, Belice City © Teorética

También en 1999 se inaugura el Image Factory en Belice City, bajo la dirección de Yasser Musa. Sin embargo, se integra con dificultad y poca voluntad en el contexto centroamericano meseteño, pues se identifica más con el Caribe isleño y el mundo anglo. Belice se ha mantenido desde entonces, de forma voluntaria y consciente, como un capítulo aparte del resto del istmo,

¹¹ Dirigida generosamente por Bonnie de García, casi como un ministerio de cultura sin cartera, pues era la que permitía la participación internacional de los artistas hondureños.

marcando su pasado como colonia británica. El artista/curador catalán Joan Durán, ligado a Image Factory, ha conducido durante varios años un proyecto expositivo regional en proceso, de carácter itinerante, llamado *Landings*. Se inicia en Mérida, Yucatán, para luego ser reformulado en varias ediciones. Aunque los centroamericanos han respondido positivamente a su convocatoria, no sucede lo inverso, pues los artistas beliceños parecen evitar las iniciativas de orden regional.



Revista de arte y cultura Talingo © Teorética

En Panamá, uno de los factores más relevantes en los años noventa fue la revista de arte y cultura *Talingo*, editada por Adrienne Samos, crítica y curadora, la cual fue publicada durante diez años en la edición dominical de *La Prensa* de Panamá. Fue merecedora del Premio Príncipe Claus por su labor y proyección, pero el mismo año de la premiación la dirección del periódico estimó que la cobertura de la revista no ameritaba su publicación y fue suspendida. En 1992 se

había creado la Bienal de Panamá, organizada por Mónica Kupfer e Irene Escoffery¹², patrocinada por la Cervecería Nacional. Esta bienal, dirigida hasta el 2008 por Walo Araujo, ha ido evolucionando¹³ desde una convocatoria abierta, sometida a un jurado de selección y premiación, hasta una bienal con curaduría: la primera, a cargo de Rosina Cazali, se mantuvo a nivel panameño, y la siguiente, en el 2008, comisariada por Magali Arriola, incluyó artistas internacionales que trabajaron una temática específica.

El año 1994 empieza en San José con la I Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica, la cual funciona hasta el 2002. Esta marcó una nueva etapa en la investigación en lenguajes tridimensionales no convencionales, y provocó una profunda escisión con el medio tradicional. Representó una vital apertura hacia el arte de ensamblajes, instalaciones y video creaciones. Estos lenguajes serían apoyados luego desde el MADC, que abre dos meses después y pronto emerge como el espacio privilegiado para el encuentro artístico regional.

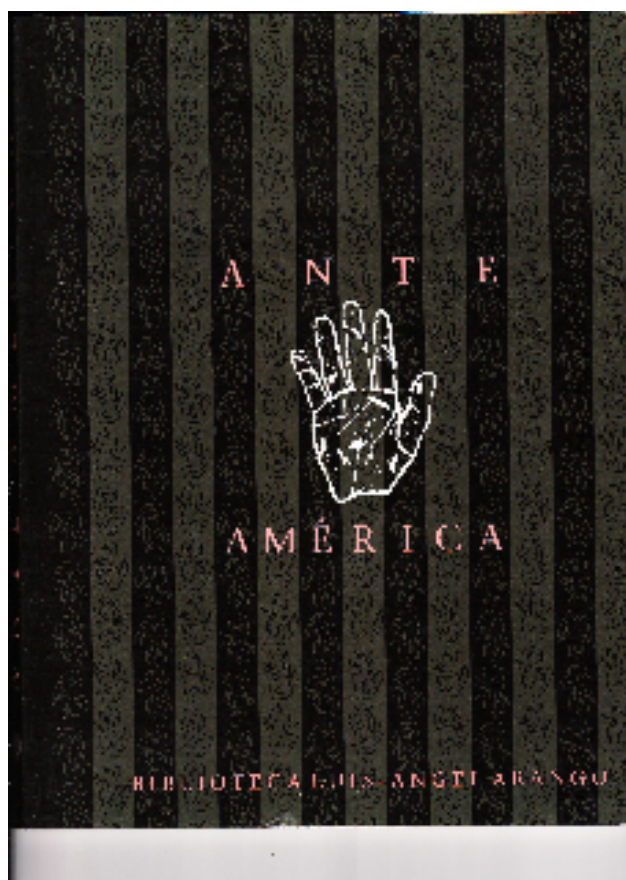
Sin lugar a dudas, es la muestra ANTEAMÉRICA¹⁴, en agosto de 1994 en el MADC, uno de los detonantes principales en este momento inicial. Se presentaba como una de las primeras muestras latinoamericanas curadas “desde dentro”, pero sobre todo, rompía con la visión territorial convencional de “lo latinoamericano”: el arte de Jimmie Durham, de origen *Cherokee*, o de Enrique Chagoya, *Chicano*, entraban dentro de la misma región cultural que obras del artista cubano Elso o del colombiano Antonio Caro. Esta premisa, aplicada por Gerardo Mosquera, uno de los curadores de Anteamérica, en exposiciones ulteriores, ya planteaba un primer esbozo de lo que poco a poco iba a servir de base para pensar en una definición de región. Sin embargo, aunque el Caribe sí estaba presente, la muestra excluía totalmente a los centroamericanos. El encuentro teórico en que participaron los curadores de la muestra, así como del reconocido artista y teórico Luis Camnitzer, dejó claro que una de las razones de la ausencia era la absoluta falta de información y documentación sobre lo que sucedía en Centroamérica. Ese evento dio pie así para que desde el MADC nos interrogáramos esa existencia invisible. La carencia misma planteaba la

