Virginia Pérez-Ratton

Centroamérica: deseo de lugar
Central America: Desiring a Place

Alexandra Pérez, Virginia Pérez-Ratton en su taller—In her studio "Atelier La Teboaida", 1991 [Cat. 21]

Carlos Jinesta, Virginia Pérez-Ratton, 1985

Publicado con motivo de la exposición *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar* (29 de junio de 2019 al 5 de enero de 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, realizada en colaboración con TEOR/éTica, San José Costa Rica.

—

Published on occasion of the exhibition *Virginia Pérez-Ratton. Central America: Desiring a Place* (June 29, 2019 to January 5, 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City, in collaboration with TEOR/éTica, San Jose, Costa Rica.

Textos—Texts
Paulo Herkenhoff, Miguel A. López, M. Paola Malavasi Lachner,
Virginia Pérez-Ratton, Mari Carmen Ramírez

Traducción—Translation
Christopher Fraga
Héctor Olea

Edición—Edition
Miguel A. López
M. Paola Malavasi Lachner

Dirección editorial—Editorial Direction
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Vanessa López García · MUAC, Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading
Vanessa López García · MUAC

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant
Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000,
Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México
www.muac.unam.mx/publicaciones
D.R. © TEOR/éTica 300 metros norte del kiosko del Parque Morazán, San José, Costa Rica
www.teoretica.org
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM pendiente
ISBN TEOR/éTica pendiente

Se han hecho todos los esfuerzos para contactar a los titulares de los derechos de autor y asegurar que la información y los créditos ofrecidos estén presentados de forma exacta. Si existen errores u omisiones involuntarias, serán corregidos en futuras ediciones.

Every reasonable attempt has been made to locate the owners of copyrights and to ensure the credit information supplied is accurately listed. Errors or omissions will be corrected in future editions.

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

All rights reserved.
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Virginia Pérez-Ratton

Centroamérica: deseo de lugar

Central America: Desiring a Place

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

TEOR/éTica

Virginia Pérez Ratton. Una práctica situada 6
Virginia Pérez-Ratton. A Situated Practice 18

—

Miguel A. López
M. Paola Malavasi Lachner

Virginia Pérez-Ratton y la reinvención de Centroamérica 148
Virginia Pérez-Ratton and the Reinvention of Central America 176

—

Paulo Herkenhoff

¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso 204
What Region? Pointing Toward a Dubious Strait 232

—

Virginia Pérez-Ratton

Dar voz es llenar un vacío 260
To Give Voice Is To Fill a Void 266

—

Mari Carmen Ramírez

Semblanza 270
Biographical Sketch

Catálogo 271
Catalogue

Créditos 278
Credits

Alexandra Pérez, Virginia Pérez-Ratton en su taller—in her studio "Atelier La Tebaida", 1991

Virginia Pérez-Ratton. Una práctica situada

Miguel A. López
M. Paola Malavasi Lachner

Autor no identificado—Unidentified author, Virginia Pérez-Ratton frente a la—at the Galería Joaquín García Monge, San José, 1990 [Cat. 19]

Virginia Pérez-Ratton ha sido una de las figuras clave para la reformulación de los discursos culturales a escala internacional. Su labor como crítica, curadora y gestora de importantes plataformas —locales e internacionales— introdujo exposiciones, argumentos, obras y experiencias sensibles que fueron más allá de la antigua dicotomía centro-periferia y de los espejismos de igualdad, asociados con los debates del llamado "arte global" que emergieron en los años noventa. Al igual que la labor de curadores y pensadores de su generación que no provenían del norte hemisférico —como Gerardo Mosquera, Okwui Enwezor, Hou Hanru, entre otros—, Pérez-Ratton se dedicó a acompañar, impulsar y ayudar a tejer historias locales, a reclamar una agenda y una temporalidad propias a fin de impactar y desorganizar las reglas de juego del intercambio artístico internacional.

El trabajo de Pérez-Ratton operó en oposición a los marcos interpretativos exotizantes que se venían construyendo en torno a América Latina desde Estados Unidos y Europa.[1] Sus primeros proyectos curatoriales en los años noventa estuvieron enmarcados por la transición hacia una serie de acuerdos de paz firmados en Nicaragua (1990), El Salvador (1992) y Guatemala (1996), los cuales buscaban poner fin a largas décadas de conflicto armado, actividad guerrillera, contrainsurgencia e intervencionismo militar norteamericano en la región. En ese nuevo momento de aparente paz democrática y de gobiernos ávidos por competir en el mercado global, los proyectos de Pérez-Ratton fueron una respuesta inteligente a la mirada colonial y a los discursos del turismo que buscaban exportar una imagen domesticada de la región. Su trabajo fue construir nuevos marcos de pensamiento que impugnaran las narrativas transnacionales dominantes, en donde América Latina quedaba reducida a una constelación de cuatro o cinco países, ignorando gran parte de Centroamérica y el Caribe.

Entender la compleja infraestructura que produjo Pérez-Ratton sería imposible sin atender sus primeros procesos como artista dedicada a la pintura y al grabado desde los años ochenta. Su trabajo reflejó preocupaciones que la atravesaban como mujer y como ciudadana de un país, Costa Rica, que desde su estabilidad democrática veía con relativa distancia las guerras y los

—

1— Véase Mari Carmen Ramírez, "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibition of Latin American Art", *Art Journal*, vol. 51, núm. 4, invierno de 1992, pp. 60-68.

conflictos que atravesaban toda Centroamérica. Pérez-Ratton exploraba de manera poética la autobiografía con materiales encontrados en su cotidianidad; con esto, logró consolidar, entre fines de los años ochenta e inicios de los noventa, una obra profundamente actual que abordaba historia política, paisaje, género y la memoria asociada con la vida doméstica. Pérez-Ratton veía su trabajo creativo como instancias para extender su espacio privado a fin de construir más espacios de conversación colectiva.

Entre 1988 y 1989, Pérez-Ratton residió en Francia con su familia, en donde cursó talleres de gráfica en la Escuela de Artes Decorativas de París. Allí presentó su primera exposición individual en la Galerie Ici et Maintenant, en Estrasburgo. A su regreso a Costa Rica en 1990, creó el taller "Atelier la Tebaida", su estudio personal. Ese espacio reunía artistas internacionales —Kurt Mair, Remy Muchialli, Omar Rayo, entre otros— y locales —Héctor Burke, Adrián Arguedas, Emilia Villegas, Adolfo Siliézar, Lola Fernández, por mencionar a algunos— a través de conversaciones, talleres y pequeñas exposiciones en torno al grabado y la pintura. Como lo describe Emilia Villegas, aquel espacio sirvió para "amplificar los horizontes y generar aprendizajes compartidos",[2] y fue al mismo tiempo un laboratorio a pequeña escala de lo que luego se convertiría en una práctica curatorial sostenida.

Entre 1989 y 1990, la pasión de Pérez-Ratton por la gráfica la llevó a realizar una temprana exposición de grabado en Francia. Poco después, en septiembre de 1992, curó su primera exhibición formal en la galería Enrique Echandi con óleos y grabados de Luis Caballero, un reconocido artista colombiano dedicado a la exploración homoerótica del cuerpo masculino. En mayo de 1994, presentó una selección de obras del artista alemán Kurt Mair bajo el título *Gráfica erótica* en la Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC) del Museo de Arte Costarricense (MAC).

Es significativo cómo la atención por la sexualidad y las políticas del cuerpo en sus dos primeras exposiciones como curadora acompañaron inquietudes similares en su trabajo artístico personal. En 1991, Pérez-Ratton pintó una serie de volúmenes corporales sobre láminas de metal, que habían servido antes como planchas litográficas; entre ellos destaca *Porque este es mi cuerpo* (1991), un autorretrato que muestra un fragmento

—

2— Emilia Villegas, "Arte + Pensamiento + Nosotros desde nosotros = VPR", Víctor Hugo Acuña, Alexandra Ortiz Waller, Dominique Ratton Pérez (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, San José, TEOR/éTica, 2012, p. 285.

desnudo desde su vientre hasta sus piernas. Poco después, su obra empieza a desplazarse a formas poéticas de aludir al cuerpo a través de la ausencia, como en la serie de platos domésticos habitualmente vacíos que produce en *Juego para trece más una memoria* (1992).

Entre 1990 y 1995, Pérez-Ratton presentó varias exposiciones individuales en espacios como la galería Joaquín García Monge, el Instituto Goethe, la galería Kandinsky, la galería del Ministerio de Cultura, entre otros. Estas apariciones consolidaron su vocación artística y reafirmaron sus métodos de investigación que empezaron rápidamente a desplazarse hacia el ensamblaje, el objeto encontrado, la escultura y la instalación.

La gestión cultural como acto creativo

Dimensionar el trabajo de Pérez-Ratton como artista y el respeto hacia lo que los creadores tenían para decir permite entender mejor su paulatino desplazamiento de las artes visuales a la curaduría y la gestión. Antes que proponerse ser "curadora", Pérez-Ratton entendió su práctica como una manera orgánica de responder a las necesidades del contexto, buscando que se valorara de manera pública el trabajo de la comunidad de la cual formaba parte. Ella lo describe de manera clara en una entrevista con Carolee Thea:

> Cuando fui invitada [en 1994] a dirigir el MADC [Museo de Arte y Diseño Contemporáneo] mi carrera como artista se estaba recién estabilizando. Pensé para mí misma "te quejás que los museos no operan de la manera en que pensás que deberían, y que las instituciones artísticas no responden a las necesidades de los artistas, y aquí están ellos ofreciéndote esta oportunidad". Entonces, acepté el trabajo para ver cómo podía yo cambiar las cosas.[3]

Cuando Pérez-Ratton asume el puesto de dirección, su trabajo artístico empezaba a lograr un reconocimiento significativo, lo cual se evidencia con el Primer Premio de la Sala Abierta, de la I Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica que recibió en 1994

—

3— Carolee Thea y Thomas Micchelli (eds.), "Interview with Virginia Pérez-Ratton", *On Curating: Interviews With Ten International Curators*, Nueva York, Distributed Art Publishers, 2009, p. 108. (Trad. de los eds.)

por su instalación *De vidrio la cabecera...* (1993). La obra consistía en un catre de metal donde descansaba una almohada hecha de vidrio texturado con flores. Con esta obra, la artista continuaba sus investigaciones sobre la cultura patriarcal y las formas de violencia sutilmente enmascaradas en el ámbito doméstico.

Para Pérez-Ratton asumir la dirección del MADC —el primer museo de arte contemporáneo en toda Centroamérica— no era incompatible con su propia vocación de artista. Para ella era una natural continuidad en tanto la experimentación curatorial e institucional implicaba también intervenir el tejido sensible de la sociedad, a través de urdir relatos que reclamaran el rol del servicio público del arte y sus instituciones. En una entrevista inédita de 1999, realizada por la crítica y curadora guatemalteca Rosina Cazali, Pérez-Ratton fue explícita sobre este aspecto: "Considero que la gestión cultural cuando se asume con un cierto riesgo, y cuando a medida que se realiza va incidiendo en lo interno, en lo personal, para efectuar un cierto cambio —sobre todo en quien la hace—, es definitivamente un acto creativo, y por lo tanto entra dentro de los procesos artísticos personales y no en los administrativos. Por lo tanto, cuando se inicia, es casi imposible dar marcha atrás".[4]

Una reorganización geopolítica

Antes que sólo dirigir una institución, el trabajo de Pérez-Ratton buscó contribuir a cambiar las condiciones de producción y pensamiento. Ello implicó generar una estructura sólida de trabajo con pilares en la preservación, la investigación y la generación de conocimiento. Poco después de asumido el nuevo rol como directora —junto con el artista y curador Rolando Castellón— conceptualiza uno de los proyectos más ambiciosos en la historia del MADC: una serie de tres exposiciones tituladas *MESóTICA*. Bajo ese término, que jugaba con las palabras "Mesoamérica" y "exótica", el museo propuso una revisión del arte de las Américas, del sur al norte y del norte al sur, sugiriendo relaciones de diálogo e influencia que iban más allá de la imagen habitual que reducía el mapa artístico de las Américas a unas pocas

—

4— Entrevista de Rosina Cazali a Virginia Pérez-Ratton, documento sin fecha (*ca.* julio de 1999). Archivo de Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

capitales metropolitanas.[5] El título del proyecto buscaba crear simbólicamente un lugar circunstancial de encuentro. Es decir, *MESóTICA* como "el sitio, el soporte, [como] una gigantesca pared geopolítica sobre la cual han llegado a actuar y dialogar" distintas formas artísticas.[6] La plataforma permitió que muchos artistas de la región pudieran conocerse, iniciando relaciones de intercambio y colaboración que perduran hasta hoy.

MESóTICA. The America Non-Representativa (1995) estuvo dedicada a la abstración. *MESóTICA III. Instalo-mesótica* (1998) exploró los lenguajes de la instalación y la escultura de sitio-específico. La segunda de la serie, *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación* (1996), fue una declaración de intenciones sobre cómo repensar los límites geopolíticos y culturales de Centroamérica, cómo volver a imaginar los modos de pertenencia a un determinado territorio y trazar una nueva cartografía de producción artística en la región. Esta exposición fue central porque marcó un proceso de exploración en torno a la pregunta de cómo "representar-se" desde aquello aún entonces considerado la "periferia" —una que irónicamente se hacía llamar América Central. No obstante, no se trataba sólo de hacer aparecer Centroamérica en el mapa, sino de propiciar las condiciones para que sus creadoras y agentes convergieran en un espacio común, desarrollando no únicamente discursos, sino también sistemas de circulación internos.

MESóTICA II se dedicó a investigar, exponer y crear un diálogo entre artistas de los cinco países de la antigua Capitanía General de Guatemala: Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras y Guatemala. Fue la primera curaduría concebida desde la región que buscaba indagar en el arte contemporáneo de estos países, habitualmente invisibles en las narrativas del arte latinoamericano de la época. *MESóTICA II* fue una respuesta directa a la exposición *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, surgida en Bogotá en 1992 y presentada en el MADC en 1994 como la última sede de su itinerancia internacional. Aquel proyecto proponía una de las lecturas más ambiciosas del arte de las Américas al reunir artistas latinoamericanos,

—

5— Véase Virginia Pérez-Ratton y Carlos Basualdo, *MESóTICA. The América Non-Representativa*, San José, MADC, 1995, catálogo de la exposición.

6— Virginia Pérez-Ratton, "El por qué de MES*óTICA*", *MESóTICA. The America Non-Representativa, op. cit.*, p. 4.

que vivían en sus países y en el exilio, chicanos, latinos, afroamericanos, artistas indígenas y nativos americanos, pero sin incluir artistas de Centroamérica. Ante la insistencia de Pérez-Ratton, Mosquera fue explícito al comentar sobre esta ausencia: "Porque no los conocemos".[7] Pérez-Ratton y Castellón buscaron que la presencia de *Ante América* detonara un debate amplio sobre las políticas de representación del arte continental y sobre la importancia de construir una infraestructura propia que permitiera poner en valor los múltiples horizontes estéticos que convivían en la región.

La itinerancia de *MESóTICA II* en Madrid, París, Apeldoorn y Turin buscó despertar interés en la comunidad internacional. Una consecuencia de ello fue la invitación que hizo Paulo Herkenhoff a Pérez-Ratton para curar una sección sobre Centroamérica y el Caribe para la Bienal de São Paulo de 1998, dedicada al concepto de "antropofagia". Para este proyecto, titulado *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro,* ella apostó por una cartografía inesperada de afinidades que iban más allá de las fronteras territoriales. Su selección proponía entender esta región a través del trabajo del filósofo antillano Édouard Glissant, quien proponía al Caribe como "una sociedad en la que las identidades se definen siempre en relación al Otro, y en la cual ellas se entremezclan permanentemente".[8] Para la curadora, ésa era la forma en la cual la antropofagia cultural se practicaba tanto en el istmo como en el Caribe. De esta manera, buscaba entender Centroamérica en relación con un Caribe que era parte de su territorio y cultura, pero que parecía siempre distante.

Los años noventa significaron así un cambio importante en la configuración de las escenas artísticas locales. Nuevas instituciones, nuevos eventos y proyectos editoriales fueron impulsados en su gran mayoría por críticas, curadoras y gestoras mujeres, como Juanita Bermúdez, Mónica Kupfer, Regina Aguilar, Adrienne Samos, Tamara Díaz Bringas, así como la organización Mujeres en las Artes (MUA) en Honduras, entre otras. Entre las iniciativas editoriales destacan la revista cultural *Talingo* en Panamá, la publicación feminista *La Cuerda* en

—

7— Véase Virginia Pérez-Ratton, "MESóTICA II. Centroamérica: re-generación", *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* San José, MADC, 1997.

8— Virginia Pérez-Ratton, "Una historia en blanco y negro", *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano,* Valencia, Universitat de València, 2013, p. 88.

Guatemala y la revista de arte y política *ArteFacto* en Nicaragua. La ampliación de estas redes de discusión crítica, así como la afirmación de posiciones feministas desde el arte, configuró un espacio renovado de debate político desde la cultura. Pérez-Ratton contribuyó con ese proceso, acompañando la emergencia de nuevas formas de hablar sobre arte, memoria y política a partir del trabajo de numerosas artistas mujeres como Priscilla Monge, Patricia Belli, Regina Galindo, Karla Solano, entre otras, las cuales toman distancia de los modelos derivados de las estéticas masculinas más próximas a la militancia convencional. No se puede entender la región sin reconocer el reclamo y los espacios que buscaban abrir las mujeres, en respuesta a una institucionalidad precaria y patriarcal.

TEOR/éTica

La creación de TEOR/éTica en 1999 —que es hoy el principal legado de Pérez-Ratton— es una continuación de su trabajo de investigación como directora del MADC, pero infundido con un ética que exaltaba aún más esa dimensión de comunidad y de lazos que se alimentaban del compartir desde lo cotidiano. Inevitablemente la dirección de este nuevo trabajo se veía permeada por el lugar en el cual se desarrollaba: un espacio doméstico, una antigua casa de Barrio Amón, en el centro de San José. Desde su cocina, patio o sala se abrían diálogos atravesados por una sensibilidad marcadamente femenina. Junto a Tamara Díaz Bringas, Ruth Sibaja, Rosina Cazali y otras interlocutoras, Pérez-Ratton impulsó un programa de producción de conocimiento situado que entabló diálogo con diversas instituciones y proyectos a nivel internacional, lo que permitió que tanto ella como TEOR/éTica participaran en plataformas que iban desde bienales internacionales (de Lima, de Cuenca, de Limerick) hasta la producción bibliográfica dedicada a la región en libros y revistas especializadas.

La pregunta de cómo "representar-se", tanto en lo interno como en lo externo de la región, continuaría siendo parte de la agenda de Pérez-Ratton y las instituciones desde las cuales operó. Lo anterior definió múltiples cuestiones que se generaron desde el arte en la región, marcando el tono de encuentros como *Temas Centrales* (2000 y 2012), el ciclo de conferencias *Situaciones Artísticas Latinoamericanas* (2004 y 2005), y la exposición

de gran escala *Estrecho Dudoso* (2006), que buscaban expandir este debate. Como lo explica Pérez-Ratton, en esa gestión existía un "doble objetivo: visibilización hacia fuera y valoración hacia adentro, a partir de un trabajo colectivo, el cual, inicialmente, no se lo proponía conscientemente".[9] El principal componente de su estrategia —aunque ocurriera de manera un tanto intuitiva— fue expandir las redes a partir de exposiciones y encuentros teóricos, insistiendo en alianzas que se alimentaban de un fin común pero también de una afectividad profunda.

Aun siendo una iniciativa privada, TEOR/éTica cumplía una importante función pública que se extendía hacia el resto de Centroamérica y el Caribe. En un contexto de vulnerabilidad constante y apoyos escasos, TEOR/éTica abría su espacio a artistas, trabajaba desde lo experimental, generaba diálogos teóricos que ponían en contacto a personas que se encontraban construyendo conocimiento desde las artes visuales. El programa curatorial buscaba develar cuestiones que afligían al contexto local, a la vez que se exploraban temas afines en la obra de artistas de alrededor del mundo. De esta manera se insistía en el intercambio horizontal, en aprender de otros, pero también en posicionar lo propio al mismo nivel en la discusión. Tanto en sus escritos, como en su gestión, Pérez-Ratton cuestionaba el concepto de "atraso", herencia colonial impuesta sobre el desarrollo de la región, considerando formas de reivindicar y entender lo propio desde ese reconocimiento y diálogo a lo interno.

Como plataforma, TEOR/éTica ofrecía la posibilidad de posicionarse ante políticas públicas carentes de criterio y entendimiento de las necesidades del medio artístico. Daba visibilidad a proyectos que venían de una investigación artística crítica, más allá de lo formal. Ofrecía una alternativa desde donde abordar los debates que les eran más cercanos a los artistas produciendo desde la contemporaneidad. Se podía permitir moverse con agilidad y responder de manera más inmediata a situaciones o debates de índole política y cultural. No estuvo exenta de crítica, pues a menudo se sentía que creaba una brecha entre quienes participaban de sus eventos o exponían en sus salas y quienes se sentían excluidos de esa dinámica. En un contexto como el de Centroamérica, las urgencias son tantas y las necesidades muchas. En el medio artístico siempre hubo quienes resentían

—

9— Virginia Pérez-Ratton, "¿Qué región?", incluido en este libro, ver pp. 204-231.

que no se pudiera atender todo, aun cuando claramente ésta es siempre una tarea imposible.

Coda

Un aspecto destacado en esta exposición es el compromiso de Pérez-Ratton por cuidar y preservar la memoria del arte y la cultura con la confianza de que éstos podrían ofrecer maneras distintas de pensar el pasado, el presente y el futuro. Esa vocación se manifestó de múltiples maneras, desde su impulso a la creación del Centro Regional de Documentación e Investigación sobre Arte (CRDIA) cuando fue directora del MADC a mitad de los años noventa, la cofundación en 2003 del sello musical Papaya Music —una discográfica dedicada a promover la música tradicional y contemporánea centroamericana—, hasta una colección de arte que ella construyó a lo largo de muchos años, la cual es hoy uno de los acervos artísticos más significativos de Centroamérica y el Caribe. Precisamente esa colección junto a su archivo personal —que actualmente está siendo organizado por TEOR/éTica para ponerlo a disposición pública— son los insumos principales de este proyecto.

El título de la exposición, *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar*, alude directamente al empeño y la pasión que avivaron su vida y trayectoria: hacer visible la región más allá de sus fronteras, desde una perspectiva local y no únicamente desde proyecciones externas. En los años noventa y en un contexto de posguerra, *é*sa fue una necesidad colectiva: dar lugar a Centroamérica como espacio de creación y antagonismo crítico, fortalecido por el compromiso de numerosos colegas y agentes. El título sugiere también —al invertir sus términos— a una Centroamérica como *lugar de deseo*, es decir, un escenario que ha sido constantemente exotizado, pero que aquí se reclama desde un pensamiento situado, como una geografía que aspira a difundir contagiosamente interpretaciones heterogéneas de un tiempo común.

El anhelo de Virginia Pérez-Ratton de producir infraestructura y construir una ecología viva se mantiene presente a través de la labor continua de TEOR/éTica que en junio de 2019 celebra su 20 aniversario. En un momento donde los legados de las prácticas críticas parecen ser absorbidos por el *statu quo* y modelados para encajar en los lenguajes y categorías asignadas por el mundo del arte, la tarea de TEOR/éTica continúa siendo la afirmación

de que la imaginación y la creatividad estéticas son capaces de interpelar el presente. Es decir, experiencias que problematicen la simplificación de las narraciones históricas que vienen ocurriendo a partir de expansión de los discursos neoliberales y sus efectos anestesiantes sobre la memoria cultural.

En estos 20 años, la institución ha ensayado procesos autorreflexivos y experimentales que han derivado en la implementación de una dirección colectiva desde enero de 2018, cuya labor descentralizada invoca otros modelos de corresponsabilidad en la gestión institucional.[10] Revisitar la labor de Virginia Pérez-Ratton a través de esta exposición y de este libro es un ejercicio que nos permite entender las transformaciones del contexto, la pasión que animaban sus batallas culturales e intelectuales, así como el enorme legado físico y afectivo que ha dejado. Mirar de cerca nos interpela también sobre cómo seguir encarando el compromiso de reclamar la teoría, la ética y la estética como lugares de reflexión y acción pública.

—

10— La dirección actual se compone de Miguel A. López, M. Paola Malavasi Lachner, Daniela Morales Lisac y Paula Piedra. De enero de 2018 a enero de 2019, también fue parte de la co-dirección Dominique Ratton.

Virginia Pérez-Ratton frente al muro de Berlín—in front of the Berlin Wall, **9 de noviembre de**—**November 9, 1989. Foto**—Photo: **Autor no identificado**—Unidentified author

Virginia Pérez-Ratton. A Situated Practice

Miguel A. López
M. Paola Malavasi Lachner

Virginia Pérez-Ratton, *Sin título—Untitled*, 1990. Collage y dibujo sobre cartón—Ink and collage on cardboard. **Colección—**Collection **familia Ratton Pérez**

Virginia Pérez-Ratton was a key figure in the reformulation of cultural discourses on an international level. Her work as a critic, curator and organizer behind important platforms—both local and international—introduced exhibitions, arguments, artworks and sensitive experiences that went beyond the well-worn dichotomy between center and periphery and the illusions of equality associated with the debates around the so-called "global art" that arose in the 1990s. Like fellow curators and thinkers of her generation coming from outside the Global North, such as Gerardo Mosquera, Okwui Enwezor, and Hou Hanrou, Pérez-Ratton devoted herself to accompanying, advancing and helping to weave together local histories, claiming an agenda and a temporality of her own with the aim of disorganizing and making an impact on the rules of the international artistic exchange game.

Pérez-Ratton's work operated against the exoticizing interpretive frameworks that were being constructed about Latin America from commentators in the U.S. and Europe.[1] Her first curatorial projects in the 1990s were framed by the transition toward a series of peace accords signed in Nicaragua (1990), El Salvador (1992), and Guatemala (1996), which sought to put an end to long decades of armed conflict, guerrilla activity, counterinsurgency, and U.S. military intervention in the region. In that new moment of apparent democratic peace and governments that were avid to compete within a global market, Pérez-Ratton's projects were an intelligent response to the colonial gaze and to discourses on tourism that sought to export a domesticated image of the region. Her job was to construct new frames of thought that would challenge dominant transnational narratives in which Latin America was reducible to a constellation of four or five countries, ignoring much of Central America and the Caribbean.

Understanding the complex infrastructure that Pérez-Ratton produced would be impossible without attending to her earliest processes as an artist focusing on painting and engraving in the 1980s. Her work reflected issues that concerned her both as a woman and as a citizen of Costa Rica, a country whose democratic stability made it possible to adopt a relative distance regarding the wars and conflicts that permeated all of Central

—

1— Mari Carmen Ramírez, "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibition of Latin American Art," *Art Journal,* vol. 51, no. 4, Winter 1992, pp. 60-68.

America. Pérez-Ratton the autobiography in a poetic manner with materials she found in her day-to-day life. In doing so she managed, between the late 1980s and the early 1990s, to consolidate a profoundly relevant body of work encompassing political history, landscape, gender, and memory associated with domestic life. Pérez-Ratton saw her creative work as means for extending her private space so as to construct more spaces of collective conversation.

From 1998 to 1989 Pérez-Ratton and her family resided in France, where she enrolled in courses in graphic art at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris. There she presented her first individual exhibition at Galerie Ici et Maintenant in Strasbourg. Upon her return to Costa Rica in 1990, she created the studio "Atelier la Tebaida," her personal studio. That space brought international artists—including Kurt Mair, Remy Muchialli, Omar Rayo among others—together with local ones—Héctor Burke, Adrián Arguedas, Emilia Villegas, Adolfo Siliézar, Lola Fernández, to name a few—through conversations, workshops, and small exhibitions dedicated to printmaking and painting. As Emilia Villegas describes it, La Tebaida provided a space to "broaden horizons and generate shared learning,"[2] while serving as a small-scale laboratory for what would later become a sustained curatorial practice.

Between 1989 and 1990, Pérez-Ratton's passion for the graphic arts led her to carry out an early exhibition of engraving in Paris. Shortly thereafter, in September 1992, she curated her first formal exhibition at Enrique Echandi Gallery, with oil paintings and engravings by Luis Caballero, a renowned Colombian artist dedicated to homoerotic exploration of the male body. In May 1994, she presented a selection of work by the German artist Kurt Mair under the title *Gráfica erótica* at the Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC) of the Museo de Arte Costarricense (MAC).

Attention to sexuality and body politics in her first two exhibitions as curator was significantly paralleled by similar concerns in her personal work as an artist. In 1991 Pérez-Ratton painted a series of bodily volumes on sheets of metal that had previously served as lithographic plates. Notable among these is *Porque este es mi cuerpo* [*Because This is My Body*] (1991), a self-portrait that

—

2— Emilia Villegas, "Arte + pensamiento + nosotros desde nosotros = VPR," Víctor Hugo Acuña, Alexandra Ortiz Waller, Dominique Ratton Pérez (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, San José, TEOR/éTica, 2012, p. 285.

shows a fragment of a nude, from her belly to her legs. Shortly thereafter her work began to move toward poetic forms by alluding to the body through its absence, as in the series of mostly empty domestic dishes she produced in *Juego para trece más una memoria* [*Set of Thirteen and One Memory*] (1992).

From 1990 to 1995, Pérez-Ratton had several individual exhibitions in spaces that included Joaquín García Monge Gallery, the Instituto Goethe, Kandinsky Gallery, and the gallery of the Ministerio de Cultura. These appearances consolidated her artistic vocation and reaffirmed her methods for conducting her research, which quickly began to move toward assemblage, found objects, sculpture and installation.

Cultural management as creative act

Putting into perspective Pérez-Ratton's work as an artist and the respect she had toward what creators had to say allows us to better understand her gradual movement from the visual arts to curating and cultural management. Rather than claiming to be a "curator," Pérez-Ratton understood her practice as an organic way of responding to the needs of her context, looking for a way to publicly value the work of the community of which she was a part. She described this clearly in an interview with Carolee Thea:

> When I was invited [in 1994] to direct the MADC [Museo de Arte y Diseño Contemporáneo], my career as an artist was just stabilizing. I thought to myself, "You complain about museums not operating the way you thought they should and art institutions not responding to artists' needs, and here they are offering [you] this opportunity." And so I took the job in order to see how I could change things.[3]

At the time Pérez-Ratton assumed the director's position, her work as an artist had began to achieve significant recognition, as evidenced by the first place of the Sala Abierta at the first Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica, which she received in 1994 for

—

3— Carolee Thea and Thomas Micchelli (eds.), "Interview with Virginia Pérez-Ratton," *On Curating: Interviews with Ten International Curators*, New York, Distributed Art Publishers, 2009, p. 108.

her installation *De vidrio la cabece*ra... [*Of Glass the Bedhead...*] (1993). The work consisted in a metal cot, resting on it was a pillow made of glass textured with flowers. With this work, the artist was continuing her research on patriarchal culture and the subtly masked forms of violence in the domestic sphere.

For Pérez-Ratton, taking over the directorship of the MADC—the first museum of contemporary art in all of Central America—was not incompatible with her own vocation as an artist. In her view there was a natural continuity between the two, insofar as curatorial and institutional experimentation also implied intervening in the sensitive fabric of society, through weaving storylines that reclaimed art and its institutions' public service role. In an unpublished interview from 1999, conducted by the Guatemalan critic and curator Rosina Cazali, Pérez-Ratton was explicit about this aspect: "In my view, cultural management, when it is approached with a certain boldness, and when the process of carrying it out produces effects at the internal level, the personal level—especially in the person who's doing it—is definitely a creative act, and therefore it falls more on the side of personal artistic processes than administrative ones. Therefore, once it has begun, it is almost impossible to turn back."[4]

A geopolitical reorganization

More than simply directing an institution, Pérez-Ratton's work sought to contribute toward changing the conditions of production and thought. This implied generating a solid working structure with a foundation on preservation, research, and knowledge production. Shortly after having assumed her new role as director—together with the artist and curator Rolando Castellón—she conceptualized one of the most ambitious projects in the history of the MADC: a series of three exhibitions entitled *MESóTICA*. Under this heading, which played with the words "Mesoamerica" and "exótica," the museum proposed to survey the art of the Americas, from south to north and from north to south, suggesting relations of dialogue and influence that went beyond the usual image that reduced the artistic map of

—

4— Interview between Rosina Cazali and Virginia Pérez-Ratton, n.d. (ca. July 1999). Held in the Archivo de Lado V, Centro de Estudio y Documentación, TEOR/éTica.

the Americas to a few metropolitan capitals.[5] The title of the project sought symbolically to create a circumstantial space of encounter; that is, *MESóTICA* as "the place, the support system, [as] a gigantic geopolitical wall" on which different art forms "have come to act and into dialogue."[6] The platform made it possible for many artists from the region to meet, sparking relations of exchange and collaboration that endure to this day.

MESóTICA. The America Non-Representativa (1995) was dedicated to abstraction. *MESóTICA III. Instalo-mesótica* (1998) explored the languages of installation and site-specific sculpture. The second show in the series, *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación* (1996), was a declaration of intent about how to rethink the geopolitical and cultural limits of Central America, how to reimagine the ways of belonging to a particular territory and trace a new cartography of artistic production in the region. This exhibition was central because it marked a process of exploration around the question of how "to represent oneself" from what was at the time still considered to be a "periphery"—one that ironically goes by the name of *Central* America. Nevertheless, it was not simply a matter of getting Central America to appear on the map, but rather of creating favorable conditions under which its creators and agents would converge in a common space, developing not only discourses but also regional systems of circulation.

MESóTICA II was dedicated to researching, exhibiting and creating a dialogue between artists from the five countries of the former Capitanía General de Guatemala: Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras and Guatemala. It was the first curatorial project conceived from within the region that sought to delve into contemporary art from these countries, which tended to be absent from the narratives of Latin American art of the era. *MESóTICA II* was meant to be a direct response to the exhibition *Ante América*. Curated by Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León and Rachel Weiss, *Ante América* originated in Bogotá in 1992 and was presented at the MADC in 1994 on the last stop of its international itinerary. The project proposed one of the most ambitious surveys

—

5— See Virginia Pérez-Ratton and Carlos Basualdo, *MESóTICA. The América Non-Representativa*, San José, MADC, 1995, exhibition catalog.

6— Virginia Pérez-Ratton, "El por qué de MESóTICA," *MESóTICA. The América Non-Representativa*, op. cit., p. 4.

of the art of the Americas by bringing together Latin American artists living in their home countries and in exile, Chicanos, Latinos, African Americans, indigenous and Native American artists, but without including artists from Central America. Responding to Pérez-Ratton's insistence, Mosquera was explicit in commenting on this absence: "Because we don't know them."[7] Pérez-Ratton and Castellón wanted the presence of *Ante América* to trigger a broad debate about the politics of representation of the art from the continent, and about the importance of building an infrastructure of their own that would recognize the value of the multiple aesthetic horizons that coexisted in the region.

MESóTICA II's travels to Madrid, Paris, Apeldoorn, Rome and Turin sought to awaken the international community's interest. A consequence of this was Paulo Herkenhoff's invitation to Pérez-Ratton to curate a section about Central America and the Caribbean for the 1998 Bienal de São Paulo, dedicated to the concept of "anthropophagy." For this project, titled *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*, Pérez-Ratton put her stakes on an unexpected cartography of affinities that went beyond territorial borders. Her selection was a proposal to understand the region through the work of Caribbean philosopher Édouard Glissant, who regarded the Caribbean as "a society in which identities are always defined in relation to the Other, and in which they are permanently intermixed."[8] For Pérez-Ratton, that was how cultural anthropophagy was practiced both in the isthmus and in the Caribbean. In this way, she sought to understand Central America in relation to a Caribbean that was part of its territory and culture, but that always seemed distant.

The 1990s thus presented an important opportunity in the shaping of local art scenes. New institutions, new events and publishing projects driven largely by women critics, curators and cultural organizers, like Juanita Bermúdez, Mónica Kupfer, Regina Aguilar, Adrienne Samos, Tamara Díaz Bringas, as well as the organization Mujeres en las Artes (MUA) in Honduras, among others. Notable among the editorial initiatives are the cultural magazine *Talingo* in Panama, the feminist publication *La Cuerda*

—

7— See Virginia Pérez-Ratton, "MESóTICA II. Centroamérica: re-generación," *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación*, San José, MADC, 1997.

8— Virginia Pérez-Ratton, "Una historia en blanco y negro," *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano*, Valencia, Universitat de València, 2013, p. 88.

in Guatemala and the magazine of art and politics *ArteFacto* in Nicaragua. The broadening of these networks of critical discussion, as well as the affirmation of feminist positions in art, gave shape to a renewed space of political debate coming from the cultural realm. Pérez-Ratton contributed to that process, accompanying the emergence of new ways of talking about art, memory, and politics through the work of numerous women artists like Priscilla Monge, Patricia Belli, Regina Galindo, and Karla Solano, who distanced themselves from models derived from masculine aesthetics that came closer to conventional militancy. The region cannot be understood without recognizing the claims that women raised and the spaces they sought to open in response to a precarious and patriarchal institutional landscape.

TEOR/éTica

The creation of TEOR/éTica in 1999—which to this day is Pérez-Ratton's main legacy—is a continuation of her research as director of the MADC, but infused with an ethics that further elevated the dimension of community and affective bonds that were nurtured by sharing as an everyday practice. Inevitably, the direction taken by this new work was permeated by the place in which it developed: a domestic space, a former house in Barrio Amón, in downtown San José. The conversations that took place in its kitchen, patio or living room were pervaded by a markedly feminine sensibility. Together with Tamara Díaz Bringas, Ruth Sibaja, Rosina Cazali and other interlocutors, Pérez-Ratton led a program of situated knowledge production that struck up dialogues with diverse institutions and projects at an international level, which enabled both her and TEOR/éTica to participate in platforms ranging from international biennials (in Lima, Cuenca, and Limerick) to bibliographic production dedicated to the region in books and specialized magazines.

The question of how "to represent oneself," both inwardly, toward the region, and outwardly, would remain on the agenda of Pérez-Ratton and the institutions from which she operated. That agenda defined multiple issues that stemmed from the artistic production of the region, marking the tone of encounters like *Temas Centrales* (2000 and 2012), the conference cycles *Situaciones Artísticas Latinoamericanas* (2004 and 2005), and the large-scale exhibition *Estrecho Dudoso* (2006), which sought

to expand this debate. As Pérez-Ratton explains, in that project there was a "dual objective: outward visibility and inward appreciation, based on collective work, which was not initially proposed consciously."[9] The main component of her strategy—even if it occurred somewhat intuitively—was to expand networks through exhibitions and theoretical encounters, insisting on alliances that were fueled by a shared purpose as well as profound mutual affection.

Despite being a private initiative, TEOR/éTica fulfilled an important public function that extended toward the rest of Central America and the Caribbean. In a context of constant vulnerability and scarce resources, TEOR/éTica opened its space to artists, worked with a sense of experimentation, and generated theoretical dialogues that fostered contact among people who found themselves building knowledge through the visual arts. Its curatorial program sought to unveil questions that were afflicting the local context, while also exploring related themes in the work of artists from around the world. In this way, it insisted on a horizontal form of exchange: learning from others but also positioning Central America's own input at the same level. In both her writing and her work as a cultural manager, Pérez-Ratton questioned the notion of being "behind the times," a colonial inheritance imposed on the development of the region, considering forms of vindicating and understanding the region's own forms from that internal recognition and dialogue.

As a platform, TEOR/éTica offered the possibility of positioning itself in relation to public policies with no sense of judgment or understanding of the needs of the local artistic community. It brought visibility to projects that were coming out of critical artistic investigation, beyond formal questions. It offered an alternative from where to approach the debates that were closest to artists producing in the contemporary moment. It was possible to move nimbly and to respond more immediately to situations or debates of a political and cultural nature. However, it was not exempt from critique. Many often felt that TEOR/éTica created a gap between those who participated in its events or exhibited in its halls and those who felt excluded from that dynamic. In a context like that of Central America, the needs and urgencies are

—

9— Virginia Pérez-Ratton, "What region? Pointing toward a Dubious Strait," included in the present volume, see pp. 232-258.

many. There were always those who in this artistic community resented that these could not all be attended, even when this is clearly an impossible task.

Coda

One thing that occupies a notable place in this exhibition is Pérez-Ratton's commitment to caring for and preserving the memory of art and culture. She trusted that these could offer different ways of thinking about the past, the present and the future. That vocation was manifested in multiple ways, including her impulse to create the Centro Regional de Documentación e Investigación sobre Arte (CRDIA) when she was director of the MADC in the mid-1990s, her 2003 co-founding of the music label Papaya Music—dedicated to promoting traditional and contemporary Central American music—and the art collection she built over the course of many years, which is now one of the most important artistic collections in Central America and the Caribbean. That collection, along with her personal archive—which is currently being organized by TEOR/éTica in order to make it available to the public—are the main sources for this project.

The title of the exhibition, *Central America: Desiring a Place*, alludes directly to the passion and determination that enlivened her life and trajectory: to bring greater visibility to the region outside its borders, as seen from a local perspective rather than just external projections. In the postwar context of the 1990s, that was a collective need: to give Central America a place as a space of creation and critical response, strengthened by the commitment of numerous colleagues and agents. But reversing the terms of the title also evokes Central America as a *place of desire*, that is, a perennially exoticized region that is being reclaimed here from a situated thinking, as a geography that aspires to contagiously spread heterogenous interpretations of a common time.

Virginia Pérez-Ratton's eagerness to build infrastructure and to construct a living ecology has been upheld into the present through the continuous labor done by TEOR/éTica, which celebrates its twentieth anniversary in June 2019. At a time when the legacy of critical practices seem to have been absorbed by the status quo and modeled to fit into the languages and categories assigned by the art world, TEOR/éTica's task continues to be to

affirm that aesthetic imagination and creativity are capable of engaging the present—that is, experiences that problematize the simplification of the historical narratives that are occurring from the expansion of neoliberal discourses and their anesthetic effects on cultural memory.

During the past twenty years, the institution has tried out self-reflexive and experimental processes that have resulted in the implementation of a collective directorship since January 2018, whose decentralized labor invokes other models of co-responsibility in institutional management.[10] Revisiting Virginia Pérez-Ratton's work through this exhibition and this book is an exercise that enables us to understand the transformations of the Central American context, the passion that animated her cultural and intellectual battles, as well as the enormous physical and affective legacy she has left behind. To examine it up close also confronts us with the question of how to continue facing up to the commitment to reclaim theory, ethics and aesthetics as places of reflection and public action.

—

10— The directorship currently comprises Miguel A. López, M. Paola Malavasi Lachner, Daniela Morales Lisac and Paula Piedra. From January 2018 to January 2019, Dominique Pérez was also part of the co-directorship.

Virginia Pérez-Ratton en la exposición—at the exhibition *MUA Instala*, **Tegucigalpa, Honduras, 1999. Copia cromogénica sobre papel**—Chromogenic print on paper, **10.1 × 15.1 cm. Foto**—Photo: **Autor no identificado**—Unidentified author. **Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Práctica artística

Pérez-Ratton era, antes que cualquier otra cosa, una artista, lo cual le permitió incidir en el tejido de la comunidad artística desde esa sensibilidad. Entre 1988 y 1989 residió en Francia con su familia y cursó talleres de gráfica en la Escuela de Artes Decorativas de París. Su trabajo en grabado se vio contagiado por una lectura política del momento en la serie *Muros,* que produjo a partir de sus impresiones del muro de Berlín. Su producción giró principalmente en torno a la memoria de los objetos y espacios, con un enfoque en el hogar y lo cotidiano, como se refleja en la serie de grabados de platos que realizó a inicios de los años noventa. En *Porque este es mi cuerpo* (1991) y *Juego de muda incompleto* (1999), Pérez-Ratton tomó como referente su propio cuerpo, mostrando fragmentos que aluden a la memoria que se carga en la piel. Un procedimiento similar fue empleado para la escultura *Hoja de vida* (1995), la cual consistió en una serie de vestidos usados por ella misma en distintos momentos de su vida, o a través de los platos y vasos rotos que recopiló de su hogar o de amigos para las instalaciones *Fregadero blues* (1997), *Pecera* (1997) y *Tricolor* (1992/1997). Este acercamiento a su amplia producción de grabado, pintura, instalación y escultura permite complementar su compromiso por transformar la escena cultural desde sus roles como agente cultural y agitadora.

Artistic Practice

Pérez-Ratton was first and foremost an artist, which enabled her to intervene the fabric of the art community from that artistic sensibility. From 1988 to 1989 she and her family lived in France, where she enrolled in workshops in graphic art at the École des Arts Décoratifs in Paris. Her printmaking work was influenced by a political reading of the time in the series *Muros*, which she produced based on her own impressions of the Berlin Wall. Her production revolved primarily around the memory of objects and spaces, with a focus on the home and the everyday, as reflected in the series of engravings of plates she made in the early 1990s. In *Porque este es mi cuerpo* [*Because This Is My Body*] (1991) and *Juego de muda incompleto* [*Incomplete Molting Game*] (1999), Pérez-Ratton took her own body as a point of reference, displaying fragments that allude to the memory carried on one's own skin. She followed a similar procedure for the sculpture *Hoja de vida* [*Curriculum Vitae*] (1995), which consisted of a series of dresses she herself had worn at different moments of her life, as well as for the broken plates and glasses that she gathered from her home and from those of her friends for the installations *Fregadero blues* [*Sink Blues*] (1997), *Pecera* [*Fish Tank*] (1997), and *Tricolor* (1992/1997). Approaching her wide-ranging production of engraving, painting, installation and sculpture makes it possible to better complement her commitment to transform the local cultural scene from her roles as a cultural agent and agitator.

