



CONVER- SACIONES

APUNTES SOBRE
EL SISTEMA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN **COSTA RICA** 2008-2016
JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ-MATEO



Roma TiE-Press



EnredARS



UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA

CONVER- SACIONES

APUNTES SOBRE EL
SISTEMA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN **COSTA RICA** 2008-2016

JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ-MATEO



Roma TriE-Press



EnredARS



UNIVERSIDAD
**PABLO DE
OLAVIDE**
SEVILLA

© 2022 - 2023

Cuadernos del Aula

6º volumen

Autor

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara Mª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

© Javier Calvo. *Salto al vacío*, 2017.

Fotoperformance

© de los textos e imágenes: los autores

© de la coedición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-32810-9

2022, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre

ISBN Cartaceo: 979-12-5977-210-7

ISBN Ebook: 979-12-5977-211-4

2023, Roma, Italia

Comité Asesor

Ester Alba Pagán. *Universitat de València. España*

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide.*

Sevilla. España

María Luisa Bellido Gant. *Universidad de Granada.*

España

Carlos Cañas Dinarte. *Investigador independiente.*

Barcelona. España

Andrea Díaz Mattei. *Gestora cultural y curadora*

independiente. Sevilla. España

Josefina Q. Dobinger-Álvarez. *Mujeres en las Artes*

"Leticia Oyuela", MUA. Honduras

Daniel Expósito Sánchez. *Universidad de Puerto*

Rico, Recinto de Río Piedras. San Juan. Puerto Rico

Sol Astrid Giraldo Escobar. *Universidad de*

Antioquia. Medellín. Colombia

Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Universidad de Granada.*

España

Emma Elena Martínez Rosales. *Arqueóloga y*

consultora cultural independiente. El Salvador

Patricia Mayayo Bost. *Universidad Autónoma de*

Madrid. España

Eunice Miranda. *Gestora cultural y curadora*

independiente. Sevilla. España

Nuria Rodríguez Ortega. *Universidad de Málaga.*

España

Antonio E. de Pedro. *Universidad Pedagógica y*

Tecnológica de Colombia. Tunja-Boyacá. Colombia

Ana Cielo Quiñones. *Universidad Javeriana. Bogotá.*

Colombia

Elena Rosauero. *Universidad de Zurich. Suiza*

María Paulina Soto Labbé. *Universidad de las Artes.*

Guayaquil. Ecuador

Iván de la Torre Amerighi. *Universidad de Sevilla.*

España

Patricia Valladares-Ruiz. *University of Cincinnati. USA*

Henry Vargas. *Universidad de Costa Rica. Costa Rica*

Francisco Vidargas. *Instituto Nacional de*

Antropología e Historia. México DF. México

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Roma TrE-Press



EnredARS

ÍNDICE

Introducción. (breves) Apuntes (de un recién llegado) sobre un momento (concreto)	9
--	---

Conversaciones

Javier Calvo	21
Óscar Figueroa	29
Adrian Flores	37
Luciano Goizueta	47
Roberto Guerrero	55
Federico Herrero	63
Mimian Hsu	71
Edgar León	77

La residencia predoctoral e investigación que han dado como consecuencia esta publicación fueron posibles gracias al apoyo económico tanto del CEI CamBio de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España) como de la Universidad de Costa Rica, a través de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Artes.



Mariela Richmond	87
Cinthy Soto	93
Stephanie Williams	99
Eunice Báez	107
Henry Bastos	111
María José Monge	117
Fiorella Resenterra	125
Gabriela Sáenz-Shelby / Miguel López	135
Klaus Steinmetz	145
Salvador Vayá	159

(BREVES) APUNTES (DE UN RECIÉN LLEGADO) SOBRE UN MOMENTO (CONCRETO)

INTRODUCCIÓN

En el año 2016, en Costa Rica, realizamos una serie de entrevistas a diferentes artistas y agentes del sistema del arte contemporáneo: galeristas, periodistas, curadores, gestores culturales, responsables de museos... Todas estas conversaciones conformaban un trabajo más amplio de análisis de la situación del sistema del arte contemporáneo en el país centroamericano durante los años posteriores a la crisis económica de 2008. Pretendemos aquí reflejar una parte de esa investigación, transcribiendo una buena parte de las conversaciones mantenidas.

Dichas entrevistas fueron realizadas entre noviembre y diciembre de 2016 y se publican en 2022. Quisiéramos evidenciar desde el principio que ha pasado un lustro —raro, rápido, con pandemia de por medio— porque consideramos que es importante tener muy presentes dos cuestiones al respecto.