¹² Irene Escoffery falleció en el año 2000, mientras preparaba la 5° bienal con Mónica Kupfer.

¹³ Ahora dirigida por Walo Araujo, siempre en coordinación con Mónica Kupfer.

¹⁴ Al final del libro se puede consultar una bitácora de los eventos.

imperiosa necesidad de una nueva visibilización de Centroamérica, ya no como el teatro de la guerra sino como un espacio de creación. El MADC había creado ese mismo año el Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte (CRDIA), a instancias de Luis Fernando Quirós, entonces Curador de Diseño del museo, con el objetivo de construir un acervo documental digital. A raíz de los encuentros de Anteamérica, se orientó con más intensidad a generar conocimiento y pensamiento crítico alrededor de la producción reciente de la región. El centro se fue convirtiendo en fuente directa para investigaciones posteriores, a través de un sitio web financiado por la agencia holandesa HIVOS a partir de 1997.



Portada del catálogo ANTE AMÉRICA © Teorética

Paralelamente a otros proyectos internacionales, desde el inicio de 1995 se empieza a organizar una exposición centroamericana para fines de 1996, comisariada por Rolando

Castellón, curador del MADC, y quien escribe. Bajo el título de *MESÓTICA II: Centroamérica/re-generación*¹⁵, fue la primera muestra de arte contemporáneo de toda la región, resultado de un año de viajes de investigación y de los primeros contactos de la posguerra entre colegas del istmo. Fruto de ello fue el inicio de una colaboración continua hasta la fecha. Cabe mencionar sobre todo el trabajo valiente y arriesgado de Rosina Cazali, así como el del artista y curador Raúl Quintanilla¹⁶ en Managua, mencionados más arriba, y quienes ya en esos años trazaban un nuevo mapa de la producción en sus contextos. Por su lado, Rodolfo Molina, artista y curador,¹⁷ fue un contacto esencial en El Salvador, pues hacía las veces de interlocutor entre diversas generaciones y entre espacios públicos y privados. Posteriormente, ha tenido un activo papel en la configuración del Museo de Arte de El Salvador (MARTE) y en la organización de las bienales en El Salvador.



Sala I MADC con obra de Regina Aguilar en primer plano © Teorética

¹⁵ Exposición co-curada por Rolando Castellón y la autora, y producida por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica en 1996, itinerando en España, Francia e Italia durante los dos años siguientes.

¹⁶ Primer director del Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortazar, durante la época Sandinista, colaborador del diario *Barricada*, y posteriormente editor de la revista/libro de arte *Artefacto* (1992-2002) y de *Estrago* (a partir del 2003).

¹⁷ Rodolfo Molina, arquitecto y artista, trabajó durante varios años con Concultura, la dependencia estatal salvadoreña encargada de asuntos culturales, y estuvo ligado con el proceso de creación del Museo de Arte de El Salvador MARTE, que culminó con su apertura en 2004.

MESÓTICA II había retomado la geografía implicada en el conflicto armado de los últimos años, y por primera vez se planteaba el asunto de cómo representar-se. Su listado, sin embargo remitía a una demarcación originada en la colonia: la Capitanía General de Guatemala,¹⁸ y no incluía ni a Belice ni a Panamá. Pretendiendo sin embargo una amplitud de visión, en el catálogo de Mesótica se leía que la muestra era “un soporte circunstancial para un encuentro ubicado en un punto entre el Norte y el Sur, un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa y en verdad desconocida pero no totalmente exótica”¹⁹. A pesar de ello, y del impacto que tuvo la muestra y su itinerancia en Europa durante los dos años siguientes, MESÓTICA II hizo evidente el imperativo de prescindir de estructuras políticas o límites geográficos definidos en la colonia, si se trataba de abordar y representar el arte regional de fines del siglo XX.

