

BREVES CONSIDERACIONES DESDE COSTA RICA EN TORNO AL ARTE CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO¹

Rafael Cuevas Molina

No es tarea fácil exponer sobre el arte de esta región a la que Marta Traba, conocida crítica e historiadora de arte colombiana, muerta en la década pasada, llamó *la zona más desprotegida de la América Hispana*. No es fácil porque nos encontramos en una región balcanizada, es decir separada, cuyas partes, en buena medida, se ignoran mutuamente. No cabe duda que Centroamérica ha podido alcanzar una relativa buena conciencia de sí misma en otros ámbitos como, por ejemplo, el de la política o la economía, pero en lo referente a su producción artística los esfuerzos han sido esporádicos y muy distanciados en el tiempo.

El nombre de Marta Traba debe vincularse también en nuestra región, al primer esfuerzo importante que se realizó en la segunda mitad de nuestro siglo por romper ese aislamiento que nos lleva a la ignorancia mutua en lo referente a las artes. Efectivamente, en 1971, Traba participó como jurado, junto con el mexicano José Luis Cuevas y el peruano Fernando de Syslo, en la *Primera Bienal Centroamericana de Pintura* promovida por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) (que en ese tiempo tenía como Secretario General al escritor nicaragüense Sergio Ramírez) con apoyo de la Dirección General de Artes y Letras del entonces recién creado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, y que tuvo lugar en San José, Costa Rica. La *Bienal*, que en su momento derivó en un escándalo para el mundo cultural costarricense, bien puede ser considerada

¹ Conferencia dictada el 20 de noviembre de 1997 en la Maestría de Cultura Centroamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional.

como un momento de corte importante para el arte de la región de la segunda mitad del siglo XX. En esa ocasión, el jurado internacional declaró ganadora a la obra "Guatebalas" del guatemalteco Luis Díaz, mismo que un par de años más tarde obtendría un importante premio en una de las más connotadas bienales de arte de América Latina, la de Sao Paulo, Brasil, con su obra relativa al mito de la serpiente emplumada conocida en la cultura quiché con el nombre de *Gucumatz*. Según las deliberaciones del jurado, el arte que se producía en Centroamérica en esos momentos, es decir, a principios de la década del 70, era un arte desvinculado de las principales preocupaciones y corrientes del arte contemporáneo, considerando que solamente en Guatemala se podía encontrar una producción que tomaba en cuenta la realidad en la cual estaba inserta, y la realizaba plásticamente con una técnica aceptable.

A los costarricenses la decisión los tomó desprevenidos; el arte plástico de este país se había desprendido dolorosamente de un impresionismo «plenarista» que tenía a Teodorico Quirós como a uno de sus más relevantes exponentes (y a su obra *La puerta roja* como uno de sus iconos más representativos) apenas unos años antes, cuando Manuel de la Cruz González, Lola Fernández y el llamado *Grupo Ocho* conformado por Felo García, Cesar Valverde, Luis Daell, Néstor Zeledón Guzmán y otros, había introducido, como opción de vanguardia acorde con los tiempos, el **abstraccionismo** en el país. Los artistas costarricenses no habían terminado de recuperarse del impacto que les había causado la exposición de este grupo en Las Arcadas, frente al Teatro Nacional, cuando un nuevo cisma los sacudía, esta vez producido por un jurado al que se le reconocía solvencia internacional. Tal fue la magnitud de la onda expansiva de la decisión del jurado, que un reconocido pintor costarricense llegó a los golpes con José Luis Cuevas, y aún veinte años después a éste se le califica de "narcisista" y a la caracterización hecha por la Traba de arte "*falto de intención*" para la pintura no guatemalteca como "zarpazos"².

Efectivamente, en el ámbito cultural guatemalteco se habían ido desarrollando una serie de manifestaciones plásticas que expresaban opciones ideológicas contestarias, en el marco de la conflictiva situación política guatemalteca de los años sesenta y setenta. A diferencia de Costa Rica, en donde los logros del Estado Benefactor se habían hecho patentes en esas mismas décadas, permitiendo la expansión de la clase media por medio del acceso al crédito para el pequeño agricultor, a la vivienda y a servicios básicos, así como al empleo a través del crecimiento del aparato burocrático del Estado, creando un clima de relativa satisfacción social, las décadas mencionadas habían sido en Guatemala las de la conformación del Estado Contrainsurgente,

2 Véase Klaus Steimetz; «Flaca y fea»; en diario *La Nación* (Suplemento *Áncora*) sección D; domingo 18 de octubre de 1992; p. 1.