Alexandra Pérez, Hoja de contactos—Contact sheet. **Virginia Pérez-Ratton en su taller**—in her studio **"Atelier La Tebaida", 1991. Aparece en las imágenes**—Appears in the images **Jean Pierre Ratton**

Autor no identificado—Unidentified author, Retrato colectivo en taller—Collective portrait in the studio **"Atelier La Tebaida". De pie, de izquierda a derecha:**—Standing, from left to right: **Rolando Ríos, Héctor Burke, Adrián Arguedas, Adolfo Siliézar, Lola Fernández, Ana Griselda Hine, Virginia Pérez-Ratton; sentado**—seated **Omar Rayo,** *ca.* **1989-1990 [Cat. 20]**

Autor no identificado—Unidentified author, Virginia Pérez-Ratton en su exposición de grabados, relieves y collages—in her exhibition of engravings, reliefs and collages, **en Galería J. García Monge, San José, Costa Rica, 1990**

Virginia Pérez-Ratton, *Germinar III—Germinate III*, 1984 [Cat. 1]

36 **Virginia Pérez-Ratton,** *Romper muros—To Break Walls*, 1989-1990. Foto—Photo: Daniela Morales Lisac [Cat. 5]

Virginia Pérez-Ratton, *Erupción-Irrupción (o el rapto de la Tierra)*—*Eruption-Irruption (or The Rapture of the Earth)*, s.f.—n.d. Foto—Photo: Daniela Morales Lisac [Cat. 7]

38 **Virginia Pérez-Ratton,** *Caminos de Nicoya— Roads of Nicoya,* **1989.** Foto—Photo: Daniela Morales Lisac [Cat. 2]

Virginia Pérez-Ratton, *Sin título—Untitled*, 1990 [Cat. 6]

Virginia Pérez-Ratton, *Lista de bodas—Wedding List*, **1991. Acrílico sobre lino crudo—**Acrylic on linen**, 120 × 100 cm. Colección—**Collection **Familia Ratton Pérez. Foto—**Photo**: Daniela Morales Lisac**

Virginia Pérez-Ratton, *Dos lados de un mismo saco—Two Sides of the Same Vest,* **1995. Técnica mixta sobre lino—**Mixed media on linen**, 80 × 60 cm c/u—**each. **Colección—**Collection **Familia Ratton Pérez. Foto—**Photo**: Daniela Morales Lisac**

Virginia Pérez-Ratton, *El hábito no hace al monje—The Cowl Does Not Make the Monk,* **1995. Técnica mixta sobre lino—**Mixed media on linen**, 80 × 60 cm. Colección—**Collection **familia Ratton Pérez. Foto—**Photo**: Daniela Morales Lisac**

Virginia Pérez-Ratton, *Porque este es mi cuerpo—Because This is My Body*, **1991. Foto—**Photo**: Daniela Morales Lisac [Cat. 8]**

Virginia Pérez-Ratton, *De vidrio la cabecera...*—*Of Glass the Bedhead...,* **1993. Ensamblaje de catre metálico, vidrio y encaje**—Metal structure, glass and lace. **Colección**—Collection **Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José. Foto**—**Photo: Erika May Osorio**

Virginia Pérez-Ratton, *Hoja de vida—Curriculum Vitae*, 1995 [Cat. 16]

Virginia Pérez-Ratton, *Arquitectura interior—Interior Architecture,* **1997. Instalación compuesta de las obras—**Installation that includes the works ***Fregadero blues—****Sink Blues* **(1997); *Pecera—****Fish Tank* **(1997), & *Tricolor* (1992, versión–**edition **1997). Estructuras de hierro, vidrio, espejos y otros elementos—**Iron structures, glass, mirrors and other elements**, medidas variables—**variable dimensions**. Colección—**Collection **familia Ratton Pérez**

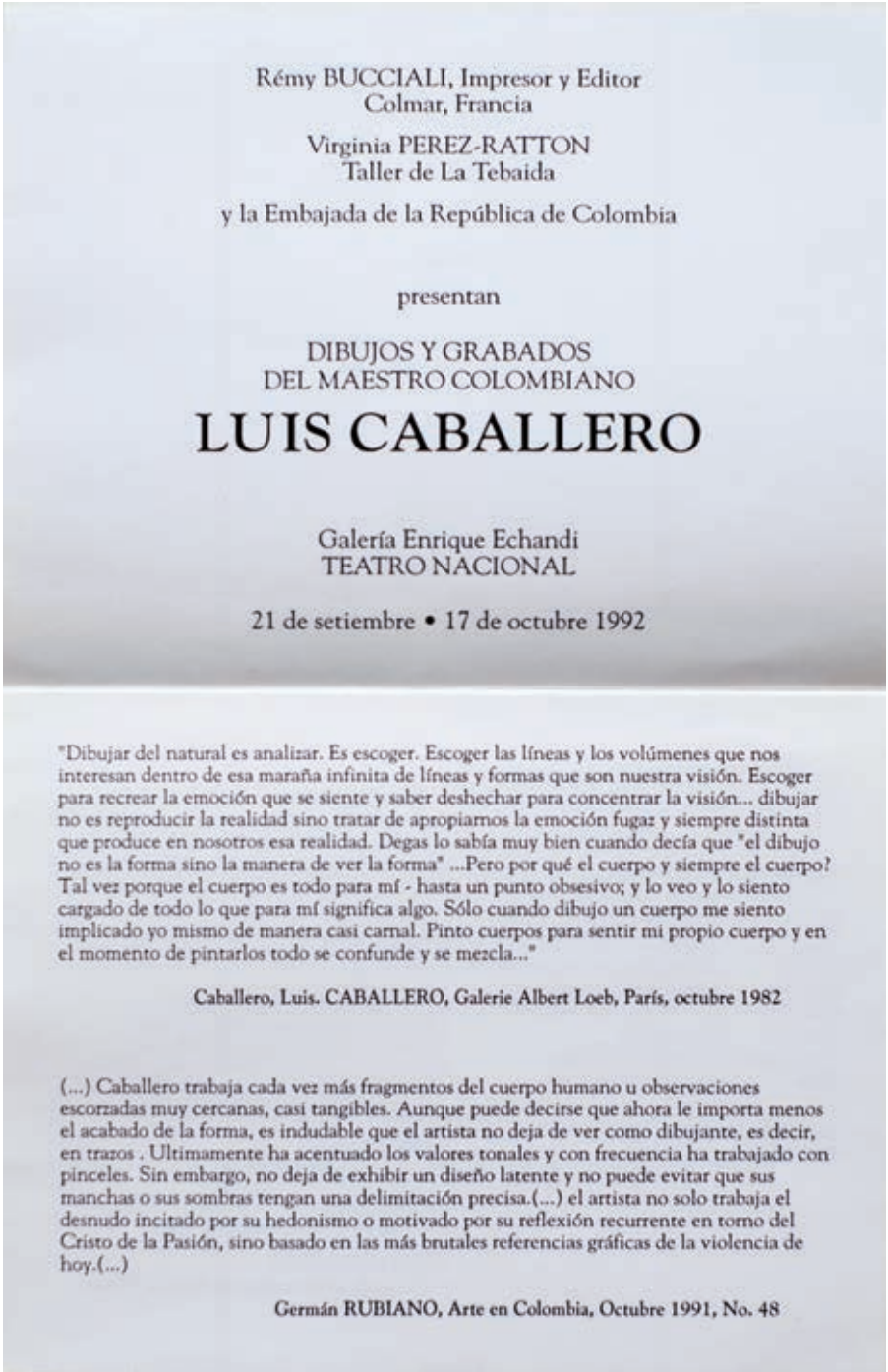
Virginia Pérez-Ratton, *Juego de muda incompleto—Incomplete Molting Game*, **1999 [Cat. 17]**

Gestión cultural, crítica y curaduría

Virginia Pérez-Ratton empezó a organizar exposiciones en torno al grabado y la pintura a fines de los años ochenta. Su estudio personal, "Atelier la Tebaida", se convirtió en un laboratorio a pequeña escala de lo que sería luego una práctica curatorial sostenida. Entre 1989 y 1990 realizó una temprana exposición de grabado en Francia. En 1992 curó su primera exhibición formal en la galería Enrique Echandi, con óleos y grabados de Luis Caballero. En 1994 presentó una selección de obras del artista alemán Kurt Mair bajo el título *Gráfica erótica* en la Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC) del Museo de Arte Costarricense (MAC). Ese mismo año, Pérez-Ratton se convirtió en la primera directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica, el primer museo de arte contemporáneo en toda Centroamérica. Para ella, este rol no era incompatible con su propia vocación de artista; al contrario, lo veía como una continuidad natural en tanto la experimentación curatorial y la gestión institucional implicaban afectar la esfera pública y el tejido sensible de la sociedad. Desde el MADC, Pérez-Ratton impulsó la creación del Centro Regional de Documentación e Investigación sobre Arte (CRDIA) y la fundación de la revista *FANAL* (1994-1997), además desarrolló exposiciones de investigación, como la serie *MESóTICA*, y albergó proyectos de artistas y curadores locales e internacionales.

Cultural Management, Criticism and Curatorship

Virginia Pérez-Ratton started organizing exhibitions of engravings and paintings in the late 1980s. Her own studio, "Atelier La Tebaida", was transformed into a small-scale laboratory of what would later become a sustained curatorial practice. From 1989 to 1990 she carried out an early exhibition of engraving in France. In 1992 she curated her first formal exhibition at Enrique Echandi gallery, featuring oil paintings and engravings by Luis Caballero. In 1994 she presented a selection of works by the German artist Kurt Mair, titled *Gráfica erótica,* at the Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC) of the Museo de Arte Costarricense (MAC). That same year, Pérez-Ratton became the first director of Costa Rica's Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), the first contemporary art museum in all of Central America. For her, this role was not at odds with her own vocation as an artist. On the contrary, she saw one as a continuation of the other, insofar as curatorial experimentation and institutional organizing implied affecting the public sphere and the sensible fabric of society. From her position at the MADC, Pérez-Ratton promoted the creation of the Centro Regional de Documentación e Investigación sobre Arte (CRDIA) and founded the journal *FANAL* (1994-1997). While there, she also developed research-based exhibitions like the *MESóTICA* series, and championed projects by local and international artists and curators.



Galería Enrique Echandi, Teatro Nacional de Costa Rica*, Luis Caballero,*
septiembre a octubre—September to October**, 1992 [Cat. 38]**

Luis Caballero, *Sin título—Untitled,* 1984 [Cat. 22]

52 **Kurt Mair,** *Für Vicky—For Vicky,* 1988 [Cat. 23]

Kurt Mair, *Sin título—Untitled,* **1994 [Cat. 24]**

Autor no identificado—Unidentified author, Virginia Pérez-Ratton en su oficina como directora del—at her director office, **Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica,** *ca.* **1994 [Cat. 46]**

Equipo del MADC durante—MADC staff during *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación*: Luis Fernando Quirós, Marta Arce, Adriana Artavia, Javier Acuña, Luis Fernando Salas, Víctor Hugo Monge, Carlos Calvo, Adán Gazo, Virginia Pérez-Ratton, Nelson Moya, Julio Blanco, Carmen Chávez, Ingrid Villata, Dennis Hidalgo, Jimmy Robles, Julio Zúñiga, Ruth Sibaja & Rodolfo Fischer. Archivo digital del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

CULTURA

MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORANEO

*Virginia Pérez Ratón**

Un museo espectacular

El museo de Arte y Diseño Contemporáneo(MADC) se encuentra ubicado en una de las áreas más bellas de todo el Centro Nacional de la Cultura. Su Sala Principal es la antigua bodega de barricas de ron y ofrece uno de los más espectaculares espacios arquitectónicos de la ciudad. Columnas, vigas y artesanado de madera hacen armonioso juego con altas ventanas enmarcadas en nichos que se repiten mudos hacia el oeste y que son testigos del grosor de sus vetustos muros. La altura de la techumbre, mas de cinco metros, permite exponer obras de dimensiones extraordinarias, y su ambiente sobrio, casi monacal, funciona como un magnífico telón de fondo para montajes poco comunes.

El Museo cumplió un año en febrero. Después de un recorrido por varias tendencias importantes de arte internacional, como lo son el arte popular político (Retablos Ayacuchanos y las Tablas de Sarhuá - junio/julio), el arte ligado con la identidad, el ritual, la memoria y la pertenencia (ANTE AMERICA - agosto/ octubre), y el arte abstracto actual en el continente americano (MESOTICA - enero/marzo), así como una presentación de la colección permanente del Museo en noviembre y diciembre, el público costarricense tendrá la oportunidad de ver durante abril y mayo lo que sus artistas han contribuido a nivel internacional en 1994: 25 artistas representaron a Costa Rica en las cinco bienales que tuvieron lugar el año pasado en diversos puntos de América Latina -La Habana, Cuenca, Santo Domingo, Valparaiso, Sao Paulo.

En efecto, uno de los eventos en que se confronta el arte internacional en el siglo veinte lo constituyen las bienales. Las hay en todo el mundo, de mayor o menor prestigio, de alcance mundial y local. Bienales pues son cada dos años, y remplazan el famoso "salon" decimonónico: la primera Bienal, la decada de bienales, mito que aun mantiene su prestigio a pesar de los avatares del arte y la política, es la **Bienal de Venecia**, que cumple este año 100 años. En América Latina la más antigua, que va por su 22° edición, es la **Bienal de Sao Paulo.** Igualmente en crisis desde hace varios años, Sao Paulo lucha por conservar la estatura que le dieron las obras presentadas en las ediciones de los años cincuentas y sesentas y es una de las grandes bienales en nuestro continente, ya que incluye artistas del mundo entero. Tradicionalmente desorganizada, es sin embargo un itinerario de gran relevancia para el mundo artistico.

La **Bienal de la Habana** pone a la isla cubana en el mapa mundial del arte por varias razones: primera bienal dedicada al Tercer Mundo, se ha convertido a pocos años de su inicio en un punto obligado no solo para los artistas sino para la infinidad de curadores, criticos, historiadores, escritores e intelectuales de todos los campos. La Habana a pesar de sus contradicciones, resulta una de las mayores vitrinas de la actualidad artistica por su calidad y tamaño, y por el interés y organización de los foros y discusiones. La **Bienal de Valparaiso** en Chile, de dimensiones mucho más reducidas, y de alcance más limitado, lucha por

CONTINUA Pág. 18

Arriba: Miguel Hernández, obra participante en Bienal del Caribe en 1994.
Abajo: *Ensamblaje* de Adolfo Sillezar.

Virginia Pérez-Ratton, "Museo de Arte y Diseño Contemporáneo", *Clásica,* núm—no. 17, II, marzo de—March, 1995, San José

VIENE Pág. 10

mantener viva la actividad a pesar de grandes limitaciones presupuestarias y una inserción menos fuerte dentro de la contemporaneidad. Sin embargo, esta última edición contó con obras de mayor interés. En Ecuador se ha organizado también una bienal: la **Bienal de Cuenca**. Evento en una pequeña ciudad de las montañas ecuatorianas, es un encuentro de medianas dimensiones, y al igual que Valparaíso, con participación sobre todo latinoamericana. Por Cuenca han pasado muchos de los actuales maestros del continente. Finalmente, el Caribe ha querido tener otra bienal y el Museo de Santo Domingo organiza la **Bienal de Pintura de Centroamérica y el Caribe**. En momentos en que la pintura se integra en otros géneros y en que se interviene con materiales tan disímiles, la Bienal del Caribe se interroga sobre si misma. Con solo dos ediciones, es a la vez la bienal menos fuerte de todas, no por eso atrae menos participación, y países como Venezuela envían representaciones de peso que legitiman y colaboran a desarrollar este evento.

Para Costa Rica es de la mayor importancia participar en estas bienales. Solo así se dará a conocer el arte costarricense en diversos ámbitos. Y la curaduría deberá siempre ser de calidad, pues es eso lo que contribuye a que las Bienales adquieran prestigio.

El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo ha querido mostrar las obras que estuvieron en cada una de las Bienales de 1994, para que el trabajo de nuestros artistas pueda ser visto tal y como estuvo expuesto en cada uno de estos casos. Muchos de ellos son ampliamente reconocidos localmente, otros inician su carrera. La Sala I y II, así como la Pila de la Melaza, ofrecerán, obras en los campos de la pintura, la instalación, el ensamblaje, la escultura, el dibujo, la arquitectura y las técnicas mixtas. Por primera vez, se reunirá a todos los artistas costarricenses que han expuesto durante un año fuera de Costa Rica en certámenes internacionales de gran relevancia. Además se publicará un catálogo como testimonio de esta participación y se organiza un foro sobre el tema después de la inauguración de la exposición. Esto forma parte del apoyo y el estímulo que el MADC desea ofrecer a los artistas del país. ◆

* Literata costarricense ydirectora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo

58 **Museo de Arte y Diseño,** *MESóTICA. The América Non-Representativa,* 1995 [Cat. 50]

18 de Enero - 5 de Marzo de 1995

MESóTICA

(the américa non-representativa)

MUSEO de **ARTE** y DISEÑO *CONTEMPORANEO*

San José-Costa Rica

Museo de Arte y Diseño, *MESóTICA. The América Non-Representativa,* 1995 [Cat. 51]

figuración-representación-ABSTRACCION: significados en MESóTICA

Virginia Pérez-Ratton
Directora del MADC

MESóTICA -the américa non representativa-: hibridación semántica de un título (que podría haber sido otro) para abarcar en un abanico Norte-Sur-Sur-Norte, a quince artistas que nos encaminan hacia posibilidades futuras de la abstracción. MESóTICA es el sitio, el soporte circunstancial, gigantesca pared geopolítica sobre la que actúan y dialogan estas facetas pictóricas de la abstracción. Porque es pintura, la que han jurado muerta pero que perdura, lo que ahora exponemos - solo pintura...

... entre el Sur y el Norte, es un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa y en verdad desconocida. MESóTICA sirve de soporte pues, a un encuentro, primero en su género, que ofrece una suerte de respuesta a los límites que impusiera el formalismo en su momento. Siguiendo su planteamiento didáctico, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo ha querido montar también una contraparte nacional, por un lado haciendo referencia histórica de lo que fue la "explosión abstracta" de los años sesentas y que preparó el camino de las nuevas generaciones de los ochentas y noventas, mediante una selección de la muestra Inicios del Arte Abstracto en Costa Rica (Museo de Arte Costarricense, agosto-noviembre de 1994) y por otro, montando una muestra contemporánea que incluye a figuras conocidas en el medio con artistas de trayectoria más corta pero que de alguna manera se ubican dentro del nuevo planteamiento de la abstracción.

Aquella Primera Bienal Centroamericana de Pintura en 1971, pudo haber dado un golpe de gracia a la abstracción, al encauzar la investigación pictórica hacia una mayor figuración. Surgieron expresionismos de varios colores, muy en conjunción con el ambiente político de los años setentas, modificando en cierta forma el ciclo de investigación y renovación de la plástica en Costa Rica iniciado en los sesentas. Más de veinte años después, se ha visto en el Museo de Arte Costarricense el producto de un exhaustivo estudio de los años previos a la Bienal del 71, donde pudimos constatar el alcance de estas investigaciones, búsquedas y experimentaciones. A pesar del giro hacia la figuración que dio el quehacer plástico local a partir de 1972, la abstracción no cesó. Es a mediados de los ochentas que se evidencia la persistente tarea investigativa dentro de la abstracción en algunos pintores de la nueva generación. Y actualmente, otros aún más jóvenes se suman a estos, colocándose frente al futuro de la abstracción en términos vecinos y actitudes paralelas a artistas de otras latitudes. ■

Virginia Pérez-Ratton, "Figuración-representación-ABSTRACCIÓN: significados en MESóTICA", *FANAL. Boletín del Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte,* núm.—no 6, I, enero-febrero de—January-February, 1995. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

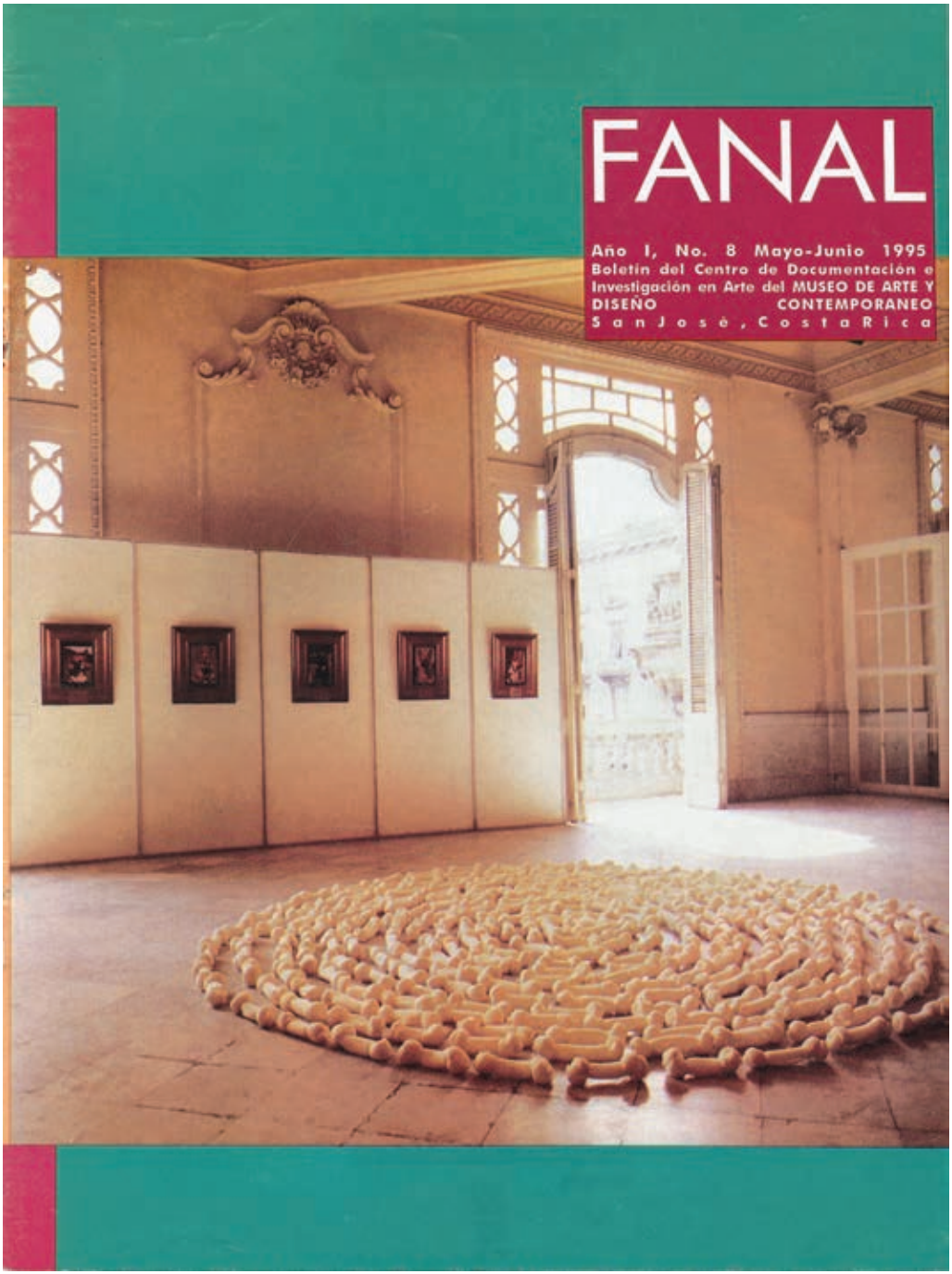
Autor no identificado—Unidentified author, *MESóTICA. The America Non-Representativa*, **1995. Foto—**Photo**: Archivo** MADC **[Cat. 53]**

Relaciones—*Relations*, catálogo de exposición—exhibition catalogue, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, 1996. Biblioteca de Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

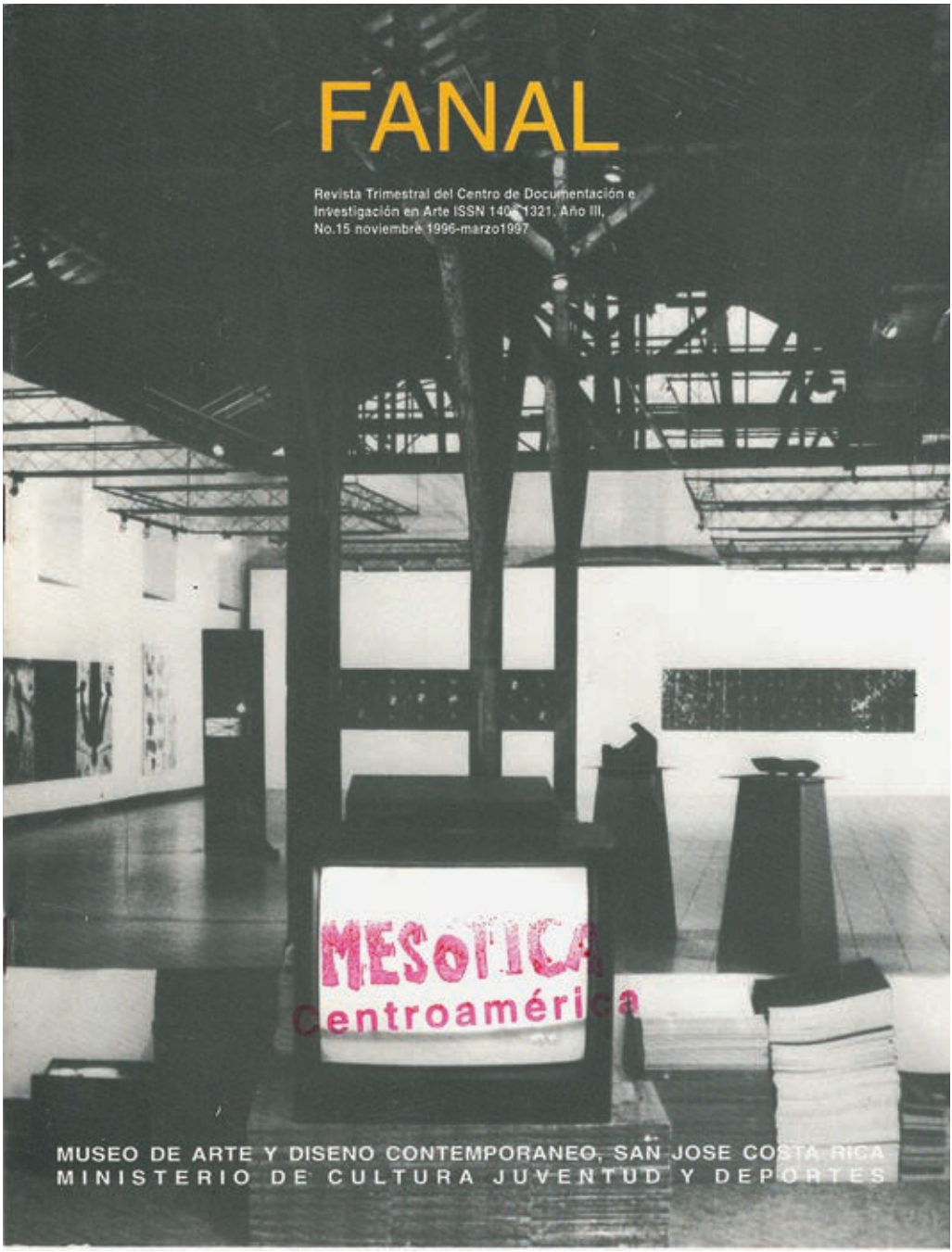
Oscar Muñoz, *Cortinas de baño—Shower curtains,* **1985-1989. Acrílico sobre plástico—**Acrylic on plastic**, vista de instalación en *Relaciones*—**installation view at *Relations,* **Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. Foto—**Photo**: Archivo** MADC

Rafael Otton Solís, *Nosotros los hombres*—*We, Mankind*, vista de exhibición en—exhibition view at ***MESóTICA III. Instalo-mesótica,*** **1998. Instalación**—installation, **medidas variables**—variable dimensions. **Foto**—Photo: **Archivo** MADC

Marcos Lora Read, *La Calimba,* **1994. Vista de exhibición en**—Installation view at *MESóTICA III. Instalo-mesótica,* **1998. Instalación**—installation, **medidas variables**—variable dimensions. **Foto**—Photo: **Archivo** MADC

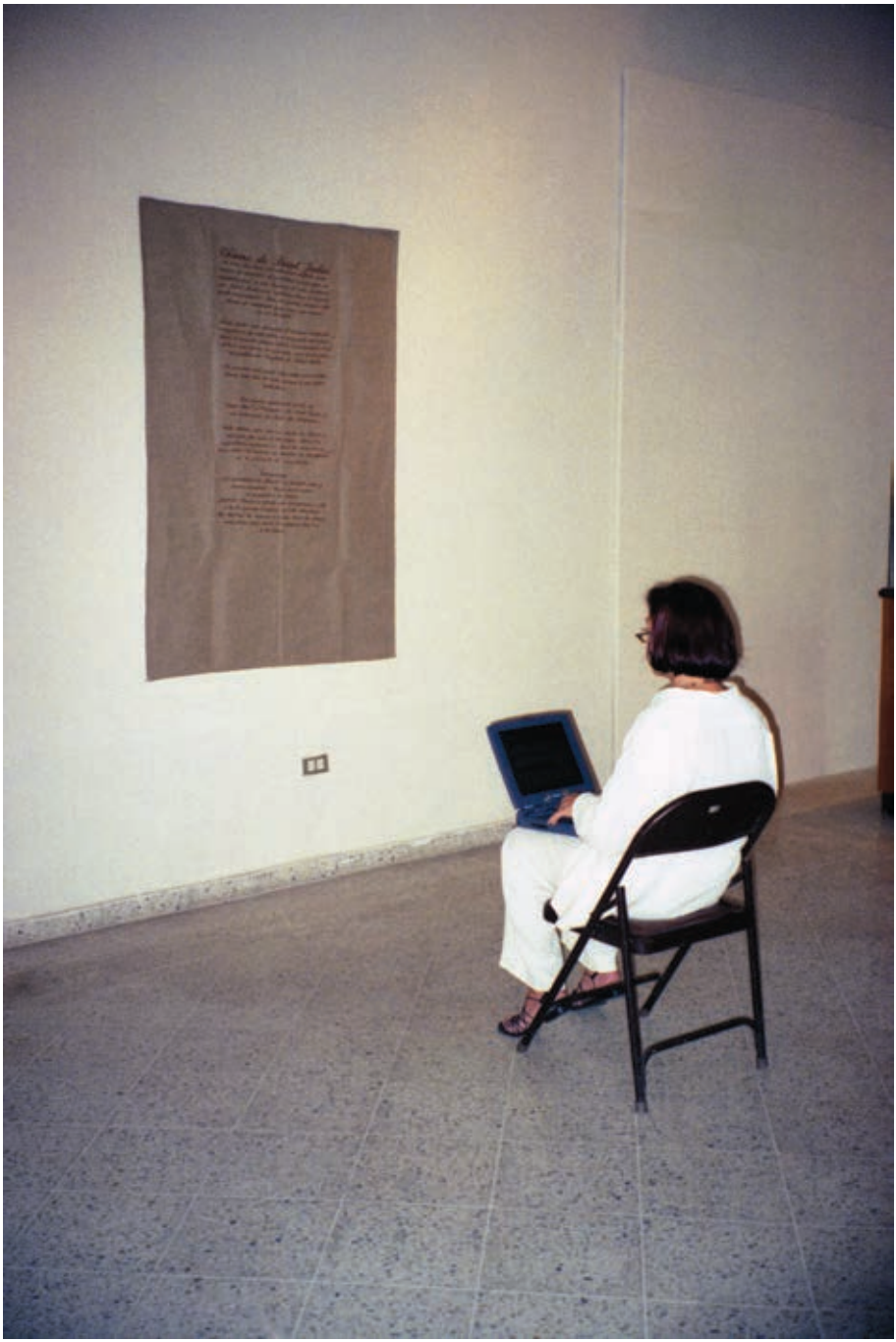


Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *FANAL. Revista Trimestral del Centro de Investigación y Documentación,* 1995 [Cat. 58]



Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *FANAL. Revista Trimestral del Centro de Investigación y Documentación,* **1997 [Cat. 59]**

Virginia Pérez-Ratton & Rolando Castellón con stand dedicado al—with a booth dedicated to the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, España, 1997. Archivo de Lado V –Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica



Virginia Pérez Ratton frente a la pieza—in front of the work ***Carta cadena a San Judas***—*St. Jude Chain Letter* **(1998), de**—by **Priscilla Monge, en la exposición**—at the exhibition *MUA* ***Instala,*** **Tegucigalpa, Honduras, 1999. Copia cromogénica sobre papel**—Chromogenic print on paper**, 10.1 × 15.1 cm. Foto**—Photo**: Autor no identificado**—Unidentified author**. Archivo de Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

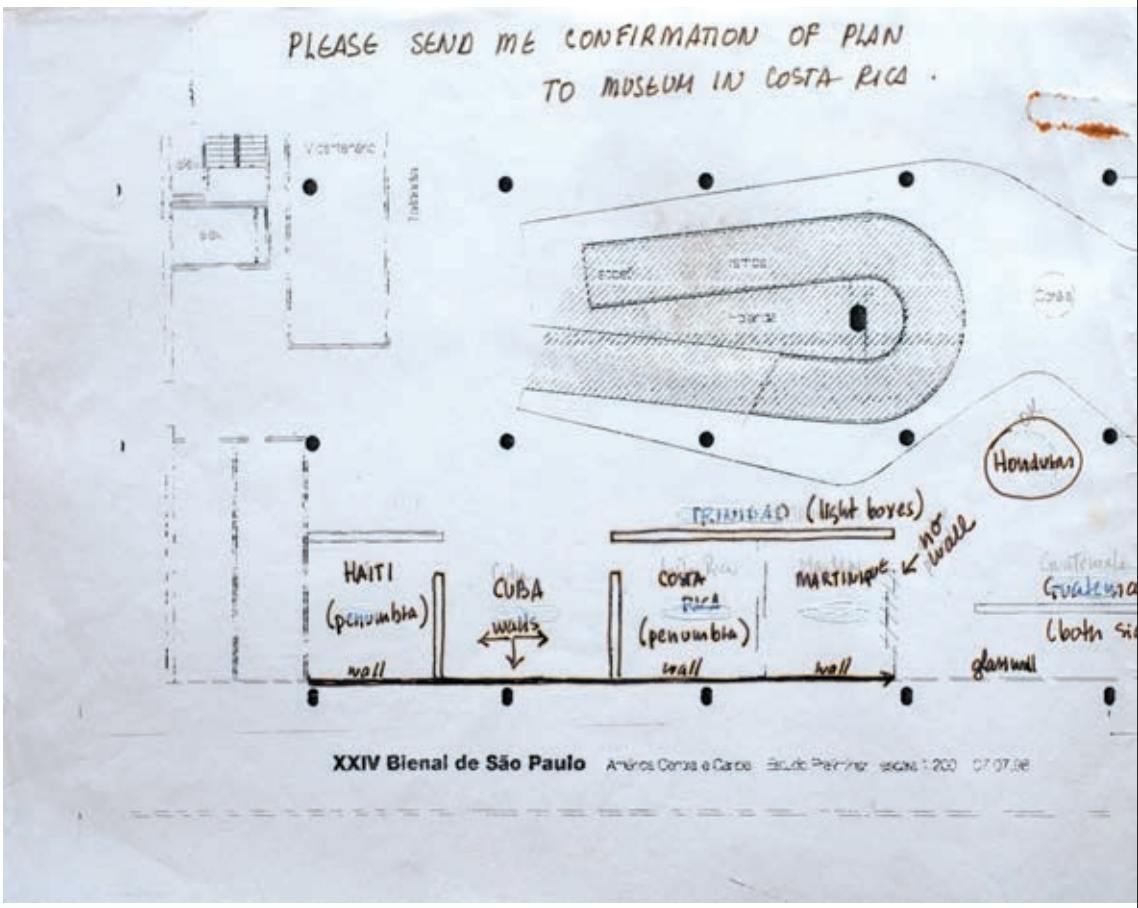
Priscilla Monge, *Overol—Overalls*, 1996. Toallas higiénicas y gancho de madera—Sanitary napkins and wooden hanger, 161 × 53 × 2 cm. Cortesía de la artista —Courtesy of the artist. Foto—Photo: Daniela Morales Lisac

Patricia Belli, *Nidos de lágrimas—Nests of Tears*, **1997.**
Foto—Photo**: Charlie Quezada (Cohete Studio) [Cat. 42]**

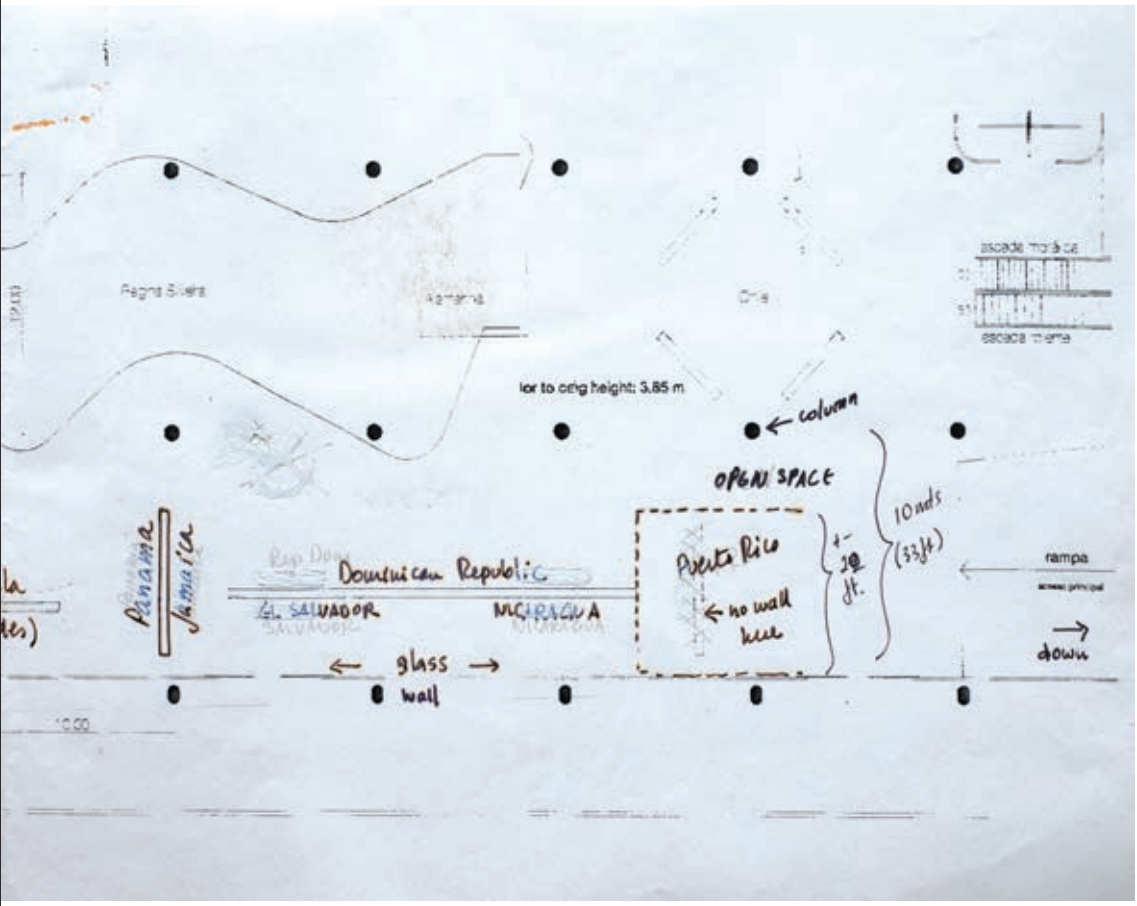
Joaquín Rodríguez del Paso, *América: una historia en blanco y negro—America: A History in Black and White*, 1995. Foto—Photo: Daniela Morales Lisac [Cat. 27]

Museo de Arte y Diseño, *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro,* 1998 [Cat. 31]

74 **Abigail Hadeed,** *Sin título (de la serie Carnaval)—Untitled (from the Carnival series),* **1994 [Cat. 28]**



Virginia Pérez-Ratton, Diseño de exhibición para—Exhibition design for *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro* en la—at the XXIV Bienal São Paulo, 1998 [Cat. 35]

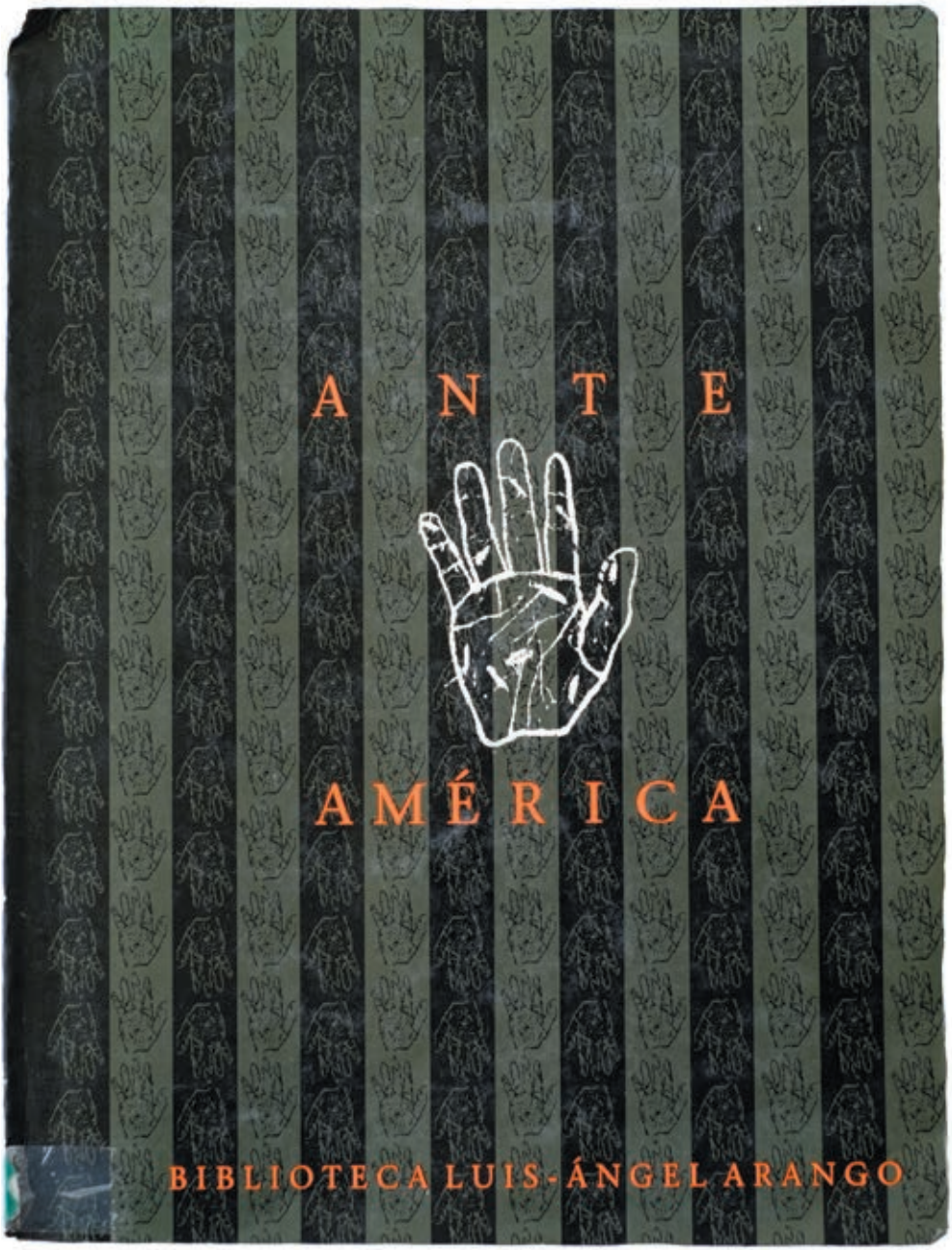

column
OPEN SPACE
10 mts
(33 ft)
Panama
Jamaica
Dominican Republic
EL SALVADOR
NICARAGUA
Puerto Rico
no wall here
glass
wall
rampa
down

Ante América y *MESóTICA II.* Centroamérica como ficción operativa

El trabajo de Virginia Pérez-Ratton buscó complejizar la definición de Centroamérica. ¿Desde dónde y para quién se habla?, ¿está restringida a la representación cartográfica o es posible pensarla como un territorio cultural? Sus exposiciones imaginaron otras formas de concebir la región, reclamándola como una *ficción operativa*: una posición estratégica que interrogaba un pasado común de violencia y que incentivaba nuevas filiaciones y proximidades. Su proyecto temprano más importante fue *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación* (1996), realizado como una respuesta a la exposición *Ante América* (1992), curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, surgida en Bogotá y presentada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica en 1994. *Ante América* planteó una lectura ambiciosa del arte de las Américas sin incluir artistas de Centroamérica. *MESóTICA II,* curada por Pérez-Ratton y Rolando Castellón, buscó ofrecer una mirada desde adentro de una escena poco conocida fuera de la región, incluyendo artistas de Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras y Guatemala. *MESóTICA II* ayudó a ensanchar las políticas de representación del arte latinoamericano y resaltó la urgencia de fortalecer la infraestructura y redes de intercambio en Centroamérica.

Ante América y *MESóTICA II:* Central America as Working Fiction

Virginia Pérez-Ratton's work sought to develop a more complex definition of Central America. From where, and for whom are we talking? Is a definition of Central America confined to questions of cartographic representation, or is it possible to think of the region as a cultural territory? Her exhibitions imagined other ways of conceiving the region, reclaiming it as an *operative fiction*: a strategic position that interrogated a shared past of violence, and that incentivized new affiliations and proximities. Her most important early project was *MESóTICA II. Centroamérica: regeneración* (1996), carried out in response to the exhibition *Ante América,* curated by Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León and Rachel Weiss, which originated in Bogota and was presented at Costa Rica's Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) in 1994. *Ante América* proposed an ambitious reading of the art of the Americas, but neglected to include any artists from Central America. Curated by Pérez-Ratton and Rolando Castellón, *MESóTICA II* sought to offer an internal view of a context that was little known outside the region, and included artists from Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras and Guatemala. *MESóTICA II* helped to broaden the politics of representation of Latin American art and highlighted the urgency of strengthening the infrastructure and networks of exchange in Central America.