No obstante, se iba configurando un primer imaginario regional. La experiencia de esa muestra entre 1996 y 1997, el encuentro de artistas que la acompañó, los planteamientos generados en las jornadas teóricas de Anteamérica desde 1994, y las comunicaciones que se restablecían a lo largo del istmo, facilitadas por el Internet, permitieron conocer y discutir proyectos desde diversos ángulos y al mismo tiempo participar de ellos. Pero sobre todo, este nuevo panorama de acción desbordó la región misma y no pasó inadvertido en otras latitudes. Consecuencia inmediata de la presencia de MESÓTICA II en la Maison de l’Amérique Latine en París en 1997, fue la decisión de Paulo Herkenhoff²⁰, de dar a Centroamérica y al Caribe una visibilidad especial en la Bienal de São Paulo que preparaba para fines de 1998. Al efecto me comisionó para un proyecto curatorial que además de la región centroamericana abarcara la cuenca del Caribe. El resultado fue la muestra *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*. La existencia cartográfica y nacionalista de Centroamérica se empezaba a desdibujar, declinándose en relaciones, afinidades y vecindades que excedían lo meramente territorial. El

¹⁸ Guatemala, como sede del poder político, económico y eclesiástico, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica.

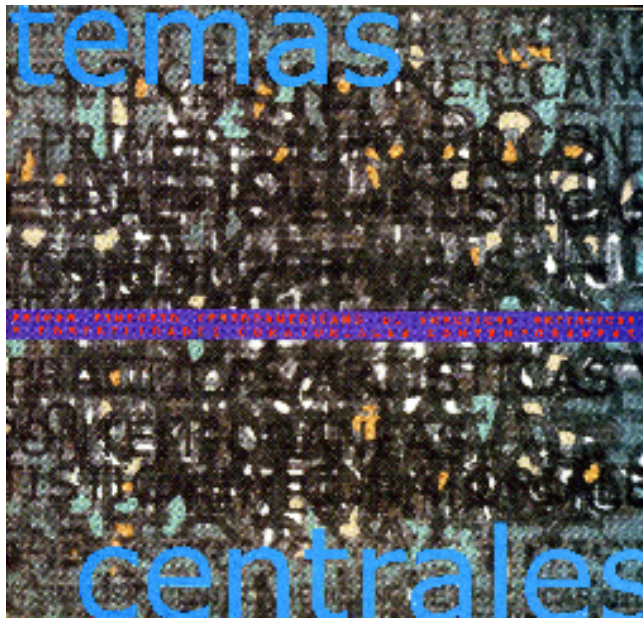
¹⁹ Palabras de la autora en el catálogo de la primera MESÓTica producida por el MADC en 1995, *The America non-representativa*. Citadas en el texto de catálogo de *Mesótica II: Centroamérica/re-generación*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1997.

²⁰ Paulo Herkenhoff, renombrado curador brasileño, estaba preparando la 24° Bienal de São Paulo.

deseo de darle Lugar a lo inexistente y de representarlo desde dentro, se empezó a cumplir en São Paulo en 1998. La fundación de TEOR/ética²¹ en San José, en 1999, incide fuertemente en la materialización de ese deseo en los años siguientes. No solo empezó a aparecer la región centroamericana como un espacio de producción cultural sino que sus límites puramente geográficos parecían desaparecer. El istmo, sin embargo, seguía aun dudoso.

Los años 2000

a) Consolidación/crisis del Lugar: un estrecho que se abre y se cierra



Portada del catálogo temas centrales © Teorética

Las dudas se abordaron desde mayo del 2000 en el primer seminario regional “sobre prácticas artísticas y posibilidades curatoriales”. Convocado por TEOR/ética bajo el provocador título de *Temas Centrales*²², fue un paso más en la construcción del Lugar. Además de los ponentes

²¹ TEOR/ética es una fundación sin fines de lucro para la investigación y difusión del arte regional.

²² Con colaboración de la Fundación Gate de Holanda, fue financiado por la Fundación Rockefeller de Nueva York, y la fundación HIVOS de los Países Bajos.

invitados, que incluían a teóricos, galeristas, docentes, artistas y curadores de todo Centroamérica, se invitaron varios observadores internacionales. El moderador fue el curador mexicano Cuauhtémoc Medina. La respuesta del público fue sorprendentemente amplia, con una inscripción de casi 200 asistentes de toda la región. Este simposio, acompañado de una exposición y de un concierto buscaba reforzar la idea de centralidad: asumir que Centroamérica no era ninguna periferia sino su propio centro. Su alcance fue tal que marcó un punto de inflexión indudable en la configuración de esta idea, y se convirtió en un momento de referencia para el activismo artístico.