dominado por el aparato represivo militar, de la conformación y desarrollo de opciones populares revolucionarias y las de la radicalización de los intelectuales y artistas guatemaltecos. En este contexto, hacia finales de la década del sesenta, cuando en Costa Rica el abstraccionismo presentaba sus credenciales a través del *Grupo Ocho*, en Guatemala se formaba el llamado *Grupo Vértebra*, integrado por Roberto Cabrera, Marco Augusto Quiróa y Elmar René Rojas, que ponía acento en un arte comprometido con la denuncia de la situación de violencia imperante en el país. No eran de extrañar, en estas circunstancias, las exposiciones en las que Roberto Cabrera mostraba, descarnadamente, el drama de los ajusticiamientos callejeros, perpetrados por las bandas paramilitares de extrema derecha, en ensamblajes, pintura matérica y grabados, los homenajes al Che Guevara con la pintura de alta factura técnica de Elmar Rojas, y el colorido popular de los perrajes de las mujeres indígenas, siempre rodeadas de un clima de hieratismo y distancia de Quiróa. Por su parte, Arnoldo Ramírez Amaya, «*El Tecolote*», quien también estuvo próximo a la conformación del *Grupo Vértebra*, con apenas veintitrés años incurcionaba con sus dibujos, que le valieron la publicación, en 1976, de un libro en la Editorial Siglo XXI de México con prólogo de García Márquez. De su trabajo, Luis Cardoza y Aragón dijo, y esto podría haber sido dicho para cualquiera de los artistas mencionados, que «*Su creación evidencia nuestra realidad. (...) Precisamente porque es un representante de nuestra cultura: es decir, no sólo de la oficial sino de la antioficial. Crea para un mundo sin fronteras. Y a la vez la cultura de Ramírez Amaya está al servicio de su pueblo y no su pueblo al servicio de su cultura*»¹. Luis Díaz, el ganador de la Bienal Centroamericana, proveniente de esa realidad en la que se aventuraron ese tipo de propuestas plásticas en las que los artistas, muchas veces, hacían peligrar su propia vida, no solamente no era ajeno a esas tendencias, sino que abonaba a ellas con su lenguaje específico. Arquitecto de profesión, había incursionado en el «amueblamiento» escultórico de varios edificios de Ciudad de Guatemala, e incursionaba, con éxito, en la recreación de la mitología maya quiché en el contexto contemporáneo del país, aspecto que constituía una constante también en el trabajo del resto de artistas mencionados, así como de Efraín Escobar, que a la sazón se encargaba de llevar adelante el complejo arquitectónico escultórico del Teatro Nacional «Miguel Ángel Asturias».

Esta *Primera Bienal* tuvo, por lo tanto, el mérito de **confrontar** no solamente los recursos formales y estilísticos de los artistas centroamericanos sino, también, los contenidos vehiculados a través de ellos. Los casos de Guatemala y Costa Rica fueron paradigmáticos en este último sentido, pues las propuestas plásticas que se presentaban mostraban formas distintas de asumir el compromiso de los artistas

¹ En «Ramírez Amaya», catálogo de su exposición realizada en la Galería Enrique Echandi, San José, Costa Rica, del 8 de agosto al 1 de setiembre de 1985.

con su práctica y su entorno. Es evidente que el jurado encargado de juzgar las obras presentadas se encontraba inmerso en una América Latina en la que, al calor de la radicalización política e ideológica de los años sesenta y setenta, consideraba que el arte debía poseer una **intención**, privilegiando esta dimensión sobre otras. De hecho, a partir de la década del sesenta, en todo el subcontinente se repite una consigna en el arte: *lo que importa es la vida*, evidenciando un estado de ánimo beligerante contra lo establecido, al amparo de la protesta a escala mundial. Ejemplo significativo de esta situación lo constituye el *Manifiesto de «Los Hartos»*, de México, donde se lee: «*Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y del inconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los 'ismos' y de los 'istas', figurativos o abstractos*»⁴. Envueltos en una confrontación ideológica y generacional que se expresó a escala planetaria en el mayo del 68 francés, la lucha y muerte de Martin Luther King en el sur racista norteamericano, la Revolución Cubana, el bregar revolucionario del Che en las sierras de Bolivia y la sublevación antistablishment del hippismo, importantes contingentes de artistas plásticos latinoamericanos apostaron en la dirección que el jurado de la Bienal consideró que solamente Guatemala asumía en Centroamérica.

Pero ellas no constituyeran más que tendencias, seguramente dominantes y sobresalientes en ambos países de la región, pero también estaban lejos de constituir las únicas expresiones. En Nicaragua, por ejemplo, dos tendencias importantes se abrían camino hacia el mercado internacional del arte, cada una de ellas orientándose, paradójicamente, en direcciones distintas, pero llegando, al final del camino, a sitios similares. Se trataba, por un lado, del trabajo ligado al discurso de la modernidad en el que las *vanguardias* plásticas latinoamericanas se habían embarcado desde los años cincuenta, y que implicaban una apuesta por la invención formal, que orientó el trabajo del llamado grupo *Praxis*, formado en el año 1963. En esta tendencia sobresale el trabajo de Armando Morales, quien se transformaría con el tiempo en uno de los artistas centroamericanos mejor cotizados en el mercado norteamericano. Pero, por otro lado, una corriente de arte *naïf* se abría paso cada vez con más fuerza desde la isla de Solentiname, ubicada en el Gran Lago de Nicaragua, bajo la égida del poeta y sacerdote Ernesto Cardenal. Los pintores llamados «primitivos» expresaban en sus cuadros, de un colorido extraordinario en donde vive el trópico en toda su intensidad, «lo popular» en su dimensión más cierta, sin intermediarios ni complicaciones discursivas. Confinados a su condición insular o de souvenir de los ideológicamente afectos al