80 **Banco de la República,** *Ante América,* 1992 [Cat. 47]

ARTISTAS PARTICIPANTES

MARIA THEREZA ALVES / JIMMIE DURHAM
JOSE BEDIA
EVERALD BROWN
LUIS CAMNITZER
CARLOS CAPELAN
MARIA FERNANDA CARDOSO
ANTONIO CARO
ENRIQUE CHAGOYA
LUIS CRUZ AZACETA
ARTURO DUCLOS

ANTE AMERICA

MELVIN EDWARDS
JUAN FRANCISCO ELSO
MILTON GEORGE
GUILLERMO GOMEZ-PEÑA
MARINA GUTIERREZ
ALFREDO JAAR
ANA MENDIETA
AMALIA MESA-BAINS
ANDRE PIERRE
CARLOS RODRIGUEZ CARDENAS
JOSE ANTONIO SUAREZ
FRANCISCO TOLEDO

Programa

El programa educativo contará con la presencia de los curadores y crítico-historiadores Rachel Weiss y Gerardo Mosquera, así como de los artistas Luis Camnitzer, Enrique Chagoya y Amalia Meza Bains, quienes participarán en el foro "Arte y Latinoamerica" los días 25 y 26 de Agosto a las 7 p.m. en el Auditorio del MADC. Entrada gratuita

● Museo de Arte y Diseño Contemporáneo ● Virginia Pérez-Ratton ● Directora ● Rolando Castellón/Curador ● Luis Fernando Quirós/Investigador ● Junta Nacional de Curadores ● Rolando Castellón ● Luis Fernando Quirós ● Eduardo Faith ● Efraín Hernández ● Jacobo Karpio ● Julián Pretto ● Dora María Sequeira ● Klaus Steimetz ● Junta Directiva del MADC ● Dr. Arnoldo Mora ● Arq. Bruno Stagno ● Lic. Roxana Pinto ● Lic. Harry Zurcher ● Lic. José Sancho ●

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
Tel. 255-2466. Fax 233-7066
Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes

Lacsa
Uniendo las 3 Américas

ACTUALIDAD LATINOAMERICANA

ANTE AMERICA es una exposición itinerante de arte actual latinoamericano, curada por Gerardo Mosquera, crítico de arte e historiador cubano, Carolina Ponce de León, curadora y crítico de arte colombia na y Rachel Weiss, curadora independiente estadounidense, y patrocinada por el Banco de la República de Colombia. ANTE AMERICA ha sido presentada en la Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas, Venezuela, Queens Museum de Nueva York, Centro de las Artes, Jardines de Yerba Buena de San Francisco y Centro Cultural de la Raza, San Diego, California, y en el Spencer Museum de Kansas.

Al momento de contratar la exposición, la obra de algunos artistas ya había sido dispersada, pero la versión que se presenta en el MADC incluye a 22 de los 26 artistas originales. En su travesía ANTE AMERICA ha causado un contundente impacto y estimuló un importante diálogo en lo que respecta a la contribución latinoamericana al estado de las tendencias artísticas internacionales más recientes. La obra incluída en esta muestra refleja, por un lado, una preocupación por la injusticia social del continente, y el papel del rito, religioso o popular, en el ambiente actual. Otros temas incluyen la problemática ecológica, la identidad, la fantasía y el poder del lugar. Todo esto presentado a través de ideas y medios sofisticados, como también las formas tradicionales de expresión.

Rolando Castellón
Curador del MADC

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, brochure de la exposición—exhibition brochure *Ante América,* 1994 [Cat. 48]

MUSEO de ARTE y DISEÑO CONTEMPORANEO

FANAL

Boletín del Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte

No. 2, Año I Agosto de 1994

ANTEAMERICA

"Tratándose de América"

Agosto 24 - Octubre 30 1994

ANTE AMERICA es una exposición itinerante de arte actual latinoamericano, curada por Gerardo Mosquera, crítico de arte e historiador cubano, Carolina Ponce de León, curadora y crítico de arte colombiana y Rachel Weiss, curadora independiente estadounidense, y patrocinada por el Banco de la República de Colombia. ANTE AMERICA ha sido presentada en la Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero de Caracas, Venezuela, Queens Museum de Nueva York, Centro de las Artes, Jardines de Yerba Buena de San Francisco y Centro Cultural de la Raza, San Diego, California, y en el Spencer Museum de Kansas.

Al momento de contratar la exposición, la obra de algunos artistas ya había sido dispersada, pero la versión que se presenta en el MADC incluye a 22 de los 26 artistas originales. En su travesía ANTE AMERICA ha causado un contundente impacto y estimuló un importante diálogo en lo que respecta a la contribución latinoamericana al estado de las tendencias artísticas internacionales más recientes.
La obra incluída en esta muestra refleja, por un lado, una preocupación por la injusticia social del continente, y el papel del rito, religioso o popular, en el ambiente actual. Otros temas incluyen la problemática ecológica, la identidad, la fantasía y el poder del lugar. Todo esto presentado a través de ideas y medios sofisticados, como también las formas tradicionales de expresión.
Al presentar ANTE AMERICA en Costa Rica, el MADC intenta demostrar la dirección que la institución pretende seguir, esto es, tratar de exponer al público y artistas nacionales a las tendencias recientes más importantes del mundo artístico internacional. De similar importancia para el museo es patrocinar y organizar exhibiciones y eventos de arte costarricense, cuya razón esté ligada directamente a éstas nuevas tendencias. Para esto se cuenta con amplio material nacional para mantener un balance ideológico/artístico en el programa del museo.

Rolando Castellón
Curador del MADC

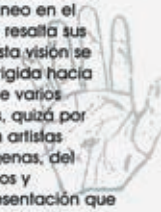
1

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *FANAL. Revista Trimestral del Centro de Investigación y Documentación,* 1994 [Cat. 49]

ANTEAMERICA

"El reto intercultural comienza en casa. Las contradicciones y manquedades que a veces se señalan en el arte de América Latina, reflejan con frecuencia su asunción de la estructura contradictoria de la sociedad misma. Esto lo ha llevado a perderse o profundizar, a esterilizarse o fecundar. Y no ha rehusado el trabajo sucio de la cultura. Así un rasgo general del arte del continente ha sido su vínculo activo con el contexto."

Gerardo Mosquera



La exposición Ante América ofrece una visión del arte contemporáneo en el continente americano que resalta sus complejidades múltiples. Esta visión se expresa en la invitación dirigida hacia artistas latinoamericanos de varios orígenes. Exhibiendo juntos, quizá por primera vez, se encuentran artistas chicanos, uruguayos, indígenas, del Caribe, afronorteamericanos y colombianos, en una representación que redefine America Latina, sea en un suburbio de Nueva York o en una isla de habla inglesa. La exposición es un ensayo abierto al continente americano, puesto que hay un punto de vista acerca de América, sea estético, cultural o social, religioso o existencial que está entretejido en toda la obra. Los artistas que participan varían en edad, estilo artístico y grado de renombre pero todos están activamente comprometidos en la construcción de la cultura contemporánea del continente.

La exposición propone perfeccionar lo que se conoce del arte de América Latina actual en la América Latina misma, donde el ambiente artístico tan intenso de Jamaica es casi desconocido y las culturas chicanas y *"niuyorrican"* se ignoran con frecuencia o son vistas con sospecha.

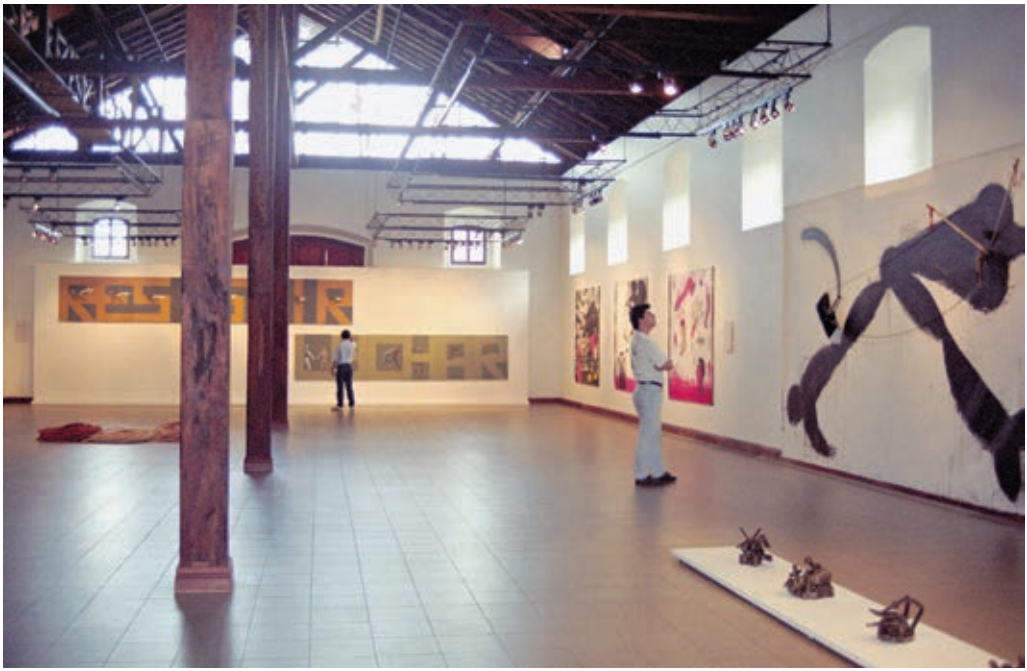
En círculos internacionales hay un aumento de interés en el arte de América Latina, pero con el peligro de que esta obra se considere como simplemente exótica. Como resultado, los artistas favorecidos son aquellos que mejor satisfacen las expectativas y los estereotipos del latinoamericanismo. Ante América intenta revelar y apoyar un diálogo que contribuya a un conocimiento informado al día y crítico del arte y la cultura de América Latina vista desde sus propias bases.

Ante América investiga la comunidad de todo el continente americano, para discutir lo que es la cultura en un plano de igualdad. También celebra las obras de muchos artistas muy variados quienes se han comprometido a este camino importante y necesario.

Gerardo Mosquera, Rachel Weiss, Carolina Ponce de León, Curadores.

MADC
Agosto
Octubre
94

Vistas de la exposición—Exhibition views *Ante América* en—in Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1994. Fotos—Photos: Archivo MADC



Vistas de la exposición—Exhibition views *Ante América* en—in Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1994. Fotos—Photos: Archivo MADC

 Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* 1996 [Cat. 62]

Inauguración de—Opening of *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación* en—in Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica. Foto—Photo: Autor no identificado—Unidentified author

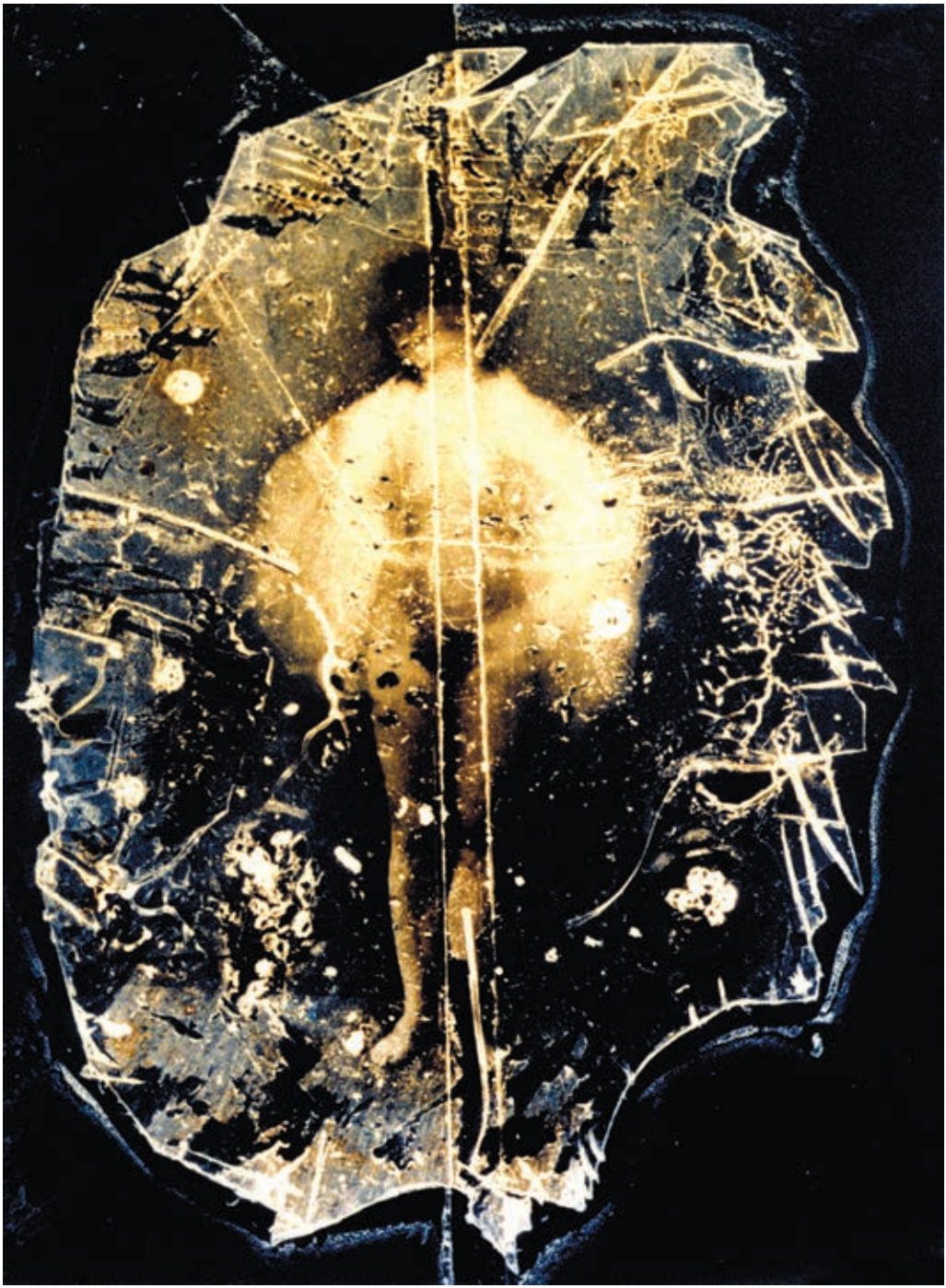
Inauguración de—Opening of *MESóTICA II. Centroamérica: re*-generación, en—in Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. De izquierda a derecha:—from left to right: Irene Torrebiarte, Xenia Mejía, Moisés Barrios, Isabel Ruiz, Emilia Villegas, Rául Quintanilla Armijo, Pablo Swezey, Patricia Belli & Bayardo Blandino. Foto—Photo: Autor no identificado—Unidentified author. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Vista de exposición de—Installation view of *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* en—in Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. Foto—Photo: Autor no identificado—Unidentified author. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Vista de exposición de—Installation view of ***MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,*** **en—**in **Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. Foto—**Photo: **Autor no identificado—**Unidentified author. **Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Vista de la exposición—Exhibition view *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* en—in Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1996. Foto—Photo: Archivo MADC

Marisel Jiménez, *Octavo sacramento—Eight Sacrament,* **1996. Vista de instalación—** Installation view**. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**



Luis Paredes, *Virgencita—Little Virgin*, 1995 [Cat. 43]

Pablo Swezey, *Libro de pieles—Book of Skins,* **1996. Atriles metálicos y libros hechos con látex—**
Metal lecterns and book made of latex**, 50 × 100 cm c/u—**each**. Cortesía de—**Courtesy of **Irene**
Swezey. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Xenia Mejía, *Memorias—Memories*, **1996. Serigrafías sobre tortillas de maíz, acrílico y tinta de impresión—**Acrylic, ink, and screenprint on corn tortillas, **medidas variables—**variable dimensions. **Cortesía del artista—**Courtesy of the artist. **Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Karla Solano, *Espejo interior—Inner Mirror,* **1996. Vista de instalación—**Installation view**. Cortesía de la artista—**Courtesy of the artist**. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Luis González Palma, *Historias paralelas*—*Parallel Histories*, **1995. Película ortocromática en cajas de luz**—Orthochromatic film in light boxes, **140 × 17 cm c/u**—each. **Cortesía del artista**—Courtesy of the artist. **Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Irene Torrebiarte, *Laberinto—Labyrinth*, 1995. Copia a la gelatina de plata sobre papel—Photomontage. Gelatin silver print, 200 × 30 cm c/u—each. Cortesía del artista—Courtesy of the artist. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Marta Eugenia Valle, *Encuentro de dos mundos—Encounter of Two Worlds,* **1992. Tres telas con etamina bordada con hilo e hilo metálico—**Three cloths with etamine embroidered with thread and metallic thread**, 200 × 116 cm c/u—**each**. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Regina Aguilar, *El pan de cada día—Our Daily Bread*, **1996.** Instalación con mazorcas de maíz y piedras de moler—Installation with corncobs and stone, **300 × 400 × 120 cm aprox.**
Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Isabel Ruiz, *Historia sitiada—Besieged History*, **1996. Seis sillas indígenas calcinadas, acuarelas sobre cajas de luz, carbón vegetal y velas—**indigenous charred chairs, watercolors on light box, vegetable carbon and candles, **100 × 340 × 450 cm. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Obras de—Assemblages by Raúl Quintanilla en la exposición—at the exhibition *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* 1996. Archivo del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

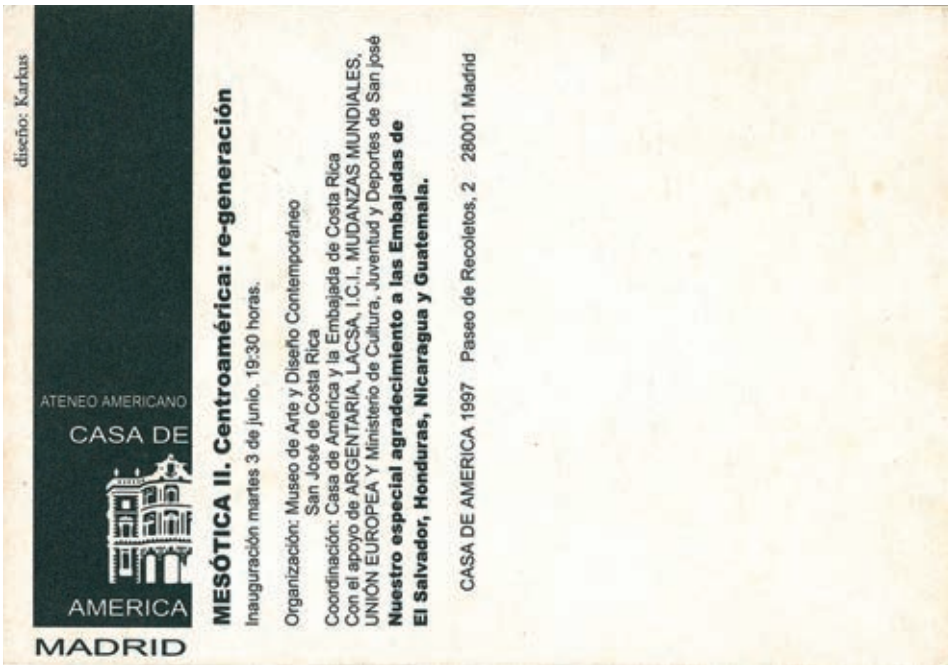
Emilia Villegas, *Juguete rabioso*—*Mad Toy*, **1996. Óleo y asfalto sobre tela**—Oil and asphalt on fabric, **150 × 120 cm. Cortesía del artista**—Courtesy of the artist

Rodolfo Molina, *Pastoral,* **1996. Óleo sobre lienzo**—Oil on canvas**, 56 × 62 cm**
***Espesura*— *Thickness,* 1996. Óleo sobre lienzo**—Oil on canvas**, 62.5 × 62. 5 cm**
***Soledades*— *Loneliness,* 1996. Óleo sobre lienzo**—Oil on canvas**, 105 × 79.5 cm**
***Arcadia,* 1996. Óleo sobre lienzo**—Oil on canvas**, 149.5 × 119 cm**

Patricia Belli, *Femalia,* **1996. Vestido intervenido con costuras sobre bastidor—**Intervened second-hand dress on stretcher**, 101 × 76.5 cm. Foto—**Photo**: Daniela Morales Lisac. Colección—**Collection **Tate Americas Foundation, Latin American Acquisitions Committee 2018**

Priscilla Monge, *Sentencias de muerte—Death Sentences*, **1994.** Hilo bordado sobre tela de lino—Thread on embroidered linen, **37 × 47 cm c/u—each. Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton**

Moisés Barrios, *Absolut,* de la serie—from the series *La primera guerra de las bananas—The First Banana War,* **1996. Óleo sobre tela**—Oil on canvas**, 175 × 175 cm.**
Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica



 Casa de América, *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* 1997 [Cat. 56]

Autor no identificado—Unidentified author, *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación*, Madrid, 1997 [Cat. 57]

TEOR/éTica

TEOR/éTica, espacio fundado por Virginia Pérez-Ratton en 1999, es hoy su más importante legado. Este espacio es una plataforma pionera en Centroamérica y a lo largo de dos décadas se ha convertido en un referente a nivel latinoamericano y global. Bajo la dirección y curaduría de Pérez-Ratton, en complicidad con pensadores y agentes como Tamara Díaz Bringas, Ruth Sibaja, Priscilla Monge, Rosina Cazali, Rolando Castellón, entre muchos más, TEOR/éTica se dio a la tarea de abrirle espacio a artistas de la región que trabajaran desde la contemporaneidad, al exponer investigaciones y experimentaciones artísticas que respondieran de manera crítica al momento vivido. De igual manera, buscó poner en diálogo el trabajo de artistas internacionales con la producción local. Por su características espaciales —una casa de principios del siglo XX en el Barrio Amón, en San José— albergó numerosas tertulias, almuerzos, cafés y fiestas que alimentaron el intercambio desde un lugar de cotidianeidad, con la cercanía que produce un hogar entre quienes lo habitan. En la actualidad, TEOR/éTica continúa impulsando investigaciones, programas de becas, publicaciones, exhibiciones, así como ensayando procesos autorreflexivos y formas experimentales de gestión y trabajo creativo, en la cual destaca la implementación de un modelo de dirección colectiva desde enero de 2018.

Founded by Virginia Pérez-Ratton in 1999, TEOR/éTica is now her most important legacy. This space is a pioneering platform in Central America, and over the course of two decades it has become a reference on both a Latin American and a global scale. Under Pérez-Ratton's direction and curatorship, and in collaboration with thinkers and agents like Tamara Díaz Bringas, Ruth Sibaja, Priscilla Monge, Rosina Cazali, Rolando Castellón, and many others, TEOR/éTica tasked itself with creating a space for artists from the region who were working within contemporaneity, by exhibiting research and artistic experimentation that responded critically to the moment they were living. Likewise, it sought to create a dialogue between the work of international artists and local producers. Because of its spatial characteristics—an early twentieth-century house in the San José neighborhood of Barrio Amón—it served as the venue for numerous get-togethers, lunches, coffees, and parties, fueling exchange from an everyday sort of place, characterized by the closeness that a home exerts on those who inhabit it. Currently, TEOR/éTica continues to promote research, grant programs, publications, and exhibitions, as well as provide a testing ground for self-reflexive processes and experimental forms of organization and creative work. Notable in this regard is the recent implementation of a collective model of directorship, started in January 2018.

Autor no identificado—Unidentified author, TEOR/éTica en proceso de restauración—TEOR/éTica in the process of renovation**, 2000 [Cat. 93]**

Autor no identificado—Unidentified author, Virginia Pérez Ratton, Jean Pierre Ratton, Elías Soley & Desirée Segovia, celebrando por la fundación de—celebrating the founding of **TEOR/éTica, 1999 [Cat. 88]**

TEOR/éTica, *400 metros al norte del kiosko del Morazán—400 Meters North of the Pavilion of Morazán Park,* **de—**by **Carlos Capelán, 21 de junio—**June 21**, 1999. Invitación a la primera exhibición en TEOR/éTica—**Invitation to the first exhition of TEOR/éTica **[Cat. 91]**

Autor no identificado—Unidentified author, Glenn Janpol, Virginia Pérez-Ratton, Priscilla Monge, Jaime Rouillon, Guillermo Conte & Cecilia Paredes, en la inauguración de—at the opening of **TEOR/éTica, 21 de junio—June 21, 1999 [Cat. 89]**

TEOR/éTica, *400 metros al norte del kiosko del Morazán—400 Meters North of the Pavilion of Morazán Park,* **de—by Carlos Capelán, 21 de junio—June 21, 1999. Vista de instalación—** Installation view. **Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

TEOR/éTica, *400 metros al norte del kiosko del Morazán*—*400 Meters North of the Pavilion of Morazán Park*, **de**—by **Carlos Capelán, 21 de junio**—June 21, **1999. Vista de instalación (detalle)**—Installation view (detail). **Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

Autor no identificado—Unidentified author, Priscilla Monge, Harald Szeemann & Rolando Castellón **en la Embajada de Canadá en—**at the Canada Embassy in **Costa Rica, 2000 [Cat. 97]**

SAN JOSÉ, 26 DE AGOSTO DEL 2001

ÁNCORA

SUPLEMENTO CULTURAL DE LA NACIÓN

Moulin Rouge:

PREMIO ARTISTA JOVEN.
Arvi Sala. (Tirana), Uomoduomo

PREMIO ARTISTA JOVEN, VIENAL DE VENECIA
Federico Herrero (Costa Rica), Mural 2001

PREMIO ARTISTA JOVEN, ARSENALE
Al 53167 (Guatemala), 30 de Junio 2000

BIENAL DE VENECIA 2001

EL TURNO DE CENTROAMÉRICA

MIEMBRO DEL JURADO DE LA 49 BIENAL DE VENECIA, LA AUTORA OFRECE SU VISIÓN DIRECTA DE UN ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO QUE CONTÓ CON DESTACADA PRESENCIA CENTROAMERICANA

VIRGINIA PÉREZ-RATTON

Las bienales internacionales de arte -cerca de 40 en el mundo actual- constituyen una estrategia o plataforma de inclusión -así sea pasajera- de un punto en el circuito mediático del arte internacional. Entrando al siglo XXI, junto con los grandes museos y las ferias de arte, se han constituido en los espacios privilegiados para la afirmación del arte contemporáneo. La decana de todas es la Bienal de Venecia, una "vieille dame" de 106 años. Aun cuando se inicia la Bienal de Sao Paulo en 1952, a semejanza del modelo veneciano, o sea de participaciones nacionales, y cuando la Documenta de Kassel, rompe con ese esquema nacionalista a partir de 1957, privilegiando y consolidando la visión del curador, Venecia ha sido el espejismo de legitimación artística por excelencia , envuelto en las brumas seductoras que, siglo tras siglo, atraen mallares de visitantes a la "Serenissima". A pesar de algunos tambaleos de su hegemonía, es innegable que es una de las convocatorias más fuertes en el mundo del arte. Este año, dentro del proyecto principal de la Bienal, Centroamérica gozó de un espacio y una presencia particular.

Espacio inadecuado

Existen en Venecia dos secciones: una, la oficial -los pabellones nacionales que muestran artistas seleccionados por curadores de cada país y patrocinados enteramente por sus gobiernos- y otra, más grande y compleja, responsabilidad del Director de Arte Visivo, curador general nombrado por la Bienal, y cuyo planteamiento articula toda la bienal, pero sobre todo sustenta una gran muestra sin imposiciones nacionalistas, ubicada en el Padiglione Italia y en los almacenes, en el Arsenale, gigantesco complejo de edificios otrora sede de la marina veneciana y que data del siglo XV en adelante.

Los países latinoamericanos, incluyendo Centroamérica y el Caribe, pero exceptuando a Brasil, Uruguay y Venezuela, no tienen pabellón y exponen juntos en un solo espacio alquilado por el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma. Es en este contexto donde han participado artistas costarricenses como César Valverde, Jiménez Deredia, Miguel Hernández y este año Rafa Fernández y Olger Villegas. Desafortunadamente, los procesos de selección, a cargo de cada embajada, siguen careciendo de sentido curatorial y nunca se ha logrado articular en ninguna bienal, incluyendo la presente, un conjunto coherente. Por el contrario, se ha caracterizado por el hacinamiento, la saturación del espacio, selecciones irregulares, y montajes cuestionables, lo que conduce a un desinterés del público especializado y a una visión distorsionada del arte latinoamericano contemporáneo. Este año, a pesar de contar

Pasa a la pág.2

Virginia Pérez-Ratton, "Bienal de Venecia 2001, El turno de Centroamérica", *Áncora,* suplemento cultural de—cultural supplement of *La Nación,* San José, 26 de agosto—August 26, 2001 [Cat. 101]

C

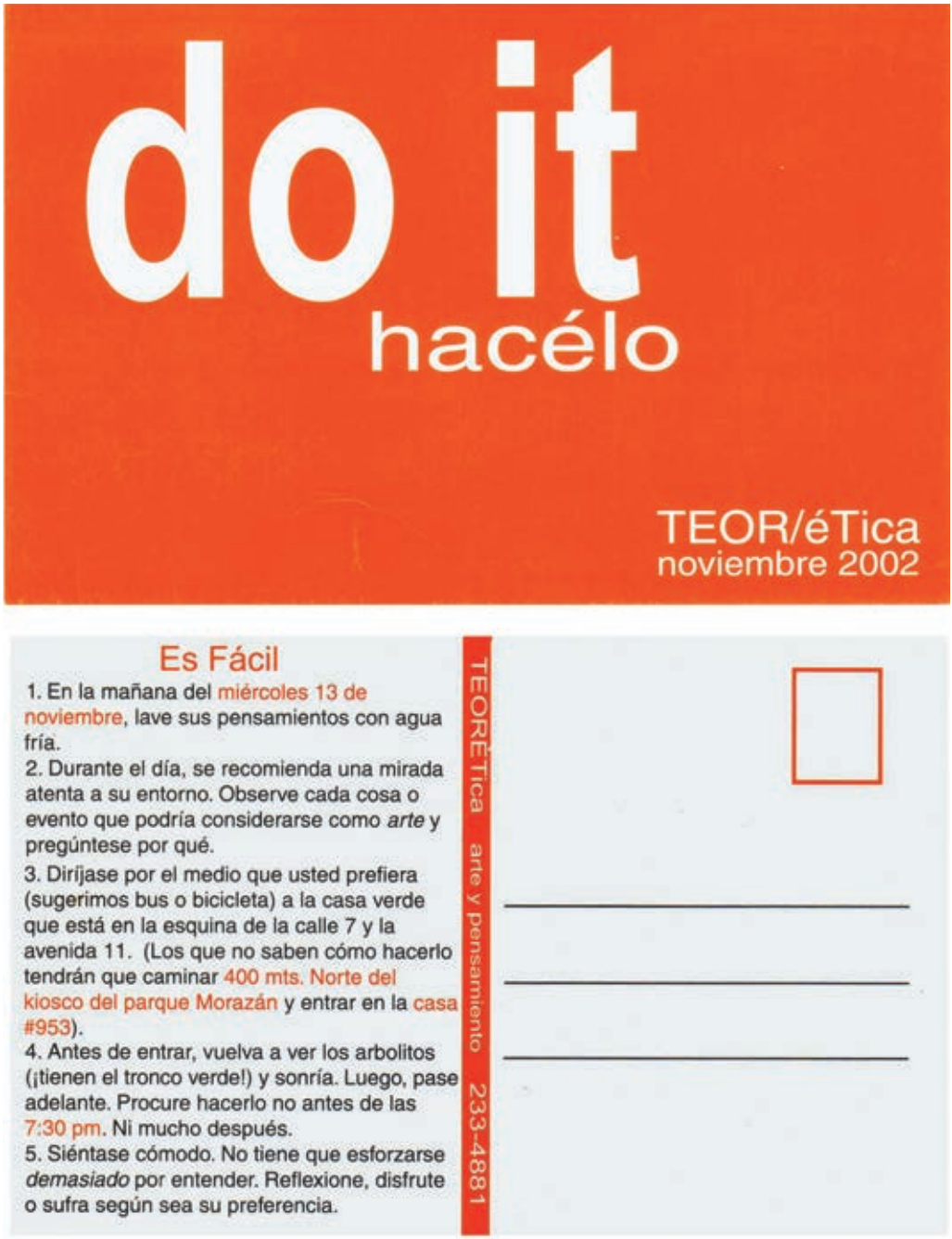
Fonds

Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo

TEOR/éTica arte + pensamiento
Proyecto independiente sin fines de lucro, para la difusión, investigación y apoyo del arte regional.

400 metros al Norte del Kiosco del Parque Morazán, No. 953, Barrio Amón, San José. Tel/fax: (506) 233 4881 Apdo. 4009-1000 San José, Costa Rica. Email: < teoretic@racsa.co.cr >

TEOR/éTica, vista de la exposición—exhibition view *El circo—The Circus,* por—by Patricia Belli, septiembre—September, 2001. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica



TEOR/éTica, *Do it,* noviembre—November, 2002. Invitación a la exhibición—Exhibition invite, 15 × 10 cm. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

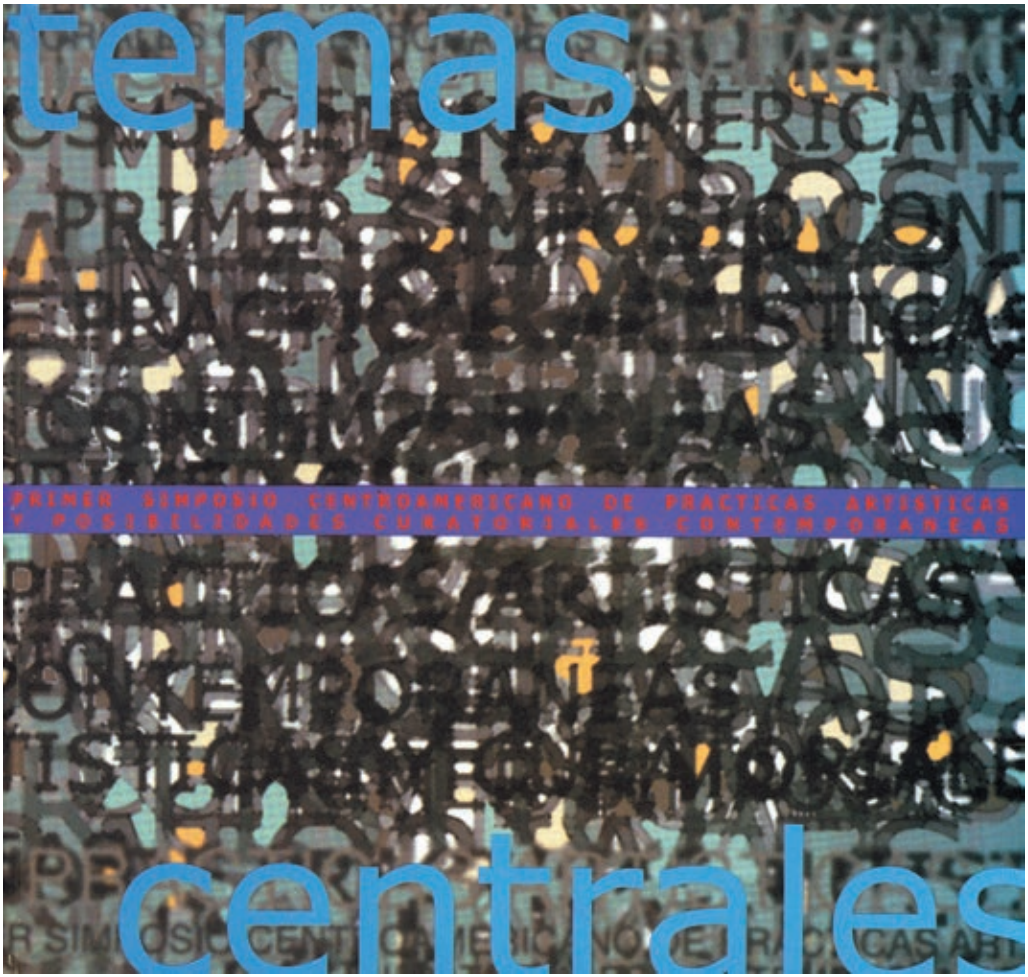
TEOR/éTica, Esmeralda Peralta Jaime interpretando *Sin título* —interpreting *Untitled* (1994) de—by Félix González-Torres, *Do it*, noviembre—November, 2002. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

TEOR/éTica, *Infancia, gráfica reciente de Louise Bourgeois—*
128 *Childhood. Recent Graphic Work by Louise Bourgeois*, 2002 [Cat. 104]

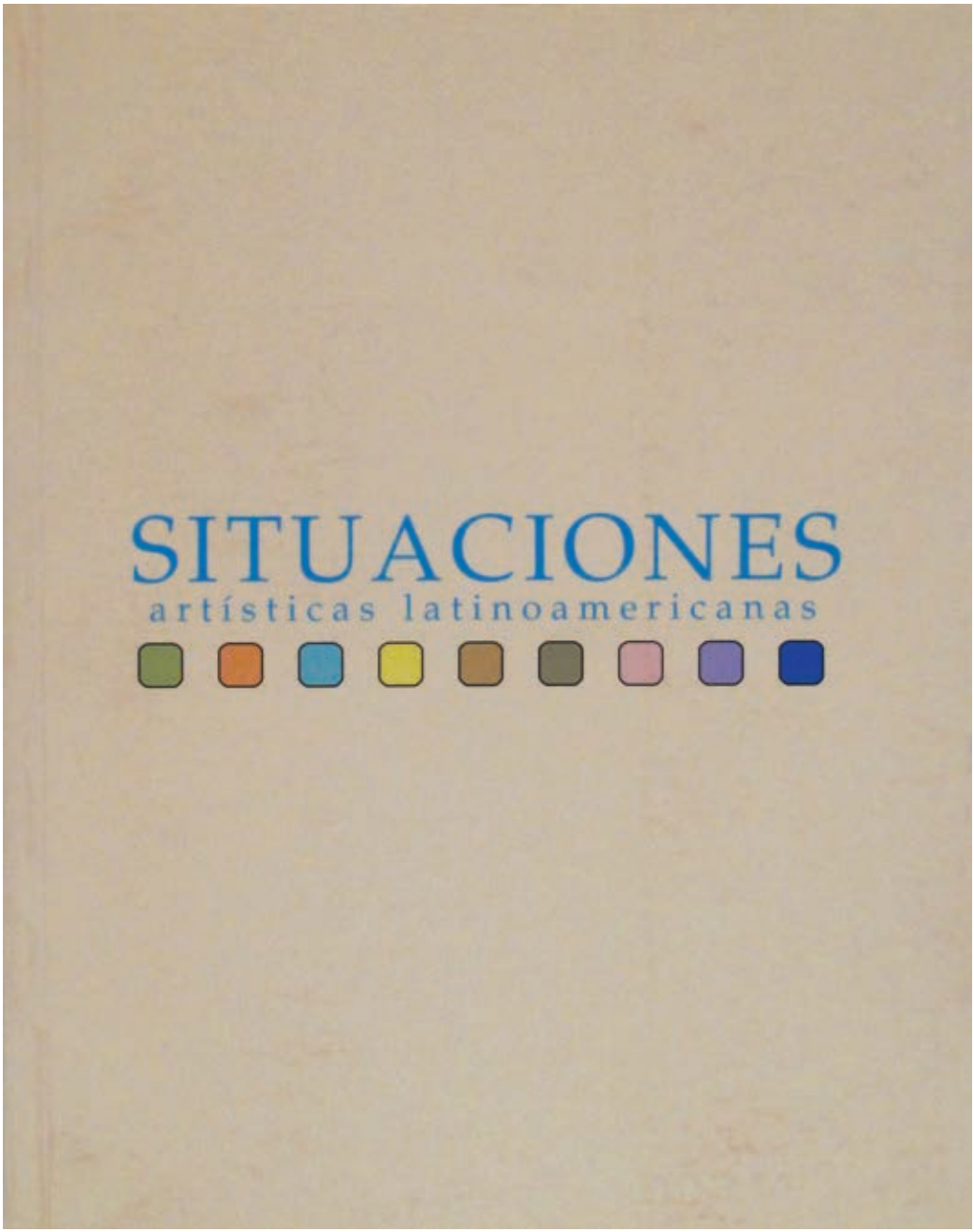
TEOR/éTica, vista de la exposición—exhibition view *Infancia, gráfica reciente de Louise Bourgeois—Childhood. Recent Graphic Work by Louise Bourgeois*, **2002.**
Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Vista de la exposición—Exhibition view *Multiple,* TEOR/éTica, 2001. Curada por—curated by Tamara Díaz Bringas & Luis Fernando Quiros. Vista de exhibición—Installation view. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Paulo Herkenhoff & Octavio Zaya junto a—next to *El santo del tren* de—by Jhafis Quintero, 2009. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica



TEOR/éTica, *Temas Centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas—Central Themes. First Regional Symposium on Contemporary Central American Artistic Practices and Curatorial Possibilities*, **San José, 2000 [Cat. 92]**



TEOR/éTica, Tamara Díaz Bringas (ed.), *Situaciones Artísticas Latinoamericanas—Latin American Artistic Situation*, San José, 2004. Libro—Book, 21.8 × 27.8 cm

El libro de Rolando ya está!

TEOR/éTica

arte + pensamiento

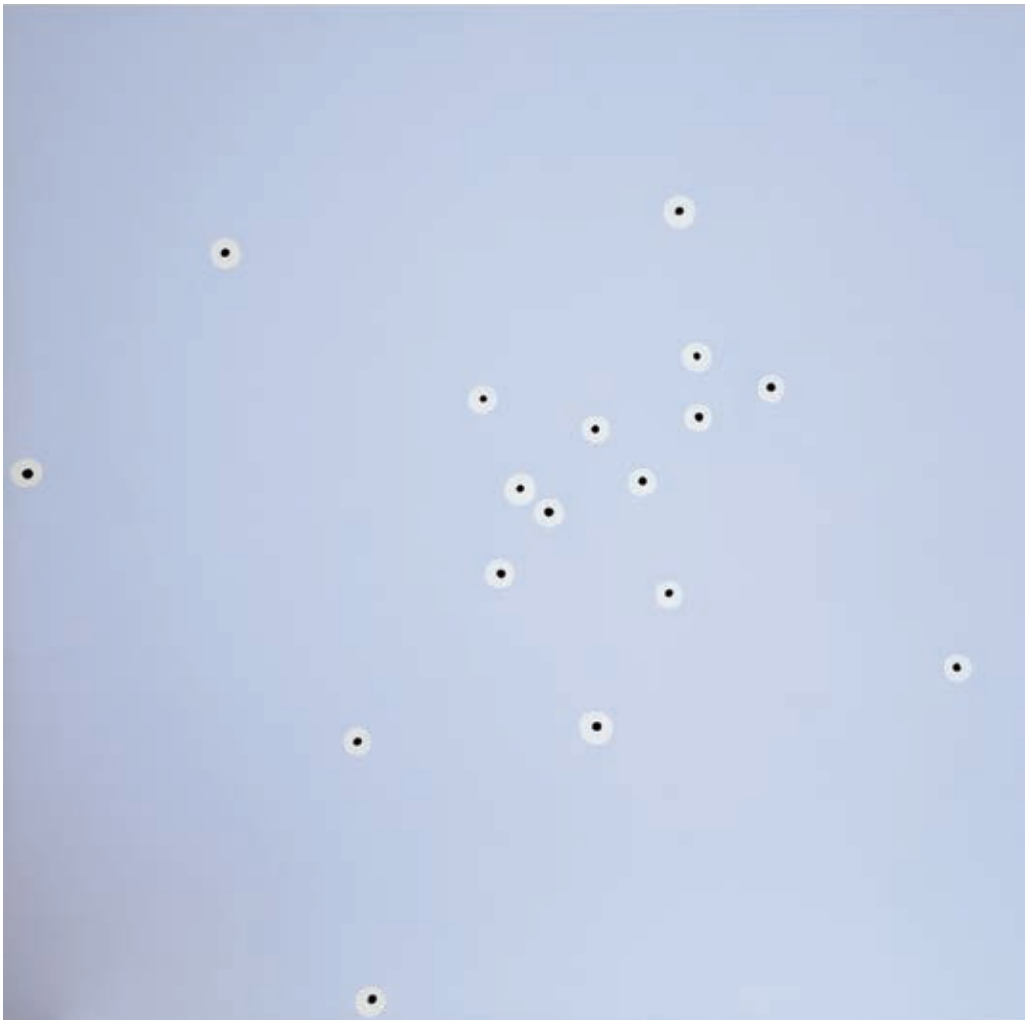
invita a la presentación del libro

ROLANDOCASTELLÓN

Martes 7 de agosto, a las 7:00 p.m.

Con la participación de la periodista Rocío Fernández, el artista Esteban Piedra y el profesor Luis Fernando Quirós.

Una publicación monográfica dedicada a una de las figuras más relevantes del arte de la región centroamericana, en edición bilingüe con imágenes a color de obras y de documentos de su intensa trayectoria artística de más de 30 años. Textos de Paulo Herkenhoff, Virginia Pérez-Ratton, Tamara Díaz Bringas, Ernesto Calvo, Clara Astiasarán, Raúl Quintanilla y Howard Pearlstein. Este libro ha sido posible gracias al apoyo de la Fundación Getty, Los Angeles.



Federico Herrero, *Paisaje con 17 círculos—Landscape with 17 Circles,* **2009. Foto—**Photo**: Daniela Morales Lisac [Cat. 87]**

Edgar Calel, *El laberinto de pájaros—The Labyrinth for Birds*, 2006 [Cat. 84]

138 **Chemi Rosado,** *La historia sobre ruedas—History on Wheels,* 2004 [Cat. 81]

Adán Vallecillo, *Tímpanos—Eardrums*, 2008 [Cat. 86]

140 **Raúl Quintanilla Armijo,** *New World Dis-Order,* 2002-2003 [Cat. 80]

Jhafıs Quintero, *La vida te da—Life Gives You,* **1999.** Foto—Photo: Daniela Morales Lisac [Cat. 79]

142 **Donna Conlon & Jonathan Harker,** *Estación seca—Dry Season*, 2006 [Cat. 83]

Regina Galindo, *Extensiones—Extensions*, 2008. Con la participación de—With the participation of **Miguel Saborio [Cat. 85]**

144 **TEOR/éTica,** Virginia Pérez-Ratton & Tamara Díaz Bringas (eds.), *Estrecho Dudoso,* 2006 [Cat. 111]

Los límites **de hoy**

Las barreras físicas y mentales que impiden ir más allá son exploradas en las obras de artistas de cuatro continentes que serán expuestas en San José

Caleidoscopio
Análisis cultural

Carmen Juncos
cjuncos@larepublica.net

Los muros, las barreras físicas que impiden llegar a algo; pero también, otro tipo de límites como el que separa la locura de la cordura, lo legal y lo ilegal... ¿dónde está el límite en cada caso?

