

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO COSTARRICENSE

SERGIO VILLENA FIENGO

(IIS Instituto de Investigaciones Sociales – Universidad de Costa Rica)

Resumen: En las últimas décadas, el campo artístico costarricense ha sufrido una serie de transformaciones relevantes, que están asociadas a la emergencia/recepción y consolidación del arte contemporáneo en el país, así como al proceso de inserción internacional del mismo. En este ensayo realizo una exploración sociológica de la manera en que, desde una nueva institucionalidad artística acorde con el paradigma de lo contemporáneo, se ha desarrollado una estrategia de *centroamericanización* del arte costarricense, en un modelo de regionalización abierta, con el fin de acceder a escenarios de prestigio a nivel extrarregional. Mostraré cómo se produce la emergencia y proyección del arte contemporáneo costarricense en el marco del 'arte contemporáneo centroamericano', así como reflexionaré sobre los síntomas de agotamiento de ese modelo.

Palabras clave: Arte centroamericano – Arte contemporáneo – Arte costarricense – Globalización – Colonialidad.

Abstract: «**The Internationalization of Costa Rican Contemporary Art**». In the last decades, the Costa Rican artistic field has undergone a serie of relevant transformations, which are associated with the emergence/reception and consolidation of contemporary art in the country, as well as the process of its international insertion. This essay is a sociological exploration of the way in which, from a new artistic institutionality in accordance with the paradigm of the contemporary, a strategy of Central Americanization of Costa Rican art has been developed, in a model of open regionalization, in order to access prestigious scenarios at extraregional level. I will show how the emergence and projection of contemporary Costa Rican art within the framework of "Central American contemporary art" takes place, as well as the symptoms of exhaustion of that model.

Keywords: Central American Art – Contemporary Art – Costa Rican Art – Globalization – Coloniality.

Arthur Danto, uno de los más influyentes promotores intelectuales del arte contemporáneo, considera que la modernidad artística entró en crisis en la década de los sesenta del siglo XX¹. Un síntoma de ello sería el cuestionamiento sostenido a la idea de cuño hegeliano de que, como prácticamente toda *La Historia*, la historia del arte habría transcurrido fundamentalmente en Europa, quedando los otros continentes fuera del linde de la historia. Ese planteamiento eurocéntrico, considerado inapelable durante mucho tiempo, marcó el imaginario del arte en la modernidad y está en la base de las líneas divisorias trazadas, por ejemplo, entre arte y artesanía, obra de arte y artefacto cultural, arte moderno y arte primitivo, etc.

Según ese filósofo, la modernidad artística comienza a declinar con la emergencia del *pop art* en los años 60 y la consecuente erosión de la hegemonía del expresionismo abstracto norteamericano, considerado la cúspide del arte moderno por el crítico estadounidense Clement Greenberg. Hacia los 80, se hace evidente la dificultad para mantener las fronteras entre obras de arte y objetos utilitarios, entre arte moderno y arte 'primitivo', entre alta cultura y cultura popular, así como entre el arte producido en occidente y el originado en el 'resto' del mundo. Este proceso, que acercaría la definición del arte al 'todo vale' y pondría en duda el postulado vanguardista de 'progreso en el arte', habría sido concomitante con el avance del multiculturalismo, que en Estados Unidos habría alcanzado proporciones epidémicas durante los años noventa. Se produce, así, una creciente relativización de los criterios de valoración estética predominantes en el canon artístico, así como un ascendente interés por los y las excluidos de esa historia: las mujeres, los afrodescendientes, las minorías étnicas y las regiones periféricas dentro de la geopolítica global.

Cuando el universalismo kantiano del periodo modernista fue reemplazado por un relativismo implacable, el concepto de calidad artística hasta entonces vigente se habría vuelto, siempre según Danto, odioso y chauvinista. Desde entonces, la crítica de arte se habría convertido (en el centro) en una forma de

¹ A. DANTO, *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires 1999.

crítica cultural, principalmente de la cultura propia. Esta transformación en la ecología cultural y en los criterios de valoración estética implica, según las teorías institucionales del arte, un cambio en los criterios de reconocimiento e inclusión de la producción artística periférica en la comunidad artística global, con consecuencias importantes, no exentas de ambigüedad.

La apertura del centro puede verse como una oportunidad para la difusión de la producción artística de las periferias, incluida Latinoamérica. El ascenso del multiculturalismo genera un creciente interés por la producción artística de los márgenes geográficos, sociales y culturales, lo que abre ciertas posibilidades (al menos intersticiales) para que el arte latinoamericano pueda «robar del pastel global»². Sin embargo, en tanto la hegemonía cultural y la concentración del poder económico en los centros mantienen su vigencia, esta inserción en la globalidad desde la periferia implica riesgos de signo contrario, pues podría derivar (como ha sido usual en la historia del arte latinoamericano, según la elocuente crítica argentina Marta Traba)³ en un cosmopolitismo aplanador o en un internacionalismo mimético.

Como arte de la periferia, el arte latinoamericano enfrenta, pues, la oportunidad de ‘remontar el linde de la historia’, pero también la amenaza de nuevas formas de homogenización y subalternización cultural. La inserción en el *mainstream* artístico puede operar como una compactadora cultural que borra o reduce la diferencia/especificidad cultural latinoamericana, a un simple valor agregado en el mundo crecientemente comercializado del arte o (como diría Mosquera) en el *mall* global del arte. Así, se terminaría imponiendo una nueva división internacional del trabajo cultural, que pautaría las formas de producción, los criterios de valoración y los circuitos de circulación, asignando

² G. MOSQUERA, “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en J. JIMENÉZ – F. CASTRO (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid 1999; G. MOSQUERA, “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”, *ArtNexus*, 2001, 48, en línea <artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624&lan=es&x=1> (consultado el 4 de febrero de 2019).

³ M. TRABA, “Cultura de la resistencia”, en *Mirar en América*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 2005.

a los países periféricos el papel de productores de contenidos para ser explotados, económica o simbólicamente, por las instituciones hegemónicas del centro, en una suerte de ‘antropofagia’ de signo inverso a la postulada por el brasileño Oswald de Andrade en su célebre manifiesto modernista (1932).

Ahora bien, cuando el trabajo artístico en las periferias se subordina al mandato del centro, según el cual deben desempeñar el papel de proveedores de diferencia u oferentes de exotismo, se estaría reintroduciendo por la ventana ‘la neurosis de la identidad’ que (según Mosquera) aquejó a los creadores de la región durante el siglo XX y que muchos artistas contemporáneos estarían buscando conjurar. Pero la causa no sería ya la ansiedad por responder a la pregunta de ‘quiénes somos’ o ‘cómo definir América Latina’, característica del arte latinoamericano antes de su incursión en los circuitos globales, sino más bien la de ‘cómo quieren que seamos’. Esto puede derivar en la puesta en escena de un nuevo exotismo por parte de artistas y curadores/comisarios, propios y extraños, que podría estar reemplazando el romántico Macondo por lugares más sórdidos como Tijuana o Ciudad Juárez⁴.

Para evitar ese riesgo, Mosquera propone olvidar el arte latinoamericano para buscar un arte desde Latinoamérica: artistas y curadores de esta América deberían superar de una vez por todas la neurosis de la identidad, para concentrarse menos en el contenido que en la labor artística formal. Para incidir en el mundo global del arte se requiere un desplazamiento de la idea de

⁴ Sobre las nuevas formas de colonialismo en el campo del arte contemporáneo, véase A.M. GUASCH, *El arte último del siglo XX*, Alianza, Madrid 2006. Ver también M.C. RAMÍREZ, “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en JIMÉNEZ - CASTRO (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, pp. 35-67; T. ESCOBAR, “El arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global”, en <www.portalguarani.com/184_ricardo_migliorisi/6877_el_arte_en_los_tiempos_globales_1997_ticio_escobar_dibujos_de_ricardo_migliorisi_.html> (consultado el 4 de febrero de 2019). Sobre los exotismos de lo sórdido, ver C. BISHOP, *Infiernos artificiales*, Taller de ediciones económicas, Madrid 2017. Una crítica de los contenidismos periféricos, que representan la diferencia pero no cuestionan sus condiciones de representabilidad, en N. RICHARD, “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial”, *Ramona. Revista de artes visuales*, 2009, 91, pp. 24-30.

un arte latinoamericano a la de arte desde América Latina, cambiando el énfasis desde la proyección de los contextos a las maneras de hacer los textos, como una forma de participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes ‘internacionales’. Eso permitiría insertarse en los circuitos globales como sujetos artísticos ‘sin pasaporte’, capaces de contribuir a la construcción de lo global desde la diferencia.