4 Galería Antonio Souza, México, 1961.

proyecto de Cardenal hasta finales de la década del 70, a partir de la Revolución Sandinista de 1979 pasarán a ocupar lugares estelares en la promoción del arte nicaragüense. No sólo en Nicaragua, sin embargo, el arte *naif* conoce cultores importantes; junto a ellos trabaja (sin conocerse, obviamente, puesto que si era difícil que se conocieran los artistas «cultos» más difícil era que los populares «primitivos» tuvieran noticias recíprocas del trabajo de cada uno) el hondureño José Antonio Velásquez, cuyos trabajos se dieron a conocer inicialmente a través de los afiches promocionales del Instituto Hondureño de Turismo, y los indios de Comalapa, en Guatemala, quienes recrearon en sus cuadros la cotidianeidad de los pueblos indígenas del altiplano occidental de ese país.

Los años setenta son también en Centroamérica los de la afirmación del dibujo y el grabado; los antecedentes de este último no se remontan a muchos años atrás en la región. En las décadas de 1940-1950 había conocido un auge importante en Guatemala al calor del proceso democrático que se desarrollaba a raíz de la Revolución de 1944, fuertemente influenciado por el grabado mexicano de los años veinte y treinta. En ese contexto, los grabadores guatemaltecos habían hecho uso de esta técnica para expresar sus esperanzas libertarias en un lenguaje que se quería movilizador de los sectores populares. Revistas, periódicos, volantes y pasquines se llenaron de una iconografía en la que el ave emblemática de la nación, el quetzal, disputaba espacio en la composición con indígenas ataviados con sus prendas más «típicas» y en actitud combativa, guerrera. En Costa Rica, por su parte, Francisco Amighetti desarrollaba, con una calidad que hacía aparecer en solitario en el panorama nacional, una temática mucho más intimista, recreadora del mundo rural que en los años cincuenta empezaría a retroceder. En el ámbito latinoamericano también se había dado una reconquista del dibujo y el grabado, en buena medida como expresión de «*contraposición al arte promovido desde los centros de experimentación y tecnología norteamericanos, europeos y japoneses, que requerían materiales costosos y un sofisticado nivel de producción...*»⁵. Seguramente que para el grabado de la región un hito de primera importancia lo constituyó el taller de grabado que realizó en San José en el año 1978 el *Centro Regional de las Artes Gráficas* (CREAGRAF) de la Organización de Estados Americanos (OEA) que, al calor de la importancia que estaba tomando esta expresión gráfica en todo el subcontinente, auspició talleres similares para el Caribe, Colombia y Venezuela. Rudy Espinoza, actualmente uno de los grabadores más importantes de Costa Rica, se refiere de la siguiente forma al CREAGRAF: «*El CREAGRAF proporcionaba el equipo y los materiales necesarios para cada taller, y los artistas se reunían durante un mes dirigidos por un maestro grabador de talla*

Marta Traba. *Arte de América Latina (1900-1980)*. Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p.134.

internacional invitado por el mismo CREAGRAF. Se impartieron talleres de grabado en metal, xilografía, litografía, intaglio, fotograbado y otros en los que participaban artistas escogidos por medio de concurso. Posiblemente los dos aspectos más remarcables de estos talleres sean la apertura de criterios que exhibían y la reflexión que se realizaba sobre la producción gráfica del área, así como el equipamiento que se hizo de talleres locales una vez concluida la experiencia»⁶ El taller del CREAGRAF realizado en San José contó con la presencia, como maestro, del dibujante guatemalteco Rodolfo Abularach quien a la sazón residía en Nueva York, y cuyos ojos de formato mediano realizados en plumilla formaron parte del boom vanguardista de años anteriores. Este, junto al ya mencionado Ramírez Amaya constituían, seguramente, dos de los principales exponentes del dibujo de la región.

Independientemente de las opciones formales, estilísticas e ideológicas de los artistas, el arte centroamericano de los años sesenta y setenta es uno de **ruptura** frente a las propuestas plásticas que dominaron el panorama de la región hasta la década de los cincuenta. Con escasas excepciones (como el del guatemalteco Carlos Mérida), no es sino hasta este momento cuando el arte centroamericano se «pone a tono» con las tendencias más importantes del arte latinoamericano a través de un lenguaje visual contemporáneo.