Rosina Cazali, Vivir Aquí © Teorética



Rosina Cazali, Octubreazul © Teorética

Pocos meses después, en seguimiento a su primer proyecto de festival urbano de 1999, Rosina Cazali organiza dos eventos colectivos en Guatemala: *Vivir Aquí* y *Octubreazul*, ambos volcados hacia el espacio público. Este último, que tuvo lugar durante los 31 días del mes de octubre 2000, se originó en una propuesta de José Osorio, luego fundador del colectivo Caja Lúdica en 2001. El evento se convirtió en otra referencia regional, en este caso para las acciones y las performances. Casi simultáneamente, tiene lugar una “exposición espejo”, que involucra artistas costarricenses y puertorriqueños con intervenciones que desbordan el espacio expositivo tradicional. Se realiza primero en San José, Costa Rica y luego en San Juan, Puerto Rico, adaptando el formato a cada lugar e invirtiendo el título en cada sede: Puertos y Costas Ricas en Costa Rica, Costas y Puertos Ricos en Puerto Rico, para entrar así en el juego del equívoco constante entre ambos países, y de alguna forma borrar también las distancias y límites territoriales. A fin de año, la II Bienal centroamericana, aun considerada entonces una bienal de pintura, otorga el primer premio a una obra fotográfica, *Molinos* del panameño Gustavo Araujo (1965-2008), rompiendo así los límites formales de lo pictórico²³ y abriendo paso a otros lenguajes.



Gustavo Araujo, Molinos © Teorética

²³ El artista panameño Gustavo Araujo(1965-2008) obtuvo el primer premio por *Molinos*, un fotomontaje a la manera de las vallas publicitarias. Dos años antes, el costarricense Jorge Albán recibió una mención por una secuencia fotográfica.

En el 2001, con motivo de la publicación de la memoria bilingüe de TEMAS CENTRALES, varios colegas regionales, que habían participado en el simposio,²⁴ asisten a la presentación en San José. Se invita a Antonio Zaya (+), curador canario y editor de la revista *Atlántica*. Zaya vino con la intención de incluir un artículo sobre Centroamérica en la revista siguiente, pero terminó dedicándole un número completo. Este incluyó contribuciones escritas y visuales de artistas y teóricos de todos los países, iniciando con un texto comprensivo sobre la región por el historiador Victor Hugo Acuña y una entrevista a Sergio Ramírez Mercado, en el que hacía referencia a la bienal de 1971 y al “estrecho dudoso”. Ese número de *Atlántica* indudablemente colaboró en difundir la producción artística centroamericana más reciente, tanto en Europa como en el resto de Latinoamérica y le confirió otra dimensión a la escena artística de la región. Durante ese encuentro del 2001, con la idea de ver concretados los planteamientos de Temas Centrales en un proyecto específico, surge la idea de realizar un gran evento expositivo en un formato novedoso, y con otro título provocador: *Un Estrecho Dudoso: el efecto dominó*. Aquí se unían dos términos aplicados desde fuera al istmo centroamericano: el primero, acuñado por los conquistadores españoles al no encontrar ningún estrecho que condujera a las islas de las especies; el segundo, tal y como se apuntaba más arriba, corresponde a la imagen utilizada en los 80 por los norteamericanos para justificar su presencia e intervenciones. Ambas expresiones, en este proyecto, serían usurpadas y subvertidas por un evento donde varias muestras de artistas regionales serían inauguradas simultáneamente en varios países, para luego intercambiarse como fichas de un juego de dominó. El proyecto no encontró los fondos necesarios, y no se materializó. Sin embargo, el trabajo preliminar con los colegas del istmo dejó la expresión *Estrecho Dudoso* flotando en el aire de lo posible para referirse a Centroamérica dentro de la incertidumbre del presente.

²⁴ Estuvieron presentes Rosina Cazali y Moisés Barrios de Guatemala, Bayardo Blandino y Regina Aguilar de Honduras, Rodolfo Molina de El Salvador, Raúl Quintanilla y Patricia Belli de Nicaragua y Adrienne Samos de Panamá. Localmente participaron Tamara Díaz, curadora de TEOR/ÉTICA, Ernesto Calvo y quien escribe.