Estas y otras interrogantes movieron a más de 70 artistas de los cinco continentes para crear obras que ahora usted podrá ver en San José a partir de que se inauguren las exposiciones de la gran muestra de artes visuales "Estrecho dudoso", organizada por TEOR/éTica. Las exposiciones se inician el 30 de noviembre, el 1º y el 2 de diciembre.

Con el interés de ver qué es lo que nos puede llegar a unir, dentro de la diversidad, esta muestra busca la posibilidad de establecer y potenciar vínculos, y será una actividad de gran magnitud desarrollándose simultáneamente en varios museos y salas, así como en otros espacios populares.

"La idea viene porque existe una concepción errónea de que el arte contemporáneo está divorciado de la posibilidad de ser comprendido por la gran masa de la gente. En realidad, es lo mismo que ha pasado siempre porque en una obra clásica, aunque en apariencia se perciba fácil lo que ahí está, tampoco se llega a comprenderla si quien observa se queda solo en la línea, en el color", explica Virginia Pérez-Ratton, directora de TEOR/éTica, quien está a cargo de la dirección, curaduría y coordinación de la muestra junto con la curaduría y coordinación de Tamara Díaz Bringas y el resto del personal técnico de esta entidad.

Las obras que se expondrán "son propuestas que parten del dibujo, de la geometría, del valor simbólico de una línea como algo que une y que separa. Es una muestra en la que el dibujo y la escultura trascienden sus propios límites", dice Pérez-Ratton, refiriéndose a que en las esculturas, por ejemplo, a veces el volumen casi no existe y asimismo hay líneas virtuales que se dan porque hay personas que se mueven de un lugar a otro formando una línea que en realidad no existe y que según se muevan se acorta o se alarga.

Otro caso, como el de la obra de Ernesto Salmerón, de Nicaragua, presentará un video de unos niños disfrutando de un baño en una poza de aguas cristalinas. Ese disfrute es una gran riqueza y da para pensar ¿cuáles son los límites de la riqueza y la pobreza?

El video del catalán Antoni Muntadas ofrece las respuestas que la gente da ante la pregunta ¿qué es el miedo? Mientras que el de Lázaro Saavedra, de Cuba, tiene el sugerente nombre de "El síndrome de la sospecha", justamente hoy, cuando todo el mundo puede ser sospechoso. Son obras muy ligadas a la realidad actual.

Otro catalán genera su obra a partir de la telefonía celular. En diferentes países en donde ha presentado su trabajo selecciona previamente gente perteneciente a grupos como prostitutas (en Madrid), discapacitados (en Barcelona) o taxistas (en México), les proporciona un celular con el cual esas personas han de captar imágenes que luego le enviarán a una web, con lo cual se crea la obra. En el caso de Costa Rica, el grupo seleccionado son inmigrantes nicaragüenses.

Habrá obras que analizan la figura de William Walker y el filibusterismo desde la actualidad. Estas serán exhibidas en la muestra más política de toda esta actividad y que se llevará a cabo en el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, en Alajuela, y que contendrá también varias obras de la artista nacional Emilia Prieto.

La diversidad y cantidad de propuestas que serán presentadas en "Estrecho dudoso" han exigido un enorme esfuerzo de producción al equipo de ocho personas de TEOR/éTica que hubo de ser reforzado con otros asistentes, quienes cuentan también con el trabajo del personal técnico de los diferentes museos y salas en donde serán presentadas las obras.

"Veo esta producción tan compleja como la de realizar una película —asegura Pérez-Ratton—, porque no se trata solo de colgar cuadros, sino que los requerimientos de los artistas son tan variados como sus propuestas. Hay quien pidió un terreno baldío en donde haya escombros, o grandes cantidades de granos básicos o todo tipo de equipos audiovisuales y una de las muestras será en el centro penal La Reforma, a solicitud de la artista.

Esteban Monge/ La República

Virginia Pérez-Ratton, directora, curadora y coordinadora de la gran muestra de artes visuales "Estrecho dudoso" y Tamara Díaz Bringas, curadora y coordinadora del mismo evento.

MUESTRA INTERNACIONAL

Los artistas de la muestra "Estrecho dudoso" provienen de Afganistán, Argentina, Belgrado, Belice, Brasil, Colombia, Corea, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, India, Inglaterra, Italia, Irlanda, México, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, Senegal, Venezuela.

APOYO ECONOMICO

"Estrecho dudoso" pudo concretarse gracias al patrocinio de Hivos, Fundación Ford, Fundación Getty, Copa Airlines, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Embajada de Holanda, Neón Nieto, Demasa, Transportes Gash, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Cementos Progreso (Guatemala), Fundación Cisneros (Venezuela), Colección Daros (Zúrich) y Hotel Clarion, entre muchos otros.

Contó con el apoyo de la Municipalidad de San José y de los museos de Arte y Diseño Contemporáneo, Nacional, Histórico Rafael Angel Calderón Guardia e Histórico Juan Santamaría, que albergarán muestras.

Carmen Juncos, "Los límites de hoy", *Caleidoscopio* suplemento cultural de—cultural supplement of *La República,* San José, noviembre—November, 2006. Recorte hemerográfico—Newspaper clipping, 37.9 × 28.7 cm. Foto—Photo: Daniela Morales Lisac. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Límites, como parte del proyecto—as part of the project *Estrecho Dudoso,* 2006. Vista de la exposición en el—Exhibition view at the Museo de Arte Costarricense, San José. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Margarita Rita Rica Dinamita, como parte del proyecto—as part of the project *Estrecho Dudoso,* 2006. Vista de la exposición en el—Exhibition view at the Museo Calderón Guardia, San José. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Virginia Pérez-Ratton y la reinvención de Centroamérica

Paulo Herkenhoff

Este texto fue escrito en marzo de 2010 como introducción a una antología publicada en España. Veáse Virginia Pérez-Ratton, *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano,* Valencia, Universitat de València, 2013.

Virginia Pérez-Ratton, *Juego de muda incompleto—Incomplete Molting Game,* **1999, detalle—**detail **[Cat. 17]**

Un día, la artista Virginia Pérez-Ratton comprendió que en Latinoamérica no es suficiente con hacer arte, es necesario también crear las condiciones para que el arte se inscriba adecuadamente en la trama social y, simultáneamente, en la escena internacional.[1] En síntesis, se trataba de una situación tautológica: "inventar" un lugar ya existente, esto es, transformar la trama real de la cultura, desde la condición de simulacro, en un sistema eficiente.

Todo ello implicaba inscribir aquel espacio social, entonces prácticamente inexistente, como un lugar de lo simbólico. Parte de esta opción generosa de Pérez-Ratton también implicaba comprender desde el principio que, para el éxito de su proyecto, ella no debía ser personalmente beneficiaria de su acción, sino que todo logro debía revertir en sus colegas y, en un sentido más amplio, en la sociedad. Pérez-Ratton había ganado el premio de la I Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica en 1994. Seguidamente, después de las elecciones presidenciales en Costa Rica, fue nombrada directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José. Por encima de una carrera personal, su nueva iniciativa política sería definida como una cadena colectiva: "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".[2]

La audacia de Virginia Pérez-Ratton está, además, en reconocer las instancias del sistema internacional del arte y osar operar en todas ellas sin restricción ni temor. Con un ojo en el presente y otro en el futuro, ella me declaró: "Espero que un día los que vengan después de nosotros, artistas y curadores, no tengan que pensar en esas cosas, y que puedan trabajar libremente sin el peso negativo de la condición geográfica, de ser mujer, y que la exclusión por todo eso pueda ser resuelta".[3]

—

1— Esta posición fue adoptada por muchos sectores de las artes visuales en Brasil al inicio de la década de 1980.

2— Véase Virginia Pérez-Ratton, "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", reproducido en esta publicación. Este ensayo se originó en una reflexión a raíz de un seminario en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, organizado en 2006, bajo el título "¿Qué Centroamérica?".

3— Virginia Pérez-Ratton en conversación con el autor en San José, 30 de noviembre de 2009.

La acción curatorial, crítica, historiográfica e institucional de Virginia Pérez-Ratton se configuró como una intensa forma de producción de política cultural. Ella actuó en las siguientes instancias de producción y circulación del arte: la formación de artistas, críticos, curadores e historiadores, el apoyo a la producción artística, la implantación de un museo y un centro de investigación, la producción directa de exposiciones o la asesoría a muestras internacionales, la producción editorial, la organización de investigaciones, la realización de congresos y seminarios, la profesionalización para varias actividades del arte, el desarrollo del mecenazgo privado y conformación de coleccionistas, la creación de una colección pública de arte, la formación de archivos y una biblioteca, así como las prácticas artísticas interdisciplinarias, entre otras muchas cosas. Pérez-Ratton es consciente de que la abolición del ejército en Costa Rica y la inversión de recursos en educación pública permitió una movilidad social ausente en el resto de los países de la región. Esto también ha contribuido a la infraestructura cultural. Esa matriz política explica los esfuerzos invertidos en la conformación del MADC y de TEOR/éTica en San José de Costa Rica como estructuras didácticas.

Cuando Virginia Pérez-Ratton inició sus actividades como agente de la historia del arte, encontró a América Central en una especie de margen del Triángulo de las Bermudas, región conocida por la desaparición misteriosa de aviones y barcos, es decir, de medios de transporte y de conexión. Comprender profundamente las nociones de gueto y de estado de sitio, estados políticos en que se encontraba el arte centroamericano al principio de la década de 1990, fue una condición necesaria para la implantación de estrategias de deconstrucción de mitos negativos como la falta de iniciativa, la victimización o el miserabilismo, generalmente asociados a Latinoamérica. También fue esencial para desmantelar las fuerzas internas y externas que sustentaban esa situación de gueto. En la conferencia "La memoria es un campo minado" (2008), Pérez-Ratton parte de la obra homónima de Ernesto Salmerón para abordar la cuestión de la economía del documento, del valor agregado por el artista a la experiencia de la memoria. Se propone ahí abordar una "historia que pasa por el tamiz de una mirada individual, la del artista, y la cual se dirige inicialmente a su propio archivo personal, inserto

en una memoria colectiva".[4] Su actuación iba también en contra de una historia del arte centroamericano próxima a la amnesia y la esclerosis.

La crítica y curadora guatemalteca Rosina Cazali califica a Virginia Pérez-Ratton de "testaruda", y explica que esa "testarudez resulta como sinónimo de valor, tenacidad y, más importante aún, de contracorriente [...] La he visto de cerca, peleando con testarudez infinita contra los muros de las convenciones que caracterizan a nuestras sociedades, esas que aún descansan sobre valores artísticos que van desde la escultura conmemorativa bien pulida, pasando por el animismo pictórico, las cacatúas exuberantes y la destreza de la copia fiel".[5]

Según Cazali, Pérez-Ratton demostró ser testaruda cuando abrazó la misión de obtener un espacio para el arte de Centroamérica en el mapa regional, el latinoamericano, y en lo que alguna vez ella identificó como el *corsé* de América y ratificó como el *estrecho dudoso*.[6] Pérez-Ratton fue capaz de generar repercusiones y consecuencias regionales e internacionales y de articular un creciente conjunto estratégico de artistas, críticos de arte, curadores, mecenas, gestores culturales centroamericanos y de otros países para lograr hacer diferencias decisivas a partir de renovados tejidos de relación. La gran estratega ve las instituciones como "estructuras de visibilización y circulación".

En el plano teórico, el cual estuvo acompañado de una praxis (organización de exposiciones, publicaciones y debates), Pérez-Ratton implementó una impresionante agenda teórica y política para Costa Rica y América Central a través de sus propios ensayos, de textos solicitados a otros teóricos, y del estímulo al arte: pintura, medios tecnológicos, *performance*, historia y memoria, generaciones, mujer y ciudad. Éste es el enfoque propio de *Temas Centrales* (2000), simposio regional sobre prácticas artísticas y posibilidades curatoriales en América Central. Se

—

4— Virginia Pérez-Ratton, "Más allá del testimonio: La memoria es un campo minado", en *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible, op. cit.*, pp. 207-225. Esta conferencia fue originalmente dictada en 2008 durante el IX Congreso Centroamericano de Historia, San José, Universidad de Costa Rica. Surge de un ensayo con el mismo título sobre la obra de Ernesto Salmerón, escrito con motivo de la Bienal de Venecia de 2007.

5— Correo electrónico de Rosina Cazali a Paulo Herkenhoff, 22 de febrero del 2010.

6— *Idem.*

trataba de establecer las bases teóricas de una voluntad curatorial para la constitución de un proyecto colectivo en la región. Por otra parte, apoyó la consolidación y la emergencia de una nueva crítica junto con Rosina Cazali y, sobre todo en Costa Rica, con Tamara Díaz Bringas, así como con la colaboración de Adrienne Samos y Raúl Quintanilla, entre muchos otros. Ese momento reflejó la capacidad de reflexión abstracta que permitiría el paso de prácticas dispersas, aisladas, muchas veces bajo la égida de un *inconsciente curatorial* difuso e impotente en su materialización, por una praxis concreta. Por ejemplo, así ocurrió con el ámbito del *performance* en América Central.

La política con los *medios* siempre fue una parte básica de la acción de Pérez-Ratton. Al escribir "Performance y arte acción en Centroamérica, 1960-2000: Una opción política y estética",[7] contribuyó a consolidar un cuerpo teórico sobre *performance* en América Central, integrado también por las reflexiones de Cazali[8] y Díaz Bringas, además de los textos de Aida Toledo, Anabella Acevedo y Raúl Quintanilla, entre otros. En el contexto centroamericano, la historiadora apunta algunos pioneros entre 1960 y 1980, y observa que el lenguaje se empieza a definir a fines de la década de los noventa con Priscilla Monge. Resalta la importancia del *performance* en Guatemala, desde las manifestaciones iniciales de Luis Díaz y Margot Fanjul en los setenta, hasta los nombres más conocidos de esta década: Regina Galindo, Sandra Monterroso, María Adela Díaz y Jessica Lagunas, con un enfoque político sobre temas de violencia contra la mujer. "Galindo", dice Pérez-Ratton, "constituye uno de los paradigmas de la región, pues no sólo marcó de manera contundente los inicios de estos lenguajes en Centroamérica, sino que estableció una manera de hacer *performance*".[9]

—

7— Virginia Pérez-Ratton, "Performance y arte acción en Centroamérica, 1960-2000: Una opción política y estética", Deborah Cullen (ed.), *Arte (no es) Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York, Museo del Barrio, 2008, pp. 292-296.

8— Pérez-Ratton resalta la avanzada de Rosina Cazali como "curadora pionera en el campo del arte de acción y las *performances* en Guatemala [...] reflexiona sobre esto para considerar la *performance* como una especie de monólogo del artista con su contexto, un monólogo que busca convertirse en un diálogo con el público, de manera que se pueda interpelar ese contexto, re-significarlo y tomar conciencia del mismo", *Idem*.

9— *Idem*.

La primera gran responsabilidad institucional asumida por Virginia Pérez-Ratton fue la dirección del recién fundado Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en 1994. La sede del MADC fue instalada en la antigua Fábrica Nacional de Licores (1856), un monumento histórico en el centro de San José. El museo forma parte del Centro Nacional de Cultura (Cenac), órgano del Ministerio de Cultura y Juventud. La plataforma de gestora cultural de Pérez-Ratton fue sólidamente construida mediante la gestión del MADC. El arte se convertirá en un vínculo centroamericano, latinoamericano e internacional más amplio. El cambio radical, que crea un nuevo enfoque y flexibiliza el debate sobre nuevas bases, fue la apertura hacia lo contemporáneo: el arte que transgrede el viejo canon de representación nacionalista, comprometido con nuevas bases académicas, sobre todo en sus fundamentos teóricos en la antropología, filosofía, lingüística y psicoanálisis. Consecuentemente, el arte como producción de conocimiento exigía, en el MADC, un centro de documentación, una biblioteca y un programa especial de investigaciones y conferencias. Pérez-Ratton siempre comprendió que las instituciones culturales son también educativas y tienen la gran tarea de desarrollar la alfabetización visual y la construcción de una ciudadanía que incorpore el acceso y los valores de la cultura. "Su trabajo fue impresionante", dice la artista Priscilla Monge, "ella hizo del museo un lugar de encuentro, de conocimiento, de ayuda no sólo para los artistas costarricenses sino para los de toda la región".[10] Rápidamente, el MADC se integró a la dinámica internacional del arte contemporáneo, con la realización de la serie de exposiciones *MESóTICA*,[11] entre otras, que fueron montadas en San José en enero 1995, noviembre 1996 y marzo 1998, y en otras partes del mundo hasta 1999. A partir de 1994, Virginia Pérez-Ratton se transforma en el principal vector del arte de América Central. Es exponente de una escasa burguesía ilustrada centroamericana que comprende el papel del arte en la construcción de las sociedades modernas. El MADC fue la primera institución museística que reconoció algunos de los principios que fundamentaban lo contemporáneo, como un

—

10— Correo electrónico de Priscilla Monge a Paulo Herkenhoff, 25 de febrero del 2010.

11— Virginia Pérez-Ratton y Carlos Basualdo, *MESóTICA. The América Non-Representativa,* MADC, San José, 1995, catálogo de la exposición.

hecho, como una nueva etapa, como práctica artística y actitud hacia la cultura contemporánea.

El significado histórico del MADC es resumido por Raúl Quintanilla, uno de los artistas más coherentes, quien ha tenido que posicionarse continuamente dentro del vórtice y el tumulto de la contracultura, la posmodernidad, la revolución, la contrarrevolución y la pseudo revolución en Nicaragua:

> La primera vez que la vi, la vi flotando sobre el piso. Guapísima. De negro toda. Era la inauguración de *MESóTICA II* en el MADC. Era el primer paso para abrir las puertas al arte de Centroamérica. El primer tajo a la indiferencia. Una visión desde adentro. Antes se había dado *Land of Tempest: Tierra de tempestades*, organizada por el Preston Museum y curada por Joanne Bernstein. Allí se presentó Centro América como un área de conflicto. El arte mostrado era el de Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Todos focos insurreccionales. *MESóTICA* era la respuesta valiente y sincera desde la región misma. Una visión más completa y compenetrada. Una visión más certera a la que sólo le faltó Belice, la eterna ausente casi. Creo que con Virginia y todo su equipo de trabajo, al que jamás hay que olvidar, el MADC se convirtió en una especie de Aleph para el arte de Centro América y más importante aun para sus artistas. Allí y por eso nos empezamos a conocer todos y a saber lo que estábamos haciendo. Lo que nos unía inevitablemente, lo que nos diferenciaba igual. Saber que Virginia trabajaba mano a mano y lado a lado con Rolando Castellón, una especie de leyenda entre ciertos artistas nicaragüenses, fue igualmente importante. Se rompía un tabú absurdo acerca de la colaboración entre costarricenses y nicaragüenses. Ese fue el inicio.[12]

Quintanilla destaca que Pérez-Ratton desde el principio buscó la unidad y la cooperación entre los países centroamericanos, entre las viejas rivalidades que llegan hasta la guerra. Al invitar al artista Rolando Castellón como curador del MADC y trabajar intensamente con artistas nicaragüenses, ella superaba las rivalidades históricas entre dos vecinos, Costa Rica y Nicaragua. Pérez-Ratton demuestra la firme voluntad de crear un paradigma más allá del "narcisismo de las pequeñas diferencias", modo en que

—

12— Correo electrónico de Raúl Quintanilla Armijo a Paulo Herkenhoff, 23 de febrero del 2010.

Freud describe estas desavenencias regionales.[13] "Virginia Pérez-Ratton y yo nos aparecimos, una al otro de la nada. Yo llegando de California, ella de no sé dónde", recuerda Castellón:

> Comenzamos una labor ardua, intensa, espontánea, inmersos en un propósito de país, de región, en aras de desarrollo hacia un nuevo milenio. Coincidimos en una misión/visión en pro del arte de nuestro tiempo: estética, forma y contenido de lo actual. Con su liderazgo, osadía y empeño inclaudicable, propició el intercambio de ideas en la región centroamericana y del Caribe, necesario para dar a conocer nuestra contribución artística, e insertó a una nueva generación en el discurso internacional del Arte Contemporáneo.[14]

La serie de *MESóTICA* consolidó un modelo de exposición en tanto que proceso de conocimiento, con la misión no tanto de borrar estereotipos como, sobre todo, de establecer la vigencia de una agenda positiva y sustantiva, coherente con una epistemología de lo sensible centroamericano.

En diciembre de 1998, la burocracia y la baja política triunfaron. Virginia Pérez-Ratton dejó la dirección del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. Un vaticinio estaba escrito: lo mejor del MADC, al cual Virginia siguió apoyando incluso con una mirada crítica, estaría siempre muy próximo a su legado para Costa Rica.

Conocí a Virginia Pérez-Ratton en 1996, en la XXIII Bienal de São Paulo, cuando ella era curadora de la representación de Costa Rica. El tema de la Bienal era la "desmaterialización" de la obra de arte, una cuestión posmoderna planteada por Lucy Lippard.[15] En una época en que los temas de la bienal eran lanzados casi sin compromiso real de articular las ideas conceptuales o históricas a través de las obras concretas expuestas, Pérez-Ratton trajo la obra de Juan Luis Rodríguez, *Combate II: La pirámide*, una escultura en hielo montada al aire libre en un clima tropical.[16]

—

13— Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, James Stratchey (trad.), Nueva York, W. W. Norton & Company, 1961.

14— Correo electrónico de Rolando Castellón a Paulo Herkenhoff, 2 de marzo del 2010.

15— Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973.

16— Juan Luis Rodríguez había presentado una obra en esa línea durante la Bienal

Hasta la década de 1990, las bienales eran la arena en la cual la escena internacional se confrontaba dentro de la competencia de países, curadores o artistas para tornar visible el arte en el cual habían invertido sus intereses. Pérez-Ratton optó por una obra efímera, que desaparecería físicamente, extirpando de la visión todo residuo material. Sólo alguien muy alejado de la reflexión sobre el asunto podría reducir el proyecto de Rodríguez a un mero cambio de estado sólido a líquido, no habiendo por tanto una "desmaterialización" de la obra. La inscripción política de la obra de Rodríguez efectuada por Pérez-Ratton significaba operar metonímicamente la "desaparición" física de la escultura, del agua absorbida por la grama del Parque de Ibirapuera. La idea "transnominativa" de una nueva economía de lo visible en el tiempo se insertaba en el contexto de una bienal en la cual tradicionalmente los centroamericanos habían tenido un protagonismo poco relevante, al punto que hasta entonces ningún curador de São Paulo jamás había visitado el istmo.

El clima no produce hielo en América Central: lo artificioso del material y su retorno fugaz al estado líquido también enunciaba la hipótesis de la alienación del arte. Por eso, el texto de Pérez-Ratton tenía el título "Juan Luis Rodríguez: pirámides de poder". En una etapa de exclusión de los artistas centroamericanos del sistema internacional, el proceso físico de evaporación o licuefacción del agua conducía a hacer desaparecer el signo material del significante, a condensarlo apenas en el campo de la memoria verbal o fotográfica.

"El deseo de darle *lugar* a lo inexistente y de representarlo desde dentro, se empezó a cumplir en São Paulo en 1998", afirma Virginia Pérez-Ratton en su artículo "¿Qué región?". Su pauta contemporánea articula América Central y el Caribe, se apoya en una visión dialéctica en que mestizaje e hibridación son matizados por cuestiones de segregación y procesos de violencia. Su política, en casi dos décadas de acción, integró el arte de Centroamérica y el Caribe asumiendo la singularidad del proceso de cada país, inclusive con el análisis de las olas migratorias. El proceso de la XXIV Bienal de São Paulo (1998) alteró los

—

de París de 1969 y logró un premio. Se convirtió en una obra emblemática. La curadora costarricense Ileana Alvarado organizó en 1995 una retrospectiva del artista en los Museos del Banco Central de Costa Rica, y es a partir de ésta que se invita a Rodríguez a São Paulo y que el artista plantea la obra en hielo que retoma su participación en París.

mecanismos curatoriales como una preparación para la superación de las "representaciones nacionales". La pregunta era: ¿por qué ciertas regiones que producen un arte significativo tienen una presencia tan inadecuada en la bienal? Como curador general, estudié con Pérez-Ratton la hipótesis de que asumiese la curaduría general de América Central y el Caribe para integrarlas mediante una agenda contemporánea articulada conceptualmente. Su hilo conductor se ordenó en torno a la densidad y al sentido histórico de las relaciones entre significante y significado. La "representación nacional" de países de aquellas regiones se presentaba en São Paulo casi siempre fuera de foco, y se encontraban también algunos casos de relaciones personales cuestionables en el proceso de selección de los artistas. Ella aceptó el desafío. Era necesario construir una legitimidad en el plano diplomático. A Pérez-Ratton le correspondía articular críticos, curadores y artistas de cada país en torno a los conceptos y la misión acordados. Aprovechamos una Reunión Regional de Ministros de Cultura en San José. A partir de ahí las gestiones curatoriales se extendieron al Caribe. En cada país hubo la generosa adhesión de curadores potenciales para la representación de sus países en São Paulo, porque comprendieron el objetivo de constituir un proceso que redundaría por primera vez en la presencia cohesionada del arte de la región en una muestra internacional que se correspondiera con el peso de la Bienal de São Paulo. En retribución, la bienal daría al conjunto de artistas centroamericanos y caribeños el lugar más prominente en su pabellón monumental.

La tesis de Pérez-Ratton tomó el eje conceptual de aquella bienal —*Antropofagia e historias de canibalismo*— para reconducirla a partir de la óptica descentralizada de América Central y el Caribe. La teoría brasileña de Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* (1928) sugería sistemas de absorción de las diferencias en la formación de una cultura propia y singular en países colonizados. Pérez-Ratton argumentó que admitir el mestizaje en América Central y el Caribe significaría entender la propia diversidad y cómo la permeabilidad de una sociedad puede ser fuente de enriquecimiento de su identidad.[17] Entre los artistas seleccionados se hallaban ideas como los conceptos "enlatados", la "desobediencia" o el "desacato" al poder, la

—

17— Véase Virginia Pérez-Ratton, "Central America and Creolization: the invisible Caribbean?", *Créolité and Creolization. Platform 3–Documenta 11,* Taller en Saint Lucia, BWI, 2002. Publicado por Documenta & Museum Friedericianum en 2003.

ironía, la desacralización del arte, las cuales estaban presentes en la obra de Andrade así como en la historia centroamericana. En ese momento, Pérez-Ratton profundiza su afinidad con el pensamiento de Édouard Glissant sobre las culturas "atávicas" que conquistaron la región y que han sido gradualmente "creolizadas": el Caribe sería una sociedad en la que las identidades se definen siempre con relación al Otro,[18] ya no por la negritud como en las Antillas.

En la XXIV Bienal de São Paulo, el proyecto de historia tenía como objetivo producir un espesor crítico del presente. De este modo, Pérez-Ratton aborda las consecuencias del proceso colonizador sobre el arte contemporáneo de su región: mientras los españoles fundaron centros urbanos con instituciones educativas y conglomerados religiosos importantes, los ingleses, en cambio, se establecieron en grandes propiedades rurales, jamás crearon estructuras permanentes de educación y siempre orientaron su mirada hacia la metrópolis.

Virginia Pérez-Ratton comprendió en 1998 que los estereotipos sobre Centroamérica y el Caribe parecían difíciles de erradicar, circunstancia que era agravada por una producción relativamente limitada. Ella sustituyó estereotipos por aspectos conceptuales de estética propia; dejó de lado conceptos más simplistas como arte *naïf, art brut* o realismo mágico para elegir obras que producían una retroalimentación crítica del arte. La selección de artistas para São Paulo estuvo compuesta por Sandra Eleta, Carlos Garaicoa, Abigail Hadeed, Martín López, la pareja Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Luis Paredes, Albert Chong, Ernest Breleur, Mario Benjamin, Moisés Barrios, Regina Aguilar, Raúl Quintanilla y Priscilla Monge. Pérez-Ratton identificó artistas que eran puntas de lanza en su país, en su generación o por su lenguaje, como Monge, subestimada en Costa Rica por violentar radicalmente el poder. En su video *Lecciones de maquillaje,* Monge hace una lectura de cómo la mujer es manipulada y reprimida socialmente. Si São Paulo es conocido internacionalmente como centro de Brasil, como centro voraz de colonialismo interno, que celebra más que criticar su duro perfil metropolitano, la bienal con Pérez-Ratton abrigó una agenda de discusiones cáusticas sobre el *voyeur,* la ruina, la tradición, la indiferencia y la exclusión sociorregional presentadas por artistas

—

18— Édouard Glissant, *Pour une poétique du divers,* París, Gallimard, 1996.

centroamericanos y caribeños. Ella trabajó sobre la extraña conciencia de sí mismo y la ausencia de autorreferencialidad en las artes visuales de Centro América y del Caribe.

Pérez-Ratton organizó una historia de opuestos, a partir de la obra del costarricense Joaquín Rodríguez del Paso, la cual trató de mitos crueles sobre el *buen salvaje* en las Américas y de proyectos de "dominación racial". Pérez-Ratton escribe en el catálogo de la bienal que "la mayoría de nuestros países vive una 'esquizodinámica': todos somos destinos turísticos, algunos más que otros, esencialmente concebidos por el 'mundo exterior' como un lugar políticamente voluble pero fascinante y romántico. La fragmentación poscolonial nos ha convertido a todos en islas con la mirada hacia el Norte".[19] Su curaduría de 1998 demostró cómo en cada país había un profundo deseo de comunicación, de reanudación de lazos perdidos, de recomposición de las identidades, así como de la necesidad del trabajo en conjunto. Ella cuestionó, mediante el grupo de artistas, las ideologías y los esquemas de poder, la democracia formal (el discurso de igualdad, justicia y tolerancia) y la violencia real. Sobre todo convirtió el aislamiento político en territorialidades dialogantes, como un continente de islas políticas cuya riqueza estaba tanto en la diferencia como en los lazos por reconquistar.

"Después vino TEOR/éTica, treinta y pico de publicaciones, innumerables curadurías, encuentros, seminarios, discos, provocaciones. Y cada vez un poquito más colocado y ubicado el arte de la región. En Costa Rica la aman o la odian, lo que me recuerda que es imperfecta y por eso más creíble y querible para mí. Pero, claro, mi opinión es absolutamente sesgada y subjetivísima", escribe el artista nicaragüense Raúl Quintanilla.[20] El entusiasta testimonio de Quintanilla, la gran referencia ética del arte de Nicaragua, apunta que el enfrentamiento del arte se alteró radicalmente ahí donde había desaliento. El siglo XXI comenzó en 1999 con la fundación de TEOR/éTica por Pérez-Ratton en San José. En América Central, si la historia del siglo XX fue el momento de los extremos, el lugar inconcluso del istmo en el mundo globalizado comenzó a cambiar con TEOR/éTica. El tiempo se anticipa en el ensayo de un nuevo orden de comprensión de la cultura.

—

19— Virginia Pérez-Ratton, "Una historia en blanco y negro", texto para la XXIV Bienal de São Paulo de 1998.

20— Correo electrónico de Raúl Quintanilla a Paulo Herkenhoff, 23 de febrero 2010.

Pérez-Ratton entendió la necesidad de establecer una red de polos en el istmo.

TEOR/éTica es ágil, libre de burocracia. Le es inherente la decisión de componer una nueva estrategia del sistema del arte. Al lado de los artistas, Pérez-Ratton se propuso con TEOR/éTica unir el mundo de los museos, las instituciones y universidades en torno de su proyecto. Ingenuamente, ella pensó que TEOR/éTica tendría apenas cuatro objetivos: montar muestras, promover la discusión teórica sobre el arte, editar publicaciones y ofrecer un centro de documentación de acceso gratuito. No imaginaba que su llamado y entrega eran radicalmente cualquier acción que fuera necesaria para la misión propuesta: apoyar al arte en la constitución de su lugar crítico en la sociedad contemporánea de la creación y en su inscripción en el museo. El nombre TEOR/éTica afirma algunos valores: la importancia de la teoría crítica, la ética en el trabajo con el arte, y *tica* (apelativo de los costarricenses) como una visión emancipada a partir del lugar social donde se produce el arte.

El financiamiento de TEOR/éTica está basado en un conjunto de factores: recibe recursos y tiempo de la propia Virginia Pérez-Ratton. La sede es la casa de su abuela, una sabrosa construcción característica de cierta arquitectura costarricense de la década de 1920, ubicada en un confort ambiental, una discreta belleza y un vocabulario espacial propio. Desde el MADC, Pérez-Ratton había comprendido la necesidad de educar a la burguesía de San José en torno a un proyecto simbólico. Consiguió resultados en este proceso, ese que corresponde a la conversión del capital financiero en capital simbólico. También era consciente de que la obtención del apoyo financiero o político de fundaciones y otras instituciones internacionales sería, además, un modo de consolidar una necesaria legitimidad en beneficio de su proyecto, tanto en el plano interno de Costa Rica como en la agenda internacional.

La capacidad de convocatoria de Pérez-Ratton se legitima por un enfoque colectivo. En un continente de inercia, incredulidad o desconocimiento, TEOR/éTica se propone buscar apoyo de prestigiosas instituciones extranjeras para una acción constructiva y asociativa en América Central. Trabajar con fundaciones europeas y norteamericanas significaba la captación de recursos para proyectos centroamericanos, pero también la creación de paradigmas de asociación serios y fiables en América Central con eficiencia, positividad y responsabilidad en la ejecución financiera. A eso se agrega el valor cultural, la inventiva, el compromiso con

las transformaciones culturales y la pertinencia social y política. Los resultados confirieron legitimidad a la región como factor de interlocución. Así, el proyecto de cultura para el desarrollo presentado por TEOR/éTica preparó el apoyo de instituciones como Hivos, el Fondo del Príncipe Claus, la Fundación Rockefeller, la Fundación Getty y otras.

El apoyo de artistas y teóricos, como Priscilla Monge, Carlos Capelán, Carlos Garaicoa, Rolando Castellón, Bruno Stagno, Joaquín Rodríguez del Paso, Víctor Hugo Acuña y Manuel Picado, en Costa Rica, y de Harald Szeemann, Cuauhtémoc Medina, Rosa Martínez, Rosina Cazali, Santiago Olmo, Hans Michael Herzog, Gabriel Pérez-Barreiro, los hermanos Antonio y Octavio Zaya, Nikos Papastergiadis, Okwui Enwezor, Hans Ulrich-Obrist y muchos otros en el mundo, ha sido decisivo para el éxito de TEOR/éTica. Como en un pase de magia, el valor ético de Pérez-Ratton conduce a sus aliados a considerar un honor poder contribuir a su proyecto. El equipo de TEOR/éTica ha establecido nuevos parámetros profesionales en la administración cultural, con Ruth Sibaja en la parte ejecutiva, Tamara Díaz Bringas en lo curatorial, y hasta inicios del 2009, de Pedro Leiva en todo lo relativo a manejo de obra, exposiciones y colección. Con Jurgen Ureña se ha ampliado el trabajo con lo digital y audiovisual, y se ha afinado la gestión financiera con Dennis Hidalgo.[21]

TEOR/éTica trabaja con todos los lenguajes, desde la pintura hasta la gráfica, el *performance* y las instalaciones, lo audiovisual y lo digital. También se ha ocupado de danza, música, cine y literatura. "Nosotros trabajamos con muchísimos artistas: con gente muy reconocida y con otra que apenas empieza. No hay un tipo de 'artista teorético'", declaraba Pérez-Ratton. Su acción motivó incluso el interés de artistas maduros. Rolando Castellón, su gran compañero de ruta en la formación del MADC, declaró recientemente que está interesado en la noción de monumentalidad circunscrita a la interioridad de los objetos de arte y de las acciones, citando como ejemplo la obra del artista italiano Claudio Parmiggiani, quien expuso en el MADC en 1996.

Por tratar con países pequeños, marcados por las fracturas sociales, las urgencias, el hambre, las redes de violencia, la falta de oportunidades de trabajo, la desterritorialización y la

—

21— En el año 2011, luego del fallecimiento de Virginia Pérez-Ratton en 2010, TEOR/éTica realizó un proceso de reestructuración institucional. Las personas citadas en este párrafo ya no laboran para la institución [N.E.].

imposibilidad de los gobiernos para proteger y dar garantías a sus ciudadanos, Virginia Pérez-Ratton tomó conciencia de que hablar de cultura acaba siendo un acto de contracultura. Como artista, crítica y activista está entre aquellos raros seres que convierten las limitaciones en potencia. Pérez-Ratton repotencializa socialmente la adversidad.

Virginia Pérez-Ratton ha recibido numerosos reconocimientos por su capacidad intelectual y por su acción política en pro del arte. Ha tenido múltiples invitaciones para participar como curadora o como miembro de jurados de bienales y exposiciones por todo el mundo, para integrar congresos y mesas redondas, así como para presentar conferencias en museos y universidades. El Premio Nacional de Cultura Magón, instituido por el Estado costarricense en 1961, significa el mayor reconocimiento otorgado a un ciudadano nacional por su labor de una vida en el campo de la cultura. Pérez-Ratton recibe este premio en 2009 por su trabajo en favor del arte de Costa Rica y de América Central. El acta del jurado destacó también su ejercicio docente en la Universidad de Costa Rica y su participación en la promoción de la música centroamericana a través de la productora Papaya Music, de la cual es socia fundadora.

En 2000, Virgina Pérez-Ratton fue condecorada por el Ministerio de Cultura de Francia con la orden de *Chevalier des Arts et des Lettres*. En 2002, se le confiere el Premio Príncipe Claus a la cultura y el desarrollo, el año cuyo tema era: "Lenguajes y formas transculturales de expresión". El jurado internacional estaba formado por nombres prestigiosos como Adriaan van der Staay, Sadik Al-Azm, Aracy Amaral, Goenawan Mohamad, Pedro Pimenta, Claudia Roden y Bruno Stagno. Fue reconocida como una "reinventora" de América Central, con la siguiente justificación:

> Consiguió juntar los diferentes terrenos artísticos de esa región fragmentada y aislada, y construyó un perfil para ella. Con enorme tenacidad, introdujo la escena artística de los países de América Central a ellos mismos y al resto del mundo. Ella es simplemente mucho más que la directora de TEOR/éTica; más que una curadora independiente y crítica de arte muy solicitada: ella es una "activista del arte" que traspasa fronteras. [22]

—

22— Discurso de Gerardo Mosquera, "A Volcano for Art", en el marco del Premio Príncipe Claus, 2002.

Originario de Panamá, el artista Jhafis Quintero comenta conmovido, en su testimonio personal:

> Hace más de quince años que conozco a Virginia Pérez, la primera vez que la vi fue en prisión. Ella visitó aquel sitio para ver lo que ocurría con un pequeño grupo de artistas recluidos, un proyecto de arte a cargo de Haru Wells [...] Cuando salí años más tarde, ella me proporcionó trabajo en el restaurante de su hija a pesar de lo incómodo que puede resultar tener en la nómina a un joven acostumbrado a vivir y reaccionar de manera desproporcionada frente a las básicas normas sociales. Ella vio en ese momento cosas en mí que ni siquiera yo sabía que llevaba dentro, luego trabajé en TEOR/éTica. Me llamó a su oficina y me dijo: "Te daré trabajo aquí, para ver de qué eres capaz". Ése fue el inicio de mi carrera profesional. He trabajado y realizado proyectos desde la comodidad de un espacio flexible que me permitió investigar y trabajar en mis proyectos, recibí recomendaciones y lecciones de vida de ella en persona. Para decirlo de otra manera, Virginia fue mi comadrona socrática, la que me permitió darme luz a mí mismo, pero mejor.[23]

Quintero, quien es actualmente uno de los artistas más exitosos de Centroamérica y que trabaja sobre pautas de sobrevivencia ante la constante y variada violencia en las prisiones, tuvo acceso al trabajo de Priscilla Monge desde la cárcel. En aspectos puntuales, su obra tiene afinidades con Helio Oiticica. Hoy es uno de los artistas en residencia en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam.

Virginia Pérez-Ratton trabajó en otras situaciones extremas de crisis del sujeto en estado de abandono. Fue colaboradora en el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados en Costa Rica (ACNUR), en momentos de enormes flujos migratorios producto de las guerras centroamericanas en los años ochenta. Existen muchas "Virginias" desconocidas en esa misma Virginia Pérez-Ratton, que no se revelan abiertamente, sino en el descubrimiento furtivo de un cristal quebrado. Son zonas de silencio en su discurso, pero siempre comprometidas con las pulsiones de la vida. Casi como una acción invisible y secreta para el

—

23— Correo electrónico de Jhafis Quintero a Paulo Herkenhoff, 22 de febrero del 2010.

medio internacional, Pérez-Ratton, sin embargo, continuó produciendo su arte, como los ensamblajes *De vidrio la cabecera...* (1993) y *Juego de muda incompleto* (1999).

La necesidad constitutiva de su condición de artista surge como una alegoría de su propia existencia y acción: la confrontación entre lo precario, lo frágil, con la fuerza incontrastable del sueño, la urgencia de la vida y la potencia del Ser. En cualquier circunstancia, sea su acción política, sea su trabajo artístico, la experiencia esencial para ella es la posibilidad de acción. Virginia Pérez-Ratton comprendió que actuar en las bienales y las grandes arenas internacionales del arte era apropiarse de un mecanismo más, disponible en el sistema de circulación globalizado. Además de actuar en la Bienal de São Paulo, fue curadora de la pequeña y prestigiosa exposición anual *Open ev+a,* en 2003, en Limerick, Irlanda. Creó un laboratorio abierto para constituir un diálogo delicado, un diagrama político para un mundo posible, entre el arte latinoamericano y la escena internacional.

En 2000, Pérez-Ratton trajo a Harald Szeemann, curador de la Bienal de Venecia en ese momento, a América Central. La expectativa era despertar el interés por invitar artistas del área. Szeemann incluyó a seis centroamericanos en su bienal del 2001, que tenía como tema: "Plataforma de la humanidad". Federico Herrero y Aníbal López ganaron premios. América Central pasó a existir en Venecia desde entonces. En 2005, Regina Galindo recibe el León de Oro de la Bienal de Venecia para un artista menor de 35 años de edad. A partir de la obra *Auras de guerra,* de Ernesto Salmerón, presentada y premiada en la Bienal Centroamericana de El Salvador en 2006, Pérez-Ratton participó muy activamente en el grupo que buscó la inclusión de esa obra en un gran evento internacional, y luego en una colección de algún museo de primera línea. Esta iniciativa tuvo el apoyo de Rob Storr, curador de la 52a Bienal de Venecia (2007), y de la coleccionista Patricia Cisneros, entre otros. TEOR/éTica también ayudó financieramente a viabilizar la presencia de Ernesto Salmerón en Venecia, un proyecto complejo con presupuestos muy altos. Con el empeño de Sir Nicholas Serota, *Auras de guerra* está hoy en la colección de la Tate Modern. Todo ese reconocimiento y nueva visibilidad rompieron con cien años de aislamiento.

En un artículo titulado "Cosecha ístmica", Darío Chinchilla Ugalde, periodista cultural costarricense, describe, a partir de potentes imágenes navales, el sentido estratégico de la acción

institucional de Pérez-Ratton. Chinchilla elabora imágenes muy adecuadas a una cosmografía moderna: "Imaginemos al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo como un gran crucero atracado en el corazón de San José. Con esta metáfora naval en mente, la Fundación TEOR/éTica sería la lancha de alta velocidad de las artes centroamericanas".[24]

Pérez-Ratton posee una especial capacidad para asumir grandes desafíos, como proyectos que implican el compromiso de un gran número de personas y una compleja logística. La imagen del crucero aporta la noción de público. Todo en Pérez-Ratton se desarrolla como una acción vinculada a la recepción de la obra de arte como actividad cognitiva, pero también como una clara *joie de vivre*. Su *timing* dinámico navega siempre "a alta velocidad", ágil y audaz. El esfuerzo fundamental de Virginia Pérez-Ratton siempre parece buscar colmar cualquier laguna entre la teoría y la praxis en la acción. El artista Ernesto Salmerón analiza esto de manera muy precisa:

> Virginia funciona donde nada funciona: en la academia o en la institución. La nada y el todo del relativismo centroamericano. Sin institución y sin academia [...] están las personas. El discurso es nuestro intercambio de bienes. Centroamérica es un territorio disminuido estratégicamente si se quiere ver con ojos de modernidad/productividad capitalista de bajo riesgo. Sólo tiritando palabras y símbolos con gente como Virginia es que se puede entender Centroamérica como un destino de sentido y respuesta a nuestro *miedo* ambiente.[25]

El proceso de conocimiento de un "lugar ausente" demandó inicialmente la formulación estratégica de conceptos para su investigación. Virginia Pérez-Ratton y su equipo del MADC construyeron el término *MESÓTICA* a partir de dos vocablos: "Mesoamérica" y "exótica". *MESÓTICA*, según ella, designa "al sitio, al soporte, a una gigantesca pared geopolítica sobre la que [llegan] a actuar las diversas facetas de [una práctica dada]". Actúa pues como "un soporte circunstancial para un primer

—

24— Darío Chinchilla Ugalde, "Cosecha ístmica", La Nación, San José, 12 de julio de 2009. Disponible en: <http://www.nacion.com/ancora/2009/julio/12/ancora2021583.html>.