Pero, advierte Mosquera, la insistencia en entrecomillar internacional se debe a que la definición de ese término, como parámetro para medir la calidad artística global, está lejos de ser democrática. Precisamente, la circulación y la recepción del arte producido en América Latina en los escenarios internacionales desde una perspectiva de globalización mediante convergencia cultural en un diálogo plural, contribuiría a superar el pseudo-internacionalismo del *mainstream*. Para eso, remarca Mosquera, el arte que se produce desde América Latina requiere ser apreciado a nivel global como un arte sin apellidos, al que no se le debe exigir declarar (como si fuera un informante nativo) el contexto (vernacularidad y diferencia)⁵.

Reconociendo que los circuitos de intercambio cultural a nivel global operan todavía como esquemas radiales tendidos desde los centros, con insuficientes conexiones en red, el desafío para los latinoamericanos sería no actuar defensivamente (mediante la desconexión propuesta hace décadas por algunos teóricos de la dependencia y actualizada recientemente por los críticos más radicales de la globalización), sino más bien profundizar y fortalecer la pluralización de la comunicación intercultural con el fin de transformar las relaciones de poder entre el *mainstream* y la periferia.

⁵ Los escritores del post boom, asumieron una posición similar: «ninguno siente la obligación de medirse con sus padres y abuelos latinoamericanos, o al menos no sólo con ellos; ninguno se asume ligado a una literatura nacional –Fresán define: mi patria es mi biblioteca– y ninguno cree que un escritor latinoamericano deba parecer, ay, latinoamericano», en J. VOLPI, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Editorial Debate, Ciudad de México 2009, p. 156. Empero, acabaron reconociendo que sufren lo que el mismo Volpi denomina «neocolonialismo editorial».

En resumen, las transformaciones ocurridas en los últimos cuarenta años en los centros hegemónicos del arte mundial han tenido consecuencias fundamentales en las relaciones entre el centro y las periferias artísticas. Por un lado, la erosión de los criterios de valor estético vigentes en la modernidad dio lugar a una apertura favorable a la producción artística hasta ahora externa al linde de la historia, emergiendo un arte posmoderno/contemporáneo que celebra las diferencias y se nutre de la multiculturalidad, aunque sin superar las desigualdades y las asimetrías.

Pero, si bien la relación de exclusión, característica del periodo anterior, habría dado lugar a una inclusión en los circuitos hegemónicos, esa incorporación corre el riesgo de realizarse de forma ideopática, en función de las necesidades y requerimientos del centro que, en lo fundamental, demandan diferencia de las periferias, al punto que inducen la producción de nuevos exotismos⁶. Así, el arte del Sur enfrenta un doble reto: apropiarse tácticamente los espacios abiertos estratégicamente en el *mainstream* para ‘robar [ojalá una buena tajada] del pastel global’, pero convertirse interlocutor válido en un diálogo multicultural dentro del campo artístico global.

El arte contemporáneo costarricense en la globalización

Este ensayo indaga exploratoriamente los procesos que, en este marco general, ha seguido el arte costarricense contemporáneo en su búsqueda de vinculación o conexión con los circuitos internacionales del arte. Distingue, con fines

⁶ Silverman reconoce dos formas de identificación (idiopática y heteropática), que son útiles para pensar las relaciones entre centros y periferias. A partir de una alegoría extraída de Schopenhauer, según la cual una serpiente hipnotiza a una ardilla y logra que ésta se lance dentro de las fauces abiertas de su predatora, resume: «La ardilla blanca representa al heterópata, que se identifica exocorporativamente, y al hacerlo renuncia a sus acostumbrados parámetros especulares a favor de los del otro. La serpiente, por otro lado, metaforiza la identificación ideopática, que depende de la ingestión del otro, y el triunfo resultante del marco propioceptivo de referencia del sujeto» (K. SILVERMAN, *El umbral del mundo visible*, Akal, Madrid 2009, p. 33).

analíticos, cuatro momentos de este proceso, que se traslapan entre sí: la emergencia de la contemporaneidad artística, la formación de una nueva institucionalidad artística acorde con ese nuevo paradigma, el desarrollo de múltiples estrategias de legitimación por vinculación con los circuitos internacionales y el relativo agotamiento de ese paradigma de integración a lo global.

Una primera hipótesis puede formularse, contextualizando la propuesta teórica de Pierre Bourdieu: en Costa Rica la configuración y funcionamiento del campo artístico nacional opera menos sobre la base de un conflicto abierto entre «consagrados» (dominantes) y «herejes» (emergentes) a nivel local, que mediante estrategias diversas y múltiples por alcanzar una posición y lograr el reconocimiento dentro del campo internacional, a distintas escalas y en múltiples escenarios⁷.

En formulación alternativa: la disputa por el capital simbólico artístico no se realiza (como haría suponer una aplicación mecánica de la propuesta de Bourdieu) mediante un enfrentamiento directo entre actores locales, sino que está mediada por la legitimación/reconocimiento que cada actor logra en los circuitos foráneos: obtiene mayor consagración local quien alcanza mayor reconocimiento en las esferas internacionales, cuyo poder legitimador, por otro lado, depende de su posición en el campo artístico global, medida por su influencia en el *mainstream*.

Segunda hipótesis: en tanto una proyección exclusivamente nacional enfrenta dificultades de escala⁸, la regionalización (centroamericanización)

⁷ P. BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1995], Anagrama, Madrid 2002.

⁸ A diferencia de los ‘gigantes de la región’ (Brasil, México y Argentina), cada nación centroamericana genera poco interés en el campo artístico latinoamericano y global, así como para la cooperación internacional, que prefieren vincularse con la región como un todo. Sobre la construcción de lo regional desde el arte en el conjunto de la región, véase S. VILLENA, “The Ut(r)opian Globalization of Central American Contemporary Art”, en A.M. GUASCH - N. JIMÉNEZ (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 123-143.

abierta y de geometría variable, ha sido una estrategia fundamental para lograr posicionamiento internacional. Esa tarea se ha realizado con la pretensión no sólo de robar un trozo del pastel global, sino también de construir una comunidad artística regional que permita remontar el linde de la historia del arte, en calidad de sujeto participante en un diálogo multicultural de alcance global.

¿Ha devenido el arte costarricense contemporáneo y global? ¿Aparece en el mapa artístico global contemporáneo? ¿Ha sincronizado su reloj con el tiempo universal? ¿Qué lugar ocupa en la nueva división internacional del trabajo cultural en la nueva geopolítica de la imagen? En términos más precisos: ¿Cómo se ha configurado la idea de lo contemporáneo en las instituciones, prácticas y discursos sobre el arte costarricense? ¿Ha obtenido el arte contemporáneo (las instituciones, las prácticas artísticas y los discursos curatoriales) la legitimidad internacional suficiente para convertirse en hegemónico a nivel local? ¿Ha alcanzado el reconocimiento internacional requerido para “remontar el linde de la historia” y ser considerado un participante de-tú-a-tú a escala internacional?

¿Quiénes son los agentes mediadores (curadores, comisarios, patrocinadores, instituciones) entre lo local y lo global? ¿Cuáles relatos enmarcan la participación de los y las creadores costarricenses en los circuitos internacionales? ¿Cómo Costa Rica ha contribuido, desde lo institucional y lo discursivo, a la construcción del arte contemporáneo centroamericano? ¿Ha sido posible establecer, más allá de la participación artística, un discurso curatorial contrahegemónico, en los escenarios internacionales? ¿Ha logrado el arte costarricense -y centroamericano- contemporáneo desprenderse del estigma bananero⁹?

⁹ Pérez-Ratton caracteriza así el ‘arte bananero’: «Esta visión había conducido a la construcción de estereotipos, muy convenientes para los intereses de exportación oficiales, así como para los centros de poder: permitía que se ignorara el arte de regiones como esta, evitando el esfuerzo de tener que lidiar con lenguajes o propuestas cuyas claves de interpretación no se podían ubicar dentro de los parámetros euro-norteamericanos. Lo exótico era una de las pocas interpretaciones validadas por los centros para enfocar el arte no-central, y esto por supuesto

Abordaré algunas de estas cuestiones, enfatizando en la reconstrucción de las estrategias de posicionamiento internacional vía regionalización que han desarrollado los distintos agentes del campo artístico contemporáneo costarricense. Aspiro a avanzar un paso más en la elaboración (al menos provisional) de algunas respuestas y conjeturas para el vasto conjunto de interrogantes planteadas y que, ciertamente, requieren un proceso de reflexión y fundamentación que, por el momento, escapan a mi alcance¹⁰.