Nuevos rumbos empezaron a marcarse para el arte de la región en los años ochenta. Estrangulada en un espacio geográfico en donde se abría camino, por un lado, la Revolución Sandinista en Nicaragua y los pujantes movimientos guerrilleros de Guatemala y El Salvador que involucraban grandes contingentes de población, y por otro por la creciente globalización de la cultura que parecía concretar la premonición de Marshall Mac Luhan de la conformación de una «aldea global», Centroamérica se convirtió, durante diez años, en foco de atención mundial.

En Guatemala, *Vértebra* se desintegró, y sus miembros partieron al exilio (Roberto Cabrera) o derivaron en una pintura decorativa de gran éxito comercial (Elmar Rojas y Quiróa); durante varios años, hasta mediados de la década del ochenta, el trabajo de quienes tomarían la batuta del arte «comprometido» con la realidad quedó relegado. No fue sino hasta 1986 que se formó el *Grupo Imaginario*, integrado por Isabel Rfíz, Moisés Barrios (ambos grabadores y pintores), Pablo Sweezy (pintor de origen mexicano-norteamericano), Luis González Palma (fotógrafo), Erwin Guillermo (pintura), Daniel Chauche (pintura) y Sofía González Pérez (gráfica y pintura)⁷, cuando la

6. Rudy Espinoza. «Grabado actual en Costa Rica», en *Suplemento Cultural*, No.40. Programa Cultura, Arte, Identidad (PROCAI) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional, Heredia, enero-febrero, 1997, p. 2.

7. Museo de Arte Moderno: *Presencia Imaginaria*, Chapultepec, 1988.

reflexión en torno a lo social vuelve a ocupar un lugar preponderante. Ésta tiene, sin embargo, en las nuevas circunstancias, una orientación distinta; ya no estará identificada con actitudes militantes ligadas a la izquierda orgánica, sino más próxima a una reflexión general sobre la condición humana en las circunstancias específicas de subdesarrollo y violencia en la que les toca vivir. Es posible que de la plástica guatemalteca contemporánea sea el fotógrafo González Palma la figura más destacada en la actualidad. De él ha dicho la crítica Sara Facio que es «...el creador más importante y novedoso en el panorama actual de la fotografía latinoamericana...»⁸

Evidentemente, en donde la dimensión de lo político se hizo presente con fuerza fue en Nicaragua, en donde los adoquines-barricada de la insurrección, llegaron a ocupar lienzos completos, o donde las instalaciones de artistas como Raul Quintanilla no dejaban ninguna duda (con la utilización de armas desechadas de la guerra) de sus intenciones políticas. Al igual que lo sucedido en procesos con características similares en el resto de América Latina, como México y Chile, el arte salió a las calles y se incorporó a los muros de las ciudades y los pueblos. Así como la poesía se salió de los claustros y abandonó la soledad de los talleres particulares con los Talleres Populares de Poesía, dirigidos por la poeta costarricense Mayra Jiménez, la pintura también se organizó combativamente, e ilustró consignas y esperanzas con el apoyo del Ministerio de Cultura que dirigió Ernesto Cardenal. La Revolución Popular Sandinista inició un proceso de reconfiguración del Estado y, en ese contexto, orientó las políticas culturales hacia lo que llamo el rescate de la cultura popular y la memoria histórica «soterrada», con el fin de transformar la cultura en un instrumento de liberación»⁹. En El Salvador, a pesar de la feroz confrontación, artistas como Roberto Huezo, Bernardo Crespin, César Méndez o Antonio Galicia, figuras representativas del arte de los ochenta de ese país, cultivaron un arte apegado a la academia de inspiración telúrica, que tuvo buena acogida en un mercado de arte dinámico que, en la región, sólo tuvo como parangón al panameño; Luis Paredes, fotógrafo residente en Europa escapa, sin embargo, a esta caracterización, con sus obras de gran formato intervenidas, que logran transmitir un ambiente de ceremonia secreta y arcana al igual que las del guatemalteco González Palma.

Costa Rica, por su parte, cosechó en los años ochenta las inversiones que había realizado en las décadas anteriores. Con dos escuelas de artes plásticas en sendas universidades públicas (y, hacia mediados de los ochenta, con otras en instituciones de educación superior

María Cristina Orive. «Luis González Palma», *La Azotea*: Editorial Fotográfica, Buenos Aires, 1993, p. 7.

Véase Rafael Cuevas Molina. *Traspatio florecido -tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*, 2da. ed., Editorial Universidad Nacional (EUNA), 1995, p. 100.

privada), una escuela popular de arte (la Casa del Artista) y un Estado que había puesto una mayor atención a la creación de infraestructura y espacios para las artes que los del resto de la región, los años ochenta fueron para el país los de una gran explosión de producción de jóvenes valores.