La primera es que las palabras aquí recogidas pretendían ser la imagen directa de unos años determinados, aquellos que van desde 2008 a 2016. Y lo reseñamos porque el tiempo continúa (después de aquel 2016 y después de este 2022) y, consecuentemente, tanto el sistema del arte costarricense como la labor profesional de los entrevistados también ha evolucionado, se ha desarrollado y ha cambiado (mucho, en algunos casos).

La segunda cuestión es que entendemos inevitable mirar aquellas palabras desde el fugaz (y coyuntural) hoy de su fecha de publicación. Pero el tiempo siempre continúa, y creemos que las opiniones que aquí se recogen pueden estudiarse como reflejo de un momento concreto pero insertas en un contexto más amplio. Opiniones que, quizá, aporten algunas luces directas a estudios posteriores sobre la plástica contemporánea costarricense de este periodo tan complejo y cambiante.

Aclaradas estas apreciaciones iniciales, tenemos que indicar que seleccionamos, inicialmente, una muestra de trece artistas y diez agentes del arte contemporáneo para entrevistarlos y así recabar sus opiniones al respecto de la situación del sistema del arte en el país, durante los años previos a 2016 y con vistas al futuro inmediato. En las conversaciones se trataron diversos temas: trayectorias profesionales, procesos expositivos, internacionalización, proyección, historiografía del arte, formación, situación personal, producción, gestión, etc.

Estos diálogos nos ofrecían la posibilidad tanto de tener conocimiento directo de los pareceres personales de los entrevistados como de darles voz propia al respecto de los temas vitales que les conciernen y afectan. Voz propia que, muchas veces dentro del arte contemporáneo, sólo se expresa en conversaciones privadas que nunca tienen trascendencia académica.

Dado que el trabajo se circunscribía a Costa Rica¹ y que giraba en torno al concepto de contemporaneidad, se eligieron artistas que cubriesen un espectro temporal amplio: entre, aproximadamente, los cincuenta y los veinticinco años, contando, en el caso de los más jóvenes, con un cierto recorrido profesional (aunque fuese limitado) en exposiciones y certámenes.

La falta de estudios sistemáticos, en Costa Rica, centrados en el mercado y el sistema del arte² hace difícil rastrear la posible evolución de los problemas que aquejan el desarrollo económico-social del tejido artístico, no sólo durante aquella década, sino, por supuesto, incluso desde la irrupción (real) de la modernidad en

1. No podemos olvidar que se trata de una país cuya población no llega a los cinco millones de habitantes en 2017 (la Comunidad de Andalucía (España) contaba en ese año, por ejemplo, con ocho millones y medio), una extensión que sería equiparable a poco más de la de media Andalucía y cuyo PIB (2017) es de poco más de 51 mil millones de euros frente a, por ejemplo, los 155 mil millones de la región andaluza.

2. Una excepción, aunque limitada a lo "pictórico", es LAM, Iris. *¿Cómo está el arroz y cómo cocinar el mercado costarricense de arte pictórico*. San José: Global Metro Art, 2017. Otra, centrada en lo institucional y con una mirada académica, la obra de ZAVALETA, Eugenia. *La construcción del mercado del arte e Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2013. Más allá, hay que hacer arqueología bibliográfica para encontrar el artículo de FLORES ZÚÑIGA, Juan Carlos. "Mercado de arte: mercaderías y mercantes". En: FLORES ZÚÑIGA, Juan Carlos; CABRERA, Roberto; et al. *Arte y crítica en el siglo XX*. San José: EUNED, 1986, pp. 31-61. Por el contrario, no sucede lo mismo con los estudios teóricos relativos a la producción artística, así como a los catálogos de exposiciones en los últimos quince años. Ambos son numerosos y, en general, de muy notable calidad.