El escenario local: el devenir contemporáneo

A nivel local, el desafío principal de los contemporáneos ha sido posicionar lo 'contemporáneo' frente a lo 'tradicional', 'histórico' o incluso 'oficial', categorías que, a veces de manera algo problemática, se califican como 'modernismo'. Ese propósito se ha logrado relativamente; por un lado, se ha establecido un conjunto más o menos consolidado de instituciones, tanto públicas como privadas (comerciales o no), como el MADC, Teor/ÉTica, la Bienarte, ValoArte y la Galería Jacob Karpio, la Galería Klaus Steinmetz y el proyecto Despacio, fundamentalmente. Por otro, se ha generado una cierta sub-cultura artística de lo contemporáneo, la cual ha devenido marco de

excluía una parte importante de nuestra producción, considerándola derivativa o no representativa de lo que 'debería' de ser el arte producido en periferias» (cita extraída de la página web de Teor/ÉTica en el año 2010, ya no vigente).

¹⁰ Este ensayo continúa y profundiza otros que he dedicado a estos temas. Ver VILLENA, "The Ut(r)opian Globalization of Central American Contemporary Art", en GUASCH - JIMÉNEZ (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*; S. VILLENA, "Adios a la globanalización? La Décima bienal centroamericana y el campo artístico regional", *Revista Hoja Filosófica*, 2016, 40, pp. 11-16; S. VILLENA, "El arte latinoamericano en busca del tiempo presente", catálogo de la exposición *El día que nos hicimos contemporáneos. XX Aniversario del MADC*, curada por R. Cazali, MADC, San José 2016, pp. 178-181; S. VILLENA, "Memories of Globanalization. Geoeconomics and Contemporary Art in Central America", en R. PINILLA - C. GRAMMATIKOPOULOU (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*, vol. II, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 27-45, y S. VILLENA, *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura*, Germinal, San José 2015.

referencia para muchos actores del campo, aunque no es plenamente hegemónica a nivel nacional, como lo muestran distintos ámbitos de consagración artística como, por ejemplo, los premios nacionales, el periodismo cultural, los programas formativos de artistas y el reconocimiento del Estado.

Lo contemporáneo ha orientado su funcionamiento más hacia el campo artístico restringido internacional que hacia el campo ampliado local, entre el cual parece prevalecer, sino una indiferencia hacia las artes visuales, un gusto más afín a lo tradicional, tanto en los temas como en los lenguajes y las técnicas¹¹. La legitimación local del arte contemporáneo ha resultado menos de una apreciación de la nueva producción artística, que del reconocimiento que la misma ha logrado obtener de actores internacionales. Ilustran esta hipótesis los argumentos esgrimidos, por ejemplo, con ocasión de la entrega, por primera vez en la historia, de la más alta distinción estatal en el campo cultural nacional a una persona estrechamente vinculada a la promoción del paradigma contemporáneo en Costa Rica: la curadora Virgina Pérez-Ratton (Premio Nacional de Cultura Magón 2010).

Si bien el acta del jurado destaca su relevante labor como curadora y promotora del arte contemporáneo en Costa Rica, así como en Centroamérica y el Caribe, la ministra de cultura de entonces, María Elena Carballo, enfatizaba más bien la contribución a la visibilización internacional del arte [costarricense] más reciente: «Pérez-Ratton inaugura una generación de ‘Magones’ cuyo modelo de contribución cultural consiste en visibilizar el arte más reciente / Ella ha demostrado una gran solidez en su gestión cultural y en su contribución a la teoría y análisis sobre las artes. Uno de sus principales aportes ha sido facilitar la inserción de jóvenes artistas costarricenses y centroamericanos en contextos artísticos internacionales»¹².

¹¹ Bourdieu distingue dos subcampos: el restringido, compuesto básicamente por los propios actores del campo artístico, y el ampliado, en el que participan los legos.

¹² La periodista Andrea Solano, utiliza un título más afín a la lógica de mercado: “Exportadora de arte del Istmo hacia el mundo”. A. SOLANO “Exportadora de arte del Istmo hacia el mundo”, *La Nación*, 13 de enero de 2010. En línea <www.nacion.com/viva/cultura/exportadora-del-arte-del-istmo-hacia-el-mundo>

Por su parte, la galardonada habría señalado, adhiriendo implícitamente a la visión de uno de sus referentes intelectuales, Gerardo Mosquera, que el premio «es un fuerte estímulo para seguir trabajando por el arte contemporáneo desde Costa Rica»¹³. También habría expresado la importancia del premio para la legitimación estatal (‘darle trascendencia’) a la producción artística local más reciente: «Este tipo de arte todavía no ha sido aprobado por la historia, tiene muchos detractores, hay mucha gente que no lo entiende. Por eso, este reconocimiento no es solo para mí, sino que es una forma de darle trascendencia al arte reciente». Así, mientras la ministra destaca el aporte a «la inserción de jóvenes artistas costarricenses y centroamericanos en contextos internacionales», la galardonada señala la importancia del premio para la legitimación local del arte contemporáneo, del cual resalta su carácter crítico contra el sistema: «El arte contemporáneo no es complaciente, genera controversia y cuestiona sin miramientos. Para mí es un honor recibir un premio que otorga el Estado, a pesar de que muchas veces he manifestado opiniones polémicas y adversas a la corriente»¹⁴. Por otra parte, si

istmo-hacia-el-mundo/VUGICZSEWNBPK4JAJUAV5HYKE /story/> (consultado el 4 de febrero de 2019).

¹³ Esta cita y las que siguen corresponden al “Discurso de aceptación del Premio Magón 2009”, disponible en línea <teoretica.org/wp-content/uploads/2018/05/711308_TDoc_VPR_Discurso_Magon_ESP.pdf.> (consultado el 4 de febrero de 2019). Virginia Pérez-Ratton estableció una red de contactos internacionales, en la cual destacan dos figuras latinoamericanas de primer nivel: Gerardo Mosquera (Cuba, Bienal de la Habana) y Pablo Herkenhoff (Brasil, Bienal de Sao Paulo). Sobre sus ‘amistades artísticas’, consultar las secciones “Proyecciones” y “Evocaciones” del libro homenaje editado por V.H. ACUÑA ORTEGA – A. ORTIZ WALLNER–D. RATTON PÉREZ, VIRGINIA PÉREZ-RATTON. *Travesía por un estrecho dudoso*, Teor/ética, San José 2012.

¹⁴ La extensa discusión sobre cómo definir ‘lo contemporáneo’ del arte tiene su punto de partida en la superación de la referencia puramente cronológica a ‘lo más reciente’/‘lo actual’. En Costa Rica, el término se utiliza desde mediados de los 90s, pero solo veinte años después que se da una discusión (de alcance centroamericano) sustantiva, en el marco de la exposición y foro El día que nos hicimos contemporáneos, curada por Rosina Cazali desde la perspectiva de Agamben y su texto “¿Qué es lo contemporáneo?” (en G. AGAMBEN, *Desnudez*, Anagrama,

el jurado resalta la labor de promoción del arte contemporáneo realizada por Pérez-Ratton en Costa Rica, ella (en la línea elaborada por Mosquera) subraya el estímulo para seguir trabajando desde Costa Rica¹⁵.

El escenario centroamericano: ¿lugar táctico o emplazamiento estratégico?

Si bien la primera institución que promovió el arte contemporáneo en el país se estableció hacia fines de los años 80 (la Galería Jacob Karpio, privada y comercial), la creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en 1994 permitió establecer una plataforma institucional estatal desde la cual el arte contemporáneo costarricense ha generado vinculaciones con sus pares centroamericanos. Eso ha permitido en buena parte revertir una situación de fragmentación y aislamiento, que se generó con posterioridad al último intento por establecer un circuito regional para la plástica, cual fue la I Bienal Centroamericana de Artes Plásticas, organizada en 1971 por el CSUCA¹⁶ y el recién creado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica, con resultados poco favorables al arte costarricense de vanguardia, tanto en

Barcelona 2007). Sobre el arte contemporáneo, ver: A. ALBERRO – T. SMITH – J. REBENTISH – A. GIUNTA – P. LEE, *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2011; A. Badiou, “Las condiciones del arte contemporáneo”, en *El arte no es política / La política no es arte*, Brumaria, Madrid 2014; C. MEDINA, “Contem(t)porary: Once tesis”, *Revist.Arquis*, 2 (2013), 1, en línea <revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8619> (consultado el 4 de febrero de 2019); N. HEINICH, *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro, Madrid 2017.