Portada de la revista Atlántica © Teorética

Desde temprana hora, entonces, el acercamiento a América Central se había originado en el equívoco topográfico. El istmo que Carlos V creía archipiélago resultó ser un estrecho, “no de agua sino de tierra”, como escribió el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en su largo poema del mismo nombre²⁵. Cardenal retoma en este las crónicas del descubrimiento de lo “no sabido” y describe el profundo mestizaje de la región. De alguna forma, esa misma incertidumbre sobre lo que era o no, o sobre lo que es o no es Centroamérica, y la dificultad en poderla descifrar, abre las posibilidades de inventarse un concepto de región que borra la certeza geográfica y se construye a sí misma como quiere. De nuevo, asume la libertad de representarse desde sus propias realidades y ficciones, y no desde un concepto predeterminado por el estereotipo. En un contexto de paz,

²⁵ Cardenal, Ernesto. *El Estrecho Dudoso*. Primera edición 1960. Segunda edición prologada por José Coronel Urtecho, Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1966. Tercera edición por Editorial Nueva Nicaragua- Ediciones Monimbó, 1985.

aunque siempre relativa, desde el arte se empieza a reconstruir o a inventar un espacio centroamericano, multiforme y diverso, pero ya con una intención regional. Múltiples exposiciones, eventos, acciones y encuentros se suceden, con artistas regionales alineados al mismo nivel de reconocidas figuras internacionales. Se asume la igualdad como premisa, y de esa forma se altera la convención que subordinaba siempre lo local a la presencia foránea. Por otro lado, se utiliza elementos externos como mecanismos de difusión: los jurados internacionales que se invitan, empiezan a reconocer la producción local, y en algunos casos legitiman obras controversiales, dando aire a una atmósfera enrarecida. Igualmente se trabaja desde lo curatorial para depurar y sostener una presencia regional sistemática a nivel internacional. Se piensa, se escribe y se publica. No se apunta a presentar a Centroamérica solamente como una periferia en busca de legitimación en el centro, sino, como a un centro relevante que estas manifestaciones globales no podían dejar de incluir. El legendario curador Harald Szeemann había visitado Costa Rica en noviembre de 2000, invitado por TEOR/ÉTica, y luego de estudiar material visual y documental, invita a seis artistas centroamericanos a la Bienal de Venecia del 2001.²⁶ Dos de ellos, el costarricense Federico Herrero y el guatemalteco Aníbal López, reciben premios como artistas jóvenes. Cuatro años después, de nuevo en Venecia, Regina Galindo, invitada por Rosa Martínez, recibe el León de Oro al artista joven.

²⁶ Szeemann invitó a Federico Herrero, Priscilla Monge y Jaime David Tischler de Costa Rica y a Luis González Palma, Aníbal López y Regina Galindo de Guatemala. Ese mismo año, invitó a quien escribe a participar en el jurado internacional de dicha bienal.



Federico Herrero, Mural © Teorética



Anibal López, Acción 30 de junio © Teorética



Regina Galindo, ¿Quién puede borrar las huellas? © Teorética

En el año 2003, Gerardo Mosquera, ya un visitante asiduo de Centroamérica, organiza junto con Adrienne Samos el evento llamado Ciudad Múltiple. Este proyecto articula una propuesta de intervención urbana en diversos espacios públicos de la ciudad de Panamá, e invita a artistas locales e internacionales. Además, acuden jóvenes artistas de Nicaragua del grupo TaJO²⁷ para colaborar en la obra de Francis Alijs. Fuera de la región, varios centroamericanos empiezan a circular en muestras colectivas internacionales. En Costa Rica, el MADC inicia, por iniciativa de Ernesto Calvo, el certamen regional anual *Inquieta Imagen*, lo cual contribuye a estimular la incipiente producción audiovisual que había comenzado apenas en 1998. A partir de entonces, el video y luego la animación se desarrollan aceleradamente y el evento toma importancia, incluso a nivel iberoamericano. En Nicaragua, ese mismo año, por primera vez se premian performances y videos en la bienal nacional. El Museo de Arte de El Salvador abre sus puertas ese mismo año. Diseñado por el arquitecto salvadoreño Salvador Choussy, es el único museo de arte de la región con una sede planeada para tal fin, como resultado de la colaboración de la municipalidad de San Salvador, que dona el terreno, y de la empresa privada que lo construye.

²⁷ TaJO: Taller de Arte Joven, se dedica a la investigación del arte y es dirigido por Patricia Belli.