Costa Rica a inicios de los años sesenta del siglo XX. Por ello, al centrarnos en los aspectos económicos y comerciales, resulta muy significativo que los artistas (independientemente de su edad), agentes fundamentales del entramado, reconozcan encontrarse (salvo en dos casos) en un estado de casi total precariedad en lo que respecta a la profesionalización —y retorno económico— de su práctica artística. Precariedad que parece estar en consonancia con otros registros al respecto³ y que, aunque pudiera sorprender inicialmente —dado el potencial creativo y, aparente, apoyo institucional—, viene dado por una serie de complejos factores (económicos, socio-culturales, comunicativos, etc.) cuyo análisis no es la finalidad de este estudio⁴. Estos factores ya fueron, en parte, analizados por Sergio Villena, quien —con gran acierto— apunta que

Desde hace aproximadamente una década, esa validación de lo contemporáneo centroamericano como un sujeto emergente o lugar táctico dentro del contexto del arte global parece estar atravesando por una encrucijada, cuando no por su agotamiento. Síntoma de un desenganche costarricense es la relativa erosión del interés táctico del modelo del arte contemporáneo centroamericano en la base institucional sobre la que esa categoría se edificó y construyó [...]⁵

Y es que a esta “erosión del interés táctico” institucional que apunta Villena se une una evidente carencia de estructura galerístico-comercial y coleccionística que sostenga el entramado del sistema del arte contemporáneo en el país centroamericano.

En definitiva, recopilamos y analizamos aquí una serie de reflexiones y apuntes, aparentemente deslavazados y heterogéneos, que, sin embargo, visualizados en conjunto, nos permiten tener —desde las voces de aquellos que, día a día, la viven— una perspectiva muy aproximada de cómo ven su realidad

3. No es fácil encontrar análisis al respecto en Latinoamérica, y el variado espectro de los países no hace equiparables los resultados con los de España, donde, según el estudio, de 2017, *La actividad económica de los/las artistas en España*, sólo el 15% de los mismos reconocía poder vivir de su producción artística. Aunque estos datos sean, desde nuestro punto de vista, bastante cuestionables debido tanto al amplísimo y anónimo muestreo de los denominados “artistas” como a la falta de un sistema comparativo intersectorial basado en edades y trayectorias profesionales. PÉREZ IBÁÑEZ, Marta y LÓPEZ-APARICIO, Isidro. *La actividad económica...* Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 2016.

4. Muchas veces se exponen, con incuestionable razón, aspectos evidentes como las diferentes crisis económicas, la falta de recursos públicos, el desinterés institucional por una educación vinculada a las artes, pero también se aducen temas muy discutibles como la “mercantilización” (como si la misma no pudiese ser solución en vez de problema) de la producción artística o se ignoran otros, sustanciales, como el cuestionamiento del “interés social” de propuestas plásticas en absoluto vinculadas a un público —inicialmente— carente de interés.

5. VILLENA FIENGO, Sergio. “La internacionalización del arte contemporáneo costarricense”. *Centroamericana* (Universidad Católica del Sacro Cuore, Milán), 29.1 (2019). Aunque centrado básicamente en los aspectos de carácter institucional y soslayando casi totalmente —quizá por la evidente carencia— los comerciales, el autor analiza muy claramente los últimos 20 años de proyección exterior del arte costarricense. https://www.academia.edu/41170829/La_internacionalizaci%C3%B3n_del_arte_contempor%C3%A1neo_costarricense

económico-profesional tanto los artistas plásticos contemporáneos como los agentes culturales costarricenses, durante la década posterior a la crisis económico-financiera mundial de 2008.

LOS ARTISTAS

Se ha intentado que la muestra fuese lo más representativa posible eligiendo, al menos, a cuatro artistas de cada una de las tres generaciones que —consideramos— coexisten entre los artistas menores de cincuenta años. Se pudo solo entrevistar a tres de la generación mayor (nacidos entre 1967 y 1974), seis de la intermedia (nacidos entre 1975 y 1982) y cuatro de los más jóvenes (nacidos entre 1983 y 1990). Consideramos dos salvedades de ubicación temporal que ignoran la edad real de los artistas en relación con la generación asignada: Federico Herrero y Óscar Figueroa. Ambos, por sus trayectorias y lanzamientos profesionales tempranos⁶, consideramos que deben situarse en las generaciones inmediatamente precedentes.

Edgar León, 1968

Cinthya Soto, 1969

Federico Herrero, 1978

Esteban Piedra, 1978

Roberto Guerrero, 1978

Mimian Hsu, 1980

Javier Calvo, 1981

Luciano Goizueta, 1982

Óscar Figueroa, 1986

Adrian Flores, 1986

Mariela Richmond, 1986

Stephanie Williams, 1987

Christian Salablanca, 1990

Los artistas entrevistados han nacido, por tanto, entre los años 1968 y 1990, y tienen entre 50 y 25 años, cuando se realizan las entrevistas. Nueve de ellos son hombres y cuatro mujeres. Todos residen en Costa Rica, aunque tres

6. Federico Herrero con sólo 22 años realizó su primera individual en una galería comercial importante (la de Jacobo Karpio, San José); con 23 años fue seleccionado para la 49 Bienal de Venecia por Harald Szeemann y antes de los 25 contaba con dos destacadas galerías internacionales que lo representaban. Óscar Figueroa, por su parte, viene teniendo, desde hace más de una década, una presencia continuada en notables exposiciones institucionales tanto dentro como fuera del país.