Aunque la influencia de «lo público» nos parece ser un factor de primer orden en Costa Rica para el desarrollo que se da en las artes costarricenses de los años ochenta, debe relevarse otro aspecto que también tiene importancia en el panorama plástico de este país: la fuerte irrupción de propuestas plásticas «desde lo femenino»¹⁰, las cuales fueron también denunciadoras y reflexivas pero sin inscribirse en el ámbito de la política sino, más bien, en el de lo íntimo, familiar y personal¹¹. En términos generales debe remarcarse que, a pesar que los artistas plásticos costarricenses son los que, en el ámbito centroamericano, cuentan con la posibilidad de escapar con mayor facilidad del enhebramiento con los circuitos primordialmente comerciales del arte, dadas las mayores condiciones infraestructurales proporcionadas por el Estado, se han destacado más por sus avances en el orden de lo técnico formal que en la reflexión que respalde los contenidos que vehiculan sus propuestas.

Todas estas tendencias y circunstancias en las que se ha movido el arte centroamericano han tenido lugar casi que «entre casa», es decir que han tenido una casi nula repercusión fuera de la región, y la concepción que se tiene sobre ella no siempre es positiva. En 1992 se organizó una muestra itinerante de arte latinoamericano denominada *Ante América*, curada por Rachel Weiss (norteamericana), Gerardo Mosquera (cubano) y Carolina Ponce de León (colombiana) que llegó a Costa Rica en 1994 al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). En la muestra no figuraba ningún centroamericano. Interpelado por esta omisión, Gerardo Mosquera aludió al desconocimiento que tenían los curadores del arte producido en estas tierras. Esta situación no es excepcional. Aunque desde los años cincuenta algunos artistas han participado en muestras tanto colectivas como individuales en América y Europa, ha primado la concepción de que en la región domina un arte poco interesante desde el punto de vista de las tendencias internacionales del arte¹², oscilante entre el panfleto y el folclorismo de aeropuerto¹³. Habiendo tomado consciencia de esta situación, el MADC se propuso organizar una muestra itinerante de

10 Véase Virginia Pérez-Ratton, «Vistazo al arte centroamericano contemporáneo», en revista *Con* N.º 0, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericana, Extremadura, febrero, 1997, p. 28.

11 Véase Heather Jelinek, «Arte producido por mujeres en Costa Rica», en *Suplemento Cultural* No. 47 (setiembre 1997); Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional, Heredia, pp. 1-2.

12 Véase en este sentido Marta Traba, *op.cit.*, p. 123.

13 Virginia Pérez-Ratton, *op.cit.*, p. 27.

arte centroamericano a la cual denominó *Mesótica II* y que se encuentra en la actualidad en Madrid, España. A diferencia de muestras anteriores (como la organizada por EDUCA bajo el título de *Segunda Bienal Centroamericana de Pintura*), que probablemente no hicieron sino reforzar el punto de vista que tradicionalmente se ha tenido sobre la plástica de Centroamérica, ésta contó con una curadora profesional que permitió identificar y contar con la participación de algunas de las propuestas de punta de cada uno de los países.

Esta muestra seguramente se constituirá en un punto de referencia del desarrollo de la plástica de la región, así como la primera *Bienal Centroamericana de Pintura* de los años setenta lo fue anteriormente. Decimos que «seguramente» porque aún es temprano para poder emitir un juicio que solo la distancia temporal permitirá emitir. Sin embargo, independientemente de esos enjuiciamientos futuros, *Mesótica II* ha evidenciado varios aspectos importantes, entre otros, de relevar: 1) que en la región se están utilizando lenguajes plásticos contemporáneos amparados de realizaciones formales adecuadas; 2) que existe un alto grado de reflexión y vinculación en torno a dos problemáticas centrales: el de la condición femenina y el que se refiere a las marcas sociales que han dejado los años de la guerra; 3) que la dualidad y la ambivalencia constituyen formas discursivas privilegiadas.

El conocimiento que se tenga en el exterior de la plástica de la región es un aspecto que ha preocupado siempre a los artistas de América Latina, no sólo a los centroamericanos. No solamente en la plástica la consagración viene en la medida que haya reconocimiento «en el exterior», lo cual es sinónimo de críticas favorables y ventas generosas en los Estados Unidos o en Europa. Así como los médicos y los ingenieros migran para buscar mejores salarios en los centros metropolitanos del mundo occidental, los artistas también se van tras El Dorado que, esta vez, no está más en las fuentes del Orinoco sino en las calles de Nueva York, París, Roma o Londres. Y muchos de los que no se van se suscriben a las revistas de arte editadas en ese exterior apetecido, con el fin de «agarrar volados» que los aproximen a los modelos que desde ellos emanan. Al decir de Milan Kundera, pareciera que «*la vida está en otra parte*». El Ministro de Cultura, Arnaldo Mora, decía en una conferencia dictada en julio de 1996 que en Costa Rica ya no se necesita emigrar, como en el pasado, para lograr el reconocimiento¹⁴. Pero eso no es cierto en la medida que en los artistas de la región sigue prevaleciendo una mentalidad que entiende que su trabajo sólo se realiza plenamente si es certificado por algún crítico o mercader de arte de los centros antes mencionados. Como se expuso con anterioridad, esta mentalidad no es exclusiva, ni