Salvador Choussy, Fachada del Museo de Arte de El Salvador © Teorética

En el 2004, la exposición *Todo Incluido*²⁸, con el subtítulo de *aproximaciones a la imagen de lo urbano en Centroamérica*, abarca la región desde el arte visual, la literatura y el cine. Se inaugura en enero en Madrid, en el Centro Cultural del Conde Duque, para luego exhibirse en el MADC y en TEOR/ÉTica. Casi simultáneamente, se presenta en Ecuador un proyecto de Tamara Díaz y quien escribe, por invitación de la Bienal de Cuenca. Titulado *Iconofagia*, incluye a 15 artistas de Centroamérica y del Caribe. Tres de los seis premios de la bienal son concedidos a artistas de esa selección. En San José, ese año, el MADC inicia la convocatoria regional bi-anual de *Arte Emergente*. Esta convocatoria, con el apoyo de Hivos, estimula el trabajo de los artistas más jóvenes con una mayor apertura y flexibilidad que las bienales nacionales o regionales, y las obras son expuestas en mejores condiciones. En TEOR/ÉTica se realiza el ciclo *Situaciones Artísticas Latinoamericanas I* (2004) y *Situaciones II: arte crítico y crisis del arte* (2005). En el primero, nueve conferenciantes latinoamericanos son invitados a lo largo del año como conferenciantes sobre temas pertinentes a la historia del arte de sus contextos; en el segundo, un

²⁸ Co-curada por Santiago Olmo, curador español muy ligado a la escena centroamericana, y la autora.

intenso seminario de cuatro días aborda diversas facetas del quehacer artístico regional, con la participación de numerosos ponentes de Latinoamérica y el Caribe. Ambos eventos cuentan con memorias publicadas y forman parte de la intención de dar a conocer las figuras y movimientos referenciales de nuestra propia historia.



Ricardo Elias, La historia me absolverá © Teorética

En el año 2006, el MADC convoca a un simposio donde el tema de cómo definir la región se materializa en el título: *¿Qué Centroamérica?* Por las ponencias y diversas participaciones, es evidente que el concepto de región subyace a la mayor parte de las iniciativas. Ese mismo año, la Bienal Centroamericana tiene lugar en San Salvador. La obra ganadora, de Ernesto Salmerón, artista nicaragüense, es recomendada por uno de los jurados, Paulo Herkenhoff, a Robert Storr, curador de la Bienal de Venecia del 2007. A raíz de su exhibición en el Arsenale, fue propuesta para la colección latinoamericana de la Tate Modern en Londres, y finalmente adquirida como resultado del interés que había suscitado en Sir Nick Serota, director de la Tate.



Ernesto Salmerón, Auras de Guerra © Teorética

Estas acciones reiteradas desde varios ángulos del istmo hacen que el conocimiento de Centroamérica empiece a calar. Un área de creación que ciertamente es diferente, que funciona de otra manera, pero que es tan válida como cualquier otra. En realidad, lo importante ha sido el cambio en la auto-percepción, y que los centroamericanos se planteen a sí mismos como miembros de la sociedad global –y no de un tercer mundo bananero. Se ha logrado establecer cierto diálogo fructífero con artistas internacionales con quienes se ha trabajado, y se ha buscado establecer afinidades frente a conceptos como identidades, pertenencia y pertinencia, contexto, circulación y legitimación. Ha sido una cuestión de actitud, de construcción identitaria y de autoestima.

Esto es sorprendente si se considera que la década se ve ensombrecida por un desencanto ante el incumplimiento de muchos puntos de los acuerdos de paz, y ante las consecuencias socio-económicas de procesos globales mal asumidos. Igualmente, se enfrenta un panorama en el que la violencia política es remplazada por la criminalidad cotidiana. El fenómeno de las maras²⁹ toma

²⁹ Las maras son pandillas que asolan las ciudades centroamericanas. Inicialmente conformadas por jóvenes, muchos de ellos producto de los desplazamientos y del exilio, confrontados desde muy niños a la violencia y la muerte, y ahora en gran parte bajo la dirección de pandilleros mayores, de origen centroamericano, encarcelados en los Estados Unidos y deportados masivamente en los últimos años.

gran amplitud a partir de las deportaciones de centroamericanos desde los Estados Unidos, y las respuestas de los gobiernos han sido inútilmente represivas. El narcotráfico se expande vertiginosamente, acarreando corrupción, lavado de dinero y más delincuencia.