(los mayores y con mayor desarrollo vital: Edgar León, Cinthya Soto y Federico Herrero) han vivido importantes temporadas fuera del país.

Dado el pequeño tamaño de Costa Rica y lo concentrado de los artistas y la actividad cultural en San José y sus alrededores, hemos entendido que no era necesario hacer diferencias regionales en cuanto al origen y residencia. Excepto Edgar León, que ejerce como profesor en la Sede del Caribe de la Universidad de Costa Rica, en Limón, y vive en esta ciudad, el resto de los artistas reside en San José y su área urbana, que es donde se concentra la práctica totalidad de la actividad relacionada con la plástica contemporánea en el país.

En cuanto a la formación académica, excepto Federico Herrero y Luciano Goizueta —dos de los artistas que, aunque a diferentes niveles, cuentan con una mayor proyección profesional en los mercados—, todos han terminado estudios superiores en Artes Plásticas en universidades costarricenses: la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. Algunos de los artistas han complementado su formación con estudios tanto de Filosofía como de Sociología, Arquitectura, Cine o Artes Escénicas. En el momento de las entrevistas, sólo Cinthya Soto, Edgar León y Federico Herrero han completado su formación (reglada o no) en el extranjero.

Todos los artistas, excepto tres (Luciano Goizueta y Federico Herrero, que centran su labor en la pintura y Cinthya Soto en la fotografía), realizan un trabajo de carácter multidisciplinar, desarrollando su obra, indistintamente, desde la pintura y el dibujo hasta la instalación, el vídeo o la escultura.

De los trece artistas entrevistados sólo tres, en el momento en el que se realiza este estudio, mantienen relaciones continuadas con galerías comerciales de arte: Federico Herrero, Christian Salablanca y Luciano Goizueta. Y de ellos, sólo los dos primeros cuentan con representación estable por parte de galerías extranjeras. Cinthya Soto y Roberto Guerrero también mantuvieron, hasta hace unos años, cierta actividad comercial, desactivada en 2016. El resto carece, prácticamente, de representación y vínculos comerciales dentro del mercado. Federico Herrero cuenta con importantes galerías internacionales que lo representan: Sies + Höke en Alemania (desde 2002), Luisa Strina en Brasil (desde 2010) y James Cohan en EE.UU. (desde 2017). Además, ha realizado numerosas colaboraciones con otras galerías, como Juana de Aizpuru (entre 2003 y 2009, España), Diabro Rosso⁷ (Panamá), Proyectos Monclova (México), Galerie Sultana (Francia), etc. Christian Salablanca, a pesar de su juventud y corta trayectoria,

7. Galería de arte contemporáneo (autodenominada “think tank creativo”) dirigida por Johann Wolfschoon, fundada en 2006 en la Ciudad de Panamá. Mantiene, a partir de 2014 una importante proyección internacional. Algunos de sus artistas son Arrieta, Donna Conlon, Juan Pablo Garza o Carlos Amoraes. < <http://www.diablorosso.com> >.

es uno de los pocos artistas que cuenta con galerías fuera del país, ya que es representado, desde 2017, por Valenzuela Klenner en Colombia y T20 en España. Luciano Guizueta, además de ser representado por SaltFine Art (EE.UU.), realiza de forma continuada y desde hace años, colaboraciones (individuales y colectivas) con galerías tanto costarricenses como extranjeras: Lyle O. Reitzel⁸ (Rep. Dominicana), Diablo Rosso (Panamá), Sol del Río (Guatemala) o Klaus Steinmetz⁹ (Costa Rica). Finalmente, Cinthya Soto y Roberto Guerrero han mantenido, en algún momento de sus carreras, colaboraciones con galerías; ambos trabajaron con Jacobo Karpio¹⁰ (Costa Rica) y, posteriormente, han tenido exposiciones puntuales en galerías extranjeras: Soto con Brancolini Grimaldi (Italia) o Faccini (EE.UU.), y Guerrero con SaltFine Art (EE.UU.) o Roebbling (EE.UU.), aunque ambos, en 2017, se encuentran desconectados de la actividad comercial.