25— Correo electrónico de Ernesto Salmerón a Paulo Herkenhoff, 22 de febrero del 2010.

encuentro ubicado en un punto entre el Norte y el Sur, un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa".[26] Pensar el método de actuación a partir de la inteligencia semántica indica la comprensión de que el proceso histórico sobre el que se centraba el enfoque, era un proceso de lenguaje, de desarticulación interna y externa de la *parole,* y de su esterilización como capacidad generativa en una guerra simbólica.

La guerra fría congeló los sentidos del arte en América Central en tanto que las guerras en la región los desarticularon. Cuando Virginia Pérez-Ratton inicia su acción, América Central era lo indecible de las Américas, pues el Caribe, con Cuba, República Dominicana, Puerto Rico e incluso Haití, estaba más presente en la escena de enunciación. Lo indecible —lo que no se dice o lo que se calla— de América Central no procede de la lógica wittgensteiniana del *Tractatus logico-philosophicus* ni de una reflexión filosófica, sino de una perversión pedestre determinada por la violencia de la desinformación contra el significante del arte, inmovilizado en su circulación, olvidado como historia y sofocado en su producción.

La lógica lingüística de *MESóTICA,* introduciría una aparente paradoja en la estrategia de inserción: trabajar para la visibilidad y para la comprensión del vacío. Los tres proyectos anuales de la serie *MESóTICA,* auspiciados por el MADC, fueron pensados como laboratorios de experimentación y de indagación política curatorial. Pérez-Ratton pertenece a la generación que comprendió que la tarea histórica de la curaduría de arte era la de desmantelar la red de silencio en torno al arte de América Latina. Para ella, la acción curatorial es un esfuerzo regenerativo.

En virtud de la ética de la responsabilidad, Virginia Pérez-Ratton percibía que el arte de América Central no se descalificaba porque era desconocido ni se calificaba por el patrioterismo nacionalista. Urgía comprender las responsabilidades para que la emergencia del arte regional no reprodujese la mecánica del "retorno de lo reprimido" (*Wiederkehr des Verdrängten*) freudiano. Por eso, era necesario producir curaduría "desde adentro" de América Central, no como factor de control externo. Los presupuestos curatoriales de *MESóTICA II* proponen un problema válido a partir de una premisa errónea con la cual me resulta difícil estar de

—

26— Virginia Pérez-Ratton, "MESóTICA II. Centroamérica: re-generación", en *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* San José, MADC, 1997, s/p.

acuerdo. El hecho que movilizó a Pérez-Ratton fue la ausencia de artistas centroamericanos en la exposición *Ante América*[27] (1992) organizada por Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss. La justificación de Mosquera para esta ausencia fue que la producción centroamericana, el "lugar ausente", no era conocida, debido a la falta de documentación. ¿Cómo, entonces, justificar la ausencia en *Ante América* de artistas de Brasil, sobre los que abundaban publicaciones? Algunas exposiciones realizadas sobre América Latina, inclusive la Bienal de La Habana, ya habían tenido presencia de artistas de América Central gracias a que los curadores habían viajado a la región.[28]

Con diplomacia, Pérez-Ratton dedica el texto de *MESóTICA II* a Mosquera, pero transforma la exposición en una respuesta a *Ante América:* no existe América sin América Central. Pérez-Ratton enuncia la represión interna, y esa medida pone de relieve lo positivo con que se marca su proyecto. Ella se apropia de la justificación de Mosquera y la problematiza para hacer visibles los presupuestos de su proyecto ya encaminado: "desde lejos parece imposible que países tan cercanos, en una región tan pequeña del mundo, se hayan aislado tanto unos de otros", escribe ella.[29] No se trataba de denunciar a Mosquera, sino de comprender que ella atacaba el síntoma de un síndrome que atravesaba la práctica curatorial en América Latina y sobre ella. El resultado histórico fue una ignorancia mutua. Virginia Pérez-Ratton no evade las responsabilidades ni los desafíos en la superación de la desinformación. Es necesario aliarse a los agentes existentes o propiciar condiciones para el surgimiento de "generadores de crítica", actuando contra todo lo que tergiversara el sentido del significante, desde el exotismo mágico al vasallaje ideológico del arte. Si investigación y difusión del arte son mecanismos tácticos, la producción de conocimiento es la misión del agenciamiento político.

—

27— Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss, *Ante América,* Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

28— Es el caso de la X Muestra de Grabado de Curitiba, *Muestra América,* en Curitiba, Brasil, 1992, cuya cocuradora Uiara Bartira viajó a América Central y el Caribe e incluyó a siete artistas centroamericanos: César Barrios (Guatemala), Adrián Arguedas, Juan Luis Rodríguez, Álvaro Gómez y Francisco Amighetti (Costa Rica), Roberto Guzmán y Edgardo Quijano (El Salvador).

29— Véase Virginia Pérez-Ratton, *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación, op. cit.*

En resumen, la autorreflexión crítica de Virginia Pérez-Ratton llevó a desarrollar estrategias políticas e institucionales para atacar el olvido interno de los propios países de América Latina respecto a su producción simbólica. Los vínculos entre los centroamericanos, cuando existían, eran frágiles pues reproducían secuelas de guerras reales y simbólicas, diásporas de los artistas experimentales, urbanización como degradación de la condición de *civitas*, desertificación de los espacios sociales del arte, desarraigo del arte y un público abandonado. Era preciso enunciar curatorialmente, y que la acción cultural aportara un reencantamiento. También se trataba de apuntar al síndrome de autosabotaje centroamericano. Es el caso de Rolando Castellón (nacido en 1937), el artista nicaragüense que vive en Costa Rica y que cuenta sólo con una publicación de peso, realizada en 2006 por iniciativa de Pérez-Ratton. Sin ese aval, y sin una resensibilización, la actitud provinciana colonialista de sobrevalorar lo extranjero en detrimento de lo local permanecería como fuerza determinante. En ese aspecto, ella parecía intuitivamente imbuida de la agenda crítica de un Frantz Fanon, de *Peau noire, masques blancs* (1952). Pérez-Ratton luchó contra la acción de la "desmemoria": esos procesos en los que el arte pasa por un continuo proceso de oscurecimiento, incluyendo cuestiones de origen geográfico, de género, de clase social, de lenguaje. Difundir y comprender la producción contemporánea también implicaba rescatar la historia como lastre cultural y densidad del presente. Por enfrentarse a la acción curatorial de la desaparición es que, entre sus textos, el que más me gusta es "El Caribe invisible" (2002-2009).[30]

En dicho ensayo, escrito varios años después de su participación curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo (1998), Pérez-Ratton reivindica el reconocer la pertenencia al Caribe de América Central. Algunos ejemplos de transculturación son puestos en relieve en el texto. Tal es el caso de Panamá, Honduras y Costa Rica, así como las migraciones de afrodescendientes caribeños hacia países centroamericanos. Como mencioné anteriormente, Pérez-Ratton rinde homenaje a la "poética de la diversidad" de Édouard

—

30— Virginia Pérez-Ratton en conversación con Paulo Herkenhoff, 30 de noviembre de 2009. "El Caribe invisible", conferencia en el ciclo *Migraciones desde y hacia el Caribe*, Antonio Zaya (coord.), Madrid, Casa de América, 2002. Según ella, "las ideas que dieron lugar a esta reflexión provienen del planteamiento sobre la progresiva 'creolización' de las sociedades caribeñas", conforme a *Platform 3. Documenta IX*, Santa Lucía, 2002. Texto incluido en *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible*, pp. 109-136.

Glissant. Su proyecto político es la superación de las separaciones remanentes en las prácticas poscoloniales de desagregación y distanciamiento de los pueblos con una historia en común. Pérez-Ratton cita a Sergio Ramírez: "el Caribe somos todos". El gran Caribe se enriquecería con la adhesión simbólica de América Central, que, a su vez, sería enriquecida al asumir sus orígenes múltiples: indígena, africano y de otras minorías oriundas de flujos migratorios a través de los siglos. La recuperación de la "negritud" significa visibilizar la historia oculta de la esclavitud en el encuentro de *creoles* y garífunas. Esa complejidad más profunda sería una nueva *caribeñidad.*

Virginia Pérez-Ratton siempre fundamentó su teoría de la producción de arte centroamericano y sus propias investigaciones y percepciones en la sociología del arte del istmo. El olvido externo se asienta en la producción de desconocimiento y en la indiferencia en relación con el arte centroamericano. Como agente histórico, ella pertenece a la generación latinoamericana que comprendió la necesidad de borrar falacias, atacar la negación, obliterar la obliteración. La actitud más importante era la superación de lo subalterno en la reconfiguración de la trama del mundo contemporáneo. Pérez-Ratton denunció las actitudes curatoriales que se ocupaban de América Latina a través de actitudes dudosas, como la participación restringida de artistas latinoamericanos en eventos internacionales apenas para simular alguna implicación intelectual con la región, algo que el sistema curatorial de los Estados Unidos denomina presencia *token.* Comprendió que esta simulación furtiva era peor que la obliteración, pues confundía la ausencia con una falsa presencia. Virginia Pérez-Ratton siempre fue una ciudadana del mundo. Como artista, uno de sus trabajos más importantes fue la serie de grabados en los que trabajó los muros políticos que dividían Belfast, los muros virtuales del racismo en Johannesburgo y la caída del muro de Berlín. En su viaje a Irlanda del Norte y a África del Sur en septiembre de 1989, percibió esas fronteras racistas, y estuvo en Berlín la noche del 9 de noviembre de 1989, día de la caída del muro. Sus obras confieren una inflexión política del trazo grabado al signo abstracto: no olvidarse del olvido ni de la opacidad que recaían sobre América Central.

En el ensayo ya citado, "¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso", Pérez-Ratton discute la omisión, la iniciativa y la tarea en marcha para construir otra América Central sobre bases teóricas transformadoras y elabora una fenomenología

crítica del *lugar*.[31] Discute etapas como "lugar en proceso", "lugar ausente", "lugar de guerra", "lugar para la apertura", "lugar inconcluso" con los cuales revierte la posición de América Central. Antes el lugar era el territorio corroído por dentro y obliterado silenciosamente desde fuera. Hoy, cuando su arte está ausente de las discusiones contemporáneas, América Central constituye un indicador del vacío, de la ausencia, de la imagen incompleta del mundo, o incluso de la incapacidad del crítico para actuar con la trama de la globalidad.

Deconstruir, perturbar o suspender la pertinencia temporal de nociones de paisaje, iconografía, afinidades como la expansión física de la geografía, la existencia cartográfica, la identidad convencional o los nacionalismos, en suma, provocar un territorio. Ese sismo político conecta inicialmente a Virginia Pérez-Ratton, en su dimensión de historiadora, con el modelo analítico de Fernand Braudel en su acercamiento al complejo mar Mediterráneo. "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", dice ella en dicho ensayo. La Centroamérica de Pérez-Ratton convierte la idea del Mediterráneo de Braudel en un "estrecho dudoso", esto es, convierte el agua navegable en terreno hostil y complejo, un istmo que en los mapas parecía impedir la circulación entre Atlántico y Pacífico. Un paisaje del pintor Moisés Barrios interpreta los espacios de sospecha. En la óptica de Pérez-Ratton, la noción bergsoniana de duración, que Braudel absorberá, sólo puede ser entendida en relación con América Central, según Gilles Deleuze, como una temporalidad histórica de la turbulencia política con sus perversos reflejos sobre la cultura. Desde el creciente intervencionismo, tal vez ninguna región del mundo haya sido un laboratorio tan radical de lo peor de la guerra fría. La duración —aquí podría ser pensada en las figuras de los sueños, las pesadillas, el despertar y la apnea como la historia del arte en América Central— es inscrita por Virginia Pérez-Ratton como especificidad y *aggiornamento* de una posición freudiana acerca del malestar de la civilización en el contexto de la guerra fría y sus capítulos posteriores. Las grietas en el sistema colonialista, tales

—

31— Citando a Gaston Bachelard, Lucy Lippard discute el modo en que *lugar* debe ser entendido como espacio con memoria. Véase Lucy Lippard, *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicentered Society*, Nueva York, The New Press, 1998.

como los procesos revolucionarios en América Latina, el intervencionismo, las bravatas y las farsas contemporáneas, exponen la heterogeneidad perversa.

En términos de acción de esfuerzo crítico relacionados con lo poscolonial y con la naturaleza estratégica, el proyecto de Virginia Pérez-Ratton en torno a América Central guarda paralelos con el de Okwui Enwezor en África. La negritud fue un concepto para él, mientras que *créolité* y antropofagia fueron los conceptos centrales de ella. En el debate sobre la *créolité,* el escritor Édouard Glissant, originario de Martinica, será un sujeto de diálogo decisivo para ella. Obra crucial para comprender el siglo XX, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991,* de Eric Hobsbawm, ofrece paradigmas para ambos curadores. La interpretación que implica la última parte del título marca una discusión que sirvió de punto de partida para el análisis de África por Enwezor en *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994,*[32] mientras que la acción de Pérez-Ratton coincide con la primera parte: el istmo centroamericano como una arena en la época de los extremos, culminando con la guerra fría. La estrategia de Enwezor se deflagra y circula en el eje Estados Unidos-Europa, centro hegemónico del discurso sobre el arte, y actúa a partir de ahí. La opción de Pérez-Ratton fue la de permanecer en San José de Costa Rica y actuar tanto en la circulación interna de América Central como externamente.

La era de los extremos en América Central estuvo presente en las exposiciones mencionadas de Pérez-Ratton, la serie *MESÓTICA* y la XXIV Bienal de São Paulo en 1998, pero sobre todo en *Estrecho Dudoso: Rutas Intangibles, Límites, Tráficos, Noticias del Filibustero* (2006, en co-curaduría con Tamara Díaz Bringas). "Estrecho dudoso" es la expresión acuñada por los navegantes españoles en búsqueda de un camino más corto hacia las Indias, a partir del Caribe. El modelo de articulación del "lugar en proceso" propuesto por Pérez-Ratton nunca tuvo una agenda oculta, ni se centró en la figura del curador como el actor narcisista, sino en la efectiva integración de artistas, teóricos y curadores, instituciones y países en un proceso de transformación emancipadora colectiva. Por eso la efectividad sin par de su modelo sobre la región implica

—

32— Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994,* Múnich, Prestel Verlag, 2001. Éste es el catálogo de la exposición en la Villa Stuck en Múnich, la cual itineró por Berlín, Nueva York y Chicago.

que el curador no reproduzca en su práctica los modelos de poder poscolonial. Su discurso no se dirige a quien ya sabe o a quien quiere oír exactamente aquello. No busca lidiar con la culpa de los países colonizadores de Europa o de Estados Unidos ni con la victimización de los países de la región, sino con un sistema de responsabilidades endógenas y exógenas al proceso. Pérez-Ratton siempre ha sabido enlazar la historia precolombina, la historia colonial y el poscolonialismo como espesor del presente, lo que implica una conjunción de condiciones también para la sociedad y los artistas del "lugar inconcluso".

Desde TEOR/éTica se realizaron muestras que debatían la ciudad, como *Ciudad (IN)visible* (2002) curada por Tamara Díaz Bringas, *Tran-sitios* curada por Esteban Calvo a inicios de 2004, así como *Todo Incluido* (2004) en cocuraduría con Santiago Olmo. El planteamiento de Virginia Pérez-Ratton es la ciudad como una gran arena, el síntoma mayor de los desequilibrios sociales y el espacio de protagonismo cultural. Aquí, el arquitecto Bruno Stagno, fundador del Instituto de Arquitectura Tropical (1994) en San José, ha sido un interlocutor importante. Stagno propuso relecturas y reinvenciones de la ciudad tropical como alternativa al modelo "internacional" de ciudad ubicua. Este modelo reivindica una arquitectura adaptada a la latitud, al lenguaje local y a respuestas contemporáneas. A partir de Giulio Carlo Argan, la historia de las ciudades para Pérez-Ratton se ve como la historia del arte. Su ensayo, "Todo incluido: aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica",[33] elabora una mirada individualizada sobre las ciudades de la región, rehace la historia sociourbanística y piensa en las condiciones actuales de cada una para constituirse en arenas nacionales dentro del juego global. Su análisis de cada ciudad está acompañada por síntesis históricas, sociopolíticas, económicas, culturales o urbanísticas, como la de Managua, que ha sido un cúmulo de desgracias y convulsiones desde su fundación como capital de Nicaragua en el siglo XIX. Los diagnósticos optimistas son raros y los síntomas económicos y políticos se radicalizan. Caos e improvisación, utopía y pandillas, rompimiento y desarticulación se yuxtaponen entre los dramas urbanísticos. Virginia Pérez-Ratton aborda la estructura de la ciudad colonial,

—

33— Véase Santiago Olmo y Virginia Pérez-Ratton (eds.), *Todo incluido: imágenes urbanas de Centroamérica*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 2004.

la ausencia de racionalismo haussmaniano, las consecuencias corrosivas de procesos históricos, de las dictaduras a la corrupción, y las consecuencias del intervencionismo americano, de la guerra fría y del capitalismo periférico. Elabora conclusiones sobre diferencias entre ciudades de la costa del Pacífico y del Atlántico, de las tierras altas y de los valles centrales, su permeabilidad cultural como vecinos en el mundo en términos más generales. Pérez-Ratton ofrece una visión incomparable de la relación entre arte y ciudad en América Central que tal vez no se tenga en ningún otro texto en el subcontinente latinoamericano.

Hay algunos textos sobre ciudades suramericanas, incluso con una dosis crítica autorizada, que amplifican la importancia geopolítica de ciudades centrípetas en el proyecto de constituirse en centro del colonialismo interno y latinoamericano. Pérez-Ratton discute desde el grafiti hasta la exclusión de las poblaciones autóctonas, desde los problemas habitacionales a la violencia política y la corrupción, apuntando a los nuevos comportamientos urbanos. Otros factores son los flujos históricos de migraciones entre países centroamericanos, inmigración de antillanos y movimiento de refugiados. Su interés está enfocado en el paisaje humano de lo urbano, en la memoria individual, en el imaginario colectivo, de ahí su trabajo con los "lugares de memoria". Las ciudades pueden convertirse en espejos sin horizonte.

Pérez-Ratton enumera la actuación de mujeres como clave de cambio: el grupo Mujeres en las Artes (Tegucigalpa), así como Rosina Cazali y la Curandería en Guatemala, Mónica Kupfer e Irene Escoffery, creadoras de la Bienal de Panamá (1992), Patricia Belli (Taller TAJo y Escuela EspIRA/La Espora en Managua), Regina Aguilar (taller social en el pueblo minero de San Juancito, Honduras), Beatriz Alcaine (bar y espacio cultural La Luna, San Salvador). En TEOR/éTica, como ya se apuntó, Pérez-Ratton organizó el simposio *Temas Centrales* en 2000 el cual suscitó discusiones sobre prácticas artísticas y la estética de la violencia. "En el istmo centroamericano la desigualdad es flagrante, pero no sólo en términos de género. La injusticia afecta por igual a comunidades de hombres, mujeres, ancianos y niños, en aspectos económicos, educativos, étnicos y sociales", escribe Pérez-Ratton. Aborda texturas de la vida cotidiana, las leyes, la cultura maternal, la subjetividad, el deseo, la sexualidad, la genitalización, la omnipresencia de la mujer en el arte centroamericano de los últimos decenios. También se refiere a las exposiciones históricas, al cine o al teatro, la crítica de arte,

las revistas (como *Talingo,* fundada por Adrienne Samos en Panamá), el abuso del poder económico contra las mujeres y las prácticas sociales que perpetúan la subalternidad entre géneros (Lucía Madriz), el cuerpo femenino como lugar del dolor y la metáfora de la ruptura.

En la acción *279 golpes,* la artista Regina Galindo se autoflagela una vez por cada una de las 394 mujeres asesinadas en Guatemala entre 2004 y 2005. Obras como la de Galindo sustentan las reflexiones teóricas y la acción curatorial de Virginia Pérez-Ratton. En el ensayo "Entre íntimo y político: artistas centroamericanas", el cual retoma el texto para la muestra *Global Feminisms* en el Brooklyn Museum (2007), Pérez-Ratton articula lazos comunes y la complejidad de las identidades así como su incidencia en contextos particulares. La historiadora rescata el papel conjunto de pintoras centroamericanas que denominó "pioneras de su tiempo", nacidas entre 1900 y 1930: Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela, Julia Díaz, Lola Fernández, y Margarita Azurdia. Pérez-Ratton destaca algunos nombres posteriores en los cambios estratégicos: Isabel Ruiz, Irene Torrebiarte, Priscilla Monge, Xenia Mejía, Karla Solano, Patricia Villalobos, Regina Aguilar. Patricia Belli imbrica arte, subjetividad, género y la violencia de la marginalidad. La obra de Priscilla Monge es la dolorosa visibilidad de la violencia y de la represión —el *maquillaje* adquiere una connotación perversa—. Esa poética de Monge o de Belli se inscribe en la fenomenología de la violencia de género teorizada por Pérez-Ratton. En el MADC y en TEOR/éTica, su acción ha privilegiado las voces femeninas en el arte y en la crítica. Ha sabido defenderse de los argumentos tendientes a mantener el *statu quo* patriarcal, tales como la afirmación de que el feminismo era una "ideología importada". Por eso, el discurso crítico y curatorial de Pérez-Ratton está asentado sobre la idea de resistencia al poder político que refleja el machismo y el patriarcado y se pervierte en violencia contra las mujeres en formas variables de silenciamiento que van de la censura al asesinato. La "teoría de género" de Pérez-Ratton es un combate de cerca de dos décadas, en una guerra parcialmente vencida por ella con otras artistas y críticas centroamericanas en ese periodo que ella llama de transición.

"Virginia tiene un motor difícil de superar", revela Priscilla Monge, "hay personas que tienen esas mismas ganas pero sólo para beneficio personal, en su caso es diferente y en eso radica su fuerza. Ella es una rara mezcla de inteligencia, memoria privilegiada, amor por el arte, respeto por los artistas, pureza,

trabajadora incansable, dedicada y sensible".[34] También Rolando Castellón la describe en forma similar: "Su espíritu de lucha implacable y ética de trabajo, hizo todo esto posible, forjándose al mismo tiempo el merecido respeto y reconocimiento del ámbito local y de la comunidad internacional a las cuales ha contribuido con creces [...] El horizonte es más amplio gracias a la Vicky Pérez".[35]

El tiempo político de Virginia Pérez-Ratton es polisémico, no es linear, es paciente, focalizado, rizomático, delicado, heterogéneo, sin dilación, político, multidisciplinar, colectivo, supranacional, global, individualizado con cada interlocutor. Cuando se escriba la historia de la globalización en sus aspectos más positivos de reconocimiento y diálogo entre las diferencias y especificidades, Virginia Pérez-Ratton merecerá un lugar destacado por el trabajo desarrollado hasta aquí. Deberá ser reconocida como una de las personalidades que constituirán el siglo XXI, que inventaron un lugar singular a partir de un territorio entonces inexistente para la escena internacional, América Central. Lo que parece ser una simple expansión de la cartografía del arte, fue una acción tenaz que construyó, sobre nuevas bases, una arquitectura ética del mundo globalizado. Todo esto en la esquina que queda a 400 metros al Norte del Kiosco del Morazán en San José de Costa Rica.

—

34— Correo electrónico de Priscilla Monge a Paulo Herkenhoff, 25 de febrero de 2010.

35— Correo electrónico de Rolando Castellón a Paulo Herkenhoff, 2 de marzo de 2010.

Virginia Pérez-Ratton and the Reinvention of Central America

Paulo Herkenhoff

This text was written in March 2010 as an introduction to an anthology of Virginia Pérez-Ratton's published in Spain. See: Virginia Pérez-Ratton, *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano*, Valencia, Universitat de València, 2013.

Autor no identificado—Unidentified author, Retrato colectivo en el—Collective portrait at the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998. De izquierda a derecha—from left to right: Luis Fernando Quirós, Rosina Cazali, Adriana Calatayud, Roberto Lizano, Virginia Pérez-Ratton, Mari-Ange, Fernando Arias, Milagros de la Torre, Eugenia Picado & Karla Solano [Cat. 65]

One day, artist Virginia Pérez-Ratton realized that in Latin America it is not enough simply to produce art. It is also necessary to create the conditions for art to be properly integrated into the social fabric and, simultaneously, the international scene.[1] In short, it was a tautological situation: "inventing" a place that already existed, that is, transforming the real fabric of culture from the condition of simulacrum into an effective system.

This implied inscribing that social space—back then virtually non-existent—as a place of the symbolic. Part of this generous choice also meant that Pérez-Ratton understood from the outset that in order for her project to be successful it should not benefit her personally. Rather every achievement should have an impact on her colleagues and, in a broader sense, society. Pérez-Ratton had won the award at Cervecería Costa Rica's first Bienal de la Escultura in 1994. Then, following the presidential elections in Costa Rica, she was named director of the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) in San José. Over and above a personal career, her new political initiative would take shape as a collective chain: "the construction of that *place,* and its progressive positioning outside itself, should allow for new opportunities for tackling curatorial work and opening up the region to reflect on diverse aspects of itself, beyond merely its own configuration."[2]

Virginia Pérez-Ratton's boldness also lies in recognizing the institutions of the international art system and daring to operate in all of them with neither restrictions nor fear. With one eye on the present and another on the future, she confessed to me: "I hope that one day, those who come after us—artists and curators—won't have to think about these things, and that they'll be able to work freely without negative discrimination based on geographical origin or being a woman, and that exclusion on any such grounds can be resolved."[3]

Virginia Pérez-Ratton's curatorial, critical, historiographical and institutional efforts were constructed as an intense form of

—

1— This position was adopted by many sectors of the visual arts in Brazil at the beginning of the 1980s.

2— See Virginia Pérez-Ratton, "What Region? Pointing toward a Dubious Strait," included in the present volume. This essay originated from a discussion following a seminar at the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) in San José, organized in 2006 under the title "Which Central America?"

3— Virginia Pérez-Ratton in conversation with the author in San José on November 30, 2009.

cultural policy production. She acted in the following areas of art production and circulation: training artists, critics, curators and historians; supporting art production; establishing a museum and research center; direct production of exhibitions and advising international exhibitions; publishing; research coordination; conducting conferences and seminars; professional training for various art activities; development of private patronage and training for collectors; building up a public art collection; setting up archives and libraries, as well as interdisciplinary artistic practices, among many others. Pérez-Ratton was aware that the abolition of the army in Costa Rica and the investment of resources in public education allowed for a level of social mobility that was absent in the other countries of the region. This has also contributed to its cultural infrastructure. This political situation explains the efforts invested in shaping the MADC and TEOR/éTica in San José, Costa Rica, as didactic structures.

When Virginia Pérez-Ratton began her activities as an agent of art history she found Central America on what seemed to be a margin of the Bermuda Triangle, a region known for the mysterious disappearance of transport vessels such as aircraft and ships. In-depth knowledge about the notions of ghetto and state of siege, which described the political state of Central American art at the beginning of the 1990s, was necessary to create strategies to deconstruct negative misconceptions commonly associated with Latin America, such as the myths about lack of initiative, victimization or a focus on extreme poverty. It was also essential for dismantling the internal and external forces that sustained its ghettoized status. In her talk "La memoria es un campo minado" (2008), Virginia Pérez-Ratton drew on the novel of the same name by Ernesto Salmerón to address the issue of the economy of the document, the value added by the artist to the experience of memory. Her aim was to address "history as seen through the individual gaze, through the eye of the artist, directed initially at his or her own personal archive, and embedded in a collective memory."[4] Her efforts were also going against a history of Central American art that was nearly amnesiac and sclerotic.

—

4— Virginia Pérez-Ratton, "Más allá del testimonio: La memoria es un campo minado," *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible,* op. cit., pp. 207-225. Paper delivered at the IX Congress of Central American History, San José, Universidad de Costa Rica, 2008. It originated from an essay with the same title, on the work of Ernesto Salmerón, written for the 2007 Venice Biennale.

Guatemalan critic and curator Rosina Cazali describes Virginia Pérez-Ratton as "stubborn" and explains that her "[...] stubbornness was synonymous with courage, tenacity and, most importantly, going against the tides [...] I have seen her up close, in endless struggles to stubbornly tear down the walls of typical conventions in our societies, which are still based on artistic values ranging from highly polished memorial sculptures to pictorial animism, exuberant cockatoos and the skill of exact reproduction."[5] According to Cazali, Pérez-Ratton proved her stubbornness when she embraced the mission to secure a space for Central American art on the regional map of Latin America, and on what she once described as the corset of the Americas and affirmed as the *dubious strait*.[6] Pérez-Ratton was able to generate both regional and international impact and consequences. She organized a growing strategic group of artists, art critics, curators, patrons, and cultural managers from Central America and other countries in order to make decisive differences through renewed networks of relationships. The great strategist considered institutions as "structures for visibility and circulation."

At the theoretical level, which was accompanied by praxis (organizing exhibitions, publications and debates), Pérez-Ratton implemented an impressive theoretical and political agenda for Costa Rica and Central America through her own essays and texts she solicited from other theorists, as well as by providing incentives for the arts: painting, technological media, performance, history and memory, generations, women and the city. This is the approach she took in *Temas Centrales* (2000), a regional symposium on artistic practices and curatorial opportunities in Central America. It sought to establish the theoretical basis for a curatorial willingness to establish a collective project in the region. On the other hand, it supported the consolidation and emergence of new criticism alongside Rosina Cazali and, particularly in Costa Rica, Tamara Díaz Bringas, as well as collaboration from Adrienne Samos and Raúl Quintanilla, among many others. That moment made evident the capacity for abstract thinking that would allow shifting from scattered and isolated practices, often under the protection of a *curatorial unconscious* that was vague and powerless in its materialization, to concrete

—

5— E-mail from Rosina Cazali to Paulo Herkenhoff, February 22, 2010.

6— Ibid.

praxis. For example, this was to be the case with performance art in Central America.

Pérez-Ratton's media policy has always been a basic component of her actions. By writing "Performance and Action Work in Central America, 1960-2000: A Political and Aesthetic Choice"[7] she helped to consolidate a body of theory about performance art in Central America, which also incorporated the ideas of Cazali[8] and Díaz Bringas, in addition to texts by Aida Toledo, Anabella Acevedo and Raúl Quintanilla, among others. In the Central American context, the historian noted a few pioneers from 1960 to 1980, observing that the language began to take shape in the late 1990s with Priscilla Monge. She highlighted the importance of performance art in Guatemala, from the initial manifestations by Luis Díaz and Margot Fanjul in the 1970s to the well-known names of this decade: Regina Galindo, Sandra Monterroso, María Adela Díaz and Jessica Lagunas, with a political focus on issues of violence against women. "Galindo," said Pérez-Ratton, "constitutes one of the paradigms in the region, since she not only decisively represents the beginnings of these languages in Central America, but she also created a way in which to do performance art."[9]

The first major institutional responsibility assumed by Virginia Pérez-Ratton was as director of the newly founded Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) in 1994. The MADC is based in the former Fábrica Nacional de Licores (1856), a landmark in downtown San José. The museum is part of the Centro Nacional de Cultura (Cenac), an agency of the Ministry of Culture and Youth. Pérez-Ratton built a solid platform as cultural manager while running the MADC. Art was to become a broader connection between the Central American, Latin American and international contexts. The radical change, which created a new

—

7— This essay was written in late 2007 for the catalogue of the exhibition *Arte (no) es Vida,* held at the Museo del Barrio, New York, 2008. Virginia Pérez-Ratton, "Performance and Action Work in Central America, 1960-2000: A Political and Aesthetic Choice", Deborah Cullen (ed.), *Arte (no es) Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000,* New York, Museo del Barrio, 2008, pp. 204-213.

8— Pérez-Ratton highlights Rosina Cazali's progress as "pioneer curator in the field of action and performance art in Guatemala, [...] she reflects on this to consider performance as a kind of monologue of the artist with his or her context, a monologue that seeks to become a dialogue with the audience, in order to question this context, confer new meanings to it and become aware of it," Ibid.

9— Ibid.

approach and a more flexible debate on new grounds, opened a door to the contemporary: art that transgressed the old canon of nationalist representation, engaged with new academic foundations, especially in regard to its theoretical basis in anthropology, philosophy, linguistics and psychoanalysis. Consequently, in the MADC art as the production of knowledge required documentation center, a library, and a special research and conference program. Pérez-Ratton always understood that cultural institutions are also educational, and they have the major task of developing visual literacy and citizens that embody access and cultural values. "Her work was amazing," says artist Priscilla Monge. "She turned the museum into a meeting place, a place of knowledge and support for artists from not only Costa Rica but the entire region."[10] The MADC soon entered the international dynamics of contemporary art, with the completion of the series of *MESóTICA*[11] exhibitions, among others, organized in San José in January 1995, November 1996 and March 1998, and in other parts of the world up to 1999. From 1994, Virginia Pérez-Ratton became the main driving force behind Central American art. She was a representative of a small Central American educated bourgeoisie that understood the role of art in shaping modern societies. The MADC was the first museum institution to recognize some of the principles underpinning the contemporary as a fact, a new era, an artistic practice and an attitude towards contemporary culture.

The historical significance of the MADC is summed up by Raúl Quintanilla, one of the most coherent artists, who has had to continually position himself inside the vortex and turmoil of counterculture, postmodernism, revolution, counterrevolution and pseudo-revolution in Nicaragua:

> The first time I saw her, she was floating above the floor. Gorgeous. All in black. It was the opening of *MESóTICA II* at the MADC, the first step toward opening the doors to Central American art. The first blow to indifference. A view from the inside. Earlier, there had been *Land of Tempest: Tierra de Tempestades* organized by the Preston Museum and curated by Joanne Bernstein. Central America had been presented there as an area of

—

10— E-mail from Priscilla Monge to Paulo Herkenhoff dated February 25, 2010.

11— Virginia Pérez-Ratton y Carlos Basualdo, *MESóTICA. The América Non-Representativa*, San José, MADC, 1995, exhibition catalogue.

> conflict. The art shown came from Guatemala, El Salvador and Nicaragua. All centers of insurrection. *MESóTICA* was a brave and honest response from the region itself. A more complete and committed vision. A more accurate vision, only missing Belize, the almost eternally absent. I think that with Virginia and all her team, whom we should never overlook, the MADC became a kind of Aleph for Central American art, and more importantly, for its artists. It was there and because of this that we all got to know each other and what we were all doing, what inevitably brought us together, and differentiated us all the same. Knowing that Virginia worked hand in hand and side by side with Rolando Castellón—a legend among certain Nicaraguan artists—was equally important. It broke an absurd taboo regarding collaboration between Costa Ricans and Nicaraguans. That was the beginning.[12]

Quintanilla stresses that, from the outset, Pérez-Ratton sought unity and cooperation among Central American countries, between old rivalries that had ended in war. By inviting artist Rolando Castellón to be curator of the MADC and working closely with Nicaraguan artists, she overcame the historical rivalries between two neighbors, Costa Rica and Nicaragua. Pérez-Ratton demonstrated firm determination to create a paradigm beyond the "narcissism of small differences," as Freud would describe these regional quarrels.[13] "Virginia Pérez-Ratton and I appeared before one another out of the blue. I was just getting back from California, she was coming back from who knows where," says Castellón.

> [...] we began an arduous, intense, spontaneous labor, immersed in a purpose, driven by country and region, for the sake of development toward a new millennium. We agreed on a mission/vision for the art of our time: aesthetics, form, and content of current production. Her leadership, unyielding courage and determination fostered the exchange of ideas in the Central American and Caribbean region, which was necessary to make our artistic contribution known, and she

—

12— E-mail from Raúl Quintanilla Armijo to Paulo Herkenhoff dated February 23, 2010.

13— Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, James Strachey (trans.), New York, W. W. Norton & Co., 1961.

introduced a new generation to the international discourse of contemporary art.[14]

The *MESóTICA* series consolidated a model of exhibition as knowledge process, whose mission was not so much to erase stereotypes as to establish the validity of a positive, substantial agenda consistent with an epistemology of the sensible [*lo sensible*] in Central America.

In December 1998, bureaucracy and underhand politics triumphed. Virginia Pérez-Ratton left her post as director of the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. A prophecy had been fulfilled: the best of the MADC, which Virginia continued to support even with a critical eye, would always be close to her legacy for Costa Rica.

I met Virginia Pérez-Ratton in 1996 at the 23th São Paulo Biennial, when she was curator of Costa Rica's representation. The theme of the Biennial was the "dematerialization" of the work of art, a postmodern question raised by Lucy Lippard.[15] At a time when the themes of the Biennial were launched almost without any real commitment to articulate conceptual or historical ideas through the actual works exhibited, Pérez-Ratton presented the work of Juan Luis Rodríguez, *Combate II: La pirámide*, an ice sculpture installed outdoors in a tropical climate.[16]

Until the 1990s, biennials were an arena of confrontation for the international scene, in a competition among countries, curators and artists to give visibility to the art in which they had invested their interests. Pérez-Ratton opted for an ephemeral piece, which would physically disappear, removing any residual material from view. Only someone very distanced from the reflection on the matter could reduce Rodríguez's proposal to a mere change from a solid to a liquid state, thus depriving the piece of its "dematerialization." The political slant that

—

14— E-mail from Rolando Castellón to Paulo Herkenhoff dated March 2, 2010.

15— Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.

16— Juan Luis Rodríguez had presented a piece along those lines during the Paris Biennial in 1969 and was awarded a prize. This became an emblematic work. In 1995, Costa Rican curator Ileana Alvarado organized a retrospective of the artist at the Museos del Banco de Costa Rica. On account of this, Rodríguez was invited to São Paulo and the artist presents the work in ice that refers back to his participation in Paris.

Pérez-Ratton inscribed in Rodríguez's work meant metonymically effectuating the physical "disappearance" of the sculpture, of the water absorbed by the grass in the Parque de Ibirapuera. The "transnominative" idea of a new economy of visibility in time was inserted in the context of a biennial in which Central Americans had traditionally played an unimportant role, to the extent that, up until then, no curator from São Paulo had ever visited the isthmus.

In Central America, ice does not occur naturally: the artificiality of the material and its fleeting return to a liquid state stated the hypothesis of the alienation of art, for which reason Pérez-Ratton's text was entitled "Juan Luis Rodríguez: pirámides de poder." In a period of exclusion of Central American artists from the international system, the physical process of the ice's liquefaction and evaporation led to obliterating the material signifier, scarcely condensing it in the field of verbal or photographic memory.

"The desire to make a Place for and represent the non-existent from within began to take shape in São Paulo in 1998," says Virginia Pérez-Ratton in her article "What Region?". Her contemporary criteria articulate Central America and the Caribbean; she relies on a dialectic vision in which miscegenation and hybridization are colored by issues of segregation and processes of violence. Her policy, spanning almost two decades of action, integrated the art of Central America and the Caribbean, taking into account the uniqueness of each country's process, including the analysis of the waves of migration. The process behind the 24th São Paulo Biennial (1998) altered curatorial mechanisms in preparation to overcome "national representations." The question was: why do some regions that produce significant art have such an inadequate presence at the biennial? As chief curator, I presented Pérez-Ratton with the possibility that she might take on the general curatorship of Central America and the Caribbean in order to integrate them into a conceptually articulated contemporary agenda. The common thread centered on the denseness and historical meaning of the connection between signifier and signified. The "national representation" of countries from those regions was most often presented in São Paulo out of focus, and there were also some questionable personal interests in the process of selecting artists. She accepted the challenge. It was necessary to build legitimacy in the diplomatic field. Pérez-Ratton had to draw together critics, curators and artists from every country based on the agreed concepts and mission. We

took advantage of a Regional Meeting of Ministers of Culture in San José. From that moment on her curatorial efforts extended to include the Caribbean. In each country there was a generous allegiance by potential curators for the representations of their countries in São Paulo, as they understood the purpose of constituting a process that would, for the first time, result in the cohesive presence of the region's art in an international show with the weight of the São Paulo Biennial. In return, the Biennial was to give the whole group of Central American and Caribbean artists the most prominent place in its monumental pavilion.

Pérez-Ratton's thesis took the conceptual pillar of the biennial *(Anthropophagy and Histories of Cannibalism)* in order to redirect it based on a decentralized view of Central America and the Caribbean. Oswald de Andrade's Brazilian theory in his *Manifesto antropófago* (1928) suggested systems for absorbing differences in the formation of a distinctive and unique culture in colonized countries. Pérez-Ratton argued that admitting miscegenation in Central America and the Caribbean would mean understanding its diversity and how the permeability of a society can be a source of enrichment for its identity.[17] The artists selected expressed ideas such as "canned" concepts or "disobedience" or "contempt" of power, irony, the desacralization of art, which were present in the work of Andrade as well as in Central American history. At that time, Pérez-Ratton's affinity with the ideas of Édouard Glissant deepened regarding the "atavistic" cultures that conquered the region and have gradually been creolized: the Caribbean was to be a society in which identities are always shaped in relation to the Other,[18] and no longer by blackness, as in the West Indies.

At the 24th São Paulo Biennial, the history project aimed to produce a critical denseness of the present. Thus, Pérez-Ratton addressed the consequences of the colonization process on the region's contemporary art: while the Spaniards established urban centers with educational institutions and major religious conglomerates, the British, on the other hand, settled on large farms. They never built any permanent education structures, and their gaze was always directed towards the metropolis.

—

17— See Virginia Pérez-Ratton, "Central America and Creolization: The Invisible Caribbean?," *Créolité and Creolization. Platform 3–Documenta 11,* Workshop in Saint Lucia, BWI, 2002. Published by Documenta & Museum Friedericianum in 2003.

18— Édouard Glissant, *Pour une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

In 1998, Virginia Pérez-Ratton realized that stereotypes about Central America and the Caribbean seemed difficult to eradicate. This was aggravated by relatively limited production. She replaced stereotypes with conceptual aspects having aesthetics of their own. She pushed aside simplistic concepts such as *naive art, art brut* or magical realism in order to choose works that provided critical feedback for art. The selection of artists for São Paulo comprised Sandra Eleta, Carlos Garaicoa, Abigail Hadeed, Martín López, the couple Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla, Luis Paredes, Albert Chong, Ernest Breleur, Mario Benjamin, Moisés Barrios, Regina Aguilar, Raúl Quintanilla and Priscilla Monge. Pérez-Ratton identified artists who were trailblazers in their countries, in their generation or because of their language, such as Monge, who was underestimated in Costa Rica due to her radical and violent opposition to power. In her video *Lecciones de maquillaje*, Monge provides insight into women's social manipulation and repression. If São Paulo is internationally renowned as a center in Brazil, as a voracious center of internal colonialism that celebrates its tough metropolitan image instead of criticizing it, with Pérez-Ratton the Biennial welcomed an agenda of caustic debates on the *voyeur,* ruins, traditions, indifference and social and regional exclusion presented by artists from Central America and the Caribbean. Her work focused on the odd self-awareness and lack of self-referentiality in the visual arts of Central America and the Caribbean.

Pérez-Ratton organized a story of opposites, based on the work of Costa Rican artist Joaquín Rodríguez del Paso regarding cruel myths about the noble savage in the Americas and "racial domination" projects. In the catalogue for the biennial, Pérez-Ratton comments that "[...] most of our countries are undergoing 'schizodynamics:' we are all tourist destinations, some more than others, essentially conceived by the 'outside world' as politically unstable but fascinating and romantic. Postcolonial fragmentation has turned us all into islands with our eye on the North."[19]

Her curatorship of 1998 demonstrated how, in each country, there was a profound desire for communication, for renewing lost ties and rebuilding identities, as well as a need for joint work. Through the group of artists, she questioned ideologies and

—

19— See "Una historia en blanco y negro," text written for the 24th São Paulo Biennial, 1998.

power structures, formal democracy (the discourse of equality, justice and tolerance) and real violence. Above all, she turned political isolation into a dialogue across territorialities, like a continent of political islands whose wealth resided as much in their differences as in the ties to be reconquered.

"Then came TEOR/éTica, thirty-odd publications, innumerable curatorships, conferences, seminars, discs, provocations. And little by little the art of the region became better positioned. In Costa Rica she is either loved or hated, which reminds me that she is imperfect and therefore more credible and likeable to me. But of course my opinion is totally biased and subjective," writes Nicaraguan artist Raúl Quintanilla.[20] This enthusiastic testimony by Quintanilla, a major ethical reference point of Nicaraguan art, indicates that the confrontation with art was radically altered where there was discontent. The 21st century began in 1999 when Pérez-Ratton founded TEOR/éTica in San José. If, in Central America, the history of the 20th century was a time of extremes, its unsteady position in the globalized world began to change with TEOR/éTica. Time flashes forward in the rehearsal of a new order of understanding culture. Pérez-Ratton understood the need to establish a network of nodal points on the isthmus.

TEOR/éTica is agile, free of bureaucracy. The decision to create a new strategy toward the art system is inherent to it. Siding with artists, Pérez-Ratton's goal with TEOR/éTica was to draw the world of museums, institutions and universities together through her project. She naively believed TEOR/éTica would have just four objectives: to organize exhibits, to promote theoretical discussion about art, to publish writings and to provide a freely accessible documentation center. She never imagined that her undertaking and commitment would be radically to do whatever was necessary for the mission at hand: to support the arts in establishing their critical place in the contemporary society of artistic creation and in their inscription in the museum. The name TEOR/éTica asserts certain values: the importance of critical theory, ethics in working with the arts, and *tica* (as Costa Ricans are nicknamed) as an emancipated vision based on the social place where art is produced.

TEOR/éTica's funding is based on a number of factors. It receives resources and time from Virginia Pérez-Ratton herself.

—

20— E-mail to Paulo Herkenhoff dated February 23, 2010.

It is located in her grandmother's house, a delightful building reminiscent of Costa Rican architecture of the 1920s, based on a comfortable ambience, understated beauty and a very particular spatial vocabulary. Since her time at the MADC Pérez-Ratton had understood the need to educate San José's bourgeoisie with respect to a symbolic project. She was successful in turning financial capital into symbolic capital. She was also aware that securing financial or political support from foundations and other international institutions would be a way to additionally consolidate the legitimacy required for benefitting her project, both internally in Costa Rica and on the international agenda.