¹⁵ Por su parte, la página de Teor/ética, señalaba que «los años recientes en Centroamérica, pero también en el Caribe, se han caracterizado por un deseo de ser visto y comprendidos por el mundo externo y se han tomado decisiones y realizado acciones que han apuntado a crear una mayor visibilidad a partir de una invisibilidad casi completa, o al menos una presencia parcial y distorsionada», <http://teoretica.org> (vigente en 2010).

¹⁶ Consejo Superior Universitario de Centro América, creado a raíz del Primer Congreso Universitario Centroamericano (San Salvador, 1948). Luego de la Bienal Centroamericana de 1971, el papel institucional de este órgano y en general de las universidades públicas en la contemporaneización y regionalización de las artes ha sido mínimo.

relación con su reconocimiento internacional, cuanto a su afirmación en los escenarios locales.

Esa vocación por establecer una fuerte vinculación regional, en un momento en que los conflictos armados que azotaron a la región en los 80 tendían a su fin, fue claramente establecida con las tres actividades más importantes en términos de un impulso inicial desde el MADC a la creación de una nueva regionalidad artística y su proyección en escenarios exteriores. Nos referimos a la muestra itinerante *Mesótica II*¹⁷ (1996) curada por Virginia Pérez y Rolando Castellón (directora y curador del MADC), a la participación centroamericana en la Bienal de Sao Paulo de 1998, titulada *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*, curada por Virginia Pérez-Ratton (entonces directora del MADC) por invitación del curador general de esa Bienal, Paulo Herkenhoff, así como la exposición *ArtIstmo* (Taipei, 2002), curada por Rolando Barahona y Tahituye Ribot (director y curador del MADC, respectivamente).

A estas muestras, fundacionales para la nueva regionalidad, se añaden otras, auspiciadas por instituciones extrarregionales, como *Mesoamérica. Oscilaciones y artificios* (2000), realizada en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran

¹⁷ En *Mesótica I*, participaron quince artistas latinoamericanos que, según los organizadores, mostraron «las posibilidades futuras de la abstracción». Esta fue la «primera exposición colectiva contemporánea internacional generada por un museo en la región», montada con el propósito de «hacer de Costa Rica un punto focal en la región», y convertir al MADC en «el primer museo latinoamericano en montar una exposición que reúne artistas de todas las Américas, y en donde el punto de partida no fue ni su pertenencia nacional o regional, ni su relación con la gastada noción de centro/periferia» (Rápale Rubinstein, catálogo de la exposición). Varias observaciones evidencian el carácter liminal de esta exposición: se presenta como ‘contemporánea’ pero enfatiza en la ‘abstracción’, más bien propia de la modernidad; destaca que es una exposición con artistas de «todas las Américas», lo que es una respuesta a la ausencia de artistas centroamericanos en la primera exposición internacional presentada en el MADC, *Ante América*, curada por G. Mosquera, R. Weiss y C. Ponce de León; finalmente, señala su intención de hacer de Costa Rica «un punto focal» en la región (Latinoamérica), sin enfatizar en lo centroamericano. Ver *Mesótica I, the América non representativa*, MADC, San José 1995.

Canaria, comisariada por la costarricense residente en España Vivianne Loría¹⁸, así como la muestra itinerante por varias ciudades europeas *Todo incluido. Imágenes urbanas de Centroamérica*¹⁹ (2004), bajo la dirección curatorial de Virginia Pérez-Ratton (en ese momento directora de Teor/ética) y el comisario español Santiago Olmo.

Más recientemente, destaca la participación de un conjunto de mujeres artistas centroamericanas que han cultivado la *performance* en la muestra *Arte <> vida* (2008), en el Museo del Barrio de Nueva York, cuya coordinación regional fue de Virginia Pérez-Ratton. El último gran evento dedicado a Centroamérica (y el Caribe) en un escenario internacional fue una sección de la *XXXI Bienal de Pontevedra* (España) realizada en el 2010, con el título “Ut(r)ópicos. Centroamérica y Caribe”, comisariada por Santiago Olmo y Tamara Díaz, la cual también sirvió de plataforma para la inclusión en la feria madrileña ARCO de 2010.

¹⁸ El texto curatorial (“Informe sobre la disolución del exotismo: arte centroamericano de los noventa”, *Lápiz*, 2001, 177), fue duramente criticado por Ernesto Calvo (curador y director del MADC en periodos distintos), como una muestra «malinchista» y «desinformada» sobre la producción artística de Centroamérica; ver E. CALVO, “De inconsistencias, omisiones y ligerezas (A propósito de ciertos malinchismos encubiertos)”, *Arteamérica*, en línea <www.arteamerica.cu/1/dossier/ernesto.htm>, (consultado el 4 de febrero de 2019). Ese mismo año, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria publicó un número especial de su revista *Atlántica* sobre el arte centroamericano, con el título “El istmo dudoso: Centroamérica”, bajo la dirección de Virginia Pérez-Ratton (2002).

¹⁹ Santiago Olmo señala: «El título de esta exposición, TODO INCLUIDO, no es únicamente un guiño sarcástico a los mecanismos turísticos de ocultamiento de la realidad a través de la creación de paraísos artificiales bajo la fórmula del ‘resort’, sino que además pretende mostrar todo aquello que no aparece en la postal turística centroamericana, y muy especialmente esa vida de las ciudades y sus problemas. Se propone por encima de todo abordar, aunque sea de modo somero y general, las diversas maneras en las que los artistas se han apropiado de lo urbano, generando nuevas imágenes para las ciudades. También se ha intentado poner de relieve cómo el arte, la literatura y el cine han confluído en la configuración de una sensibilidad crítica hacia lo urbano» (S. OLMO, “Detrás de la postal del tucán”, catálogo exposición TODO INCLUIDO, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2004).

Como vemos, la línea de actividades inaugurada por el MADC fue complementada y ampliada con Teor/ética, creada y dirigida precisamente por Virginia Pérez-Ratton. Esta fundación privada y sin fines de lucro organizó distintos eventos del alcance regional, entre los que destaca el inaugural I Simposio Regional sobre Practicas Artísticas Contemporáneas y posibilidades curatoriales contemporáneas *Temas centrales* (2000), financiado por la Fundación Gate de Amsterdam. Este evento significó un momento inaugural para el arte contemporáneo centroamericano, agrupando a personas destacadas de los distintos países de la región, para hacer un estado de la creación artística y para afirmar uno de los rasgos centrales de la contemporaneidad artística: las prácticas curatoriales. El texto de este encuentro es el primero del arte costarricense que se edita en español e inglés.

En la apertura, la coordinadora cuestionó el modelo centro/periferia y reivindicó, con tono de manifiesto, un lugar privilegiado en el mundo para Centroamérica, a partir de la diferencia y en condiciones de igualdad:

Y ¿por qué centrales? ¿Centrales para quién y para dónde? ¿No era que, supuestamente, nosotros éramos de la periferia? Más allá de los progresivos desdibujamientos de los conceptos de centro y periferia, es momento de que Centroamérica no se siga planteando, no solo ante la arena internacional, pero sobre todo ante sí misma, como una periferia. Tenemos que asumir nuestro derecho a una membresía plena en la comunidad artística internacional, y actuar en consecuencia: respetando nuestro contexto y condiciones propias; comprendiéndolas y partiendo desde ahí; no pretendiendo situarnos donde no estamos, sino partiendo de un contexto que nos hace diferentes pero iguales, que nos define específicamente pero que, de ninguna manera, debe conducir a percibirnos como subalternos. Y más tarde, tampoco debemos olvidar de donde venimos²⁰.