Tanto Javier Calvo como Óscar Figueroa y Mimian Hsu no cuentan con galerías que los representen y su relación con las mismas se reduce a algunas colaboraciones de carácter colectivo, sobre todo, vinculadas a procesos curatoriales en galerías comerciales. Esteban Piedra y Edgar León se encuentran en la misma situación: no han hecho ninguna individual comercial y sus escasísimas colaboraciones con las galerías son, básicamente, a nivel colectivo y hace algunos años. En cuanto a los más jóvenes, Stephanie Williams, Mariela Richmond y Adrian Flores no tienen tampoco galerías de referencia. Sólo Williams ha colaborado puntualmente en alguna colectiva comercial dentro del país.

Por el contrario, y a modo de notable contraste, todos los artistas han realizado exposiciones, tanto individuales como colectivas, dentro y fuera de Costa Rica, en espacios institucionales, bienales y otros eventos comisariados. Cabe destacar que todos (excepto Luciano Goizueta, que ha tenido una carrera ajena a lo curatorial institucional) han expuesto en el Museo de Arte y Diseño (al menos en alguna colectiva) y han participado en proyectos relacionados con TEOR/ética¹¹ y el Centro Cultural Español en San José. Además, prácticamente

8. Galería de arte dominicana fundada en 1995. Nació en Santo Domingo aunque ha tenido sedes en Miami y Nueva York. Trabaja con artistas como José Bedía, Gerard Ellis, Los Bravó o Santiago Ydñez. < <https://www.lorgallery.com/artists> >

9. Klaus Steinmetz, con casi veinte años de galería abierta en Escazú, puede considerarse el único galerista en activo con cierto compromiso por el arte contemporáneo. Si bien es cierto que es premeditadamente "olvidado" o, incluso, criticado por algunos de los artistas, debido tanto a su vinculación con el —llamado— "arte mercantil" (cuyo comercio es el que le permite exposiciones más avanzadas) como a su relativa "ignorancia" de los artistas costarricenses, su trabajo es el único que permite cierto nivel de vinculación profesional entre mercado y artistas más avanzados.

10. Jacobo Karpio fue un referente desde que, en 1986, abriese su galería de arte en San José. Encarna la figura del galerista activo —con sensibilidad para visualizar artistas de interés— pero, al tiempo, caótico en la gestión empresarial de su negocio. En 2015 se trasladó a Bogotá.

11. Si hay un hito importante en este período estudiado: el fallecimiento, en 2010, de Virginia Pérez-Ratton que fulmina una importante etapa de lanzamiento de la plástica costarricense (centroamericana, en general) y diluye la voluntad internacionalizadora (empeño más personal de Virginia que de los

todos, también han participado en alguna de las Bienales Centroamericanas desarrolladas estos últimos años.

En cuanto a la actividad profesional paralela, Edgar León, Cinthya Soto, Esteban Piedra, Roberto Guerrero y Óscar Figueroa ejercen la docencia; Mariela Richmond y Mimian Hsu realizan procesos de mediación cultural (además, la primera interviene en actividades escénicas y la segunda en otras relacionadas con el diseño gráfico); Salablanca realizaba labores de producción para otros artistas; Adrian Flores dirige su propia editorial "Ediciones 1390". De todos ellos, sólo Edgar León ha llevado a cabo una labor más o menos continuada de comisariado artístico paralela a su producción propia y Adrian Flores de escritura y publicaciones.

A tener en cuenta también que algunos de ellos han participado o participen en diversas actividades autogestionadas y proyectos independientes, como por ejemplo, Edgar León con "La Pyscyna"¹² o Mariela Richmond con "La EFE"¹³ o "Alter Academia". Luciano Goizueta participó también en el proyecto galerístico denominado "Equilátero"¹⁴. En este ámbito hay que destacar, por su notable proyección, la labor de mecenazgo realizada por Federico Herrero a través de "Espacio"¹⁵, un espacio de investigación plástica, creado en 2008, que mantuvo una programación regular, de exposiciones y actividades relacionadas con el arte más avanzado, hasta 2020.

Y, finalmente, sólo dos de los artistas, Federico Herrero y Luciano Goizueta, reconocen dedicarse en exclusiva a la labor plástica como fuente de ingresos económicos.

estamentos culturales) por parte de las instituciones del país. Artista y gestora cultural, fundadora de Teorética, directora del MADC, es imposible entender la pasada puesta en escena del arte centroamericano y caribeño sin tener en cuenta su figura. Llevó a cabo una intensa labor de investigación y promoción, realizando importantes curadurías tanto fuera como dentro de la región.