Pérez-Ratton's ability to bring constituencies together was legitimized by a collective approach. On a continent of inertia, disbelief or ignorance, TEOR/éTica sought the support of prestigious foreign institutions for constructive, associative action in Central America. Working with North American and European foundations meant raising funds for projects in Central America, but also creating serious and reliable partnership paradigms in Central America with efficiency, positivity and accountability of financial performance. Added to this are cultural value, resourcefulness, a commitment to cultural transformations, and the sense of social and political relevance. The results conferred legitimacy to the region as an agent of dialogue. Thus, TEOR/éTica's cultural development project paved the way for getting support from institutions such as Hivos, the Prince Claus Fund, the Rockefeller Foundation, the Getty Foundation, and others.

The support of artists and theorists such as Priscilla Monge, Carlos Capelán, Carlos Garaicoa, Rolando Castellón, Bruno Stagno, Joaquín Rodríguez del Paso, Víctor Hugo Acuña and Manuel Picado in Costa Rica, and Harald Szeeman, Cuauhtémoc Medina, Rosa Martínez, Rosina Cazali, Santiago Olmo, Hans Michael Herzog, Gabriel Pérez-Barreiro, brothers Antonio and Octavio Zaya, Nikos Papastergiadis, Okwui Enwezor, Hans Ulrich Obrist, and many others scattered all over the world, has been fundamental to TEOR/éTica's success. As if by magic, Pérez-Ratton's ethical values led her allies to consider it an honor to contribute to her project. The TEOR/éTica team has set new professional standards in cultural management, with Ruth Sibaja handling executive matters, Tamara Díaz Bringas in charge of curating and, until early 2009, Pedro Leiva in charge of everything related to handling artwork, exhibitions and collections. More recently, Jurgen Ureña has come to expand its scope to include digital

and audiovisual work, and financial management has been refined by Dennis Hidalgo.[21]

TEOR/éTica works with all languages, from painting to graphic art, performance art and installations, as well as audiovisual and digital pieces. It also encompasses dance, music, film and literature. "We work with a great deal of artists: with extremely well-known figures, and others who are just starting out. There is no such thing as a 'TEOR/éTica artist,'" said Pérez-Ratton. Her actions even aroused the interest of mature artists. Rolando Castellón, her constant travelling companion on the road to shaping the MADC, recently declared his interest in the concept of monumentality confined to the interior of art objects and actions, citing the work of Italian artist Claudio Parmiggiani, who exhibited at the MADC in 1996.

Because she dealt with small countries, marked by social disruption, emergencies, hunger, networks of violence, a lack of job opportunities, deterritorialization and the inability of governments to protect and provide benefits for their citizens, Virginia Pérez-Ratton became aware that talking about culture ends up being a countercultural act. As an artist, critic and activist, she is among those rare individuals who turn limitations into potential. In that sense, Pérez-Ratton socially re-potentiates adversity.

Virginia Pérez-Ratton has received numerous awards for her intellectual ability and political action on behalf of art. She has been invited many times to participate as curator or judge at biennials and exhibitions all over the world, and to take part in conferences and roundtables, as well as to give talks at museums and universities. The Premio Nacional de Cultura Magón, instituted by the Costa Rican government in 1961, constitutes the highest recognition conferred to a national citizen for a lifetime of work in the field of culture. Pérez-Ratton received the Magón Award in 2009 for her work on behalf of Costa Rican and Central American art. The judges also highlighted her teaching experience at the University of Costa Rica and her participation in promoting Central American music through the production company Papaya Music, of which she is a founding member.

Virginia Pérez-Ratton was admitted to the Order of *Chevalier des Arts et des Lettres* (2000) by the French Ministry of Culture. In 2002, she received the Prince Claus Award for Culture and

—

21— [Editors' note: In 2011, TEOR/éTica went through an administrative restructuring. The people mentioned in this paragraph no longer work for the institution.]

Development, under the theme “Languages and Transcultural Forms of Expression.” The international jury included prestigious names such as Adriaan van der Staay, Sadik Al-Azm, Aracy Amaral, Goenawan Mohamad, Pedro Pimenta, Claudia Roden and Bruno Stagno. She was recognized as “reinventor” of Central America, with the following justification:

> [S]he managed to bring together the different artistic fields in this fragmented and isolated region, and built an identity for it. With great tenacity, she introduced the art scene of Central American countries to the countries themselves and to the rest of the world. She simply is so much more than the director of TEOR/éTica; more than an independent curator and art critic in high demand: she is an “art activist” who transcends borders.[22]

Originally from Panama, artist Jhafís Quintero, clearly moved, provides his personal testimony:

> I have known Virginia Pérez for over fifteen years. The first time I saw her was in prison. She was on a visit to see what was happening with a small group of inmate artists who were part of an art project led by Haru Wells [...] When I got out years later, she gave me a job at her daughter’s restaurant despite the potential discomfort of having a young man used to living and reacting disproportionately to basic social norms, on the payroll. She had already seen something in me that even I didn’t know I had inside. Later, I went to work at TEOR/éTica. She called me into her office and said “I’m going to give you a job here, to see what you’re capable of.” That was the beginning of my professional career. I was able to develop and carry out my projects from the comfort of a flexible space that allowed me to research and work on my proposals. I received recommendations and life lessons from her in person. In other words, Virginia was my Socratic midwife, the person who allowed me to give myself light, only better.[23]

—

22— Gerardo Mosquera, “A Volcano for Art,” speech given at the 2002 Prince Claus Awards.

23— E-mail from Jhafís Quintero to Paulo Herkenhoff dated February 22, 2010.

Quintero, who is now one of the most successful Central American artists and is currently working on survival guides in the face of the persistent and varied violence in prison cells, had access to Priscilla Monge's work when he was in prison. Certain aspects of his work are influenced by Helio Oiticica. Today, he is one of the artists in residence at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam.

Virginia Pérez-Ratton worked in other situations of extreme crisis of the subject in a state of neglect. She collaborated with the United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) in Costa Rica at a time of huge migration flows resulting from the wars in Central America during the 1980s. There are many unknown "Virginias" in that same VPR, who do not openly reveal themselves except in the furtive discovery of broken glass. They are the silences in her discourse, which are still always engaged in the pulse of life. Almost like a secret action invisible to the international environment, Pérez-Ratton nonetheless continued to produce her own art, such as the assemblages *De vidrio la cabecera* [*The Heardboard is Made of Glass*] (1994) and *Juego de muda incompleto* [*Incomplete Molting Game*] (1999).

The constituent need of her condition as an artist emerged as an allegory of her own existence and action: the confrontation between the precarious and the frail, with the irrefutable force of the dream, the urgency of life and the power of Being. Under any circumstance, whether in her political action or artistic work, for her the essential experience was the possibility of action. Virginia Pérez-Ratton understood that to participate in biennials and major international art arenas was to appropriate yet another mechanism available in the globalized circulation system. In addition to participating in the São Paulo Biennial, she was curator of the small and prestigious annual exhibition *Open ev+a,* 2003, in Limerick, Ireland. She set up an open laboratory to enter into a sensitive dialogue, a political plot of a possible world between Latin American art and the international scene.

In 2000, Pérez-Ratton brought Harald Szeemann, curator of the Venice Biennale at the time, to Central America. Her aim was to arouse his interest in inviting artists from the area. Szeemann included six Central Americans in the 2001 Biennale, titled *Plateau of Humankind*. Federico Herrero and Aníbal López received prizes. In a sense, then, Central America came into being in Venice. In 2005, Regina Galindo was awarded the Venice Biennale's Golden Lion for an artist under 35 years of age. Ernesto Salmerón's work

Auras de guerra, presented and awarded at the Central American Biennial of El Salvador in 2006, prompted Pérez-Ratton to very actively participate in the group that sought the inclusion of this piece in a major international event, and later in a top-level museum collection. This initiative was supported by Rob Storr, curator of the 52nd Venice Biennale (2007), and collector Patricia Cisneros, among others. TEOR/éTica also provided financial support to enable Ernesto Salmerón's presence in Venice, since it was a complex project with very high costs. Thanks to the efforts of Sir Nicholas Serota, *Auras de guerra* is now part of the Tate Modern's collection. All this recognition and new visibility brought a hundred years of isolation to an end.

In an article entitled "Cosecha ístmica," Darío Chinchilla Ugalde, a Costa Rican culture journalist, uses powerful naval images to describe Pérez-Ratton's strategic sense of institutional action. Chinchilla employs images that are very appropriate for modern cosmography: "Imagine the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo as a gigantic cruise ship docked in the heart of San José. With this naval metaphor in mind, the TEOR/éTica Foundation was to be the high-speed motorboat of Central American arts."[24]

Pérez-Ratton had a special ability for taking on major challenges, such as projects involving the commitment of a vast number of people and complex logistics. The image of the cruise liner provides the notion of the public. Pérez-Ratton's every move was developed in relation to the reception of the artwork as a cognitive activity, but also clearly reflecting her *joie de vivre*. Her dynamic timing always cruised "at high speed;" that is, quickly and fearlessly. Virginia Pérez-Ratton's fundamental efforts always seemed to be looking to fill any gaps between theory and practice in action. Artist Ernesto Salmerón analyzes this very accurately:

> Virginia works where nothing works: in academia or in institutions. The nothing and the all of Central American relativism. Without institutions and without academia [...] you find the people. Discourse is our exchange of goods. Central America is a strategically diminished territory when viewed through the

—

24— Darío Chinchilla Ugalde, "Cosecha ístmica," *La Nación,* San José, July 12, 2009. Available online at <http://www.nacion.com/ancora/2009/julio/12/ancora2021583.html>.

> eyes of modernity or low-risk capitalist productivity. Only in sharing words and symbols with people like Virginia can Central America be understood as a destination for meaning and response to our fear environment.[25]

The process of getting to know an "absent place" initially demanded the strategic formulation of concepts for its research. Virginia Pérez-Ratton and her team at the MADC composed the term *MESóTICA* from two words: "Mesoamerica" and "exotic." *MESóTICA*, she explains, designates "the place, the support system, a gigantic geopolitical wall on which the various facets of (a given practice) (come) to perform." It thus acts as a "circumstantial support system for a first encounter at a point located between North and South, a place in Mesoamerica, in a polymorphic region."[26] Designing a method of action based on semantic intelligence implies understanding the historical process on which the approach is centered; it was a language process, a process of internal and external disarticulation of the *parole* and of its sterilization as generative capacity in a symbolic war.

The Cold War froze artistic sensibilities in Central America whilst the wars in the region dismantled them. When Virginia Pérez-Ratton began her course of action, Central America was the unspeakable of the Americas, as the Caribbean, Cuba, the Dominican Republic, Puerto Rico and even Haiti were more present at the scene of enunciation. The unspeakable (the unsaid or unspoken) in Central America does not originate from the Wittgensteinian logic of the *Tractatus Logico-Philosophicus* or philosophical reflection, but from a prosaic perversion determined by the violence of disinformation against the signifier of art, immobilized in its circulation, forgotten as history and suffocated in its production.

The linguistic logic of *MESóTICA* was to introduce an apparent paradox in the insertion strategy: working towards visibility and towards understanding emptiness. The three projects per year of the *MESóTICA* series, sponsored by the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), were designed as laboratories for experimentation and curatorial policy research. Pérez-Ratton belongs to a generation that understood that the historical task of curating art

—

25— E-mail from Ernesto Salmerón to Paulo Herkenhoff dated February 22, 2010.

26— Virginia Pérez-Ratton, "MESóTICA II. Centroamérica: re-generación", *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación*, San José, MADC, 1997, w/p.

consisted of dismantling the network of silence surrounding Latin American art. For her, curatorial action was a regenerative effort.

Under the ethics of responsibility, Virginia Pérez-Ratton felt that the art of Central America was not disqualified because it was unknown, but neither was it qualified by nationalist chauvinism. It was urgent to comprehend responsibilities so the emergence of regional art did not reproduce the mechanics of the Freudian "return of the repressed" (*Wiederkehr des Verdrängten*). Therefore, curating had to be done from "inside" Central America, not as an external control factor. The curatorial budgets for *MESóTICA II* presented a valid problem based on an erroneous premise with which I can hardly agree. What drove Pérez-Ratton was the absence of Central American artists in the *Ante América*[27] exhibition (1992) organized by Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera and Rachel Weiss. Mosquera's justification for this absence was that they were not familiar with art produced in Central America, in that "absent place," due to a lack of documentation. How, then, to justify the absence in *Ante América* of artists from Brazil, on which there is an abundance of publications? Some exhibitions on Latin America—including the Havana Biennial—had already included Central American artists thanks to curators who had travelled to the region.[28]

Pérez-Ratton diplomatically dedicated the text of *MESóTICA II* to Mosquera, but transformed the exhibition into a response to *Ante América*: there are no Americas without Central America. Pérez-Ratton enunciates internal repression, and this highlights the positivity that infuses her project. She appropriates Mosquera's justification and problematizes it in order to bring visibility to the presuppositions of her own project, which was well underway: "from afar, it seems impossible to believe that countries which are so close, in such a small region of the world, have isolated themselves to such an extent," she comments.[29] It was not a question of denouncing Mosquera, but of understanding

—

27— Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera and Rachel Weiss, *Ante América*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

28— Such is the case of the X Curitiba Engraving Exhibition, *Muestra América* (Curitiba, 1992), whose co-curator Uiara Bartira travelled to Central America and the Caribbean, and included seven Central American artists: César Barrios (Guatemala), Adrián Arguedas, Juan Luis Rodríguez, Álvaro Gómez and Francisco Amighetti (Costa Rica), Roberto Guzmán and Edgar Quijano (El Salvador).

29— Virginia Pérez-Ratton, "MESóTICA II. Centroamérica: re-generación", op. cit.

that she was attacking the symptom of a syndrome that had cut across curatorial practice in all Latin America and about Latin America. The historical result was mutual ignorance. Virginia Pérez-Ratton did not elude the responsibilities or evade the challenges of overcoming misinformation. It is necessary to partner with existing agents or facilitate the conditions for the emergence of "generators of criticism," acting against everything which distorts the meaning of the signifier, from magical exoticism to the ideological subjection of art. If art research and dissemination are tactical mechanisms, the production of knowledge is the mission of political agency.

In short, Virginia Pérez-Ratton's critical self-reflection led to the development of political and institutional strategies for combating the internal oblivion of Latin American countries with respect to their symbolic production. Bonds between Central Americans, when they existed, were fragile, since they reproduced the aftermath of real and symbolic wars, diasporas of experimental artists, urbanization as the degradation of *civitas*, desertification of the social spaces of art, the uprooting of art and an abandoned audience. It was necessary to articulate in curatorial terms and for cultural action to provide a re-enchantment. The aim was also to target the Central American self-sabotage syndrome. This is the case with Rolando Castellón (born 1937), the Nicaraguan artist who lives in Costa Rica and has just one significant publication, produced in 2006 on Pérez-Ratton's initiative. Without that backing, and without a re-sensitization, the provincial colonialist attitude of overrating the foreign to the detriment of the local would remain a driving force. In this respect, she seemed intuitively imbued in the critical agenda of Frantz Fanon's *Peau noire, masques blancs* (1952). Pérez-Ratton fought against the action of "losing memory": those processes in which art undergoes a continuous process of obscurity, including issues about geographical origin, gender, social class, and language. Disseminating and understanding contemporary art production also meant recovering history as cultural burden and density of the present. The text of hers that I like the most is "El Caribe invisible" (2002-2009) for its approach to the curatorial action of disappearance.[30]

—

30— Virginia Pérez-Ratton in conversation with Paulo Herkenhoff on November 30, 2009. "El Caribe invisible," one of the papers in the series *Migraciones desde y hacia el Caribe*, Antonio Zaya (coord.), Madrid, Casa de América, 2002. According

In this essay, written several years after her participation as curator at the 24th São Paulo Biennial (1998), Pérez-Ratton reclaims the recognition of belonging to the Central American Caribbean. Certain examples of transculturation are highlighted in the text, such as Panama, Honduras, and Costa Rica, as well as Afro-Caribbean migrations to Central America. As ever, Pérez-Ratton pays tribute to Édouard Glissant's "poetics of diversity." Her political project was to overcome the remaining separations in the post-colonial practices of disaggregation and distancing of peoples with a common history. Pérez-Ratton quotes Sergio Ramírez: "we are all the Caribbean." The Greater Caribbean would be enriched by the symbolic adhesion of Central America, which, in turn, would be enriched by recognizing its multiple origins: indigenous, African and from other minorities resulting from flows of migration over the centuries. The recovery of "blackness" meant making visible the hidden history of slavery in the coming together of the Creoles and the Garifuna. This deeper complexity was to create a new *Caribbeanness*.

Virginia Pérez-Ratton always based her theory of Central American art production and her own research and insights on the sociology of the art of the isthmus. External oblivion resides in producing ignorance and indifference in relation to Central American art. As a historical agent, she belonged to the generation of Latin Americans who understood the need to eradicate fallacies, attack denial, and obliterate obliteration. The most important attitude was to overcome the subordinate in the reshaping of the fabric of the contemporary world. Pérez-Ratton criticized curatorial attitudes that dealt with Latin America from questionable standpoints, such as the limited participation of Latin American artists in international events merely to simulate a level of intellectual engagement with the region, something the curatorial system in the United States describes as token presence. She realized that this furtive simulation was worse than obliteration, as it confused absence with a false presence. Virginia Pérez-Ratton had always been a citizen of the world. As an artist, one of her most important pieces was the series of etchings in which she worked on the political walls dividing Belfast, the virtual walls of racism in Johannesburg, and the fall of the Berlin

—

to her, "the ideas that led to this reflection come from the notion of the progressive 'creolization' of Caribbean societies," under *Platform 3. Documenta IX*, Saint Lucia, 2002. Text included in *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible*, pp. 109-136.

Wall. During her trip to Northern Ireland and South Africa in September 1989, she perceived those racist boundaries, and she was in Berlin on the night of November 9, 1989, when the Berlin Wall fell. Her works partake in a political quality, from the etched line to the abstract sign: do not forget the oblivion or opacity that fell on Central America.

In her essay "What Region? Pointing toward a Dubious Strait" (2006-2010), cited previously, Pérez-Ratton discusses the omission, the initiative and the task at hand: to build another Central America on transformative theoretical grounds, and she elaborates a critical phenomenology of *place*.[31] She discusses stages as a "place in progress," an "absent place," a "place of war," a "place for openness," an "unfinished place," thereby reverting the position of Central America. Before, that place was a territory eroding on the inside and silently obliterated from the outside. Today, when its art is absent from contemporary debate, Central America constitutes an indicator of the void, the absence, the incomplete picture of the world, or even of the critic's inability to act in accordance within the global plan.

To deconstruct, disrupt or suspend the temporal pertinence of the notions of landscape, iconography, affinities such as the physical expansion of geography, cartographic existence, conventional identity or nationalisms, in short, to bring about a territory: this political earthquake initially connects Virginia Pérez-Ratton, in her capacity as historian, to Fernand Braudel's analytic model in his approach to the complex Mediterranean Sea. "The Central American region, a narrow strip of land that has been likened to a waistline by some and which others have considered dubious, has always been an object of desire, both for the individuals who have approached its beautiful and treacherous coasts, and for the superpowers of each passing age," she states in her essay. Pérez-Ratton's Central America turns Braudel's idea of the Mediterranean into a "dubious strait"; in other words, the navigable waters become a hostile and complex terrain, an isthmus that appears to hinder the passage between the Atlantic and the Pacific on the maps. A landscape by painter Moisés Barrios interprets these spaces of suspicion. In Pérez-Ratton's view, the Bergsonian notion of duration, which

—

31— Quoting Gaston Bachelard, Lucy Lippard discusses how "place" should be understood as space plus memory. See Lucy Lippard, *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicentered Society*, New York, The New Press, 1998.

Braudel was to absorb, can only be understood in relation to Central America as a historical temporality of political turmoil with its perverted reflections on culture. Ever since the growing interventionism, perhaps no region in the world has been so radical a laboratory of the worst of the Cold War. Duration—which could be considered here in the form of dreams, nightmares, awakening and apnea as the history of art in Central America—is inscribed by Virginia Pérez-Ratton as specificity and *aggiornamento* of a Freudian position on the discomfort of civilization, within the context of the Cold War and its later chapters. The cracks in the colonialist system, such as the revolutionary processes in Latin America, interventionism, bravado and contemporary farces, expose a perverse heterogeneity.

In terms of critical efforts regarding the postcolonial and the strategic nature, Virginia Perez-Ratton's project revolving around Central America can be compared to Okwui Enwezor's with respect to Africa. Blackness was a concept for him just as *créolité* and cannibalism were her key concepts. In the debate on *créolité*, writer Édouard Glissant, a native of Martinique, was to become a crucial interlocutor for her. A work that was vital for understanding the twentieth century, Eric Hobsbawm's *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, offers paradigms for both curators. The interpretation implied by the last part of the title marks a discussion which was the starting point for Enwezor's analysis of Africa in *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*,[32] whilst Pérez-Ratton's action coincided with the first part: the Central American isthmus as an arena in the age of extremes, culminating in the Cold War. Enwezor's strategy deflagrates and circulates around the axis of the United States and Europe, the hegemonic center of discourse on art, and works from there. Pérez-Ratton's option was to stay in San José, Costa Rica and act both on the internal circulation of Central America and externally.

The age of extremes in Central America was present in the aforementioned exhibitions organized by Pérez-Ratton: the *MESóTICA* series and the 24th São Paulo Biennial of 1998, but above all in *Estrecho Dudoso: Rutas Intangibles, Límites, Tráficos, Noticias del Filibustero* (2006, co-curated with Tamara Díaz

—

32— Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Prestel Verlag, 2001. Catalogue of the exhibition in Villa Stuck in Munich, which toured Berlin, New York and Chicago.

Bringas). "Dubious strait" was the term coined by Spanish sailors in search of a shorter route to the Indies from the Caribbean. The model of articulating the "place in progress" proposed by Pérez-Ratton never had a hidden agenda, nor did it focus on the figure of the curator as narcissistic actor, but rather on the effective integration of artists, theorists and curators, institutions and countries in a collective emancipatory transformation process. Therefore, the unparalleled effectiveness of her model on the region assumes that the curator does not reproduce post-colonial models of power in his or her practice. Her discourse is not addressed to those who already know or want to hear exactly that. It does not seek to deal with the guilt of the colonizing countries of Europe or the United States, nor with the victimization of the countries in the region, but with a system of responsibilities, endogenous and exogenous to the process. Pérez-Ratton has always known how to intertwine pre-Columbian history, colonial history and post-colonialism as the thickness of the present, which involves a combination of conditions for society and the artists of the "unfinished place."

TEOR/éTica organized exhibits addressing issues like the city, as in *Ciudad (IN)visible* (2002) curated by Tamara Díaz Bringas, *Trans-sitios* curated by Esteban Calvo in early 2004, and *Todo Incluido* (2004), co-curated with Santiago Olmo. Virginia Pérez-Ratton considered the city a vast arena, the major symptom of social inequality and the space of cultural prominence. Here, architect Bruno Stagno, founder of the Institute of Tropical Architecture (1994) in San José, has been an important interlocutor. Stagno proposed reinterpretations and reinventions of the tropical city as an alternative to the "international" model of the ubiquitous city. This model reclaims an architecture adapted to these latitudes, the local language and contemporary responses. Based on Giulio Carlo Argam, the history of cities for Pérez-Ratton is seen as the history of art.

Her essay, "Todo incluido: aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica" (2003)[33] develops an individualized view of the cities in the region, remakes socio-urban history and reflects on the current conditions of each city to become national players in the global field. Her analysis of each city is accompanied by historical, sociopolitical, economic, cultural or urban syntheses. Such is the case of Managua, which has been a collection

—

33— See the exhibition catalogue for *Todo incluido: imágenes urbanas de Centroamérica*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 2004.

of misfortunes and convulsion since its founding as the capital of Nicaragua in the nineteenth century. Optimistic outlooks are rare and economic and political symptoms are radicalized. Chaos and improvisation, utopia and gangs, and disruption and dismantling overlap amongst urban dramas. Virginia Pérez-Ratton addresses the structure of the colonial city, the absence of Haussmannian rationalism, the corrosive consequences of historical processes, from dictatorships to corruption, and the consequences of American interventionism, of the Cold War, and of peripheral capitalism. She draws conclusions about differences between cities in the Pacific and the Atlantic, in the highlands and the central valleys and, in a more general sense, their cultural permeability as neighbors in the world. Pérez-Ratton offers an incomparable view of the relationship between art and the city in Central America, which perhaps does not exist in any other text in the Latin American subcontinent.

There are certain texts on South American cities, even with an approved dose of criticism, which amplify the geopolitical importance of centripetal cities in the process of becoming centers of internal and Latin American colonialism. Pérez-Ratton discussed everything from graffiti to the exclusion of indigenous peoples, from housing problems to political violence and corruption, Indian immigration and the movements of refugees. Her interest focused more on the human landscape of the urban, on individual memory and the collective imaginary; hence her work on the "places of memory." Cities can become mirrors with no horizon.

Pérez-Ratton lists women's role as crucial for change: the group Mujeres en las Artes (Tegucigalpa), as well as Rosina Cazali and La Curandería in Guatemala, Mónica Kupfer and Irene Escoffery, creators of the Panama Biennial (1992), Patricia Belli (TAJo workshop and the EspIRA/La Espora school in Managua), Regina Aguilar (social workshop in the mining town of San Juancito, Honduras), Beatriz Alcaine (La Luna bar and cultural space in San Salvador). In TEOR/éTica, Pérez-Ratton organized the *Temas Centrales* symposium in 2000, which sparked debate on artistic practices and the aesthetics of violence. "In the Central American isthmus there is glaring disparity, but not only in terms of gender. The injustice equally affects communities of men, women, the elderly and children, in regard to economic, educational, ethnic and social aspects," writes Pérez-Ratton. She covers the textures of everyday life, laws, maternal culture, subjectivity, desire, sexuality, genitalization, the pervasiveness of

women in Central American art in recent decades. She also refers to historical exhibitions, cinema, theatre, art criticism, magazines (such as *Talingo* founded by Adrienne Samos in Panama), the abuse of economic power against women, social practices that perpetuate gender subordination (Lucía Madriz), and the female body as a place of pain and metaphor of rupture.

In her performance *Golpes*, artist Regina Galindo strikes herself once for each of the 394 women murdered in Guatemala between 2004 and 2005. Works such as Galindo's underpin Virginia Pérez-Ratton's theoretical considerations and curatorial action. In the essay "Entre íntimo y político: artistas centroamericanas" (2006-2009), which revisits the text for the *Global Feminisms* exhibition at the Brooklyn Museum (2007), Pérez-Ratton articulates common ties and the complexity of identities, as well as their impact on particular contexts. As a historian she reclaims the joint role of Central American female painters born between 1900 and 1930, whom she describes as "pioneers of their time:" Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela, Julia Díaz, Lola Fernández and Margarita Azurdia. Pérez-Ratton highlights some names that came later in strategic changes: Isabel Ruiz, Irene Torrebiarte, Priscilla Monge, Xenia Mejía, Karla Solano, Patricia Villalobos, and Regina Aguilar. Patricia Belli interweaves art, subjectivity, gender and the violence of marginalization. Priscilla Monge's work deals with the painful visibility of violence and repression, *makeup* takes on perverse connotations. The poetics of Monge or Belli are part of the phenomenology of gender violence theorized by Pérez-Ratton. At the MADC and in TEOR/éTica, her actions favored female voices in art and criticism. She managed to defend herself from the arguments for maintaining the patriarchal status quo, such as the claim that feminism was an "imported ideology." Thus, Pérez-Ratton's critical and curatorial discourse is based on the idea of resistance to the political power that reflects male chauvinism and patriarchy, which is perverted into violence against women in varying forms of silencing, ranging from censorship to murder. Pérez-Ratton's "gender theory" is a struggle spanning nearly two decades, a battle partly won by her in conjunction with other Central American female artists and critics in what she calls the transition period.

"Virginia has a drive that is hard to beat," reveals Priscilla Monge. "Some people have the same desire but only for personal gain; in her case it is different and therein lies her strength. She is a rare blend of intelligence, privileged memory, love of the

arts, respect for artists, purity; she is a tireless worker, devoted and sensitive."[34] Rolando Castellón describes her similarly: "Her relentless fighting spirit and work ethic made all this possible; at the same time, she earned well-deserved respect and recognition from the local and international community, to which she has contributed handsomely [...] The horizon is much broader thanks to Vicky Pérez."[35]

Virginia Pérez-Ratton's political time is polysemous, nonlinear, patient, focalized, rhizomatic, delicate, heterogeneous, without delay, political, multidisciplinary, collective, supranational, global, and individualized to each interlocutor. When the history of globalization is written, in its most positive aspects of recognition and dialogue between differences and specificities, Virginia Pérez-Ratton deserves a prominent place for the work she has undertaken. She should be recognized as one of the personalities that helped forge the 21st century, as someone who invented a singular place for the international stage from a non-existent territory: Central America. What appears to be a simple extension of the cartography of art was a tenacious effort built upon new foundations, an ethical architecture of the globalized world. All this, on a corner 400 meters north of the Morazán Kiosk in San José, Costa Rica.

—

34— E-mail from Priscilla Monge to Paulo Herkenhoff dated February 25, 2010.

35— E-mail from Rolando Castellón to Paulo Herkenhoff dated March 2, 2010.

Virginia Pérez-Ratton, 12 de enero—January 12, **2010. Fotografía polaroid**—Polaroid photograph, **8.3 × 10.8 cm.**
Foto—Photo: **Dominique Ratton. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso

Virginia Pérez-Ratton

Virginia Pérez-Ratton, *ca.* **1990. Copia cromogénica sobre papel**—Chromogenic print on paper, **12.5 × 17 cm. Foto**—Photo: **Autor no identificado**—Unidentified author. **Archivo**—Archive **familia Pérez Ratton**

En 2006, este ensayo se originó en la reflexión de una corta ponencia para un seminario en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, organizado 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. Publicado en Virginia Pérez-Ratton, Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 33-62.*

La conferencia que sirvió de base para este ensayo fue publicada por el Museo Blanes de Montevideo, Uruguay, en 2008, dentro de los volúmenes dedicados al seminario era07, organizado en torno a la exposición La Cuadratura del Cono*, curada por Gerardo Mosquera.*

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.

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 ochenta e incluso hasta entrada la década de los noventa, 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 sólo 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.[1]

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

—

1— 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.

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.

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 periodo 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 espectaculares,[2] se planteó inicialmente como objetivo situar al país en el mapa global del arte mediante un diálogo entre Costa

—

2— 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.

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 sólo 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. Éstas pudieron haber permanecido como esfuerzos aislados, pero mediante ese punto de convergencia, contribuyeron hacia una especie de movimiento regional.

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 sólo 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 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 periodo anterior, los setenta.

El lugar ausente: Primera Bienal Centroamericana de Artes (1971)[3]

El Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), fundado en 1948, organiza en 1971 la Primera Bienal Centroamericana de Artes en San José, Costa Rica, bajo la dirección de Sergio Ramírez Mercado. Resulta interesante detenerse en este evento por varias razones. En 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 São Pablo en 1951. Incluso antecedió a la célebre Bienal de la Habana, que inicia en 1984.

—

3— El nombre correcto del evento fue Primera Bienal Centroamericana de Pintura [N.E.].

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.

Sin embargo, el asunto era mucho más serio, y 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, que 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 Bienal 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 bienal de 1971 presentó varias pinturas en laca automotriz sobre madera. Las piezas 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 ochenta 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.

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 São Paulo ese mismo año, y en 1972 representa a Guatemala en la de Venecia, ambos eventos debidamente consignados en su currículo. 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-Contra 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 noventa, 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 Contra,[4] 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 Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (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 periodo revolucionario nicaragüense, se habían organizado asociaciones de artistas y se rediseñó la escuela de artes. La ciudad de Managua se llena de murales realizados 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 en 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,

—

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

responde con una defensa de la libertad en la producción pictórica y se entabla un acalorado debate.

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 ONG 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 (MAC) 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 Karpio. 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.

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 Swezey, 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 Laberinto,[5] 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 noventa 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.

—

5— Fundada por Janine Janowski y dirigida por ella hasta fines de los años noventa.

Los 90: el lugar para la apertura

A pesar del nuevo escenario político en Nicaragua, del fracaso de la última ofensiva del FMLN de 1990-1991, 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 (CCE) que toma el relevo, tanto en la plástica como en la literatura y la música. 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 (CCCN) 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 Río,[6] que existía desde mediados de los ochenta se convierte a inicios de los noventa en el espacio idóneo para los proyectos de *los imaginarios* y de un grupo afín a sus propuestas.[7] Se caracteriza por un criterio profesional en la selección de obra y por una nueva forma de mostrar las obras; además, se integra

—

6— Sol del Río abrió inicialmente como una marquetería, luego se convirtió en galería, dirigida por Víctor Martínez, quien se mantiene en el cargo hasta la fecha.

7— La autora llama los imaginarios a los artistas que formaban parte del colectivo y la galería Imaginaria. Este grupo fue fundado en 1986 por Moisés Barrios y Luis González Palma, y participaron también los artistas Pablo Swezey, Isabel Ruiz, Daniel Chauche, Sofía González y Erwin Guillermo [N.E.].

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 Victor 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 segregar, dentro de las recargadas salas del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida,[8] un área que acondiciona para exhibir el arte más reciente. La Bienal de Arte Paiz, que existía desde los años setenta 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 Tolentino,[9] y los *imaginarios* empiezan a cosechar buena parte de los premios. En Managua, alrededor de 1992, varios de los artistas activos durante el periodo 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 Visuales Nicaragüenses Ortiz Gurdián. Este evento representa un espacio más de posibilidades de exposición, visibilidad y apertura, aunque se realiza en sedes poco aptas, con graves carencias museográficas.

El año siguiente, la Fundación Ortiz Gurdián, el grupo costarricense Empresarios por el Arte, la empresa Paiz de Guatemala y otras instancias, crean la Bienal del Istmo.[10] 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

—

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

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

10— El nombre completo de este evento es Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano [N.E.].

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 Portales,[11] 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 noventa, 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.

También en 1999 se inaugura el Image Factory en Belize 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, 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.

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,

—

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.

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 Arte de Panamá, organizada por Mónica Kupfer e Irene Escoffery,[12] patrocinada por la Cervecería Nacional. Esta bienal, dirigida hasta el 2008 por Walo Araújo, ha ido evolucionando[13] 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 Cervecería Costa Rica, la cual funciona hasta el 2002. Ésta 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 *Ante América*, 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 Juan Francisco Elso o del colombiano Antonio Caro. Esta premisa, aplicada por Gerardo Mosquera, uno de los curadores de *Ante América*, 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

—

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

13— Ahora dirigida por Walo Araújo, siempre en coordinación con Mónica Kupfe. La autora se refiere al equipo activo durante 2009 y 2010. La última edición de la Bienal de Panamá fue en 2008. [N.E.]

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 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 *Ante América,* 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.

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,*[14] 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 Quintanilla[15] 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,[16] 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

—

14— Exposición co-curada por Rolando Castellón y la autora, y producida por el MADC de Costa Rica en 1996, que recorrió España, Francia e Italia durante los dos años siguientes

15— Primer director del Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar, durante la época sandinista, colaborador del diario *Barricada,* y posteriormente editor de la revista/libro *ArteFacto* (1992-2002) y de *Estrago* (a partir del 2003).

16— 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.

activo papel en la configuración del Museo de Arte de El Salvador (MARTE) y en la organización de las bienales en El Salvador.

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,[17] 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".[18] A pesar de ello, y del impacto que tuvo la muestra y su recorrido 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 *Ante América* 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 Herkenhoff[19] 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

—

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

18— Palabras de la autora en el catálogo de la primera *MESóTICA* producida por el MADC en 1995, *The America Non-Representativa.* Citadas en el catálogo de *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* MADC, San José, 1997.

19— Paulo Herkenhoff, renombrado curador brasileño, estaba preparando la XXIV Bienal de São Paulo.

nacionalista de Centroamérica se empezaba a desdibujar, declinándose en relaciones, afinidades y vecindades que excedían lo meramente territorial. El 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/éTica[20] 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 aún dudoso.

Los años 2000
a) Consolidación/crisis del Lugar:
un estrecho que se abre y se cierra

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,*[21] fue un paso más en la construcción del Lugar. Además de los ponentes 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.

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

—

20— TEOR/éTica es una fundación sin fines de lucro para la investigación y difusión del arte regional.

21— Con colaboración de la Fundación Gate, Ámsterdam, fue financiado por la Fundación Rockefeller de Nueva York, y la fundación Hivos de los Países Bajos.

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 los *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 pictórico[22] y abriendo paso a otros lenguajes.

En el 2000, con motivo de la publicación de la memoria bilingüe *Temas Centrales*, varios colegas regionales, que habían participado en el simposio,[23] asisten a la presentación en San José. Se invita a Antonio Zaya (1954-2007), 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 Víctor 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 de 2001, con la idea de ver concretados los planteamientos de *Temas Centrales* en un proyecto

—

22— El artista panameño Gustavo Araujo 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.

23— 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 Bringas, curadora de TEOR/éTica, Ernesto Calvo y quien escribe.

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 ochenta 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.

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 nombre.[24] 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, 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

—

24— Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso,* 1960. La segunda edición fue prologada por José Coronel Urtecho, Madrid, Editorial Cultura Hispánica, 1966; la tercera edición es de Editorial Nueva Nicaragua⁄ Ediciones Monimbó, Managua,1985.

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.[25] 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.

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 TAJo[26] para colaborar en la obra de Francis Alÿs. 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 MARTE abre sus puertas ese mismo año. Diseñado por el arquitecto salvadoreño Salvador Choussy, es el único museo de arte de la región con una

—

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

26— El grupo TAJo (Taller de Arte Joven) se dedica a la investigación del arte y es dirigido por Patricia Belli.

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.

En el 2004, la exposición *Todo Incluido,*[27] 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 Bringas 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 bianual 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* (2004 y 2005). En el primero, nueve conferenciantes latinoamericanos son invitados a lo largo del año a presentar sobre temas pertinentes a la historia del arte de sus contextos; en el segundo, un 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.

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.

—

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

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 autopercepción, 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 socioeconómicas 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 maras[28] toma 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

—

28— 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.

TEOR/éTica e inaugurado en diciembre del 2006.[29] 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. Éstas 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 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 la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (Seacex), 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 las 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

—

29— Este proyecto fue comisariado por Tamara Díaz Bringas, curadora de TEOR/éTica [durante 1999 y 2009], y quien escribe.

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.

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 periodo, 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 setenta 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: "¿Dónde 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, que 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.

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.

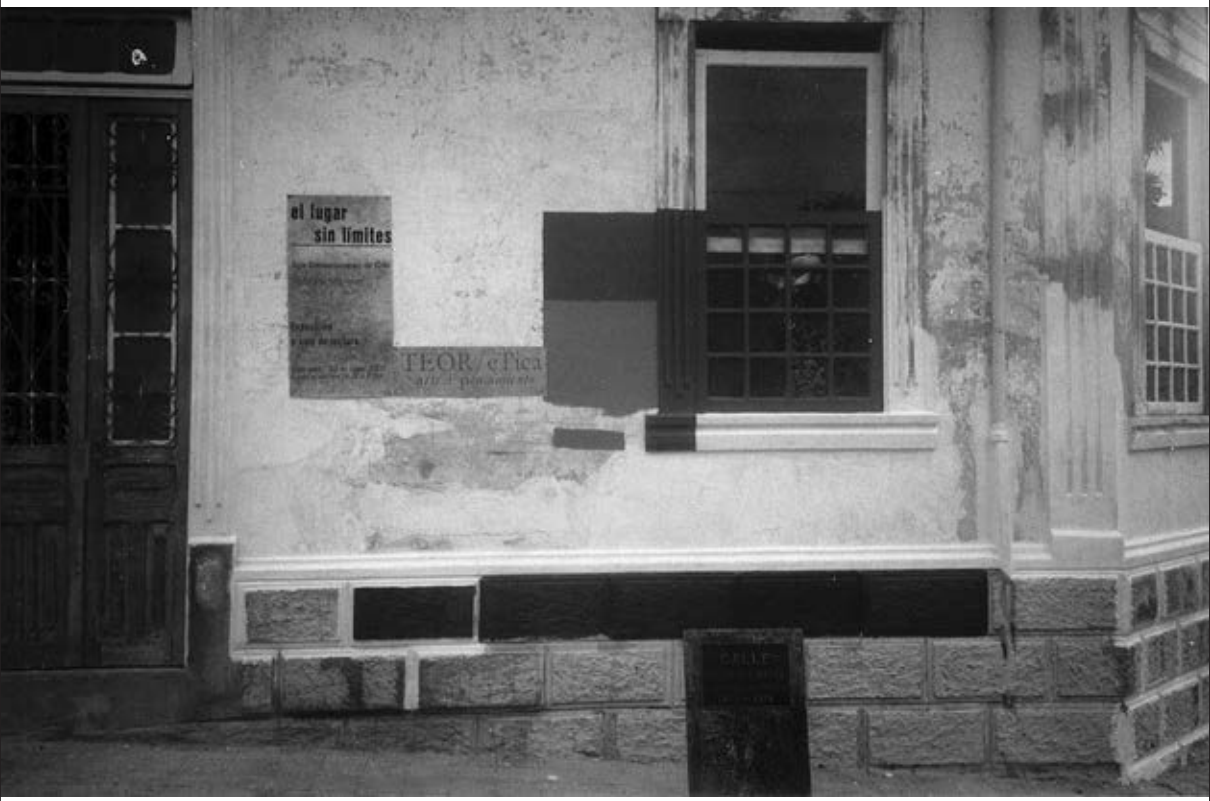
Se ha presentado aquí un panorama de desarrollo acelerado, sobre todo a nivel de los artistas, así como de los pocos curadores, teóricos o gestores que mantenemos una labor continua desde hace cerca de 20 años. Ésta se ha situado más que nada a nivel de la construcción de un espacio para la creación 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 intramuros, como Espira/La Espora, y se ha logrado acceder a instituciones como la Rijksakademie de Ámsterdam, 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 injerencia 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 MARTE y el catálogo estuvo listo para la inauguración misma.

En cambio, en 2008, la VI Bienal tuvo lugar en Tegucigalpa, en la sede del Museo de la Identidad Nacional (MIN), 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 aún 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, el sistema del arte se encuentre incompleto: el círculo de funcionamiento no se ha cerrado y queda aún mucho trabajo por hacer. Como decía anteriormente, la región persiste en ser un *estrecho dudoso.*

What Region? Pointing Toward a Dubious Strait

Virginia Pérez-Ratton



TEOR/éTica en proceso de restauración—in the process of renovation, **2000. Copia cromogénica sobre papel**—Chromogenic print on paper, **12.5 × 17 cm. Foto**—Photo: **Autor no identificado**—Unidentified author. **Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica**

This essay originated as a reflection on a short presentation for a seminar in 2006 at the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) in San José, organized in 2006 under the title "What Central America?," which sought to establish future work and research possibilities based on ideas resulting from artistic experiences and practices, and curating and museology since 1990, as well as from the market perspective of the beginning of 21st century. Published at Virginia Pérez-Ratton, Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano, *Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 33-62.*

The conference on which this essay was based was published in 2008 by the Museo Blanes in Montevideo, Uruguay, in the volumes on the seminar era07, organized around the La Cuadratura del Cono [The Squaring of the Cone], *an exhibition curated by Gerardo Mosquera.*

Introduction

The Central American region—this narrow strip of land that some call a waistline and others regard as dubious—has always been the object of desire, both for individuals who have approached its beautiful and treacherous coasts, and for the superpowers of each era. As with the Caribbean, it has been the scene of temptation, misunderstandings, confusion and mythical constructions. In the sixteenth century, when Charles V ordered the search for a passage to the Spice Islands along the coasts of the Isthmus, the were doubts about its existence, and the region came to be labelled the "dubious strait," evidence of the uncertainty of this object of desire.

The discovery of the South Sea by Vasco Núñez de Balboa was, for several centuries, to fuel hypotheses about possible interoceanic routes through rivers and lakes: via the Darien, Tehuantepec, from the Atrato river or through the Great Lake of Nicaragua, among others. The narrowness of its geography, bordered by two oceans that would enable unlimited routes, has tempted power and greed from its earliest days. Little wonder that Portobelo—the port built under Philip II in the Panamanian Caribbean—was home to annual fairs where hundreds of mules and *tamemes* (Amerindian baggage carriers) would congregate, loaded with the spoils of conquest en route to the Old World.

The isthmus has the power to intoxicate, turning fantasies of canal projects into nightmares. From a very early stage geopolitical struggles broke out that still persisted at the end of the twentieth century. At that time, the military and political landscape of Central America—especially in the 1980s and even into the early '90s—was characterized by widespread conflict. By extending beyond national boundaries, it included all the countries of the isthmus, and once again engaged the superpowers, this time those of the Cold War. However, when the situation moved toward a possible peace process, culminating in San Salvador in 1996, there was a moment of hope for the future. The broad agendas proposed by the peace agreements, as well as the support offered by a number of international organizations from various sectors, seemed to open up genuine possibilities for rebuilding regional communications at various levels. Until then this was practically only taking place within the military realm.

In the field of culture, the new panorama had a greater impact—at least initially—on the visual arts. Conditions seemed to be ripe for reintroducing a fragmented artistic practice, redirecting it so that it could be distanced from the stereotype that plagued it. However, as was the case in other areas of culture, the take off that followed did not originate from political and government support—as it appeared it would—but was propelled by independent initiatives, supported by several NGOs and cooperation agencies. For example, since 1996 the Dutch agency Hivos has been establishing a sustainable regional program of financial support that strengthens the development of initiatives related to arts management. The earliest results of this have, in turn, prompted the collaboration of other international organizations over the past fifteen years.[1]

The political agenda of some of these agencies coincided with certain cultural approaches of the peace plans, which were innovative and advanced, but seemed destined to remain on paper. Indeed, governments showed little interest in some of the social projects of this nature, despite the fact that they were included in the agreements. In the end it was independent local initiatives that some of them reintroduced, or they developed others as a result of those international funds. This allowed for the emergence of a new sector that managed to work free from political

—

1— These include the Ford, Rockefeller and Getty Foundations in the United States, as well as the Prince Claus Fund in the Netherlands, and Spanish cooperation.

constraints and the conditioning of electoral swings. A series of projects that had been brewing in isolation in each country would soon be integrated into a regional expression since they shared an interest in rereading reality in light of a new perspective. Thus, artistic work was accompanied, in an almost organic way, by incipient critical thinking. Thereafter, other projects were articulated, which evolved from traditional national perspectives into considerations of the regional standpoint.