En ese sentido, no extraña que entre las expectativas de Pérez respecto a este evento haya sido la «la creación de una red de trabajo para lograr mejores espacios de exposición y una mayor presencia de América Central en el mundo. Asimismo, fomentar que conozcamos mejor lo que se desarrolla en

²⁰ V. PÉREZ-RATTON (ed.), *Temas Centrales*, Teor/ética, San José 2000, p. 9.

cada país»²¹. De esa manera, ella manifestaba una voluntad de regionalización y establecía una suerte de programa general para alcanzar ese objetivo.

Seis años después se realizó un estado de avance de la regionalización en el encuentro *¿Qué Centroamérica? Una región a debate* (julio del 2006, Teor/ética y MADC). Este evento se presentó como una continuación de *Mesótics*, *Temas Centrales*, *ArtISTMO*, *Todo incluido*, entre otros, pero también como «un ajuste de cuentas», parcial y precario, con aquellos eventos que lo precedieron, así como una gran interrogación sobre lo por venir²². Durante este evento, del cual lamentablemente no se publicó la memoria/catálogo, distintos agentes del campo artístico de los países centroamericanos (por primera vez, con participación de Belice) discutieron ampliamente el estado de la contemporaneidad artística en la región, así como de la construcción de una regionalidad artística.

La regionalización del arte contemporáneo recibió también impulso con la creación, en 1998, de la *Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano*, la cual posteriormente (2003), en un giro hacia lo contemporáneo, se convirtió en *Bienal Centroamericana de Artes Visuales* (BAVIC). Este evento, promovido

²¹ Ver D. DÍAZ, “Para discutirlo central”, *La Nación*, 13 de abril de 2000, en línea en <www.nacion.com/viva/2000/abril/13/cul2.html> (consultado el 4 de febrero de 2019).

²² Más ampliamente: «La intención de este evento es reunir a artistas, curadores, críticos, gestores, galeristas, académicos y público general, para reactualizar un debate que se viene produciendo desde hace algunos años en la región centroamericana en torno a sus prácticas e instituciones artísticas contemporáneas. En ese sentido, *Qué Centroamérica* le da continuidad a eventos como las *Mesótics*, *Temas Centrales*, *ArtISTMO*, *Todo incluido*, entre otros, donde se ha reflexionado sobre el devenir y algunas de las condicionantes fundamentales de la región y nuestros contextos nacionales». Y añade: «Pero este evento se asume también como un ‘ajuste de cuentas’, siempre parcial y precario, no solo con aquellos eventos que lo precedieron, sino como una gran interrogación que intenta atisbar lo por venir. Para ello, *¿Qué Centroamérica?* buscará potenciar un debate constante, a través de mesas de discusión donde diferentes ponentes con experiencias, formaciones e intereses diversos, realicen intervenciones con reflexiones que les resulten pertinentes dentro del tema que se va a debatir, para luego propiciar un intercambio de preguntas y comentarios abiertos». Ver <www.madc.cr/es/expo/que-centroamerica-una-region-debate> (consultado el 4 de febrero de 2019).

desde la empresa privada de varios países a instancias de las fundaciones Ortiz Gurdíán de Nicaragua y Paiz de Guatemala (que realiza una bienal de artes plásticas desde la década de los 70 en ese país) se ha realizado con regularidad desde entonces, con sede itinerante en las distintas capitales de los países centroamericanos. Se han organizado diez versiones, las cuales (con la excepción de Belice) se ha celebrado al menos una vez en cada país de la región. Las versiones locales y regionales de este evento en Costa Rica han sido organizadas por la fundación Empresarios por el arte.

Finalmente, un esfuerzo importante (aunque menos relevante que los anteriores) por promover la regionalización del arte centroamericano, fue la creación (desde Costa Rica) de la revista ArtMedia. Esta publicación periódica, que editó entre el 2004 y el 2010 un total de dieciocho números financiados mediante inserción de anuncios comerciales, funcionó como un visibilizador del arte costarricense y centroamericano hacia fuera de la región, aunque principalmente dentro de los circuitos comerciales del mercado global del arte, ya que su principal espacio de distribución fueron las ferias internacionales de arte de Miami, Madrid, Estambul entre otras.

La regionalización del arte centroamericano ha sido también, fruto de orientaciones de las agencias internacionales de financiamiento, así como del mecenazgo corporativo vinculado en red regional. Se ha beneficiado del aporte de la cooperación internacional (la agencia holandesa Hivos, sobre todo, aunque también de diversas fundaciones, como Gate, Ford, Getti, Principe Claus, Rockefeller, etc.), así como por la red de fundaciones empresariales que organizan la bienal (en la que participa una organización no empresarial, Mujeres en las artes, de Honduras, que es parcialmente financiada por Hivos, fundación que también ha financiado al MADC y Teor/ética).

Por contraparte, con la excepción de Costa Rica a través del MADC y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Panamá, los Estados y las organizaciones regionales de carácter multilateral (como el Sistema de Integración Centroamericana (SICA) y otras instancias, como el Consejo Superior Universitario de Centro América (CSUCA), importante en su momento), han sido los grandes ausentes en este proceso de configuración de una nueva regionalidad artística centroamericana. Esa integración ha sido promovida tanto desde arriba (las agencias de cooperación y las fundaciones

corporativas, en parte embebidas por el interés por la “multiculturalidad” generado en los centros) como desde abajo (los distintos actores nacionales, en especial los propios artistas y curadores) de las instituciones estatales y regionales de corte multilateral.

En conclusión, la vinculación artística (producción, circulación y recepción) dentro del área ha alcanzado un importante nivel de institucionalización, conformando una comunidad artística centroamericana que actúa en forma de una red en extremo flexible. Sin embargo, en el caso costarricense, pero probablemente también en otros casos nacionales, el interés por vincularse con otras instituciones y agentes de la región parece responder, más que a la búsqueda de legitimación del arte costarricense en el ámbito regional, a la necesidad de generar estrategias de asociación regional con fines a una proyección extrarregional, lo que recuerda a los postulados de regionalismo abierto promovidos en los últimos años en América Latina como nuevo modelo de vinculación regional.

Así, si bien existe un interés explícito y sostenido entre los principales agentes del arte contemporáneo costarricense por establecer vínculos a nivel centroamericano, ese interés parece trascender la búsqueda y configuración de un espacio regional de circulación y legitimación del arte costarricense contemporáneo. En ese modelo, el MADC y Teor/ética han jugado un importante papel tanto en la integración de lo centroamericano, como en la mediación de lo ístmico hacia fuera de la región. La relativa consolidación a nivel local de esas instituciones le ha dado una importante continuidad, al menos por una década, a ese proceso²³.

²³ En los otros países centroamericanos, la institucionalidad artística de la contemporaneidad opera básicamente al margen del Estado, sea desde el ámbito empresarial (la Fundación Ortiz Gurdíán de Nicaragua, la Fundación Paiz de Guatemala y la Fundación Fernández-Pirla de Panamá), sea desde organizaciones de la sociedad civil (como Mujeres en las Artes “Leticia Orejuela”, de Honduras; la Curandería de Guatemala; Artefacto de Nicaragua; la Escuela Espira/Espora de Nicaragua; etc.). Por contraste, en Costa Rica el peso de las fundaciones corporativas y de organizaciones de la sociedad civil es menor.

Sin embargo, esta regionalización y contemporaneización como base para una internacionalización extrarregional del arte costarricense no implica una estrategia compartida entre estas instituciones, las que, si bien cooperan en ese propósito, mantienen sus propias agendas y orientaciones. Los desajustes entre visiones han sido más evidentes en el caso de la Bienarte, que parece compartir menos el entusiasmo por la contemporaneidad y la internacionalización. Pese a que el sistema BAVIC se ha convertido (sobre todo gracias a los jurados extrarregionales) en importante espacio para la regionalización, el interés por esos certámenes en las otras instituciones (MADC y Teor/ÉTica) parece ser limitado, probablemente por su modesto efecto en la proyección extrarregional, además de que el formato básicamente no curatorial que se mantuvo por mucho tiempo (y de manera desigual según el país) ha sido percibido como una limitación a la contemporaneización²⁴.