12. Colectivo de acción y promoción artística, de corta pero intensa vida, fundado en 2012, en Heredia (Costa Rica), por Fabrizio Arrieta, Ernesto Calvo, Javier Calvo, Anabelle Contreras, Oscar Figueroa, Héctor Gamboa, Edgar León, Concepción Padrino, Guillermo Vargas, Sergio Villena, Stephanie Williams.

13. "La EFE", creada en 2011, es un grupo que pertenece al programa de Prácticas Artísticas de la Universidad de Costa Rica. Trabaja con enfoque en las artes visuales, su metodología es interdisciplinaria.

14. Equilátero, creada por Goizueta, junto con Julián Mora, como un "espacio de creación" con programación expositiva comercial, inició su actividad a inicios de 2014 hasta el año 2016 con diferentes fases y reenfoques.

15. Espacio de creación, investigación y expositivo promovido por Federico Herrero. Creado en 2008, cerró sus puertas en 2019. Durante estos años se convirtió en un espacio realmente independiente y con continuidad, desarrollando interesantes modelos y prácticas tanto artísticas como curatoriales.

< <https://despacio.cr> >

LOS AGENTES DEL SISTEMA DEL ARTE

En paralelo a las realizadas con los artistas, se mantuvieron diez conversaciones con diferentes agentes del sistema del arte: profesores universitarios, periodistas, curadores, directores de instituciones y gestores culturales.

Los entrevistados fueron: la ministra de Cultura Sylvie Durán; los artistas y profesores Victoria Cabezas y Robert Rodríguez; los periodistas Eunice Báez y Fernando Chaves; los curadores María José Monge, Fiorella Resenterra, Gabriela Sáenz-Shelby y Miguel López; el galerista Klaus Steinmetz; el empresario y promotor cultural Henry Bastos; y, finalmente, Salvador Vayá, director, en 2016, del Centro Cultural de España en San José.

Se buscó abarcar un espectro lo más amplio posible de profesionales de ámbitos diversos y contrastada relevancia, y la muestra final se corresponde —creemos que de forma bastante ajustada— con la realidad del sistema del arte en el país durante el período estudiado: un peso destacado de la gestión curatorial-institucional que, decae, en cierta medida, cuando se intenta contrastar con opiniones más vinculadas a los entornos empresariales y económicos de la cultura.

CONCLUSIONES

Una de las primeras conclusiones que podemos sacar de las conversaciones mantenidas es que la fijación de parámetros temporales recientes no parece ser de interés en la definición y desarrollo del mercado del arte avanzado en Costa Rica. Ni se puede establecer, de forma evidente, un (nuevo) “antes y después” de la penúltima crisis —acaecida en 2008— ni los años posteriores han supuesto, según expresan los artistas, un retroceso ni mejora en su relación con el mercado. Es, por tanto, que la década (2008-2016) a la que hace referencia este estudio parece ser un *continuum* dentro de una situación aparentemente “definida” y, a tenor de las opiniones, sin pronta solución ni cambio positivo. Una situación de carencia (económica, pero también de estancamiento en el desarrollo profesional sostenible) en lo que respecta a las propuestas plásticas más avanzadas, que no es coyuntural, sino que se viene arrastrando desde hace años —y parece aceptada por todos los creadores entrevistados¹¹— como parte indisoluble del sistema del arte costarricense.

Hay que resaltar que, en siete de los trece artistas, el tema del mercado del arte tuvo que ser sacado a colación y de forma directa por el entrevistador, ya que no era expresado por los entrevistados. Ello da idea tanto de la escasa preocupación que, aparentemente, el tema suscita entre ellos como de la limitada vinculación que el mismo tiene con el sistema del arte. Curiosamente, el artista

más interesado en el análisis sistemático del mercado, Adrian Flores, es uno de los menos vinculados al mismo.

Muchos de los artistas hacen claras referencias a la disociación (de la que al principio hablábamos) entre “artistas de bienales” y “artistas de galerías”, *“metidos en los ‘procesos’ o en el mercado”*. Esta diferenciación se expresa como “natural” en la mayoría de ellos y nos parece muy determinante por la idea que indica Goizueta: *“Lo que sucede en el Museo o en TEOR/ética está muy separado del impacto que eso tenga en el sustento de estos artistas para vivir y seguir produciendo”*.