It is conceivable that the extent of the conflict and its impact throughout the isthmus had produced an awareness of the concept of *region,* but this time distanced from what had, up until then, been thought of as Central America. The war had crossed borders, spreading like an oil slick, and what had been a problem for some became everyone's conflict. Now, at a historic moment of change towards a state of peace, artistic practices seemed to constitute a new way of going beyond those limits, this time from the field of culture.

Several events contributed significantly to this process and various circumstances caused it to begin largely in Costa Rica. Although the conflict had seriously affected various socioeconomic and political aspects, the country's development had continued. The period of war in the rest of Central America coincided with one of the artistic fervor in Costa Rica, and the beginning of the 1990s was marked by the development of a strong cultural infrastructure. This included the opening of new museums and cultural centers by the State and the promotion of various events and competitions by the private sector, some of which already had regional coverage, triggering new production.

The case of the Museum of Contemporary Art and Design (MADC) is a good example of this. Opened in 1994, and fitted with spectacular exhibition halls,[2] its initial aim was to put the country on the world map of art through a dialogue between Costa Rica and the international arena. To this end it sought less complacent criteria for its projects, exhibitions and collection; it also opened up the space for emerging artists and works relevant to the historical moment from the point of view of the local context. But the limitations of working solely from a national standpoint soon became apparent, and the interest

—

2— The MADC opened in February 1994 at the former Fábrica Nacional de Licores, which also houses the Ministerio de Cultura and other cultural agencies such as theatres, auditoriums and conference rooms.

and strategic sense of a broader vision of the region began to take shape, identifying similarities and coincidences in this new, postwar political period. Thus, at the MADC we started to investigate, not always consciously, what could be determined as "regional" from the Central American perspective itself. A method of work—still operative fifteen years later—was gradually articulated, which, aside from creating visibility abroad, sought to sustain its own system of distribution. The MADC's work made it a point of reference for Central America, and consisted not only of promoting regional events, but also of serving as a catalyst for change, such as by bringing together a number of local initiatives in several countries of the isthmus. These efforts would have remained isolated from each other had it not been for that point of convergence, which contributed to a form of regional movement.

From a cultural perspective, the definition of *region* obviously raised several preliminary issues: whence were we speaking, and for whom? Would it perhaps be the Central America on the maps, that is, from Guatemala to the southern border of Costa Rica? Or was it more of an intuition, based on other considerations that would make this region a cultural space rather than a cartographic one? This process was not very clear at first: it began to take shape as things unfolded and is, in a way, a working fiction.

A place in progress

To speak of regions today, with regard to Central America, differs depending on the perspective from which you look at it: from within, or from the outside. The "dubious strait" is not a closed chapter but a process; it is a space and a time that expands and contracts. It is continually beating to its own rhythm. It is a guideline found by action itself and by its consequences, whatever they may be. From this perspective, what seems most relevant in this first approach to the subject is to try to uncover the conjuncture that has enabled the creation of meaning around what started out as a strategy and has been consolidated as a practice in the contemporary art scene. It must also be made clear that the structural and perceptual changes did not emerge as a logical, progressive succession but as a simultaneous sequence or overlapping of significant events. They acquire meaning retrospectively, since, in the formation

of Central America as a creative space for artistic circulation and legitimacy, nothing that happened was independent or isolated; analyzing the panorama in hindsight, one can discern their interconnections. Therefore, it is not possible to claim the emergence of a single Central American discourse, but, rather, its multiplicity—as wide-ranging as the span of those involved in seeking to articulate ideas that shape this production—must be assumed. What has helped to consolidate this invention as a real space is precisely the interrelation—resulting from catalytic elements—of previously scattered factors.

The reality of the arts in Central America reflects a community that develops not only within a given space—however permeable or mutable its limits might be—but also within a specific time. It is fundamental to assume that time is not absolute, that it does not elapse at the same speed everywhere, and that every region in the world has its own pace, rhythm and evolution. This is essential to eradicating the feeling of "backwardness," a word not infrequently used derogatively to describe our complex realities. However, backwardness can be a positive development factor with respect to what impels the desire of existence; it can also allow for a critical distance from previous experiences in other areas, and prevent the repetition of practices that have adversely affected other contexts.

It is thus essential to understand that Central America, however this region is conceived, lives and works in a different space and time, which, in a way, even calls into question the center-periphery binary. To function within this context is simply to adopt this situation as one's own, from which we work, think, develop, from which one starts off and to which one returns; that is, to which we belong. The determining factors may be internal or external, and both will depend on the personal experiences and background of each actor in the film that has been named Central America. But basically, it is a question of attitude and a critical view of current artistic practices integrated into the surrounding reality and the current context, and an openness to the global environment. It is necessary to take into consideration the freedom to adopt elements from other fronts in order to make them our own, setting aside conventional assumptions of identity of the self and the other.

The radical change experienced within this artistic context starting in the 1990s is the result of efforts that, from different angles, have been multiplying their energy as a result

of exchanges, mutual support and interest, and greater and improved communication facilitated by access to new media. The internal flow is constant, visible and changing, and the Central American region as such has gained new value as a legitimizing space. The contribution of each initiative, from the institutional to the individual, has been framed by a network of regional cooperation without which it would have been impossible to reach this point. It is precisely here where the interest in the development of recent Central American history lies, with its dual objective: outward visibility and inward appreciation, based on collective work, which was not initially proposed consciously. That said, in order to comprehend the scope of this change it is necessary to look back to an earlier period: the 1970s.

The absent place: The First Bienal Centroamericana de Artes (1971)[3]

Founded in 1948, the Consejo Superior Universitario Centroamericano [Higher Central American University Council] (CSUCA) organized the first Bienal Centroamericana de Artes in San José, Costa Rica, in 1971, under the direction of Sergio Ramirez Mercado. It is interesting to pause at this event for several reasons; first because, along with the Bienal Coltejer in Medellin, Colombia, it was one of the first biennials of a regional nature to be organized anywhere, after the renowned Venice Biennale, established in 1895, and its Brazilian firstborn, founded in São Paulo in 1951. It even preceded the famous Havana Biennial, which started in 1984. In the second place, it was conceived, in a visionary manner, as a biennial of the arts, in the plural, that included meetings of writers, poetry readings, music and dance. This multidisciplinary form, now commonplace in such events, was unprecedented at that time in much of the world, and, in relation to the context of the isthmus, the terms "art" or "artist" were, until recently, considered synonymous with "painting" and "painter." Finally, a jury selected from the most relevant figures of the time was invited: the artists José Luis Cuevas from Mexico, and Fernando de Szyszlo of Peru, and the Argentinian art critic Marta Traba, the highest

—

3— [The correct name of the event was the First Bienal Centroamericana de Pintura. —Ed.]

authority in the field of Latin American art in the 1970s. Everything seemed to presage a brilliant event.

Unfortunately, various circumstances affected that First Bienal Centroamericana and impinged on the influence it could have had, and later even on the historical perception of it. Other disciplines were overshadowed by the outcome of the visual arts awards, intended as a grand prize plus one award per country. The jury, under Traba's watchful eye, awarded the grand prize to *Guatebala* [*Guatebullet*], by the Guatemalan artist Luis Díaz, and granted only one mention to Nicaragua, which went to the artist Rolando Castellón. No prizes were awarded to Costa Rica, El Salvador or Honduras. This provoked an angry reaction from the artists, especially the Costa Ricans, who even came to blows with Cuevas on the day of the awards ceremony, resulting in a deplorable state of affairs.

However, the matter was far more serious, and had regressive consequences for the region's artistic development in the following years, particularly in the Costa Rican milieu, which became confused due to a new questioning of its sense of self. Starting in the late 1950s, in Costa Rica a group of artists who had studied abroad joined together, seeking to break with local convention and to research languages that corresponded to a modernity that they also considered their own, while also exploring the limits of abstraction and figuration. Around the time of the Bienal Centroamericana, one of these artists, Manuel de la Cruz González, was producing abstract, geometric work linked to research on the Venezuelan school. Like several other Costa Rican artists, he had spent some time living in Caracas. For the 1971 Bienal he presented several shellac paintings on wood. They were immediately rejected by Marta Traba, who argued that they were based on imported languages that were not "authentically Central American." The Costa Rican master was excluded, and this led him to abandon his research into geometricism. This also influenced other artists with similar interests, and distorted notions of identity. It was not until well into the 1980s that a return to new approaches to abstraction was seen, but there was never a return to geometry. From that event on, and for several years, the crisis (or guilty conscience) of Costa Rican art for not partaking in a "Central American identity," resulted in some politically oriented works. These sought a sense of belonging or legitimacy in this regard. But, in effect, they seemed like small-time imposters in the local context, which was undergoing a period of economic, industrial and even cultural progress.

The fact that in 1971 we were already thinking of a regional biennial is indicative of a "notion" of Central America. What is surprising is that there seems to be no record of this event. On the CSUCA website there is no mention of either Sergio Ramírez, as director, or Luis Díaz, as the grand prize winner, or the biennial. Luis Díaz was also awarded a prize at the São Paulo Biennial that year, and in 1972 represented Guatemala at the Venice Biennale, both events being duly entered in his curriculum. However, it is worth noting that his Central American Biennial prize does not appear there. It can thus be concluded that, until 1971, the Central American space was not considered relevant to modern cultural expressions, and that internal recognition lacked importance.

Thereafter, and throughout the following decade, from the outside Central America was perceived as little more than the convulsive stage of the Sandinista triumph and later defeat, of Salvadoran guerrilla movements, of genocide in Guatemala, of the Iran-Contra Affair, and drug trafficking. Amidst all this, Costa Rica was projected as an exception, isolated in the midst of conflict, but in no way a focal point of cultural interest. In foreign eyes, artistic production was not a defining characteristic of Central America.

The region was soon to become invisible: the peace processes begun in the late 1980s and ending well into the '90s, coincided with the period of the outbreak in the Balkans following the fall of the Berlin Wall. The region disappeared from the media as news cameras turned their attention to the opening up of Eastern Europe and the war in Bosnia. It was precisely at this moment, when it ceased to be a news item, that it was more itself and not a stereotype, that another possibility of existence was proposed in art, music and culture in general, resulting from a change in its own self-perception.

The 1980s: The place of war

The Sandinistas triumphed in 1979 and remained in power until the elections in 1990. During that time, Nicaragua faced pressure from the Contras,[4] an internal war raged in El Salvador and there was an increased presence of the U.S. Marines in Honduras as

—

4— The counter-revolutionary movement that brought together the forces of Somoza's former National Guard, supported by the United States, was known as the "Contra."

the United States became aware of the real possibility of victory for the FMLN [Farabundo Marti National Liberation Front] in El Salvador, supported by its Nicaraguan neighbors and Cuba. According to them, this would bring about a so-called domino effect: the fall of successive regimes into the hands of the left, which is why there was massive military U.S. aid for several years.

During the revolutionary period in Nicaragua, artists' associations had been organized and arts schools redesigned. The city of Managua was filled with murals by international artists in solidarity with the Revolution, and the Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar was founded. Directed by Raúl Quintanilla from 1988 to 1989, it received thousands of works donated internationally. When the Sandinistas lost power in 1990, the collection was practically seized, and stored without any major conservation effort since then, subject to the whims of certain senior figures of the Sandinista movement. At that time a lot of local production was heavily laden with political propaganda. Important works, including artists who supported the regime, such as the photographic essays of Claudia Gordillo (1954) on the destruction of Managua by an earthquake, or the abstract painting inspired by primitive forms of Orlando Sobalvarro (1943–2009) were not appreciated by the regime. Sobalvarro, the head of the Artists' Union, responded to the argument that they were not revolutionary enough with a defense of the freedom of pictorial production, and a heated debate ensued.

The Sandinista defeat in the 1990 elections revealed the decline caused by the Contras' actions, backed by the United States, but also a series of errors in land management and its relations with indigenous minorities and farmers in general. By then, Cuba had lost the support of the Soviet Union, the Salvadoran guerrillas were exhausted and divided, and, finally, the peace agreements were reached.

Meanwhile, during the 1980s, Costa Rica was the setting for all kinds of contradictory actions. Multiple UN agencies and NGOs' headquarters set up amid the comings and goings of commanders and guerillas, as well as Central American and foreign military officials. In addition to counterespionage, funds, weapons, drugs and people were mobilized in all directions. Hundreds of thousands of displaced persons moved into camps and cities in a country facing a catastrophic economic situation resulting from the crisis and devaluation of 1979. It was a strange environment, where some showed solidarity with or became directly involved in

the neighboring insurgencies or in the literacy plan in Nicaragua, while others worked covertly with the Contras, and still others assumed the *light* lifestyle.

Nevertheless, a strong movement of research into contemporary dance was established, since there had been a wealth of theatrical experimentation in the 1970s, stimulated by the presence of intellectuals and artists who had fled the dictatorships of the Southern Cone.

At the same time, certain events pointed to an incipient revival movement in the visual arts scene. In 1984, the Bienal de Pintura Lachner y Saenz was founded, sponsored by a company that was also devoted to systematically collecting paintings, drawings and prints by artists who were young at the time. This biennial was held for ten years. It opened in 1982 at the Julian Marchena exhibition hall, known from 1984 on as the Galería Nacional de Arte Contemporáneo, a branch of the Museo de Arte Costarricense (MAC) that featured a space for the most cutting-edge artwork, and presented some national and international exhibitions of interest. In 1987 a controversial character, Jacobo Carpio, appeared on the scene. A Costa Rican with Southern Cone ambitions, he was to have far-reaching scope as a gallerist: he began with the Atma gallery in 1988 and showed work by relevant figures from the international art world in Costa Rica, highlighting the global aesthetic change that was beginning to be generated at that time. His space, which was to become Jacob Karpio Gallery, later promoted local artists outside the region. It is the only gallery to participate regularly in international art fairs since the 1990s. However, for various reasons, his presence has diminished in recent years, and many of his star artists have left the gallery.

Meanwhile, Guatemala was going through one of its most tragic moments. General Ríos Montt's policy of razing villages left hundreds of indigenous communities destroyed, and thousands of deaths, and displaced or missing persons. The genocide and repression were brutal. In the midst of this dramatic situation, a group of artists emerged, initially made up of two established figures, Isabel Ruiz and Moisés Barrios, plus the young Luis González Palma. To these were added the inquiring mind of Pablo Sweezy, who had just graduated from college, along with other artists. Every weekend in Antigua, Guatemala, they would meet to discuss art, its new expressions, and its role in life and society. This led to the opening of Galeria Imaginaria in 1986, where many of the artists who made a major break—both formally and from developed

concepts—were to exhibit their work. In addition, they came together as a social and artistic group and had a major aesthetic impact on the generation just a few years younger than they. To date, they constitute a benchmark in this recent history.

At the same time, in El Salvador, the Laberinto gallery,[5] founded in 1977, continued to function throughout the war and made a significant contribution to the dissemination of Salvadoran and Guatemalan works, often contextualized within the conflict. In 1987 the Esquipulas Agreement was signed, laying the groundwork for the peace plan that was articulated in the 1990s and eventually signed in 1996. The electoral defeat of the Sandinistas in 1990 meant the abandonment of a series of official arts and culture programs, and the withdrawal of some of those responsible to the independent sector and the opposition. The Chamorro government dismantled most of the public art of the revolutionary period and covered up the murals.

The 1990s: The place for openness

Despite the new political landscape in Nicaragua, the failure of the FMLN's final offensive in 1990-91 and the terrible aftermath of the conflict, the possibility of a panorama in which the guerrillas would become a true political power was envisioned: just two years after signing the peace agreements, the FMLN participated in the Salvadoran elections of 1994. It was during that time that the aforementioned moment of hope was forged. The concentration of cultural events in various locations throughout Central America between 1990 and 1994, and even into the late 1990s—exhibitions, openings, publications, conferences, and other types of approaches—marked a turning point in artistic development.

At first, different cultural centers played leading roles in this process: the Goethe Institute in San José played a key role in promoting new proposals, and establishing links between Costa Rica and Germany. When it closed some years later, the Centro Cultural de España (CCE) took over, with respect to the visual arts as well as literature and music. Thereafter, all the CCEs that opened throughout the region have become essential meeting points within the cultural scene. In 1991, the Centro Cultural Costarricense

—

5— Founded by Janine Janowski and run by her until the late 1990s.

Norteamericano (CCCN) in San José had created a Bienal de Arte Experimental. This event could have proved very important for emerging artists who aimed to break with certain formal proposals, but like the 1971 Bienal Centroamericana, it, too, had no second edition. It did, however, pave the way for the Bienal de la Escultura de la Cervecería Costa Rica, which began in 1994. In Guatemala, the Sol del Río gallery,[6] which had been operating since the mid 1980s, became, in the early '90s, the ideal space for the Los Imaginarios projects and for a group that had interests which were very similar to these proposals.[7] It was marked by professional judgment in the selection of work, and a new way of displaying the works; furthermore, it became part of the artistic community that had positioned itself against the confrontational Guatemalan context. Some years later, in 1997, the curator and theorist Rosina Cazali and the then internationally recognized Luis González Palma formed the group *Colloquia* along with Victor Martínez, the director of Sol del Río, and the artist Irene Torrebiarte, among others. Although the project ended around 2003, it undeniably left its mark on the local scene, creating an open-minded space, and connecting on an international level, even managing to set apart an area for displaying cutting-edge art within the ornate halls of the Museo de Arte Moderno Carlos Mérida.[8] The Bienal de arte Paiz, which opened in the 1970s in Guatemala and was structured around anachronistic categories in its various halls, showed a change around 1998: it invited jurors such as Shifra Goldman and Marianne Tolentino,[9], and *los imaginarios* began to garner many of the awards. In Managua, around 1992, several of the artists who had been active during the Sandinista period created the radical space Artefactoría, with Raúl Quintanilla as its key figure. In 1997, the collector and banker Ramiro Ortiz

—

6— Sol del Río originally opened as a framer's shop and later became a gallery, run by Víctor Martínez, who remains its director at present.

7— [The author uses the label *los imaginarios* to name the artists who were part of the collective and gallery Imaginaria. This group was founded in 1986 by Moisés Barrios and Luis González Palma, and included the artists Pablo Swezey, Isabel Ruiz, Daniel Chauche, Sofía González and Erwin Guillermo. —Ed.]

8— This building, built during Ubico's dictatorship around 1940 as a dance hall is not conducive to the exhibition of works of art of any kind.

9— Shifra Goldman, a recognized academic and researcher based in California, is an expert on Latin American art, especially that of the 1970s. Marianne de Tolentino is a curator and critic from the Dominican Republic and for several years was linked to the Bienal del Caribe in Santo Domingo.

Mayorga organized the first Bienal de Artes Visuales Nicaragüenses Ortiz Gurdián. This event represented yet another space of possibilities for exhibition, visibility and openness, even as it took place in unsuitable venues, with serious museographic deficiencies.

The following year, the Fundación Ortiz Gurdián, the Costa Rican group Empresarios por el Arte [Business for the Arts], and the Paiz company in Guatemala, among others, created the Bienal del Istmo.[10] The first edition took place in Guatemala in 1998. There have been six editions to date, carried out in each of the six countries, with Honduras being the last country where it was held, in November 2008. As in the national biennials, international juries have provided a different viewpoint on works and artists who are not always recognized locally, and this has had a ripple effect, with some artists subsequently managing to consolidate their careers outside the region.

In 1999, the Mujeres en las Artes project was set up in Tegucigalpa, coordinated by the artist Bayardo Blandino and América Mejía, with gender-specific orientation at the regional level. This space allowed for an isolated and complex context to approach the arts from another perspective and provide support, together with the Portales gallery,[11] for younger artists, even in regard to their participation at the international level. On the other hand, the community/workshop that the artist Regina Aguilar created in the abandoned mining town of San Juancito is an example of expanding artistic practice into community work. Since the late 1990s, Regina Aguilar has trained people in this nearly desolate town in various craft techniques, and has set up a distribution and sales system for their products, allowing this community to live off the resources generated. She continues her own work as an artist, alongside this, and even organizes artist residencies in the facilities that have been restored.

Also in 1999, the Image Factory opened in Belize City under the leadership of Yasser Musa. Nevertheless, it was only reluctantly and with difficulty that it became integrated into the context of the Central American plateau, as it identifies more with the Caribbean basin and the English-speaking world. Since then, Belize

—

10— [The complete name of this event is the Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano. —Ed.]

11— Generously directed by Bonnie de Garcia, almost like a culture ministry without a portfolio, since it allowed the international participation of Honduran artists.

has consciously and deliberately remained isolated from the rest of the isthmus, underscoring its British colonial past. The artist and curator Joan Durán, who was linked to the Image Factory, has, for several years, led an ongoing itinerant regional exhibition project called *Landings*. It began in Mérida, Yucatán, and was then reformulated in several editions. Although Central Americans have responded positively to his call for participation, the reverse is not the case, as Belizean artists seem to avoid regional initiatives.

In Panama, one of the most important factors in the 1990s was the arts and culture magazine *Talingo*, edited by the critic and curator Adrienne Samos, which was published for ten years in the Sunday edition of Panama's *La Prensa*. It was awarded the Prince Claus Award for its work and renown, but the same year that it received the award the newspaper's management determined that the magazine's coverage was not worth publishing, and it was suspended. In 1992, the Panama Bienal de Arte was created. It was organized by Mónica Kupfer and Irene Escoffery,[12] and sponsored by the Cervecería Nacional. This biennial, directed by Walo Araujo until 2008, has evolved[13] from an open call, subject to a selection and award panel, to a curated biennial. The first edition, curated by Rosina Cazali, was restricted to the Panamanian context, while the next, in 2008, curated by Magali Arriola, included international artists who were working on a specific topic.

In San José, 1994 saw the first Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica, which was held until 2002. This marked a new era in research on non-conventional three-dimensional languages, and caused a deep rift with traditional circles. It represented a vital opening to the art of assemblages, installations and video works. These languages would later be supported at the MADC, which opened two months later and soon emerged as the ideal space for regional artistic encounters.

Undoubtedly, the *Ante América* show in August 1994 at the MADC, was one of the main elements that triggered this early stage. It presented itself as one of the first Latin American shows to be curated "from within," but in particular it broke with the conventional territorial view of what counted as "Latin American":

—

12— Irene Escoffery passed away in 2000, whilst preparing for the fifth biennial with Mónica Kupfer.

13— It is now directed by Walo Araujo, still in coordination with Mónica Kupfer. [The author is referring to the team that was active during 2009 and 2010. The final edition of the Bienal de Panamá was in 2008. —Ed.]

the art of Jimmie Durham, of Cherokee origin, and the work Chicano Enrique Chagoya both fell within the same cultural region as works by the Cuban artist Elso or the Colombian Antonio Caro. This premise, applied to subsequent editions by Gerardo Mosquera—one of the curators of *Ante América*—already presented a first draft of what was gradually to serve as a basis for thinking about a definition of "region." Nevertheless, although the Caribbean was present, the show completely excluded Central Americans. The theoretical conference attended by the curators of the exhibition, together with the renowned artist and theorist Luis Camnitzer, made it clear that one of the reasons for this absence was the total lack of information and documentation about what was happening in Central America. This event caused us at the MADC to ask ourselves about that invisible existence. This same exclusion led to the urgent need for a new visibility of Central America, no longer as the setting for war but as a creative space. That same year the MADC had set up the Centro Regional de e Investigación en Arte (CRDIA), at the behest of Luis Fernando Quirós, then curator of design at the Museum, in order to build a digital documentary archive. As a result of the *Ante América* conferences, there was stronger orientation towards building knowledge and critical thinking with respect to recent work being produced in the region. The Centro was becoming a direct source for further research, through a website funded by the Dutch agency Hivos starting in 1997.

In tandem with other international projects, starting in early 1995, Rolando Castellón, curator of the MADC, and I began to curate a Central American exhibition organized for the end of 1996. Titled *MESÓTICA II. Centroamérica: re-generación,*[14] it was the first exhibition of contemporary art from across the region, resulting from a year of research trips and the first postwar contacts among colleagues of the isthmus. The result of this was the beginning of a collaboration that has continued to this day. The bold, courageous work of Rosina Cazali is especially worthy of note, as is that of the artist and curator Raúl Quintanilla[15] in Managua, mentioned above, both of whom were already at that

—

14— Exhibition co-curated by Rolando Castellón and the author, and produced by the MADC in Costa Rica in 1996, touring Spain, France and Italy for the following two years.

15— First director of the Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortazar during the Sandinista era, contributor to the *Barricade* newspaper, and later editor of the art magazine/book *ArteFacto* (1992-2002), and of *Estrago* (*Havoc*) (from 2003).

time drawing up a new map of the work being produced in their respective contexts. For his part, the artist and curator Rodolfo Molina[16] was a key contact in El Salvador, since he served as a mediator both between different generations and between public and private spaces. He has since played an active role in shaping the Museo de Arte de El Salvador (MARTE) and in organizing biennials in El Salvador.

MESóTICA II had reintroduced the geography involved in the armed conflict in recent years, and for the first time raised the issue of how to represent oneself. Its list, however, referred to boundaries originating in the colony—the Captaincy General of Guatemala[17]—and did not include Belize and Panama. Aiming, however, for a breadth of vision, the *MESóTICA* catalogue stated that the show was "a circumstantial space for a meeting point located between North and South, a point in Mesoamerica, in a polymorphic and truly unknown but not entirely exotic region."[18] In spite of this and the show's impact on its European tour over the following two years, *MESóTICA II* made clear the imperative to dispense with political structures or geographical boundaries defined in colonial times, if it was to address and represent the regional art of the late twentieth century.

An initial regional imaginary was nevertheless taking shape. The experience of this show from 1996 to 1997, the artists' conference that accompanied it, the proposals generated in *Ante América*'s theoretical sessions since 1994, and the communication that was restored throughout the isthmus, facilitated by the Internet, meant that projects with different perspectives could be made publicly known and discussed, at the same time allowing participation in them. But above all, this new landscape of action went beyond the region itself and did not go unnoticed elsewhere. An immediate consequence of the presence of *MESóTICA II* at the Maison de l'Amérique Latine in Paris in 1997, was Paulo

—

16— Rodolfo Molina, an architect and artist, worked for several years with Concultura, the Salvadoran state agency responsible for cultural affairs, and was linked to the process of setting up the Museo de Arte de El Salvador (MARTE), culminating with its opening in 2004.

17— Guatemala, as the seat of political, economic and ecclesiastical power, Honduras, El Salvador, Nicaragua and Costa Rica.

18— The words of the author in the catalogue for the first *MESóTICA* produced by the MADC in 1995, *The America Non-Representativa*. Quoted in the text of the catalog for *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación,* MADC, San José, 1997.

Herkenhoff's decision[19] to give Central America and the Caribbean special visibility at the São Paulo Biennial, which he was preparing for the end of 1998. To that end he commissioned me for a curatorial project that was to cover the Caribbean basin as well as Central America. The result was the show *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro.* Central America's cartographic and nationalist existence grew blurrier, decomposing into relationships, affinities and vicinities that spilled out beyond merely territorial borders. The desire to give a Place to that which did not exist and to represent it from within began to take shape in São Paulo in 1998. The founding of TEOR/éTica[20] in San José in 1999 had a strong impact on the fulfillment of that desire in the following years. Not only did Central America begin to appear as a space where culture was produced, but purely geographical boundaries seemed to disappear. The isthmus, however, still remained dubious.

The 2000s
a) Consolidation/Crisis of Place:
A strait that opens and closes

These doubts were addressed in May 2000 at the first regional seminar "on artistic practices and curatorial possibilities." Convened by TEOR/éTica under the provocative title of *Temas Centrales* (*Central Issues*),[21] it was yet another step in the construction of Place. In addition to the guest speakers, which included theorists, gallery workers, educators, artists and curators from all over Central America, several international observers were also invited. The moderator was the Mexican curator Cuauhtémoc Medina. The public's response was surprisingly broad, with nearly 200 people in attendance from across the region. Accompanied by an exhibition and a concert, this symposium aimed to reinforce the idea of centrality: to consider Central America not as the

—

19— Paulo Herkenhoff, a renowned Brazilian curator, was preparing the 24th São Paulo Biennial.

20— TEOR/éTica is a nonprofit foundation for research and the dissemination of regional art.

21— With support from the Gate Foundation (Amsterdam), it was funded by the Rockefeller Foundation in New York, and the Hivos foundation in the Netherlands.

periphery but as its own center. Its scope was such that it marked an unquestionable turning point in the shaping of this idea, and became a point of reference for artistic activism.

A few months later, as a follow-up to her first urban festival project in 1999, Rosina Cazali organized two group events in Guatemala: *Vivir aquí* [*Living Here*] and *Octubreazul* [*Blueoctober*], both oriented toward public spaces. The latter, which took place during the entire month of October 2000, originated from a proposal by José Osorio, later the founder of the Caja Lúdica collective in 2001. The event became another regional point of reference, in this case for actions and performances. Almost simultaneously, a "mirror exhibition" took place involving Costa Rican and Puerto Rican artists with interventions that went beyond the traditional exhibition space. It was first held in San José, Costa Rica, and then in San Juan, Puerto Rico, the format being adapted to each site and the title being inverted at each venue: *Puertos y Costas Ricas* [*Rich Ports and Coasts*] in Costa Rica, and *Costas y Puertos Ricos* [*Rich Coasts and Ports*] in Puerto Rico, to enter into the constant play of equivocation between the two countries, and somehow also erase territorial distances and boundaries. At the end of the year, the Second Bienal Centroamericana, even then still considered a painting biennial, awarded the first prize for a photographic work entitled *Molinos* [*Windmills*] by the Panamanian Gustavo Araujo (1965–2008), thus breaking with formal pictorial limitations[22] and paving the way for other forms of expression.

On the occasion of the publication of the bilingual proceedings of *Temas Centrales* in 2000, several regional colleagues who had participated in the symposium[23] attended the presentation in San José. Antonio Zaya (1954–2007), a curator from the Canary Islands and editor of the magazine *Atlántica*, was invited. Zaya came with the intention of including an article on Central America in the next edition of the magazine, but ended up devoting an entire

—

22— The Panamanian artist Gustavo Araujo (1965–2008) won first prize for *Molinos*, a billboard-style photomontage. Two years earlier, the Costa Rican Jorge Albán had received a mention for a photographic sequence.

23— Those present included Rosina Cazali and Moisés Barrios from Guatemala, Bayardo Blandino and Regina Aguilar from Honduras, Rodolfo Molina from El Salvador, Raúl Quintanilla and Patricia Belli from Nicaragua, and Adrienne Samos from Panama. At the local level Tamara Díaz Bringas, curator of TEOR/éTica, Ernesto Calvo and myself participated.

issue to it. This included written and visual contributions by artists and theorists from all Central American countries, starting with a comprehensive text on the region by the historian Victor Hugo Acuña and an interview with Sergio Ramírez Mercado, in which he makes reference to the 1971 Biennial and the "dubious strait." That issue of *Atlántica* undoubtedly helped publicize the latest Central American artistic production, both in Europe and the rest of Latin America, and gave another dimension to the art scene in the region. During that meeting in 2001, with the aim of seeing the approaches proposed in *Temas Centrales* materialize in a specific project, there arose the idea of undertaking a major exhibition event with a new format, and another provocative title: *Un Estrecho Dudoso: El efecto dominó* [*A Dubious Strait: The Domino Effect*]. Here two terms applied from outside the Central American isthmus came together: the first was coined by the Spanish conquistadors on finding no passage leading to the Spice Islands; the second, as pointed out above, corresponds to the image used in the 1980s by the United States to justify its presence and interventions. In this project, both expressions would be usurped and subverted by an event in which several shows of regional artists would be opened simultaneously in several countries, and then exchanged like pieces in a game of dominoes. The project could not raise the required funds, and did not materialize. However, preliminary work with colleagues from the isthmus left the expression *Dubious Strait* up in the air as a possible way of referring to Central America within the uncertainty of the present context.

From an early stage, then, the approach to Central America had originated in topographical equivocation. The isthmus that Carlos V believed to be an archipelago turned out to be a narrow strait, "not of water but of land," as the Nicaraguan poet Ernesto Cardenal wrote in his long poem of the same name.[24] Here Cardinal reintroduces the chronicles of the discovery of the "unknown" and describes the region's profound cultural intermixing. In a way, that same uncertainty about what it was or was not, about what Central America is or is not, and the difficulty of deciphering it, opened up the possibility of inventing a concept of region that erased geographical certainty and constructed

—

24— Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso,* 1960. The second edition included a preface by José Coronel Urtecho and was published by Editorial Cultura Hispánica in Madrid, 1966. The third edition was published by Editorial Nueva Nicaragua & Ediciones Monimbó in Managua, 1985.

itself as it wished. Again, it adopts the freedom to represent itself based on its own realities and fictions, and not on a concept predetermined by stereotype. In a context of peace, albeit always a relative one, it is art that begins to reconstruct or invent a diverse, polymorphous Central American space, but this time with a regional intention. A variety of exhibitions, events, actions and meetings would take place with local artists presented on the same level as well-known international figures. Equality was taken as a premise, thus altering the convention that always subordinated the local to a foreign presence. On the other hand, external elements were used as dissemination mechanisms: the international jury that was invited began to recognize local production, and in some cases, legitimized controversial works, lending the context a rarefied air. Likewise, curatorial work was undertaken in order to refine and maintain a systematic regional presence at the international level. This was an intense period of thinking, writing and publishing. The aim was to present Central America not only as a periphery in search of legitimacy in the center, but also as an important center that these global events could not fail to include. The legendary curator Harald Szeemann had visited Costa Rica in November 2000, invited by TEOR/éTica. After studying visual and documentary material, he invited six Central American artists to the 2001 Venice Biennale.[25] Two of them, the Costa Rican Federico Herrero and the Guatemalan Aníbal López, received young artist awards. Four years later, again in Venice, Regina Galindo, who was invited by Rosa Martínez, received the Golden Lion for a young artist.

In 2003, Gerardo Mosquera, already a frequent visitor to Central America, and Adrienne Samos organized the event called *Ciudad Múltiple* [*Multiple City*]. This project comprised an urban intervention project in various public spaces in Panama City, inviting local and international artists to participate. In addition, young Nicaraguan artists from the TAJo group[26] attended to collaborate on the work of Francis Alÿs. Outside the region, several Central Americans were beginning to circulate in international

—

25— Harald Szeemann invited Federico Herrero, Priscilla Monge and Jaime David Tischler from Costa Rica, and Luis González Palma, Aníbal López and Regina Galindo from Guatemala. That same year, he invited the author to participate on the biennale's international jury.

26— The TAJo (Taller de Arte Joven) [Youth Art Workshop] devoted to art research and managed by Patricia Belli.

group shows. In Costa Rica, due to the initiative of Ernesto Calvo, the MADC began the annual regional competition *Inquieta Imagen* [*Restless Image*], which aimed to stimulate emerging audiovisual production that had only begun in 1998. Thereafter, video production and later animation developed rapidly and the event became significant, even at the Ibero-American level. In Nicaragua that same year, performances and videos were awarded prizes at the national biennial for the first time. The Museo del Arte of El Salvador opened its doors that same year. Designed by the Salvadoran architect Salvador Choussy, it was the only art museum in the region with a venue that was planned specifically for this purpose, as a result of a collaboration between the municipal government of San Salvador, which donated the land, and the private company that built it.

In 2004, the exhibition *Todo Incluido: Aproximaciones a la imagen de lo urbano en Centroamérica* [*All Inclusive: Approaches to the Image of Urban Central America*][27] spanned the region from the standpoint of the visual arts, literature and film. It opened in January in Madrid, at the Centro Cultural Conde Duque, and was later exhibited at the MADC and TEOR/éTica. At almost the same time, Ecuador presented a project by Tamara Díaz Bringas and myself at the invitation of the Bienal de Cuenca. Entitled *Iconofagia,* it included 15 artists from Central America and the Caribbean. Three of the six biennial prizes were awarded to artists from that selection. In San José that same year, the MADC began issuing a regional, biannual call for *Arte Emergente.* This call, supported by Hivos, encouraged the work of younger artists with a greater openness and flexibility than national or regional biennials, and the works were displayed in better conditions. TEOR/éTica carried out the cycles *Situaciones Artísticas Latinoamericanas* (2004 and 2005). In the former, nine Latin American speakers were invited over the course of the year as guest speakers on topics relevant to the history of art in their particular contexts; in the latter, an intense four-day seminar addressed various aspects of the regional art scene, with the participation of numerous speakers from Latin America and the Caribbean. Both events have corresponding publications and partook in the intention to make the key figures and movements of our own history known.

—

27— Co-curated by Santiago Olmo, a Spanish curator closely linked to the Central American scene and to the author.

In 2006, the MADC convened a symposium in which the issue of how to define the region was embodied in the title: "What Central America?". Given the diverse presentations and interests, it is clear that most initiatives were based on the underlying concept of region. That same year, the Bienal Centroamericana took place in San Salvador. The winning work of Ernesto Salmerón, a Nicaraguan artist, was recommended by one of the jurors, Paulo Herkenhoff, to Robert Storr, curator of the 2007 Venice Biennale. Following its exhibition at the Arsenale, it was proposed for the Latin American collection at the Tate Modern in London, and was finally acquired as a result of the interest it had aroused in Sir Nick Serota, the director of the Tate.

These reiterated actions coming from various angles of the isthmus meant that knowledge of Central America was beginning to sink in as an area of creative production that was certainly different, that worked differently, but that was as valid as any other. In fact, the important thing has been the change in self-perception, and that Central Americans see themselves as members of a global society and not of a third world banana republic. It has succeeded in establishing a fruitful dialogue with the international artists with whom it has worked, and has sought to establish affinities regarding concepts such as identity, belonging and relevance, context, circulation and legitimization. It has been a matter of attitude, identity construction and self-esteem.

This is surprising considering that the decade is overshadowed by disappointment at the failure to comply with many aspects of the peace agreements, and by the socio-economic consequences of poorly executed global processes, and a scenario in which political violence is being replaced by everyday crime. The phenomenon of the *maras*[28] became very widespread following the deportations of Central Americans from the United States, and the government responses have been ineffectively repressive. The drug trade is escalating dramatically, bringing corruption, money laundering and added crime.

—

28— *Maras* are gangs that plague Central American cities. They were initially made up of youths, many of whom were the product of displacement and exile and who faced with violence and death from the time they were young children, and are now largely under the direction of older gang members, of Central American origin, who were imprisoned in the United States and deported on a massive scale in recent years.

Despite this, in the cultural sector, the visual arts and music scenes—especially in regard to production and management—are still trying to consolidate operational and exchange networks for an updated and regionally integrated art scene. However, the efforts of these sectors are not accompanied by local financial support or critical structures, or dissemination and promotion schemes outside their borders.

b) Beyond Place: A global project

The *Estrecho Dudoso* project materialized ten years after *MESóTICA*, in the form of a large exhibition project organized by TEOR/éTica that opened in December 2006.[29] Expanding its coverage, the event projected the region to the world, and fulfilled its mission to break definitively with geographic boundaries to other latitudes, while maintaining and preserving a sense of Place and belonging in the Dubious Strait. It was the most ambitious artistic event ever undertaken in the area: its fourteen sites included all the museums of San José as well as many non-conventional public spaces. It marked the convergence of generations (bringing together almost 80 artists, born between 1902 and 1983), careers (well-known artists having been invited to participate alongside emerging unknown artists), and geographies (28 countries from five continents). Two solo exhibitions were presented: one by the renowned Chilean artist Juan Downey (1940-1993) a pioneer of video art and research on the relationship between self and other, and another by Margarita Azurdia (1931-1998), an undisputed figure within the Guatemalan art world. These shows were achieved thanks to the collaboration of Marylis Downey and Rosina Cazali. Despite his relevance, Downey was unknown in the region, and Azurdia had not received due recognition even in her own country, much less in the rest of Central America. In addition to these two shows, there were four group exhibitions: *Rutas Intangibles, Límites, Tráficos,* and *Noticias del Filibustero*. Funded by a number of institutions, in particular the Ford Foundation, Hivos and the Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, it took place from

—

29— This project was curated by Tamara Díaz Bringas, curator at TEOR/éTica [between 1999 and 2009], and the author.

December 2006 to February 2007. Most of the artists were present when it was being set up and for the openings, and a lively exchange was thus established between the young and recognized artists, and between the local and the international scene. The success of the event lent the Place another kind of visibility: as well as integrating all the artists at the same level, it projected the internal organizational capacity to undertake and carry out a mega-project, and strengthened the credibility of the local milieu in the eyes of international donors, collectors and galleries from around the world who provided many of the works, and also even in the eyes of local artists. Local exhibition spaces were legitimized, and local inter-agency coordination increased, especially at the international level. Above all, it was the culmination of years of research resulting from the accumulation of a large collection of documents; the consolidation of relations initiated more than fifteen years ago, all of which resulted in a breach of boundaries in an expanded geography, a geography converted into a Place. The construction of this Place, and its progressive position outside itself, should allow for new opportunities to arise for addressing curatorial work and opening up the region to reflect on various aspects of itself, beyond merely its own setting. Two recent group exhibitions, of a regional nature, which toured starting in 2009, reflect this new, post *Estrecho Dudoso* period: it is time to address specific issues and to put aside Place *per se* for a while. *Migraciones: mirando al Sur* (2009), curated by Rosina Cazali, was the first show to address one of the most dramatic phenomena of the region: the massive population displacement caused by armed conflict and its aftermath, from the late 1970s to the present. These movements have taken place both internally, and to the north, and include economic migrants, refugees and political exiles. Until recently, the issue had not been addressed by artists, but there are currently many proposals that have turned their attention toward it. Cazali's essay for this show, suggestively entitled "¿Dónde termina Centroamérica?" [Where Does Central America End?], highlights ongoing concerns regarding regional boundaries. *Pintura: el proyecto incompleto,* is another exhibition, co-curated by Cazali and Emiliano Valdés, also Guatemalan, that reflected on the current situation in an environment that was the most conventional in the region; the place of reaction to change, but that now reveals a redefining of its own limits, and has become the place of risk.

Growing pains: The unfinished Place

In 1996 *MESóTICA II* had been a first regional attempt to erase certain stereotypes and present a vision of what had happened in the early nineties. It was the beginning of the post-war period, a time for a formal and aesthetic break with art that was necessarily based on the testimonial or the personal, toward a search for a more widely ranging legitimacy. Thirteen years later the development of languages poses no limits, and themes range from the intimate to the political. Rupture for rupture's sake, which was a necessity in the eighties and early nineties, needed to be reviewed, as practices took on different and more complex facets in the 21st century. It is now both possible and necessary to address and develop issues beyond that of Central America. It is also necessary to address generational change in order to continue to articulate memory within the context of the recent history that is still being written.

This has been an overview of the rapid development, especially at the level of the artists, and of the few curators, theorists or arts professionals who have maintained a work in progress for nearly twenty years. It has focused primarily on the construction of a space for creating and searching for languages and discourses. While progress is evident, there is also still much imbalance regarding performance. On the one hand, artists' initiatives, and curatorial work and documentation have become more professional, at the independent level; there are new initiatives in the field of intramural artistic training, such as EspIRA/La Espora, and access has been gained to institutions such as the Rijksakademie in Amsterdam, which, in 2010, accepted two Costa Rican artists for their residency program. Similarly, some artists have been included in major international collections. Nonetheless, on the other side of the art system, there is still little understanding and little local support for the most recent manifestations and expressions. Visibility and circulation structures such as national or Central American biennials could have a greater impact if there were permanent structures between one event and another, as well as improved and greater international presence. The quality of the Bienal Centroamericana depends not on the vision or criteria of a curator, but on local selection processes, which are not homogeneous. Some are even distorted by the interference of galleries. In most cases, no support is provided for the production of works, or for their proper installation; video artists must

provide their own equipment, for example, and the event is held in many venues that do not offer the best museographic conditions. The regional biennial in San Salvador in 2006 was an exception: the organizers had travelled to Brazil for advice, the event was very well organized, and the artists were received in the correct manner. The works were carefully set up in the spacious halls of the Art Museum of San Salvador and the catalogue was ready for the opening ceremony. By contrast, in 2008, the sixth biennial took place in Tegucigalpa, at the Museo de la Identidad Nacional, with schedules and reception limited by state bureaucracy. The works were set up in an arbitrary manner in halls scattered throughout the building, preventing any coherent reading of the show. Similarly, inconsistencies between the national biennial and Central American regulations of that year led to the exclusion of previously selected projects. On the other hand, many works appeared as rehashed series developing issues already overcome in previous work.

On top of this overall situation is a weak market structure and a limited number of collectors. Aside from a few examples, in general it has not kept pace with the artistic movement and the aesthetics remain stale. With the exception of Karpio, Central American galleries do not participate in international art fairs and do not promote the work of their artists outside their own cities, focusing on their immediate markets with easily accepted works. Younger artists and the most innovative proposals have difficulty finding representation in most of them. Nor is there a critical apparatus in the few magazines that do exist, and less still in the press. Even artistic training leaves a lot to be desired. All this means that, despite everything that has happened, and continues to happen as a genuine questioning of practices, and which was mentioned in this introduction, the art system remains incomplete: the circle of operation has not been closed and there is still much work ahead. As I stated above, the region continues to be a *dubious strait.*

MESóTICA II. Centroamérica: re-generación. Vista de la exposición en el—Exhibition view at the Casa de *América,* Madrid, 1997. Archivo del Lado V Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica

Dar voz es llenar un vacío

Mari Carmen Ramírez

Participantes en la—Participants at the **Bellagio Conference on International Exhibitions, organizada por**—organized by **Arts International, con el apoyo de**—with the support of **The Rockefeller Foundation. Bellagio Conference and Study Center, Bellagio, Italia**—Italy, **agosto**—August **4-7, 1997. Foto**—Photo: **Autor no identificado**—Unidentified author. **Cortesía de**—Courtesy of **Mari Carmen Ramírez**

Los años noventa fueron de gran intensidad, con debates sobre el nuevo papel ejercido por las prácticas curatoriales y sus vínculos con el neoliberalismo, la globalización y el multiculturalismo, asuntos de enorme discusión en la época. En ese enclave conocí a Virginia Pérez-Ratton. Al haber sido recientemente nombrada Curadora de Arte Latinoamericano en lo que es actualmente el Jack S. Blanton Museum of Art en Austin, Texas, asumí la responsabilidad histórica del cargo, el primero de esa trascendencia político-cultural en Estados Unidos. El Bellagio Center, a orillas del Lago de Como, fue escenario de nuestro primer encuentro: una conferencia internacional bajo la tutela del Arts International y la Rockefeller Foundation. Entre los participantes, Virginia captó mi atención por su agudeza intelectual, vivacidad y, además, una sofisticación para la moda y el diseño. Vestida de punta en blanco, era imposible ignorarla entre el grupo de intelectuales y académicos almidonados. Inútil negarlo, mi respetuosa admiración por su personalidad creció desde entonces; su trabajo generó en mí algo semejante.