A pesar de esta situación, en el sector cultural, desde las artes visuales y la música, sobre todo la producción y gestión, se sigue intentando consolidar redes de funcionamiento e intercambio para una escena artística actualizada y regionalmente integrada. No obstante, los esfuerzos de esos sectores no se ven acompañados por un apoyo financiero local ni por estructuras críticas, ni tampoco por esquemas de difusión y promoción fuera de las fronteras.

b) Mas allá del Lugar: un proyecto global

El *Estrecho Dudoso* se concretó diez años después de MESÓTICA, en la forma de un amplio proyecto expositivo, organizado por TEOR/ética e inaugurado en diciembre del 2006.³⁰ Ampliando su cobertura, el evento proyectó la región al mundo, y cumplió su cometido de romper definitivamente los límites geográficos hacia otras latitudes, pero manteniendo y preservando el sentido de Lugar y pertenencia en el Estrecho Dudoso. Constituyó el mayor evento artístico jamás realizado en el área: sus catorce sedes incluían a todos los museos de San José así como múltiples sitios no convencionales en el espacio público. Significó la convergencia de generaciones –casi 80 artistas, nacidos entre 1902 y 1983–, de trayectorias –artistas reconocidos invitados al lado de emergentes desconocidos– y de geografías –28 países de cinco continentes–. Se montaron dos exposiciones monográficas: una del renombrado artista chileno Juan Downey (1940-1993) pionero del videoarte y de las investigaciones sobre las relaciones entre el yo y el otro, y otra de Margarita Azurdia (1931-1998) figura incontestable del arte en Guatemala. Estas se lograron mediante colaboraciones con Marylis Downey y con Rosina Cazali. A pesar de su relevancia, Downey era un desconocido en la región, y Azurdia no había tenido el

³⁰ Este proyecto fue comisariado por Tamara Díaz Bringas, curadora jefe de TEOR/ética, y quien escribe, y además de las dos exposiciones monográficas presentó cuatro muestras temáticas: Límites, Rutas Intangibles, Tráficos y Noticias del Filibustero.

reconocimiento debido ni siquiera en su país, y menos en el resto de Centroamérica. Además de estas dos muestras, se presentaron cuatro colectivas: Rutas Intangibles, Límites, Tráficos y Noticias del Filibustero. Financiada por numerosas instituciones, sobre todo por la Fundación Ford, HIVOS y SEACEX³¹, tuvo lugar de diciembre del 2006 a febrero del 2007. La mayor parte de los artistas estuvieron presentes durante el montaje e inauguraciones y se estableció un intenso intercambio entre los jóvenes y los reconocidos, los locales y los internacionales. El éxito del evento le dio al Lugar otro tipo de visibilidad: además de integrar a todos los artistas al mismo nivel proyectó la capacidad organizativa interna para emprender y llevar a término un megaproyecto; igualmente consolidó la credibilidad de lo local ante los donadores internacionales, ante los coleccionistas y galerías del mundo entero que facilitaron muchas de las obras, y también ante los mismos artistas locales. Se dignificaron los espacios expositivos propios como lugares de legitimación, y se incrementó la coordinación interinstitucional local y especialmente la internacional. Sobre todo, fue la culminación de años de investigación a partir de la acumulación de un amplio acervo documental; fue la consolidación de vínculos iniciados más de quince años atrás, todo lo cual resultó en un rompimiento de límites en una geografía expandida, una geografía convertida en Lugar.



Juan Downey, de: Dibujos © Teorética

³¹ SEACEX: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España



Margarita Azurdia, Homenaje a Guatemala © Teorética

La construcción de este Lugar, y su progresivo posicionamiento fuera de sí mismo, debería permitir plantearse nuevas posibilidades de abordar el trabajo curatorial y abrir la región a reflexionar sobre diversos aspectos de sí misma, más allá de solamente su propia configuración. Dos recientes exposiciones colectivas, de carácter regional, y que circulan a partir del 2009, reflejan este nuevo período, post *Estrecho Dudoso*: es el momento de abordar temáticas específicas y dejar un poco de lado el Lugar *per se*. *Migraciones: mirando al Sur* (2009), curada por Rosina Cazali, es la primera muestra que aborda uno de los fenómenos más dramáticos del istmo: los masivos desplazamientos poblacionales provocados por el conflicto armado, y sus secuelas, desde fines de los años 70 hasta el presente. Estos movimientos han ocurrido tanto a lo interno, como hacia el norte, e incluyen migrantes económicos, refugiados y exilados políticos. Hasta hace poco, el tema no había sido tratado por los artistas; sin embargo, actualmente hay múltiples propuestas que se han tornado hacia ello. El ensayo de Cazali para esta muestra se titula de forma sugerente *¿Donde termina Centroamérica?*, lo cual pone en evidencia la permanente inquietud sobre los límites regionales. *Pintura: el proyecto incompleto*, es otra exposición, comisariada conjuntamente por Cazali y Emiliano Valdés, también guatemalteco, reflexionaba

sobre el panorama actual de un medio que fue el más convencional en la región, que fue el lugar de la reacción al cambio, pero que ahora evidencia una redefinición de sus propios límites, y se ha convertido en el lugar del riesgo.