¹⁴ Arnaldo Mora Rodríguez. «El Estado y la cultura», en *Suplemento Cultural*, No. 48; Programa Identidad Cultural Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), Universidad Nacional, Heredia; octubre, 1997, p. 2.

mucho menos, de los artistas ni es, tampoco, de reciente data en nuestras tierras; ya en tiempos de Simón Bolívar su preceptor y maestro, Simón Rodríguez, había dicho: «*si tratan de imitar todo ¿por qué no imitarán la originalidad?*». Por eso es que en nuestro universo artístico las cosas siempre se dan «con retraso», porque se está a la espera, a la expectativa de lo que pasa afuera para después incorporarnos de la mejor manera. Las condiciones de interrelación creciente del mundo contemporáneo hace cada vez más pequeña la distancia temporal entre la creación original y la imitación; pero la imitación sigue siendo imitación. No solamente los artistas sino también la crítica está permanentemente atenta a las vinculaciones con lo externo para validar esfuerzos y propuestas. Véase, como ejemplo, un pequeño párrafo de la presentación que hiciera Roberto Cabrera, en 1985, a la exposición de monotipias de Felo García en la Galerías Enrique Echandi de San José; dice: «*Aquí están sus pinturas-objeto de los sesentas, realizadas con chatarra y todo tipo de desperdicios urbanos que nos remiten a Lucio Fontana, Alberto Burri y a César, dentro de las propuestas metálicas tipo 'pop' angloamericanas y francesas*»¹⁵. Todo esto a pesar de que, como dijo Isaac Felipe Azofeifa, «*a nuestras costas llega la espuma, no las oías*»¹⁶. *A estas formas de comportamiento no escapa, como era de esperar, el público. Hay, en general, un mentalidad que privilegia, valora y enaltece lo extranjero, y que ningunea lo propio. Sólo si «el exterior» valida, nosotros certificamos.*

Por todo ello, al arte centroamericano contemporáneo, aunque tiene características distintivas y rasgos propios, se le valora frecuentemente en función de «si ya trata» o si «aún no trata» ciertos temas (el homosexualismo o el vértigo de las megalópolis, por ejemplo), o si «ya utiliza» o si «aún no utiliza» ciertos lenguajes. Es cierto que, al decir de Néstor García Canelini, nos encontramos viviendo en culturas crecientemente híbridas en el contexto de la globalización cultural¹⁷, pero debemos reconocer que esa hibridación no descarta, sino que supone, una lectura desde nuestros patrones culturales y nuestra condiciones de existencia, así como alerta de la prevalencia de los valores que representan visiones de mundo ligados a intereses fundamentalmente económicos y financieros de las grandes compañías que, aunque operan transnacionalmente, llevan aguas para el molino de las economías del Norte.

En la Centroamérica de los años noventa está de moda hacer *instalaciones*, como antes lo estuvo el *action painting* y el abstraccionismo. Hoy, la *experimentación (per se)*, la innovación constante, el culto a

15 Roberto Cabrera. «Monotipos de Felo García: síntesis de una trayectoria artística», en Felo García, Galería Enrique Echandi, San José, octubre, 1985.

16 Entrevista realizada por Rafael Cuevas Molina a Isaac Felipe Azofeifa el 10 de mayo de 1990.

17 Néstor García Canelini. *Culturas híbridas -Estrategias para entrar y salir de la modernidad-*, México: Editorial Grijalbo, 1995.

«lo nuevo» no deja respiro a ciertos artistas, y hace que se consideren obsoletas búsquedas de hace apenas dos o tres años. Es cierto que la búsqueda y la experimentación han sido siempre dimensiones importantes del arte, pero no como un fin en sí, sino como medio. Es cierto, también, que vivimos en un mundo que cambia vertiginosamente, cotidianamente, siempre, que no podemos escapar en nuestros días a la creciente vinculación con «el exterior» pero ¿son esos los ritmos de Tegucigalpa, de San Antonio Aguascalientes, de Cartago, de Jintepé? En América Latina, en Centroamérica, nos cuesta dejar de ser como los guaraníes que fueron enseñados en los albores de la Colonia por los jesuitas españoles a cantar maravillosas sonatas de Bach en el corazón de las selvas amazónicas, en aquellas colonias enclavadas en lo que hoy es la República del Paraguay; lo malo fue que, para hacerlo (y no tenía porque haber sido necesariamente así) dejaron tirados los bellos tocados de plumas que hoy, arqueológica, antropológicamente «rescatados», se exhiben en algunos de los más renombrados museos de arte de Europa. Seres colonizados al fin... Lo más importante, sin embargo, no es cómo se expresen las búsquedas sino que éstas existan y que sean honestas.