Importa aquí destacar que si los curadores de hoy se introdujeron en la actualidad cultural contemporánea, el *mainstream* no estaba abierto del todo a esas prácticas. Hace tres décadas, y antes de que los estudios curatoriales entraran en escena, la profesión era ex/céntrica (periférica) o, si no, una curiosidad elitista. Esta idea estaba vigente especialmente en América Latina, donde muy pocos nos identificábamos como tales, y los que se dignaban a hacerlo no eran tildados de "curadores" sino de "curanderos". Esto explica el nexo creciente que tuve con Virginia, empatía compartida y cimentada en un hecho: reconocer no sólo el potencial radical de la curaduría para inducir cambios sociopolíticos sino que, al provenir ambas de "la periferia de la periferia" (Costa Rica o Puerto Rico), debíamos pensar en otro tipo de centralidades que, en esa época, yo denominaba ex/céntricas. Fue así que ambas recibimos el impacto —positivo y negativo— de las tendencias globales en el meollo de nuestras regiones operativas. La "globalización" para nosotros no era asunto teórico, sino una realidad tangible. En 1983, un viaje a Costa Rica, "la Suiza de América", me permitió captar las semejanzas de ese contexto con aspectos "fronterizos" de la cultura colonial puertorriqueña que resultan de la relación servil —y de algún modo simbiótica— ante Estados Unidos. A su vez, Virginia había estado en Puerto Rico y entendió el funcionamiento del colonialismo americano como zona viabilizada por una dinámica

bisagra para el intercambio transcultural. Más aún, nuestro trabajo y nuestros viajes por América Latina nos infundieron un sentimiento de responsabilidad y nos inculcaron un compromiso infatigable para dar voz a aquellos artistas de regiones de escasa visibilidad. Apoyadas en ese cimiento, pensamos en erguir sólidas instituciones capaces de nutrir el talento existente, el estímulo a la creatividad y el intercambio intelectual. El tiempo, felizmente, nos propició lograrlas.

Su pionera obra en Costa Rica —al timón tanto del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), fundado en 1994, como de TEOR/éTica, en 1999— debe ser considerada a contrapelo de su trasfondo. La pasión a su oficio la llevó no sólo a llenar un vacío, sino a *inventarse* un papel para ella misma en un momento crítico de la historia de su país, marcado por la tan aguardada apertura político-económica al resto del mundo. El papel que debía asumir era simplemente el de curadora de arte contemporáneo en un país —una región incluso— que hasta entonces carecía de todo tipo de infraestructura institucional estable o de visibilidad internacional. Al no haber un proyecto previo que copiar, operar como curadora en ese medio requería de visión, ingenio, determinación y, ¿por qué no decirlo?, de operar siempre en volandas, dones que ella tuvo en abundancia. Es más, consciente del papel capital que desempeña la investigación en la configuración de las prácticas curatoriales, emprendió esa tarea con preparación muy bien informada. No sólo se aproximó a los artistas para mostrar sus obras, sino que además coleccionó sus archivos y su documentación disponibles para dejar un recurso inapreciable a futuras generaciones.

La visión de larguísimo alcance de Virginia se hizo sentir de modo evidente en las muestras transnacionales y transrregionales *MESóTICA. The América Non-Representativa* (co-curaduría de Carlos Basualdo, 1996), *MESóTICA II. Centroamérica: re-generación* (1997) y *MESóTICA III. Instalo-mesótica* (1998), todas ellas organizadas por el MADC. Desde el punto de vista teórico, quiérase o no, de TEOR/éTica, las exhibiciones están entre las más avanzadas que se plantearon en América Latina durante la época; su aguda ingeniosidad, así como el anhelo de sus objetivos, tampoco tenía antecedentes en esa zona marginalizada que incluye a Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Nicaragua y Panamá. A finales de los noventa, ella y yo mantuvimos muy amplias discusiones acerca de las muestras, sobre todo en el contexto de su aporte para un volumen (inédito)

sobre la globalización y el arte en América Latina del cual yo era coorganizadora.[1] Virginia se tomó en serio que tales proyectos no sólo captaran su perspectiva curatorial para Centroamérica, sino que además sirvieran de parámetro a futuras muestras de arte de esos países. En ambos casos, lo que estaba en juego no era solamente la labor de visibilizar a artistas marginados, sino algo de mayor trascendencia: impugnar radicalmente los estereotipos y prejuicios nacionales o regionales, y al mismo tiempo articular estrategias útiles para encajar su arte en la esfera global. Así, la meta implicaba tomar control de la autorrepresentación y hacerla circular a nivel internacional, bajo los términos específicos de Costa Rica o de Centroamérica. Esto involucraba el empleo de conceptos, ya sea de "territorio" o de "territorialidad", frente a los cambios acelerados a nivel global y sus consecuencias en la esfera artística.[2] Rompiendo las trilladas muletillas nacionalistas, la primera *MESóTICA* se propuso investigar distintos modos de abstracción desde Nueva York hasta Argentina y yuxtapuso artistas de trayectoria internacional nunca antes vistos en la misma exposición. El propio título de *MESóTICA* intentaba negar términos tan desgastados como "Mesoamérica" y "exótica" al incorporar formas diminutivas como "tica", en referencia al gentilicio popularizado de su país.[3] La segunda muestra en cuestión partía de la producción más reciente en la zona "como un todo", ajeno al formato manido de la exhibición panorámica, al atreverse a incluir artistas expatriados o de doble nacionalidad. A su manera, cada una de ellas estableció paradigmas innovadores para el arte y los artistas que se propuso representar.

A casi una década del fallecimiento de Virginia en 2010 y pese a la relativa expansión de los circuitos expositivos y de mercado, la situación del arte costarricense y centroamericano no ha sufrido alteraciones considerables. Muchos de los problemas en los que se debatió —precariedad institucional, inestabilidad endémica, falta de recursos y visión, prejuicios de la crítica y

—

1— Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez (eds.), *Beyond Identity: Globalization and Latin American Art,* 2000. El volumen es inédito y los manuscritos se encuentran en el archivo de la autora.

2— Virginia Pérez-Ratton, "Curatorial Options and Strategies in Central America: The MESóTICAS and Other Exhibitions, 1995-98," in *Beyond Identity, op. cit.*

3— *Idem.*

estereotipos— continúan atormentando a esos países. Antes de pensar en esto como un tipo de impotencia, debemos tener en mente que su herencia para las nuevas generaciones está en pie: podrá servir de faro para orientar investigaciones con sondeos más ambiciosos, o bien con enfoques menos colonizados y más pertinentes para nuestros aportes capaces de activar, en su justo potencial, la riqueza de su legado.

Virginia Pérez-Ratton. Gelatina de plata—Gelatin silver print. **Foto**—Photo **Alexandra Pérez. Archivo**—Archive **familia Ratton Pérez**

To Give Voice Is To Fill a Void

Mari Carmen Ramírez

Autor no identificado—Unidentified author, Virginia Pérez-Ratton en—in TEOR/éTica, *ca.* 2004 [Cat. 110]

The 1990s was a period of intense debates surrounding the newly emergent role of curatorial practices and their relationship to what at the time were the hotly contested issues of neoliberalism, globalization, and multiculturalism. In that historical enclave I met Virginia Pérez-Ratton. Having been recently appointed Curator of Latin American Art at what is now the Jack S. Blanton Museum of Art in Austin, Texas, I had assumed responsibility for what was historically the first position of such political and cultural importance in the United States. The Bellagio Center on Lake Como was the setting of our first encounter: an international conference organized by Arts International and the Rockefeller Foundation. Among conference participants, Virginia caught my attention for her sharp intellect, her vivacious personality and her sophisticated sense of fashion and design. Impeccably dressed, it was impossible not to miss her in a crowd of stiff academics and intellectuals. Needless to say, my respect and admiration for her personality only grew with time; her work produced something similar in me.

While curators today have a place in contemporary culture, it is important to remember that the *mainstream* was not always open to such practices. Thirty years ago, before curatorial studies programs appeared on the scene, our profession was considered an eccentric if not an elitist curiosity. This was particularly true in Latin America, where there were very few of us and those who dared identify themselves as "curators" were often confused with "curanderos," or spiritual healers. This may explain why Virginia and I bonded so quickly. The empathy that we shared was grounded in the fact that we not only recognized the radical potential of curatorial practices to bring about social and political change but, given that we both came from the "periphery of the periphery" (Costa Rica and Puerto Rico, respectively), to insist on thinking about other kinds of "centralities," which at the time I coined "ex/centric." Both of us had directly experienced the positive and negative impact of global trends in our operative regional enclaves. For us "globalization" was not a theory but a palpable reality. Having been to Costa Rica in 1983, I recognized in the Central American "Switzerland" certain contextual similarities to Puerto Rico's colonial "border" culture, the result of both countries' subservient (and to a certain extent symbiotic) relationship to the United States. Virginia, in turn, had also been to Puerto Rico and understood how the U.S. colony functioned as a viable zone and dynamic hinge for transcultural exchange. Moreover, our

work and travels throughout Latin America instilled in us a deep sense of mission and an unflagging commitment to giving voice to artists from these scarcely visible regions, and, on that basis, to building solid institutions capable of nurturing existing talents as well as stimulating creativity and intellectual exchange. Fortunately, time allowed us to fulfill these goals.

Virginia's pioneering work in Costa Rica—at the helm of both the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC, founded in 1994) and TEOR/éTica (1999)—must be understood in relation to this background. Her passion for her work led her not just to fill a vacuum but to *invent* a key role for herself at a critical moment in Costa Rica's history, characterized by a long-awaited economic and political opening to the rest of the world. This role was none other than that of curator of contemporary art for a country—and beyond that, a region—that, until then, had lacked any type of stable institutional infrastructure or international visibility. With no blueprint to follow, working as a curator in such an environment required vision, ingenuity, decisiveness and, why not, the ability to improvise on the fly, all of which Virginia proved she possessed in abundance. Furthermore, cognizant of the important role of research in shaping curatorial practice, she set about this task with well-informed and studious determination. She not only reached out to artists to show their works, but also collected their archives and pertinent documentation, thereby leaving behind an invaluable resource for future generations.

Virginia's far-reaching vision was nowhere more evident than in the trans-national and trans-regional exhibitions *MESóTICA. The América Non-Representativa* (co-curated with Carlos Basualdo, 1996); *MESóTICA II. Centroamérica/Re-generación* (1997); and *MESóTICA III. Instalo-mesótica* (1998), all of which she organized at the MADC. These were among the most theoretically advanced exhibitions conceived anywhere in Latin America at the time; they were smarter and far more ambitious than anything ever done before in the marginalized zone that includes Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Nicaragua and Panama. In the late 1990s, Virginia and I had extensive discussions about these shows in the context of her contribution to an unpublished book on globalization and Latin American art that I was co-editing.[1] Virginia felt

—

1— Luis Camnitzer and Mari Carmen Ramírez, eds., *Beyond Identity: Globalization and Latin American Art*, 2000. Unpublished manuscript, author's archives.

very strongly that these projects not only captured her curatorial vision for Central America, but should serve as models for future exhibitions of the art of these countries. In each case, what was at stake was not only the task of bringing visibility to marginalized artists but, more importantly, that of questioning national and regional stereotypes and biases while simultaneously articulating strategies needed to position their art in the global arena. The aim was thus to take control of self-representation and to circulate it at the international level, but on Costa Rica's or Central America's own terms. This involved the proper handling of concepts of either "territory" or "territoriality" in relation to accelerated global changes and their impact on artistic production.[2] Breaking out of worn-out nationalist parameters, the first *MESóTICA* set out to investigate modes of abstraction from New York to Argentina, juxtaposing artists with international trajectories never seen before in the same show. The title, *MESóTICA*, strove to negate exhausted terms like "Mesoamérica" and "exótica", while also incorporating the diminutive term "Tica," used to refer to Costa Rican nationals.[3] The second show considered the most recent production of the region *as a whole* outside of the trite panoramic survey format, going as far as including expatriate and bi-national artists. Each one in its own way set out to establish new paradigms for the art and artists it sought to represent.

Almost ten years since Virginia's passing (2010), and despite the relative expansion of market and exhibition circuits, the situation of Costa Rican and Central American art has not significantly changed. Many of the problems she fought against—institutional precariousness, endemic instability, lack of resources and vision, critical biases and stereotypes—continue to plague these countries. Rather than thinking of this as a sort of impotence, we must bear in mind that her contributions to new generations still stand. Like a lighthouse, they can be useful to orient more ambitious research projects or less colonized and more pertinent frameworks capable of activating the richness of her legacy in its full potential.

—

2— Virginia Pérez-Ratton, "Curatorial Options and Strategies in Central America: The Mesóticas and Other Exhibitions, 1995-98," *Beyond Identity,* op. cit.

3— Ibid.

Semblanza
—
Biographical Sketch

Virginia Pérez-Ratton
(San José, 1950-2010)
Artista, investigadora, gestora y curadora costarricense. Desde su práctica artística, la curaduría independiente y su gestión a la cabeza de dos importantes instituciones de arte contemporáneo en Centroamérica —el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y TEOR/éTica— introdujo exposiciones, argumentos, obras y experiencias estéticas desde Centroamérica y el Caribe. Fue fundadora de TEOR/éTica, un espacio independiente ubicado en San José, Costa Rica, dedicado al arte y al pensamiento. Desde este espacio, que dirigió entre 1999 y 2010, se dedicó a la investigación y difusión de las prácticas artísticas de la región; por medio de la curaduría y la gestión de más de 30 exhibiciones de artistas locales e internacionales, encuentros teóricos y un proyecto editorial. Fue la primera directora general del MADC de Costa Rica (1994-1998) desde el cual curó, junto con Rolando Castellón, la serie de exposiciones *MESóTICA* (1995, 1996, 1998). Realizó cerca de 20 curadurías independientes, entre las cuales destacan su curaduría regional *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro* para la XXIV Bienal de São Paulo (1998), la II Bienal de Lima (1999), *Open ev+a* (Limerick, 2003), *Iconofagia* (2004) para la VIII Bienal de Cuenca, junto a Tamara Díaz Bringas, y *Todo incluido* (2004), junto a Santiago Olmo. Fue miembro del jurado internacional de la 49 Bienal de Venecia (2001), y asesora de la Bienal de Venecia en 2001, 2005 y 2007, y de *Urgent Painting* (2002) curada por Hans Ulrich Obrist, *Global Feminisms* (2007) y *Caribbean: Crossroads of the World* (2012).

Virginia Pérez-Ratton
(San José, 1950-2010)
Costa Rican artist, researcher, cultural agent and curator. Through her artistic practice, independent curatorship and management at the head of two of the most important art institutions in Central America—Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) and TEOR/éTica—she introduced exhibitions, arguments, artworks and aesthetic experiences from Central America and the Caribbean. She founded TEOR/éTica, an independent space located in San José, Costa Rica, dedicated to art and thought. From this space—which she directed from 1999 to 2010—she dedicated herself to the research and diffusion of artistic practices from the region, by curating and organizing more than thirty exhibitions by local and international artists, theoretical events and the development of an editorial project. She was the first director of the MADC in Costa Rica (1994-1998). While there she curated, alongside Rolando Castellón, the *MESóTICA* exhibition series (1995, 1996, 1998). She curated almost twenty independent exhibitions, amongst them *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro,* a regional selection for the XXIV Bienal de São Paulo (1998); the II Bienal de Lima (1999); *Open ev+a* (Limerick, 2003); *Iconofagia* (2004) for the VIII Bienal de Cuenca, alongside Tamara Díaz Bringas; and *Todo incluido* (2004) with Santiago Olmo. She was a member of the jury for the 49th Venice Biennale (2001), advisor for the 2001, 2005 and 2007 Venice Biennale; *Urgent Painting* (2002), curated by Hans Ulrich Obrist; *Global Feminisms* (2007); and *Caribbean: Crossroads of the World* (2012).

Catálogo
—
Catalog

Esta lista de obra corresponde a la estructura del guion curatorial de la exposición y está organizada en cuatro secciones, que incluyen: obras de Virginia Pérez-Ratton, obras de artistas que colaboraron con ella y que fueron parte de sus proyectos curatoriales, y distintos tipos de documentación (fotografías, invitaciones, catálogos, postales, recortes hemerográficos, entre otros). Excepto cuando se indique lo contrario, los documentos marcados con asteriscos en este catálogo forman parte del Archivo (*) o la Biblioteca (**) del Lado V – Centro de Estudio y Documentación de TEOR/éTica.
—
This list of works corresponds to the structure of the curatorial outline, and is organized in four sections, that include: works by Virginia Pérez-Ratton, works by artists who collaborated with her and that were part of her curatorial projects, and different kinds of documents (photographs, invitations, catalogues, postcards, newspaper clippings, among others). Unless otherwise specified, the documents marked with an asterisks in this catalog are part of the Archive (*) or Library (**) of Lado V – Center for Study and Documentation of TEOR/éTica.

PRÁCTICA ARTÍSTICA
—
ARTISTIC PRACTICE

Virginia Pérez-Ratton

1. *Germinar III—Germinate III*, 1984
Grabado sobre papel—Engraving on paper
30 × 25 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

2. *Caminos de Nicoya—Roads of Nicoya*, 1989
Collage de papeles sobre cartón—Collage on cardboard
59.5 × 74 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

3. *Sin título—Untitled*, 1989
Grabado con papel seda y pigmento sobre papel—Engraving with tissue paper and pigment on paper
29.5 × 18.5 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

4. *1961-1989*, 1989
Grabado sobre papel—Engraving on paper
19.7 × 19 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

5. *Romper muros—To Break Walls*, 1989-1990
Grabado con placa de plexiglass—Print with plexiglass plaque
50 × 65.5 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

6. *Sin título—Untitled*, 1990
Collage de papeles sobre tela—Paper collage on fabric
36.5 × 42 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

7. *Erupción-Irrupción (o el rapto de la Tierra)—Eruption-Irruption (or The Rapture of the Earth)*, s.f.—n.d.
Grabado sobre papel—Engraving on paper
75.5 × 57 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

8. *Porque este es mi cuerpo—Because This is My Body*, 1991
Grafito, tinta china, crayón sobre placa de bronce—Graphite, ink, crayon on bronze plate
100.5 × 34.1 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

9. *Aperitivo—Aperitif*, 1991
Grabado sobre papel— Engraving on paper
19.4 × 18.7 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

10. *Almuerzo—Lunch*, 1991
Grabado sobre papel— Engraving on paper
18.8 × 19 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

11. *Sobremesa*, 1991
Grabado sobre papel— Engraving on paper
18.5 × 19 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

12. *Plato—Dish*, 1991
Grabado sobre papel— Engraving on paper
14 × 25.5 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

13. *Platos cayendo—Falling Dishes*, 1991
Grabado sobre papel— Engraving on paper
14 × 25.5 cm
Colección—Collection familia Ratton Pérez

14. Invitación a la exposición en la sala de exposiciones del periódico

La Nación—Exhibition invite of her exhibition at the gallery of the *La Nación* newspaper
Dirigido a—Addressed to Camille Ratton, 1 de julio—July 1, 1992*
16.8 × 11.3 cm

15. *Juego de trece más una memoria*—*Set of Thirteen and One Memory*, julio—July, 1992*
Juego de postales que incluye:—Set of Postcards that includes:

Retrato de Virginia Pérez-Ratton—*Portrait of Virginia Pérez Ratton*
Génesis I: in plato—*Genesis I: On the Dish*, 1990
Genesis II: Plato herrumbre—*Dish III: Rust Dish*, 1990
Plato III: Plato lleno—*Dish III: Full Dish*, 1991
Plato IV. Serie del almuerzo: Aperitivo—*Dish VI. Lunch Series: Aperitif*, 1992
Plato V. Serie del almuerzo: Almuerzo—*Dish V. Lunch Series: Lunch*, 1992
Plato VI. Serie del almuerzo: Sobremesa—*Dish VI. Lunch Series: Sobremesa*, 1992
Plato VII: Reverso—*Dish VII. Back*, 1992
Plato VIII: Anverso—*Dish VII. Front*, 1992
Plato IX: Sobros—*Dish IX. Leftovers*, 1992
Plato X: Centrípeto—*Dish X. Centripetal*, 1992
Plato XI: Doradito por todos lados—*Dish XI. Golden Brown All Around*, 1992
Plato XII: Tajada orgánica—*Dish XII. Organic Slice*, 1992
Plato XIII: Café colorado—*Dish XIII. Red Coffee*, 1992
Memoria—*Memory*, 1992
14.9 × 10.4 cm c/u—each

16. *Hoja de vida*—*Curriculum Vitae*, 1995
Instalación con prendas de ropa cubiertas de yeso y perchero—Installation with clothes covered in gesso on rack
400 × 185 × 60 cm aprox
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

17. *Juego de muda incompleto*—*Incomplete Molting Game*, 1999
Instalación con piezas fundidas en bronce—Installation with pieces cast in bronze
200 × 200 × 50 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

18. Impresiones La Nación
Virginia Pérez Ratton. Gráfica 89-93, 1994**
Catálogo de exposición para el Museo Omar Rayo—Exhibition catalogue for the Museo Omar Rayo
27.5 × 22.5 cm

19. Autor no identificado—Unidentified author
Virginia Pérez-Ratton frente a la—at the Galería Joaquín García Monge, San José, 1990*
Copia de exhibición—Exhibition copy

20. Autor no identificado—Unidentified author
Retrato colectivo en taller—Collective portrait in the studio "Atelier La Tebaida". De pie, de izquierda a derecha:—Standing, from left to right: Rolando Ríos, Héctor Burke, Adrián Arguedas, Adolfo Siliézar, Lola Fernández, Ana Griselda Hine, Virginia Pérez-Ratton; sentado—seated Omar Rayo, *ca.* 1989-1990*
Copia de exhibición—Exhibition copy

21. Alexandra Pérez
Virginia Pérez-Ratton en su taller—in her studio "Atelier La Tebaida", 1991
Copia de gelatina de plata—Gelatin silver print
Copia de exhibición—Exhibition copy
20 × 25 cm

GESTIÓN, CRÍTICA Y CURADURÍA —
CULTURAL MANAGEMENT, CRITICISM, AND CURATORSHIP

22. Luis Caballero
Sin título—*Untitled*, 1984
Óleo sobre papel—Oil on paper
75 × 107 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

Kurt Mair

23. *Für Vicky*—*For Vicky*, 1988
Aguafuerte, aguatinta—Etching, aquatint
43 × 38 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

24. *Sin título*—*Untitled*, 1994
Técnica mixta sobre papel—Mixed media on paper
13.5 × 10 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

25. *Sin título*—*Untitled*, 1994
Técnica mixta sobre papel—Mixed media on paper
13.5 × 10 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

26. *Die grosse Nacht*—*The Big Night*, 1993
Aguatinta, aguafuerte—Etching, aquatint
48.5 × 38 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

27. Joaquín Rodríguez del Paso
América: una historia en blanco y negro—America: A History in Black and White, 1995
Óleo y acrílico sobre tela—Oil and acrylic on canvas
90 × 90 × 5 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

28. Abigail Hadeed
Sin título (de la serie Carnaval)—Untitled (from the Carnival series), 1994
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
4 fotografías—photographs
15 × 15 cm c/u—each
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

29. Autor no identificado—Unidentified author
Virginia Pérez Ratton frente a la pieza—in front of the work *Carta cadena a San Judas* (1998), de—by Priscilla Monge, en la exposición—at the exhibition *MUA instala*, Tegucigalpa, Honduras, 1999*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
10.1 × 15.1 cm

30. Fundaçao Bienal de São Paulo
XXIV Bienal de São Paulo: *Antropofagia e historias de canibalismo*, 1998
Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue
27.5 × 20.5 cm
Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

31. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro, 1998**
Curaduría de—Curated by Virginia Pérez-Ratton
Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue
21.2 × 20 cm

32. Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa
Carta para—Letter to Virginia Pérez-Ratton, São Paulo, 1998*
Mecanoescrito—Typewritten letter
27.8 × 21.5 cm

33. Paulo Herkenhoff & Fundaçao Bienal de São Paulo
Carta para—Letter to Virginia Pérez-Ratton, São Paulo, 23 de octubre—October 23, 1997*
Mecanoescrito—Typewritten letter
27.8 × 21.5 cm

Virginia Pérez-Ratton
34. Carta para—Letter to Paulo Herkenhoff, San José, 5 de noviembre—November 5, 1997*
Mecanoescrito—Typewritten letter
27.8 × 21.5 cm

35. Diseño de exhibición para—Exhibition design for *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro* en la—at the XXIV Bienal São Paulo, 1998*
Tinta y plumones sobre papel—Ink and markers on paper
57 × 21.5 cm

36. Lista de artistas y obras a exponer en la—List of artists and artworks for the XXIV Bienal São Paulo, 24 de septiembre—September 24, 1998*
27.8 × 21.5 cm

37. Paulo Herkenhoff
Diagrama del—Diagram of *Núcleo Histórico sobre la Antropofagia*, XXIV Bienal de São Paulo, 1998*
Impresión tinta sobre papel—Inkjet on paper
21.7 × 28 cm

38. Galería Enrique Echandi, Teatro Nacional de Costa Rica
Luis Caballero, septiembre a octubre—September to October, 1992*
Brochure de la exposición—Exhibition brochure
15.8 × 24.8 cm

39. Xabier Arakistain & Rosa Martínez
Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium, 2001
Libro—Book
Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

40. Linda Nochlin & Maura Reilly
Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art, 2007
Libro—Book
Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

41. Deborah Cullen
Arte No es vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000, 2008
Libro—Book
Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

ANTE AMÉRICA Y *MESóTICA II.* CENTROAMÉRICA COMO FICCIÓN OPERATIVA
—
ANTE AMÉRICA AND *MESóTICA II.* CENTRAL AMERICA AS A WORKING FICTION

42. Patricia Belli
Nidos de lágrimas—Nests of Tears, 1997
Pintura con emulsión fotográfica sobre tela, medias de nylon y poliestireno expandido—Painting with photographic emulsion on fabric, nylon stockings, and expanded polystyrene

200 × 130 × 14 cm
Colección particular—Private collection

43. Luis Paredes
Virgencita—Little Virgin, 1995
Gelatina de plata—Gelatin silver print
120 × 80 cm
Cortesía del artista —Courtesy of the artist

44. Priscilla Monge
Pantalón—Trousers, 1996
Toallas sanitarias—Sanitary napkins
110 × 57 × 2 cm
Cortesía de la artista —Courtesy of the artist

45. Moisés Barrios
Banana Art News, 1997
Óleo sobre lienzo—Oil on canvas
80 × 60 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

46. Autor no identificado—Unidentified author
Virginia Pérez-Ratton en su oficina como directora del—Virginia Pérez-Ratton at her director office, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, *ca.* 1994*
Copia de exhibición—Exhibition copy

47. Banco de la República
Ante América, 1992
Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue
27.6 × 21 cm
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo

48. Brochure de la exposición—Exhibition brochure *Ante América*, 24 agosto al 30 octubre—August 24 to October 30, 1994*
Incluye texto de—Includes text by Rolando Castelllón (curador—curator), texto de la exposición—exhibition text, artistas participantes—participating artists & programación del evento—public event program
28 × 10.7 cm

49. *FANAL. Boletín del Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte*, núm.—no. 2, I, agosto—August, 1994*
27.4 × 10.7 cm

50. *MESóTICA. The América Non-Representativa*, 1995*
Invitación a la exposición—Exhibition invite
8.6 × 20.2 cm

51. *MESóTICA. The América Non-Representativa*, 1995*
Brochure de la exposición—Exhibition brochure
24 × 14.4 cm

52. *FANAL, Revista Bimensual del Centro de Investigación y Documentación*, núm.—no. 10, II, diciembre—December, 1995**
27.1 × 21 cm

Autor no identificado—Unidentified author

53. *MESóTICA. The América Non-Representativa*, 1995*
Vista de exhibición—Exhibition view
Copia de exhibición—Exhibition copy
9.2 × 24.3 cm

54. *MESóTICA. The América Non-Representativa*, 1994*
2 fotografías—photographs
Copias de exhibición—Exhibition copies
20 × 25 cm c/u—each

55. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
MESóTICA. The América Non-Representativa, 1994**
Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue
21.6 × 28 cm

56. Casa de América
MESóTICA II. Centroamérica: re-generación, 1997*
Invitación a la exposición—Exhibition invite
15 × 10.5 cm

57. Autor no identificado—Unidentified author
MESóTICA II. Centroamérica: re-generación, Madrid, 1997*
4 fotografías—photographs
Copia de exhibición—Exhibition copies
10 × 15.1 cm

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo

58. *FANAL. Revista Trimestral del Centro de Investigación y Documentación*, núm.—no. 8, I, mayo-junio—May-June, 1995**
27.4 × 20.8 cm

59. *FANAL. Revista Trimestral del Centro de Investigación y Documentación*, núm.—no. 15, III, noviembre—November, 1996 a—to marzo–March, 1997**
27.4 × 20.8 cm

60. *FANAL. Revista Trimestral del Centro de Investigación y Documentación*, núm.—no. 16, III, junio—June, 1997**
27.4 × 20.8 cm

61. Autor no identificado—Unidentified author
MESóTICA II. Centroamérica: re-generación, en—in Roma, 1997*
5 fotografías—photographs

Copias de exhibición—
Exhibition copies
10.2 × 15.1 cm c/u—each one

62. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
MESóTICA II. Centroamérica: re-generación, 1996**
Catálogo de la exposición—
Exhibition Catalogue
27.8 × 21.5 cm

63. Autor no identificado—Unidentified author
MESóTICA III. Instalo-MESóTICA, 1998*
6 fotografías—photographs
Copias de exhibición—Exhibition copies
20 × 25 cm c/u—each

64. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
Arte Popular Político Peruano, 1996**
Curaduría de—Curated by Virginia Pérez-Ratton
Catálogo de la exposición—
Exhibition catalogue
27.5 × 21.2 cm

65. Autor no identificado—Unidentified author
Retrato colectivo en el—Collective portrait at the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998*
De izquierda a derecha:—From left to right: Luis Fernando Quirós, Rosina Cazali, Adriana Calatayud, Roberto Lizano, Virginia Pérez-Ratton, Mari-Ange, Fernando Arias, Milagros de la Torre, Eugenia Picado & Karla Solano
10 × 15.1 cm

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo

66. *Milagros de la torre*, 1998**
Catálogo de la exposición—
Exhibition catalogue
21.7 × 21.7 cm

67. *Roberto Lizano/Revisión: un artista a media carrera*, 1996**
Catálogo de la exposición—
Exhibition catalogue
21.3 × 21.3 cm

68. Holliday T. Day & Hollister Sturges
Art of the Fantastic: Latin American, 1920-1987, 1987
Libro—Book
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

69. Waldo Rasmussen
Latin American Artists of the Twentieth Century, 1993
Libro—Book
Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

70. Ivo Mesquita
Cartographies, 1993
Libro—Book
Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

71. Gerardo Mosquera
Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America, 1996
Libro—Book
Archivo Cuauthémoc Medina

72. *ArteFacto*
Managua, núm.—no. 8-9, marzo a junio—March to June, 1994**
27.2 × 21.2 cm

73. *ArteFacto*
Managua, núm.—no. 10, octubre a diciembre—October to December, 1994**
27.2 × 21.2 cm

74. *ArteFacto*
Managua, núm.—no. 19, junio a octubre—June to October, 2001**
27.2 × 21.2 cm

75. *Revista Talingo*
Ciudad de Panamá, núm.—no. 421, 1 de agosto—August 1, 2001**
Suplemento cultural de—Cultural supplement of *La Prensa*
28 × 15 cm

76. *Revista Talingo*
Ciudad de Panamá, núm.—no. 242, 30 de setiembre—September 30, 2001**
Suplemento cultural de—Cultural supplement of *La Prensa*
26 × 15 cm

77. *Revista Talingo*
Ciudad de Panamá, no. 432, 20 de enero—January 20, 2002**
Suplemento cultural de—Cultural supplement of *La Prensa*
27 × 15 cm

78. Joanne Bernstein, Harris Museum & Art Gallery
Tierra de tempestades/Land of Tempests. New art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua, 1994**
Catálogo de la exposición—
Exhibition catalogue
27.7 × 21 cm

TEOR/ÉTICA

79. Jhafis Quintero
La vida te da—Life Gives You, 1999
Acrílico sobre lienzo—Acrylic on canvas
120 × 120 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

80. Raúl Quintanilla Armijo
New World Dis-Order, 2002-2003
Globo terráqueo y cadena metálica—Globe and metallic chain
43 × 40 × 27 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

81. Chemi Rosado
La historia sobre ruedas—*History on Wheels*, 2004
Ensamblaje con libro, tracks y ruedas de patineta—Assemblage with book, tracks and skateboard wheels
29 × 23 × 11 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

82. Donna Conlon
Espectros urbanos—*Urban Phantoms*, 2004
Video color, sonido—Video color, sound
2'36''
Cortesía de la artista—Courtesy of the artist

83. Donna Conlon & Jonathan Harker
Estación seca—*Dry Season*, 2006
Video color, sonido—Video color, sound 2'02''
Museo de Arte de Lima. Promesa de donación de—Donation promise of Patricia Phelps de Cisneros, en memoria de—in memory of Virginia Pérez-Ratton

84. Edgar Calel
El laberinto de pájaros—*The Labyrinth for Birds*, 2006
Instalación con 18 cajas de cartón—Installation with 18 cardboard boxes
Medidas variables—Variable dimensions
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

85. Regina Galindo
Extensiones—*Extensions*, 2008*
Documentación en video de performance en—Performance video documentation at TEOR/éTica
Video color, sonido—Video color, sound
23'44''

86. Adán Vallecillo
Tímpanos—*Eardrums*, 2008
Ensamblaje—Assemblage
20 × 20 × 20 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

87. Federico Herrero
Paisaje con 17 círculos—*Landscape with 17 Circles*, 2009
Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas
175 × 190 cm
Colección—Collection Virginia Pérez-Ratton

Autor no identificado—Unidentified author

88. Virginia Pérez Ratton, Jean Pierre Ratton, Elías Soley & Desirée Segovia, celebrando por la fundación de—celebrating the founding of TEOR/éTica, 1999*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
10 × 15.1 cm

89. Glenn Janpol, Virginia Pérez-Ratton, Priscilla Monge, Jaime Rouillon, Guillermo Conte & Cecilia Paredes, en la inauguración de—at the opening of TEOR/éTica, 21 de junio—June 21, 1999*
Copia a la gelatina de plata sobre papel—Gelatin silver print on paper
14.8 × 10.1 cm

90. Paulo Herkenhoff & Virginia Pérez Ratton en—at the Centro Cultural de España, Costa Rica, 1999*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
14.8 × 10.1 cm

TEOR/éTica

91. *400 metros al norte del kiosko del Morazán*—*400 Meters North of the Pavilion of Morazán Park*, de—by Carlos Capelán, 21 de junio—June 21, 1999*
Invitación a la primera exhibición en TEOR/éTica—Invitation to the first exhition of TEOR/éTica
10.7 × 13.9 cm

92. *Temas Centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*—*Central Themes. First Regional Symposium on Contemporary Central American Artistic Practices and Curatorial Possibilities*, 2000**
Libro—Book
21 × 20 cm

Autor no identificado—Unidentified author

93. TEOR/éTica en proceso de restauración—in the process of renovation, 2000*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
12.5 × 17 cm

94. Ana Tiscornia, Liliana Porter & Priscilla Monge en la exposición—in the exhibition *Citas y abreviaturas* de—by Ana Tiscornia en—at TEOR/éTica, 2000*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
14.8 × 10.1 cm

95. Ana Tiscornia, Priscilla Monge, Roberto Lizano & Cecilia Paredes en la exposición—in the exhibition *Citas y abreviaturas* de—by Ana Tiscornia en—at TEOR/éTica, 2000*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
14.8 × 10.1 cm

96. Andrea Solano
"Un año dedicado al arte", *Tiempos del Mundo*, suplemento cultural de—

cultural supplement of *La Nación*, San José, 20 de junio—June 20, 2000*
Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
42.2 × 26 cm

97. Autor no identificado—Unidentified author
Priscilla Monge, Harald Szeemann & Rolando Castellón en la Embajada de Canadá en—at the Canada Embassy in Costa Rica, 2000*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
12.5 × 17 cm

98. TEOR/éTica
El circo—The Circus, por—by Patricia Belli, septiembre—September, 2001
Invitación a la exposición—Exhibition invite*
14.2 × 11 cm

99. Autor no identificado—Unidentified author
Patricia Belli impartiendo un taller en—giving a workshop in TEOR/éTica, 2001*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
14.8 × 10.1 cm

100. Autor no identificado—Unidentified author*
Virginia Pérez-Ratton & Carlos Capelán, s.f.—n.d.
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
14.8 × 10.1 cm

101. Virginia Pérez-Ratton
"Bienal de Venecia 2001, El turno de Centroamérica", *Áncora*, suplemento cultural de—cultural supplement of *La Nación*, San José, 26 de agosto—August 26, 2001*
Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
37.9 × 28.7 cm

102. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria
Atlántica. Revista de arte y pensamiento, núm.—no. 31, invierno—winter, 2002**
Impresión offset sobre papel—Offset print on paper
29.8 × 24 cm

103. Autor no identificado—Unidentified author
Equipo de TEOR/éTica durante el montaje—TEOR/éTica staff during the installation of *Do It*, 2002*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
12.5 × 17 cm

104. TEOR/éTica
Infancia, gráfica reciente de Louise Bourgeois—Childhood. Recent Graphic Work by Louise Bourgeois 2002*
Invitación a la exposición—Exhibition invite
14.5 × 11.3 cm

105. Andrea Solano
"Embajadora del arte centroamericano", *Tiempos del Mundo*, suplemento cultural de—cultural supplement of *La Nación*, San José, 30 de enero—January 30, 2003*
Recorte hemerográfico—Newspaper clipping
43 × 28.5 cm

TEOR/éTica
106. *Oscar Muñoz*, 2003*
Brochure de la exposición—Exhibition brochure
20.3 × 21.5 cm

107. Brochure institucional—Institutional brochure, s.f.—n.d.*
Impresión offset sobre cartulina—Offset print on cardboard
14.1 × 14.1 cm

108. Brochure institucional—Institutional brochure, s.f.—n.d.*
Impresión offset sobre cartulina—Offset print on cardboard
20.5 × 21.5 cm

Autor no identificado—Unidentified author
109. Virginia Pérez Ratton, Cuauhtémoc Medina & Gabriel Pérez Barreiro durante una conferencia—in a conference, s.f.—n.d.*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
10 × 15.1 cm

110. Virginia Pérez-Ratton en—in TEOR/éTica, *ca.* 2004*
Copia cromogénica sobre papel—Chromogenic print on paper
14.8 × 10.1 cm

TEOR/éTica
111. *Estrecho Dudoso*, 2006**
Curaduría de—Curated by Virginia Pérez-Ratton & Tamara Díaz Bringas
Catálogo de la exposición—Exhibition catalogue
26.5 × 20.3 cm

112. *Estrecho Dudoso*, 2006*
Brochure de la sección—Brochure of the exhibition section (*Rutas Intangibles)*
Offset sobre papel—Offset on paper
20.9 × 8.9 cm

113. *Rolando Castellón*, 2007*
Invitación a la presentación del libro—Invitation to the book launch
Offset sobre cartulina—Offset on cardboard
17.5 × 11.2 cm

Créditos de la exposición
—
Exhibition Credits

MUAC

Curaduría—Curatorship
Miguel A. López
M. Paola Malavasi Lachner

Coordinación curatorial—Curatorial Coordination
Alejandra Labastida

Producción museográfica—Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Rafael Milla Acosta
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Pedagogical Program
Mónica Amieva

Julio García Murillo
Beatriz Servín

Colecciones y registro—Conservation and Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera
Daniela Merediz

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Comunicación—Media
Carmen Ruiz
Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Prácticas profesionales—Professional Practices
Ailyn Mercedes Manchego
Diego Olmos

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

TEOR/éTica arte + pensamiento

Codirector y curador en jefe—Co-director and Chief Curator
Miguel A. López

Codirectora y educación—Co-director and Education
M. Paola Malavasi Lachner

Codirectora y coordinación Lado V—Co-director and Lado V Coordinator
Daniela Morales Lisac

Codirectora y programación—Co-director and Public Programs
Paula Piedra

Gestión adjunta—Adjunct Coordination
Dominique Ratton

Coordinadora de Acervos—Collections Coordinator
Antonieta Sibaja Hidalgo

Archivo y biblioteca—Archive and Library
Kevin Pérez Méndez
Viviana Zúñiga Ramírez

Archivo—Archive
Karla Herencia

Procuración de fondos—Fundraising
Dominique Ratton

Soporte administrativo—Administrative Support
Gisela Aguilar

Administración—Administration
Walker Quesada

Servicios generales—General Services
Esmeralda Peralta

Agradecimientos
—
Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar*
—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, wishes to thank the people and institutios whose generous assistance made posible the exhibition *Virginia Pérez-Ratton. Central America: Desire of a Place.*

TEOR/éTica quisiera agradecer a todas las personas que participaron e hicieron posible la exposición *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar* y el Folio que la acompaña
—
TEOR/éTica would like to thank all the people who participated and made possible the exhibition *Virginia Pérez-Ratton. Central America: Desire of a Place*, and the Folio that accompanies it.

Muy especialmente al equipo de TEOR/éTica, a la familia de Virginia y a todos los autores y artistas que han permitido reproducir sus textos y obras para esta publicación
—
Specially to TEOR/éTica's, Virginia's family, team and to all the authors and artists who have allowed to reproduce their texts and works for this publication.

Gisela Aguilar, Gala Berger, Edgar Brenes, Rolando Castellón, Tamara Díaz Bringas, Alexia Dumani, Alexander Jiménez, Ana Grace -Nana- Jiménez, Ileen Kohn, Pedro Leiva, Sharon Lerner, Alexandra Lytton, Hubert Monge, Priscilla Monge, Daniela Morales Lisac, Luis Paredes, Esmeralda Peralta, Alexandra Pérez, Gabriel Pérez-Barreiro, Kevin Pérez Méndez, Manuel Picado, Paula Piedra, Walker Quesada, Camille Ratton, Dominique Ratton, Jean Pierre Ratton, Juan Ignacio Salom, Antonieta Sibaja, Ruth Sibaja, Lucía de Sola, Elías Soley, Daniel Soto, Alicia Zamora, Viviana Zúñiga.

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), Museo de Arte de Lima, Colección Patricia Phelps de Cisneros, Conarte Restauración.

A todas y todos quienes han contribuido económicamente a hacer posible esta exposición y libro
—
All those who have contributed financially to make this exhibition and book possible.

Bruno Aerne, María de la Paz Alice-Zurcher, Glenn Jampol, Teresa Osman, Norma Pérez Johnston, familia Ratton Pérez, De Cerca Colectivo de Arte.

Dedicamos esta muestra a todos los artistas, pensadores, gestores y activistas del arte que con su tiempo, energía, creatividad y práctica cotidiana construyen las redes de apoyo, redes de afecto y espacios de solidaridad que mantienen vivo nuestro ecosistema
—
We dedicate this exhibition to all the artists, thinkers, self-managed spaces and art activists that, with their time, energy, creativity and daily practice build the networks of support, networks of affection and solidarity spaces that keep our ecosystem alive.

Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar Se terminó de formar el 28 de agosto de 2019 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—

Virginia Pérez-Ratton. Central America: Desiring a Place
Was designed in August 28, 2019 in Periferia Taller Gráfico. Typeset in Jungka and Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—Secretary of Universitary Prevention, Atention and Security

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Councel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director, Visual Arts · MUAC

Virginia Pérez-Ratton es una de las figuras clave para la reformulación de discursos culturales a escala internacional. Su labor como crítica, curadora y gestora introdujo exposiciones, argumentos, obras y experiencias sensibles construidas desde Centroamérica. Sus propuestas transformaron las maneras de leer y escribir sobre la región, en diálogo con los debates y las realidades globales pues van más allá de la antigua dicotomía centro-periferia y de los espejismos de igualdad, asociados con los debates del llamado "arte global" en los años noventa.

Ésta es una revisión de la contribución que Pérez-Ratton hace a partir de su obra artística, sus proyectos como curadora independiente e institucional, y su complicidad constante con mujeres involucradas en el mundo del arte.

—

Virginia Pérez-Ratton played a key role in the reformulation of cultural discourses on an international scale. Her work as a critic, curator and cultural organizer served to introduce exhibitions, arguments, artworks and sensory experiences that had been constructed in and from Central America. Her projects transformed the ways of reading and writing about the region, in dialogue with global debates and realities, since they went beyond both the age-old dichotomy between center and periphery and the illusions of equality associated with the debates around so-called "global art" in the 1990s.

This is a survey of the contributions that Pérez-Ratton made with her work as an artist, her projects as an independent and institutional curator, and her constant collaboration with women involved in the art world.

—

MUAC
29.06.2019-05.01.2020
Sala-Room 7
muac.unam.mx

culturaUNAM

MUAC

TEOR/20 arte + pensamiento

RM