Por otro lado, no deja de ser paradójico que este proceso de regionalización del arte contemporáneo se produjo al mismo tiempo en que algunos de sus principales agentes cuestionan las dificultades para hacer efectiva la existencia del arte centroamericano (algo que ya ocurrió con el arte latinoamericano, como vimos antes) o incluso de lo ‘centroamericano’, considerado en parte un resabio colonial. Por ejemplo, Virginia Pérez-Ratton, señala que en la región existe una multiplicidad y el sentimiento es más de insularidad que de cohesión, lo cual la lleva a promover menos una unificación de los lenguajes o las prácticas artísticas que la articulación de nexos entre la multiplicidad, promoviendo así lo que podríamos denominar una regionalización táctica antes de una estratégica²⁵:

²⁴ Cuando los medios ocasionalmente le prestan atención al arte contemporáneo, lo hacen en términos nacionalistas, valorando estos eventos como un escenario para la verificación regional de un pretendido liderazgo y la supremacía del arte costarricense en la región.

²⁵ Sería paradójico pretender construir, desde lo contemporáneo, una unidad de estilos o maneras de hacer del arte, cuando el ‘paradigma contemporáneo’ se define, entre otras cosas, por la permanente trasgresión de los límites y la experimentación sin fin. Por otro lado, si se toma en cuenta el carácter deconstructivo del arte contemporáneo en relación con las ‘identidades’, especialmente de las nacionales o regionales, se perciben ciertas aporías en hablar

es obvio que resulta imposible pretender definir un solo lenguaje artístico pertinente al área, o describir una práctica regional específica o única. La noción de arte centroamericano –como la de arte latinoamericano– es tan inútil como la categoría de ‘arte oriental’ para abarcar el arte tailandés, el japonés, el coreano y el chino, por ejemplo. Estas nociones provienen de determinaciones geográficas tradicionales, originadas en el periodo colonial y que en los tiempos actuales de ‘transterritorialidad’ general, ya no resultan válidas. Sin embargo, hay algunas circunstancias que pueden al menos articular nexos entre sus multiplicidades²⁶.

A fines de la primera década de los 2000, la misma Virginia Pérez-Ratton reconoce que ha logrado establecerse y validarse un espacio centroamericano para el arte contemporáneo: «el espacio interno de Centroamérica se ha validado: es un espacio de legitimación y poco a poco se está estableciendo un proceso propio de circulación interna. Ese ha sido un trabajo conjunto de muchos actores en la región»²⁷. Más aún, esa gestora consideraba que

de arte centroamericano contemporáneo, así como de arte contemporáneo costarricense. He bordeado este tema en S. VILLENA, “Construcciones/Invenciones. Las imágenes de la nación en tres tiempos”, en el catálogo MADC, *Construcciones/Invenciones. De la Suiza centroamericana al país más feliz del mundo*, MADC, San José 2013, pp. 69-73.

²⁶ V. PÉREZ-RATTON, “Centroamérica ¿cintura o corsé de América?, en J. OYAMBURU (ed.), *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, CCECR, San José 2000, p. 77.

²⁷ V. PÉREZ-RATTON, entrevistada por Darío Chinchilla, “Cosecha ístmica”, en *La Nación, Áncora*, 12 de julio de 2009, en línea <www.nacion.com/ancora/2009/julio/12/ancora2021583.html> (consultado el 4 de febrero de 2019). En el proceso de construcción/invención del arte contemporáneo centroamericano han participado, desde los años 90, diversos actores, individuales e institucionales, en y desde espacios nacionales, regionales y extrarregionales. Aquí me he centrado en los actores costarricenses más relevantes, sin referirme (salvo menciones puntuales) a los actores que intervinieron, a favor o en contra, de esa construcción en otros países. Por contraste con Costa Rica donde el Estado juega un papel central, aunque ciertamente no exclusivo, en los otros países centroamericanos la institucionalidad artística contemporánea opera básicamente al margen del Estado, sea desde el ámbito empresarial (la Fundación Ortiz Gurdíán de Nicaragua, la Fundación Páiz de Guatemala y la Fundación Fernández-Pirlo de Panamá), sea desde organizaciones de la sociedad civil (como Mujeres en las Artes “Leticia Orejuela”, de Honduras; la Curandería de Guatemala; Artefacto de Nicaragua; la Escuela Espira/Espora de Nicaragua; etc.). Ver: VILLENA, “The Ut(r)opian Globalization of

finalmente este lugar «inconcluso y dudoso» que es Centroamérica había logrado estar presente «de manera digna en un mundo globalizado», rompiendo las barreras de lo «chiquitico y provinciano, y ver hacia el mundo sin perder de vista que estamos en la cintura de América, que no somos más pero tampoco menos que nadie»²⁸.

El momento apoteósico de este proceso habría sido la mega-exposición *Estrecho Dudoso* (San José de Costa Rica, 2006-2007). Según Pérez-Ratton: «el evento proyectó la región al mundo, y cumplió con su cometido de romper definitivamente los límites geográficos hacia otras latitudes, pero manteniendo y preservando un sentido de Lugar y pertenencia en el Estrecho Dudoso»²⁹.

Esta actividad, curada por Pérez-Ratton en colaboración con Tamara Días Bringas, habría sido «el mayor evento artístico jamás realizado en el área» y le habría dado «al Lugar otro tipo de visibilidad además de integrar a todos los artistas al mismo nivel», además de que «proyectó la capacidad organizativa interna para emprender y llevar a término un megaproyecto», logrando consolidar «la credibilidad de lo local ante los donadores internacionales, ante los coleccionistas y galerías del mundo entero»³⁰. En definitiva, *Estrecho Dudoso* habría sido:

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 los límites en una geografía expandida, una geografía convertida en Lugar³¹.

Central American Contemporary Art», en GUASCH - JIMÉNEZ (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*.

²⁸ V. PÉREZ-RATTON, «Discurso de aceptación del Premio Magón», en ACUÑA ORTEGA – ORTIZ WALLNER – RATTON PÉREZ (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, p. 95.

²⁹ ID., «¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso», en *Ivi*, p. 81.

³⁰ *Ivi*, pp. 81-82.

³¹ *Ibidem*.

¿El agotamiento táctico del «arte contemporáneo centroamericano»?

Desde hace aproximadamente una década, esa validación de lo contemporáneo centroamericano como un sujeto emergente o lugar táctico dentro del contexto del arte global parece estar atravesando por una encrucijada, cuando no por su agotamiento. Síntoma de un desencanche costarricense es la relativa erosión del interés táctico del modelo del arte contemporáneo centroamericano en la base institucional sobre la que esa categoría se edificó y construyó en Costa Rica desde mediados de los años 90. Arriesguemos, pues, algunas consideraciones provisionales sobre el devenir reciente del ‘arte centroamericano contemporáneo’ en el marco de tres de las instituciones clave anteriormente analizadas: Teor/ÉTica, el MADC y la Bienarte (y el sistema Bial Centroamericana de Artes Visuales, BAVIC).

La Fundación Ars Teor/ÉTica atravesó por un periodo incierto a raíz del lamentable fallecimiento de la principal promotora del arte contemporáneo centroamericano, la curadora costarricense Virginia Pérez-Ratton (1950-2010). Su muerte prematura significó una importante pérdida para la escena nacional y regional, pero también un momento de quiebre para la institución que ella había creado a fines del siglo XX. Después de un periodo en el que Teor/ÉTica estuvo prácticamente en un estado de hibernación, se han ejercitado varios modelos de gestión, dirección y curatoría. Más allá de las valoraciones específicas (es una tarea pendiente) que puedan hacerse de los logros y limitaciones de las propuestas planteadas e implementadas por quienes han ocupado la dirección o han ejercido como curadores, Teor/ÉTica parece haber tomado distancia del propósito fundamental que su fundadora le había impreso: convertir al arte contemporáneo centroamericano en un actor emergente dentro del campo global del arte.

Por otra parte, el MADC ha mermado (aunque en menor medida) su proyección centroamericana, concentrándose principalmente en la formación de un ‘canon contemporáneo’, mediante la promoción del arte costarricense más consagrado y, en menor medida, por la exhibición de la obra de algunos nombres destacados de otros países de la región, así como (en un perfil más bajo) de artistas locales emergentes. En esta última década, luego de *¿Qué Centroamérica?* (2006), ya referido, el principal evento centroamericano ha sido la celebración de los 20 años de su creación, con la

exposición y foro El día que nos hicimos contemporáneos (2014), curada por la guatemalteca Rosina Cazali y en la cual participaron artistas de toda la región, alternando con ‘teóricos’ principalmente locales. Sin embargo, esa actividad conmemorativa estuvo lejos de tener el impacto (re)fundacional que tuvo el simposio Temas Centrales: aquél marcó un deseo auroral por la contemporaneidad centroamericana; éste operó como un síntoma de agotamiento de esa pulsión.