El otro fantasma que se cierne perennemente sobre el arte es el del mercado. En torno a él se afinan estrategias y se difinen estilos. Entre muchos artistas el tema de "la venta" es una constante; y no es más para menos, sobre todo cuando se depende de las entradas económicas que se generan a través de la valoración mercantil del producto artístico. En este sentido, el mercado resalta y deshecha, y se mueve de acuerdo a reglas específicas que varían constantemente. Un aspecto a relevar es el hecho que el mercado de arte, al igual que cualquier mercado, se encuentra segmentado, es decir, que hay franjas de consumidores cuyos gustos son diferentes. Ejemplifiquemos: aunque en Centroamérica no hay estudios de este, tipo como si los hay en otros lugares, seguramente existe un segmento de consumidores de arte que trabaja en las universidades públicas, escucha música de Sting, Joan Manuel Serrat y Silvio Rodríguez, ve películas de Almodóvar y compra cuadros de Quiróa o Roberto Cabrera en Guatemala, o de Fernando Castro o Fernando Carvallo en Costa Rica. Pero hay otros segmentos que seguramente en Costa Rica escuchan a Azúcar Moreno y Julio Iglesias y compran acuarelas con casas de adobe que derivan de la iconografía establecida en el país por Teodorico Quirós. Muchos artistas están siempre, perennemente, acechando y siendo acechados por el mercado. En este contexto, es usual la frase descalificadora de que se hicieron "concesiones al mercado" como sinónimo de que se está produciendo para gustar y vender antes que, por ejemplo, para expresar y comunicar. Debe acotarse que por el hecho que la obra de arte se venda no significa que está carente de otros atributos como los ejemplificados anteriormente. Pero sí hay que aclarar que hay prácticas que enfatizan en uno u otro aspecto: en la comercialización o en la instrumentalización del arte como vehículo de otras necesidades humanas.

En Centroamérica, como en el resto de América Latina, la mayoría de los pintores hacen "concesiones al mercado". De hecho, esta es una situación que se da en todas partes; Robert Hughes, por ejemplo, crítico de arte norteamericano de *Time* y *The New York Review of Books*, al hacer un balance del arte de los ochenta en Nueva York considera que lo que hacen los artistas de esa ciudad, apremiados por el mercado, se reduce a condensar las tendencias de moda y a rechazar "cualquier ideal de lenta maduración" y aprovechar "cualquier recurso estilístico que la atención, sin preocuparse de lo estéril que puede resultar a la larga"¹⁸. Son relativamente pocos los que se involucran en una práctica artística que se margina *exprofeso* y conscientemente de los circuitos comerciales. Estos, si de hecho tienen problemas para producir puesto que su trabajo raramente les proporciona réditos económicos, más los tienen para mostrar su trabajo. En Centroamérica, con la sola excepción de Costa Rica, la infraestructura básica para las exhibiciones de artes plásticas está casi totalmente en manos privadas, y éstas se mueven centralmente con criterios de rentabilidad. Las galerías privadas buscan el arte que se vende (y mejor si se vende "bien"). Dentro de este circuito hay algunas excepciones, como la *Galería Sol del Río* en Guatemala o la *Galería Olimpia* en El Salvador. En este sentido, dentro del afán de vender, y vender bien, en Centroamérica el mercado estadounidense es la Meca a la que hay que peregrinar para ver si se es objeto del milagro que algún mercader de ojos azules se fije en el trabajo que se hace. Nueva York, la capital del mundo contemporáneo, el generador de modelos, la "Gran Manzana" es (¿cómo no podía serlo?) el gran objetivo; y luego vienen "Mequitas" menos importantes pero no por ello desdeñables: Miami (capital cultural de nuestras pequeñas y mezquinas burguesías caribeñas) o California.

Es evidente, sin embargo, que en este ámbito es en donde el Estado, las instituciones públicas en general, realizan una labor importante. Y dado el hecho que ha sido en Costa Rica en donde en la región ha existido un Estado que le puso una cierta atención a este tipo de aspectos, es allí en donde existen mayores espacios para este tipo de artistas. El MADC, la Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC), las salas del Museo del Niño, las Galerías Echandi, Vargas Calvo, Figueres Ferrer, del Museo Calderón Guardia y otras no encuentran parangón en el resto de la región. La poca atención que el Estado le ha brindado a las artes en los distintos países centroamericanos al no crear una infraestructura básica para exhibiciones, al no tener políticas de promoción de sus artistas, al no ofrecer becas de producción, al desestimular la creación de carreras de artes en las universidades, etc., ha redundado también en la calidad del arte que acá se produce.