El mercado del arte más avanzado, en Costa Rica, es prácticamente inexistente según los artistas. No existe tradición ni coleccionistas, siempre se habla de entre seis y diez personas que adquieran, de forma constante, arte avanzado pero, como indica Javier Calvo, cuando te han comprado *“una o dos veces, después ¿qué?”* Esta precariedad económico-profesional es consecuencia de una debilidad manifiesta en la estructura de intermediación comercial del país provocada, según los artistas, tanto por la falta de profesionalización como por la práctica inexistencia de coleccionistas. Es de destacar que esta situación contrasta, de forma notoria, con una amplia capacidad de producción y con un notable desarrollo de los ámbitos curatoriales e institucionales.

Es necesario señalar, quizá como nota al margen, que ninguno de ellos hace referencia (excepto Cinthya Soto y de forma negativa) a la “venta directa” de artistas a coleccionistas. Este es un asunto que, sin embargo, sí aparece reiteradamente en las conversaciones realizadas con otros agentes del sistema (galeristas, periodistas o curadores). Ningún artista habla, curiosamente, de la falta de incentivos al coleccionismo ni se pregunta por las causas profundas de la falta de interés (tanto intelectual como económica) del público por la plástica más contemporánea.

Hay que destacar la práctica falta de espacios de intermediación económica tradicionales entre artistas y coleccionistas: las galerías. El mercado primario, para todos los artistas estudiados, es prácticamente inexistente. Casi todos ellos insisten en que *“no hay galerías”*. Quizá se precise de la reformulación de un modelo galerístico que sea capaz de concitar cierto interés entre el público con capacidad económica y vincularse, también, a los procesos institucionales. Reformulación que, quizá, pasaría por cierta profesionalización de un ámbito que con frecuencia ha estado o en manos aficionadas o, en el mejor de los casos, en otras que atendían a la necesaria e inmediata supervivencia.

Toda esta situación y circunstancias, curiosamente, no animan a los artistas plásticos costarricenses ni a abandonar el país en busca de perspectivas profesionales más dinámicas ni a fomentar, mediante la gestión personal, los

vínculos de la sociedad (más allá de estrechos círculos académicos y artísticos, sin capacidad ni voluntad coleccionística) con la plástica que realizan. Nos parece, desde luego, muy contradictoria la actual dicotomía entre una queja, sumisa en cierta medida, por la falta de capacidad autogeneradora de recursos económicos y la continua reivindicación de un “arte útil” (ideológicamente hablando, heredero de Néstor Canclini o Brea, por ejemplo) desvinculado de lo “mercantil” y asociado a instituciones “legitimadoras” pero carentes de capacidad generadora de recursos materiales continuados para los artistas. Por ejemplo, se cita —de forma constante y por evidentes razones “fundacionales”— el extraordinario papel que jugó Virginia Pérez-Ratton pero no se reflexiona sobre la práctica desaparición de las sinergias internacionales por ella generadas ni de la escasísima “ampliación” de la muy breve nómina (apenas dos o tres) de artistas con presencia exterior estable.

Es de lamentar, por tanto, que al inicial lanzamiento institucional de los jóvenes no siga un selectivo acompañamiento del mercado que permita a los creadores hacer crecer su carrera y vivir de su trabajo artístico. Esta situación, unida a la enorme dificultad de la internacionalización (que facilitan las galerías y, en el caso que nos ocupa, no existe), hace que la inmensa mayoría de los artistas aparquen sus carreras y terminen trabajando en “actividades paralelas” que, generalmente, se convierten —a más corto que largo plazo— en “principales”.

Finalmente, hay que indicar que, lamentablemente, no se incluyen en la publicación las conversaciones mantenidas con el periodista Fernando Chaves, la ministra de Cultura Silvy Durán, y los artistas Esteban Piedra y Christian Salablanca, debido a la negativa de todos ellos a autorizar formalmente su publicación. Tampoco están, y por desgraciadas cuestiones técnicas en estos casos, las de los profesores y artistas Robert Rodríguez y Victoria Cabezas.

Dado que numerosos nombres propios, de personas e instituciones, se repiten a lo largo de las conversaciones, se ha optado por hacer alguna indicación aclaratoria sobre los mismos cuando hemos considerado necesario para enmarcar el sentido de las conversaciones.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer el apoyo incondicional, en aquel 2016, tanto del profesor Eric Hidalgo, que fuera director de la Escuela de Artes de la Universidad de Costa Rica, como del profesor Javier Escalera, director del CEI Cambio de la Universidad Pablo de Olavide. Este trabajo de investigación pre-doctoral contó con la inestimable financiación de ambas instituciones para poder llevarse a cabo.