En adelante, las exposiciones y eventos realizados por el MADC, incluido el concurso de video creación “Inquieta imagen” (creado el año 2002), que ha estado al borde de la agonía en los últimos años, han decaído en su perfil centroamericanista. Asimismo, el MADC ha dirigido parte de sus esfuerzos a la promoción internacional del arte costarricense, por ejemplo, organizando el primer pabellón nacional (no regional) en la Bienal de Venecia (2013)³², participación que fue suspendida luego de una cuestionada presencia en el año 2015, organizada sin participación del MADC, al que por ley le corresponde esa función. En resumen, como tendencia, el MADC ha cambiado su rumbo y ha inclinado la balanza hacia lo nacional en relación con lo regional, así como hacia lo consagrado en relación con lo emergente.

Finalmente, la situación de la Bienarte-BAVIC es paradójica. Por un lado, la organización de la X Bienal Centroamericana (Costa Rica, 2010),

³² Virginia Pérez-Ratton realizó una cruzada personal para que artistas centroamericanos fueran incluidos en las exposiciones principales en ese evento, considerado la Meca del arte global, lo que se logró a partir de 2001 en adelante, habiendo incluso obtenido dos estatuillas como artistas emergentes la guatemalteca Regina Galindo y el costarricense Federico Herrero. La participación costarricense en bienales internacionales a inicios de milenio fue motivo de una exposición realizada en el MADC a fines de 2002 e inicios de 2003, con la coordinación de Ernesto Calvo; ver la presentación de la misma en <www.madc.cr/index.php/es/expo/costa-rica-en-las-bienales-2001-2002-venecia-caribe-cuenca-lima-sao-paulo-centroamerica> (consultado el 4 de febrero de 2019). Sobre la cuestionada participación en Venecia, ver D. SALAZAR, “Dos artistas del cuestionado salón tico en Bienal de Venecia son cónyuges de diplomáticos ticos”, en <www.ameliarueda.com/nota/bienal-venecia-madc-costa-rica-dos-artistas-conyuges-diplomaticos-ticos> (consultado el 4 de febrero de 2019).

finalmente superaba las rémoras en su proceso de contemporaneización, reiteradamente criticadas por los promotores de ese paradigma, incluidos los expertos internacionales invitados regularmente como jurados, pero también por curadores locales como la misma Virginia Pérez-Ratton y los curadores de la diáspora cubana en Costa Rica, como Tamara Díaz, Ernesto Calvo y Clara Astiasarán. La X edición, que tuvo como curadora principal precisamente a Tamara Díaz, fue, así, la primera que efectivamente rompió *in toto* con el modelo de salón regional para el cual se realizaban salones nacionales clasificatorios, según un modelo futbolístico, como en algún momento ironizó Clara Astiasarán.

En una valoración previa señalé que la novena versión, a celebrarse hacia fines de 2013, sería un buen momento para saber si, finalmente, la bienal terminaría su agonía. Menos pesimista que Jacob Karpio y Clara Astiasarán, que anunciaron la «muerte de la bienal» ya hace algún tiempo, decía que si el cisne agonizante no mutaba en ave fénix, habría que considerar seriamente el llamado de Ernesto Calvo a «torcerle el cuello al cisne»³³. Esa posibilidad terminó siendo realidad, no sin antes generar la ilusión de que, efectivamente, el ave fénix renacía: la décima bienal nacional (que tendría que haberse realizado en 2015) fue suspendida, según se argumentó en el momento, porque en Costa Rica se realizaría el 2016 la bienal centroamericana. La décima regional sería, sin embargo, la última edición en realizarse.

El consorcio de asociaciones corporativas que organiza este evento no ha emitido hasta ahora un comunicado oficial señalando las razones por las cuales no ha vuelto a organizar la bienal de Costa Rica; no se sabe si habrá XI bienal

³³ Ver S. VILLENA, “El discreto desencanto con Bienarte. Las bienales de artes visuales en Costa Rica”, *Revista virtual Arteamerica*, 2013, 31, en línea <www.arteamerica.cu/31/dossier/sergiovillena.htm> (consultado el 4 de febrero de 2019); S. VILLENA, “¿Adiós a la globanalización? La Décima bienal centroamericana y el campo artístico regional”, *Revista Hoja Filosófica*, 2016, 40, pp. 11-16. Un ejemplo de malestar con la BAVIC, en la nota de NADIE (seudónimo), “BAVIC9 o el cementerio futurista cien años más tarde”, en línea <losblogs.elfaro.net/versatil/2014/09/bavic9-o-el-cementerio-futurista-cien-años-tarde.html> (consultado el 4 de febrero de 2019).

regional, en principio previstas para el 2017 y 2018, respectivamente; tampoco ha comunicado si volverá a reeditarlas en un futuro próximo. Algunos consideran que el nuevo formato del evento era muy exigente para el presupuesto que los organizadores estaban dispuestos a aportar, lo que habría apagado el entusiasmo del mecenazgo privado para financiar un evento que, por lo demás, frecuentemente generaba un ‘discreto desencanto’ entre sus participantes, que en Costa Rica contribuyó a la creación de una No-Bienal, que curiosamente parece haber sobrevivido a la Bienarte³⁴. De cualquier manera, mientras no exista acta formal de defunción del sistema BAVIC, el suspenso continúa; por ahora, el cisne está más desaparecido que muerto³⁵.

Conclusiones tentativas

El punto clave reside en quien ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién ésta es tomada –no solo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales-. Una agenda utópica sería pensar una metacultura [global] reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores.

(G. Mosquera)

La configuración de una ecología artística contemporánea, ha implicado importantes transformaciones en el régimen de producción, circulación y recepción del arte en Costa Rica. En un proceso sostenido que incluye distintos momentos clave, se ha configurado una nueva geografía artística

³⁴ Sobre este ‘no-evento’, ver el sitio web <lanobienal.com> (consultado el 4 de febrero de 2019).

³⁵ En “¿Quién mató la Bienal?”, Miguel Flores Castellanos, reflexiona sobre las razones que podrían haber llevado a su fin a este evento. Ver M. FLORES CASTELLANOS, “¿Quién mató la Bienal?”, *La Hora*, 11 de mayo de 2018.

(*artscape*) costarricense, forjado mediante un conjunto de estrategias de internacionalización, al menos en cuatro escalas distintas: lo regional centroamericano (en algunos casos articulado a lo caribeño), lo latinoamericano, lo iberoamericano y lo global. El ‘tercer mundo’ o la relación sur-sur, o si se quiere el Sur global, pareciera estar ausente en este proceso de internacionalización del arte costarricense.

Esta nueva geografía ha sido producida desde mediados de los 90, mediante un conjunto de acciones realizadas por determinados sujetos desde la nueva institucionalidad del arte costarricense que, en ese período, se fue configurando según el paradigma de lo contemporáneo. Estos actores, individuales y colectivos, llevaron adelante un conjunto de tácticas y estrategias con las que han buscado configurar, más que un campo artístico nacional autónomo (tendencia característica del arte costarricense, sobre todo entre los años 60 y 80) como un nodo en una ecología artística conformada en redes (formales e informales) supralocales. Así, han orientado sus esfuerzos a establecer un conjunto de circuitos de doble dirección por los que, en los últimos cinco lustros, ha fluido el arte contemporáneo producido desde Costa Rica, pero también ha canalizado hacia Costa Rica el arte contemporáneo producido en las cuatro escalas de internacionalización señaladas.

De esa forma, el arte costarricense se fue paulatinamente posicionado en los escenarios internacionales de modo escalonado, poniendo en operación estrategias de vinculación y de identificación/diferenciación segmentadas en lo que se refiere al contexto geográfico de pertinencia en el que se busca representar o al menos visibilizar, en los escenarios globales: lo costarricense, lo centroamericano/mesoamericano/gran caribeño, lo latinoamericano, lo iberoamericano, lo periférico y lo global. Así, dependiendo del escenario en el que se presenta y la escala en la que se interactúa, se interpreta tácticamente una identidad artística de escala variable que se muestra como portadora de una diferencia o especificidad que remite a un contexto geográfico elástico, que puede ser más o menos reducido o ampliado según la circunstancia (más o menos negociada con el otro hegemónico) lo exija.