Rosina Cazali, Migraciones: mirando al Sur © Teorética

Dolores de crecimiento: el Lugar inconcluso

En 1996 Mesótica II había sido un primer intento regional para borrar ciertos estereotipos, y presentar una visión de lo que acontecía a principios de los noventa. Era el inicio de la posguerra, un momento para la ruptura formal y estética de un arte que forzosamente partía de lo testimonial o lo personal hacia una búsqueda de vigencia más amplia. Trece años después, el desarrollo de lenguajes no se plantea límites y las temáticas van desde lo íntimo hasta lo político. La ruptura por la ruptura, una necesidad en los ochenta y al inicio de los noventa, debe ser revisada, pues la práctica adquiere otras y más complejas facetas en el siglo XXI. Es posible ahora –y necesario– abordar y desarrollar temas más allá de lo centroamericano. También es preciso abordar el

cambio generacional para continuar articulando una memoria en el marco de una historia reciente, que aun sigue escribiéndose.

Se ha presentado aquí un panorama de desarrollo acelerado, sobre todo a nivel de los artistas, así como de los pocos curadores, teóricos o gestores que mantenemos una labor continua desde hace cerca de veinte años. Esta se ha situado más que nada a nivel de la construcción de un espacio para la creación y de la búsqueda de lenguajes y discursos. Aunque el avance es patente, también persiste un gran desequilibrio en su funcionamiento. Por un lado, las iniciativas propiamente artísticas, el trabajo curatorial y la documentación se han profesionalizado, de forma independiente; existen nuevas iniciativas en el ámbito de la formación artística intra-muros, como Espira/La Espora, y se ha logrado acceder a instituciones como la Rijksakademie de Amsterdam, que recibe en el 2010 a dos artistas costarricenses en su programa de residencias. De igual forma, algunos artistas han sido incluidos en importantes colecciones internacionales. No obstante, se mantiene, desde el otro lado del sistema del arte, poca comprensión y poco apoyo interno para las manifestaciones y expresiones más recientes. Estructuras de visibilización y circulación como las bienales –nacionales o la centroamericana–, podrían tener un mayor impacto si gozaran de estructuras permanentes entre un evento y otro, y de una mejor y mayor difusión internacional. La calidad de la bienal centroamericana no depende de la visión o criterio de un curador, sino de procesos de selección locales, los cuales no son homogéneos. Incluso algunos son distorsionados por la ingerencia de galerías. En la mayoría de los casos, no existe apoyo para la producción de las obras, ni para su adecuado montaje –los artistas de video deben proveer sus propios equipos, por ejemplo– y el evento se celebra en muchas sedes que no ofrecen las mejores condiciones museográficas. La bienal regional de 2006 en San Salvador fue una excepción: los organizadores habían viajado a Brasil para asesorarse, el evento fue muy bien organizado, y los artistas atendidos correctamente. Las obras fueron cuidadosamente montadas en las amplias salas del Museo de Arte de San Salvador y el catálogo estuvo listo para la inauguración misma. En cambio, en el 2008, la VI Bienal tuvo lugar en Tegucigalpa, en la sede del Museo de la Identidad Nacional, con horarios y atención de burocracia estatal. Un montaje arbitrario en salas

desperdigadas por todo el inmueble, impedía cualquier lectura coherente de la muestra. De igual forma, las inconsistencias entre el reglamento de las bienales nacionales con el de la centroamericana de ese año, motivó la exclusión de proyectos previamente seleccionados. Por otro lado, muchas obras aparecían como una serie de refritos que desarrollaban temas superados ya por trabajos anteriores.

Se agrega a esta situación general una débil estructura de mercado y un coleccionismo reducido. Salvo unos pocos ejemplos, por lo general no ha avanzado al ritmo del movimiento artístico y se mantiene en una estética rancia. Las galerías centroamericanas, con la excepción de Karpio, no participan en ferias internacionales y no difunden la obra de sus artistas fuera de sus propias ciudades, concentrándose en sus mercados inmediatos con obras de fácil aceptación. Los artistas más jóvenes y las propuestas más novedosas tienen dificultades en encontrar representación en la mayor parte de ellas. Tampoco existe un aparato crítico en las pocas revistas especializadas y menos aún en la prensa. Y la formación artística aun deja que desear. Todo esto hace que, a pesar de todo lo que ha sucedido, y que sigue sucediendo como interrogante real a la práctica, y que se apuntó en esta introducción, el sistema del arte se encuentre aun incompleto: el círculo de funcionamiento no se ha cerrado y queda aun mucho trabajo por hacer. Como decía anteriormente, la región persiste en ser un *estrecho dudoso*.