18 Robert Hughes. *A toda crítica*, Barcelona: Anagrama, 1992, pp. 11-41.

Como dijimos anteriormente, un relativamente reducido grupo de artistas se mueve entre los fantasmas del mercado, por un lado, y la mimesis acrítica de un multiculturalismo homogenizador, por otro, intentando, con grandes dificultades, hacer un arte que sea instrumento de conocimiento del mundo que les rodea, canal de reflexión, portador de conceptos, "*recurso para escapar de las ilusiones niveladoras, abstractas, de la democracia occidental*", tratando de hacer de las búsquedas estéticas un lugar donde sigan vibrando las diferencias de calidad e intensidad, de perspectiva y experimentación, donde recordemos que la coexistencia de etnias y culturas, su hibridación desigual, es algo muy distante de una gran familia mundial apacible.¹⁹ Estos se topan, además de los problemas ya apuntados, con un gusto poco desarrollado por parte del público, el cual muchas veces llega a cuestionar si lo que se le está presentando es o no obra de arte. Independientemente de la polémica sobre lo que es o no es arte planetaria, y que especialmente hoy (cuando la experimentación, como dijimos anteriormente, está a la orden del día) es más aguda, el público centroamericano tiene un gusto poco formado, escaso de criterios, afín a sensibilidades bastante tradicionales y, por qué no decirlo, provincianas. A esta que podríamos llamar "sensibilidad provinciana" debe abonársele, además, una cierta frivolidad que se desprende de asumir al arte como elemento *suntuario*, como algo que está además; que es un lujo, pues.

Podemos decir, entonces, que el artista centroamericano produce una realidad que le brinda poco o nada de apoyo infraestructural, con un público que tiene una sensibilidad mayoritariamente provinciana y frívola, y acosado por el fantasma de la prevalencia cultural de la mimesis acrítica. Ni los procesos llamados de democratización contemporáneos, ni la incorporación de la región a los circuitos mercantiles transnacionales, ni el supuesto cosmopolitismo al que acceden las élites financieras y políticas locales a través de los procesos globalizadores han cambiado, ni tienen visos de cambiar, ninguna de estas características de la práctica artística en Centroamérica. Por el contrario, las políticas neoliberales prevalecientes han empezado a quitar aquellos espacios en donde ésta encontró algún tipo de apoyo, restándoles presupuesto. Seguramente el futuro mediano presenta un panorama en el que la empresa privada irá asumiendo algunos espacios dejados por el Estado (allí en donde éste asumió responsabilidades), espacios que estarán marcados por la prevalencia de criterios de rentabilidad y ganancia propios del mercado. Otra alternativa está en la organización de los artistas mismos, que posibilite el apoyo mutuo y la multiplicación de esfuerzos.

Heredia, Costa Rica, 20 de noviembre de 1997

¹⁹ Néstor García Canclini. *Consumidores y ciudadanos*, México: Grijalbo, 1995, p. 188.

BIBLIOGRAFÍA

- Angel, Félix. «América en la gráfica», en *América Latina en la gráfica*. San José: Museos del Banco Central, junio, 1996.
- Cabrera, Roberto. «Monotipos de Felo García: síntesis de una trayectoria artística», en *Felo García*. San José: Galería Enrique Echandi, octubre de 1985.
- Cazali, Rossina. «Introducción», en *Visión del arte contemporáneo de Guatemala*. Guatemala: Patronato de Bellas Artes, 1996.
- Cea, José Roberto. *De la pintura en El Salvador*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1986.
- Cuevas Molina, Rafael. Entrevista a Isaac Felipe Azofeifa, 10 de mayo de 1990.
- _____. *Traspasillo florecido -tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*. 2da., ed., Heredia: Editorial Universidad Nacional (EUNA), 1995.
- _____. *El punto sobre la i -políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Depto. de Publicaciones MCJD, 1996.
- Espinoza, Rudy; «Grabado actual en Costa Rica», en *Suplemento Cultural*, No. 40, Programa Cultura y Arte: Identidad (PROCAI) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional, Heredia, enero-febrero, 1997.
- Galería Enrique Echandi. *Ramírez Amaya*, San José, 8 de agosto - 1 de setiembre, 1985.
- Jarcía Canclini, Néstor. *Culturas híbridas -Estrategias para entrar y salir de la modernidad-*. México: Editorial Grijalbo, 1995.
- Heather, Jelinek; «Arte producido por mujeres en Costa Rica», en *Suplemento Cultural*, No. 47, setiembre, Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), Universidad Nacional, Heredia, 1997.
- Hughes, Robert. *A toda crítica*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. «El Estado y la cultura», en *Suplemento Cultural*, No. 48, Programa Identidad Cultural Arte y Tecnología (ICAT) del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA), Universidad Nacional, Heredia, octubre, 1997.
- Museo de Arte Moderno. *Presencia Imaginaria*. Chapultepec. 1988.
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. *Boletín del Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte*. No. 1, Año I, San José, julio de 1994.
- Orive, María Cristina. «Luis González Palma» en *La Azotea*, Buenos Aires: Editorial Fotográfica, 1993.
- Rérez-Ratton, Virginia. «Vistazo al arte centroamericano contemporáneo», en revista *Con Ñ*, No. 0, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericana, Extremadura, febrero de 1997.
- oñas, José Miguel. *100 años de tradición en innovación*. San José: Museo de Arte Costarricense, 1995.