Hasta ahora, la escala de representación más frecuente y exitosa ha sido la de arte centroamericano (¿arte desde Centroamérica?), a veces en conjunto con la de arte caribeño. Esa regionalización ístmica, realizada sobre una suerte

de sinergia de distintos esfuerzos locales antes atomizados, ha sido beneficiosa el arte contemporáneo costarricense. Además de participar en un circuito/red regional, le ha permitido ganar legitimidad en el contexto local y regional, así como ocupar algunas posiciones dentro del campo artístico global, aunque parece estar todavía lejos de cumplir la aspiración de ser reconocida como sujeto pleno. Es decir, la regionalización habría funcionado como estrategia para robar una tajada del pastel global, pero (al menos por ahora) no parece ser suficiente para remontar el linde de la historia o, como dice Mosquera en el exergo a este acápite, en cambiar la balanza en lo que respecto a la decisión cultural en los circuitos internacionales.

En un balance personal de este proceso, Virginia Pérez-Ratton concluye, empero, con una nota optimista:

En realidad, lo importante ha sido el cambio en la auto-percepción, y que los centroamericanos se planteen a sí mismos como miembros de una sociedad global –y no como un tercer mundo bananero. Se ha logrado establecer un 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 autoestima³⁶.

Sin embargo, la inserción en el campo global por medio de la regionalización institucionalmente promovida parece haber alcanzado un punto de inflexión. Dos de las principales instituciones (Teor/ética y MADC) han bajado su perfil centroamericanista; la BAVIC simplemente ha dejado de operar. Esta tendencia hacia la desinstitucionalización de lo centroamericano en el arte contemporáneo costarricense, no niega los efectos positivos en cuando a la inserción global alcanzados en los últimos 20 años. En años recientes, se ha hecho bastante frecuente que algunos artistas nacionales consagrados participen en eventos internacionales, incluidas exposiciones organizadas en el

³⁶ PÉREZ-RATTON, “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, en ACUÑA ORTEGA – ORTIZ WALLNER – RATTON PÉREZ (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un Estrecho Dudoso*, p. 79.

marco del *mainstream*. Retomando el modelo futbolístico con el que ironizaba Astiasarán, podríamos concluir señalando que algunos jugadores destacados del arte contemporáneo costarricense (y centroamericano) han encontrado lugar en importantes escenarios del siglo XXI, pero eso no lo ha logrado la selección nacional... y tampoco los técnicos-curadores.

Bibliografía

- Acuña Ortega, Victor-Hugo – Ortiz Wallner, Alexandra – Ratton Pérez Dominique (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, Teor/ética, San José 2012.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2007
- Alberro Alexander – Smith Terry – Rebentish Julien– Giunta Andrea– Lee Pamela, *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2011.
- Badiou, Alain. “Las condiciones del arte contemporáneo”, en VV.AA. (Ed.), *El arte no es política / La política no es arte*, Brumaria, Madrid 2014.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales*, Taller de ediciones económicas, Madrid 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Madrid 2002.
- Calvo, Ernesto. “De inconsistencias, omisiones y ligerezas. –A propósito de ciertos malinchismos encubiertos”, *Arteamérica*, en línea en www.arteamerica.cu/1/dossier/ernesto.htm.
- Chinchilla, Darío. “Cosecha ístmica”, entrevista a Virginia Pérez Ratton, en *La Nación*, *Áncora*, 12 de julio de 2019, en línea <www.nacion.com/ancora/2009/julio/12/ancora2021583.html>.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires 1999.
- Díaz, Doriam. “Para discutirlo central”, *La Nación*, 13 de abril de 2000, en línea <www.nacion.com/viva/2000/abril/13/cul2.html>.
- Escobar, Ticio. “El arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global”, en <www.portalguarani.com/184_ricardo_migliorisi/6877_el_arte_en_los_tiempos_globales_1997_ticio_escobar_dibujos_de_ricardo_migliorisi_.html>.
- Flores Castellanos, Miguel. “¿Quién mató la Bienal?”, *La Hora*, 11 de mayo de 2018.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX*, Alianza, Madrid 2006.
- Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Casimiro, Madrid 2017.
- Medina, Cuauhtémoc. “Contem(t)porary: Once tesis”, *Revist.Arquis*, 2 (2013), 1, en línea <revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8619>.

- Mosquera, Gerardo. "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en José Jiménez y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid 1999, pp. 57-67.
- Mosquera, Gerardo. "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina", *ArtNexus*, 2001, 48, en línea <artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624&lan=es&x=1>.
- NADIE (seudónimo), "BAVIC9 o el cementerio futurista cien años más tarde", en <losblogs.elfaro.net/versatil/2014/09/bavic9-o-el-cementerio-futurista-cien-años-tarde.html>.
- Pérez-Ratton, Virginia. *Mesótica I, the america non representativa*, MADC, San José 1995.
- Pérez-Ratton, Virginia (ed.), *Temas Centrales*, Teor/ética, San José 2000.
- Pérez-Ratton, Virginia. "Centroamérica ¿cintura o corsé de América?", en Jesús Oyamburu (ed.), *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, CCECR, San José 2000, pp. 75-85.
- Pérez-Ratton, Virginia (ed.) "El istmo dudoso: Centroamérica", *Revista Atlántica*, 2002, 31, número especial dedicado a Centroamérica.
- Pérez-Ratton, Virginia – Olmo, Santiago (eds). TODO INCLUIDO. Catálogo de la muestra, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2004.
- Pérez-Ratton, Virginia. "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", en Victor Hugo Acuña Ortega – Alexandra Ortiz Wallner – Dominique Ratton Pérez (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, Teor/ética, San José 2012, pp. 39-87.
- Pérez-Ratton, Virginia. "Discurso de aceptación del Premio Magón", en Victor Hugo Acuña Ortega – Alexandra Ortiz Wallner – Dominique Ratton Pérez (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, Teor/ética, San José 2012, pp. 91-101.
- Ramírez, Mari Carmen. "Contexturas: lo global a partir de lo local", en José Jiménez – Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Editorial Tecnos, Madrid 1999, pp. 35-67.
- Richard, Nelly. "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial", *Ramona. Revista de artes visuales*, 2009, 91, pp. 24-30.
- Salazar, Daniel. "Dos artistas del cuestionado salón tico en Bial de Venecia son cónyuges de diplomáticos ticos", 7 de abril de 2015, en <www.ameliarueda.com/nota/bial-venecia-mad-costa-rica-dos-artistas-conyuges-diplomaticos-ticos>.
- Silverman, Kaja. *El umbral del mundo visible*, Akal, Madrid 2009.

- Solano, Andrea. "Exportadora de arte del Istmo hacia el mundo", La Nación, 13 de enero de 2010, en <www.nacion.com/viva/cultura/exportadora-del-arte-del-istmo-hacia-el-mundo/VUGICZSEWNBPK4JAJUAV5HYKE/story/>.
- Traba, Marta. "Cultura de la resistencia", en Marta Traba, *Mirar en América*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 2005, pp. 37-57.
- Villena, Sergio. "¿Adiós a la globanalización? La Décima bienal centroamericana y el campo artístico regional", *Revista Hoja Filosófica*, 2016, 40, pp. 11-16.
- Villena, Sergio. "Construcciones/Invencciones. Las imágenes de la nación en tres tiempos", en el catálogo MADC, *Construcciones/Invencciones. De la Suiza Centroamericana al país más feliz del mundo*, MADC, San José 2013, pp. 69-73.
- Villena, Sergio. "El arte latinoamericano en busca del tiempo presente", catálogo de la exposición *El día que nos hicimos contemporáneos. XX Aniversario del MADC*, curada por Rosina Cazali, MADC, San José 2016, pp. 178-181.
- Villena, Sergio. "El discreto desencanto con Bienarte. Las bienales de artes visuales en Costa Rica", *Revista virtual Arteamerica*, 2013, 31 (número especial sobre arte contemporáneo de Costa Rica) en <www.arteamerica.cu/31/dossier/sergiovillena.htm>.
- Villena, Sergio. "Memories of Globanalization. Geoeconomics and Contemporary Art in Central America", en Rafael Pinilla y Christina Grammatikopoulou (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age II. The Territories of Contemporary*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 27-45.
- Villena, Sergio. "The Ut(r)opian Globalization of Central American Contemporary Art", en Anna Maria Guasch y Nasheli Jiménez del Val (eds.), *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 123-143.
- Villena, Sergio. *El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura*, Germinal, San José 2015.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Editorial Debate, Ciudad de México 2009.