Asimismo es imprescindible destacar que este trabajo no hubiera podido realizarse sin la extraordinaria coordinación logística de Raquel Barrantes, la asistencia (profesional y personal) de Andy Retana y el apoyo técnico de la siempre dispuesta Laura Villalta. A los tres, gracias infinitas.

Queremos agradecer al maestro Robert Rodríguez, de la Universidad Nacional de Costa Rica, su inestimable tutelaje y sincera amistad y compañía durante la estancia.

Por supuesto, también al artista Javier Calvo por su generosidad, cediéndonos la magnífica imagen que sirve de portada a esta publicación.

Y, sobre todo, reconocer la extraordinaria implicación, académica y personal, de la profesora Tamara Ávalos, de la Escuela de Artes de la Universidad de Costa Rica, a quién dedicamos esta publicación. Gracias a ella todo fue posible.

JAVIER CALVO

ARTISTA MULTIDISCIPLINAR
1981, SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Quería empezar preguntándote qué es “ser un buen centroamericano”¹⁶ y si tiene algo que ver con ser un buen costarricense... [Risas]

Javier Calvo

Yo creo que tiene que ver con el anhelo, con la cosa de soñar, de imaginar otra realidad y actuar sobre ella. Esa frase es una especie de *statement*, y tiene que ver muchísimo con lo costarricense y con imaginarse, con lo que nos han enseñado que es nuestro territorio, nuestro país. Y sí, se trata de tener la capacidad de sentirse, de imaginarse formar parte de algo mayor sin desprenderse de lo propio...

J.R. R-M.

Lo planteaba porque pienso que hacerse esta pregunta, siendo costarricense, con la idiosincracia identitaria que tiene el país, tiene un doble juego, de ida y de vuelta con respecto a la región, de poner encima de la mesa una serie de cuestiones complicadas a nivel social, cultural...

16. *Quiero ser un buen centroamericano*, 2009. Acción foto-documentada. El artista colocó en su pecho una plantilla de papel blanco con la frase “Quiero ser un buen centroamericano” recortada, se expuso al sol durante dos horas dejando la frase marcada por la quemadura. Es una de las obras paradigmáticas –junto con *El blanco es relativo*– de su trabajo inicial.

J. C.

Inclusive, cuando uno mastica la frase “Quiero ser un buen centroamericano” da como dos alternativas: o se está en busca de ello o, simplemente, no se es. Hay una cosa tautológica ahí, como es ser dentro del ser, como que uno aspira a algo... Pero también la afirmación de que no lo soy. La frase manda inmediatamente la pregunta “¿Qué es ser centroamericano?”, o costarricense... Es una afirmación, un deseo que se vuelve pregunta. Se vuelve una pregunta fuerte porque quiere decir que lo que me define es una duda.

Es cierto que, históricamente, Costa Rica ha sido la administradora de diferentes “valores”, por ejemplo, del “mito de la blancura”, porque intentó construir su estado-nación en base a ese mito que trae aparejado una serie de características: gente más laboriosa, más pacífica, más confiable, más próspera... que, también, míticamente, otorgaba un falso liderazgo regional. Yo cuestiono todo esto en mi obra permanentemente porque, evidentemente, es un mito. Aunque sí es verdad que, durante cierto tiempo recientemente en lo contemporáneo se ha tenido cierta influencia gracias a ciertas iniciativas personales concretas, como la de Virginia Pérez-Ratton¹⁷ o Rolando Castellón¹⁸, o institucionales (ligadas a estas personas, desde luego), como el Museo¹⁹ o TEOR/ética²⁰. Con modelos importados quizá... Pero esa influencia, en este momento, porque pienso que esa administración se ha desplazado a Guatemala. La gente que toma decisiones en la región, que tiene poder, curadores por ejemplo, ahora están instalados allí y tienen sus intereses.

J.R. R-M.

Esos desplazamientos forman parte del devenir de lo contemporáneo, en plástica, sobre todo. En Europa hemos vivido, en las dos últimas décadas, esos movimientos, allí de una ciudad a otra, más que entre países... Los territorios vírgenes siempre son más interesantes... pero cuando los hemos “asimilado” buscamos otro lugar... Costa Rica, con su importación de “modelos” del sistema del arte y la consolidación y triunfo de los mismos en los últimos años, siento que está ahora en un momento de inflexión...

17. Virginia Pérez-Ratton (Costa Rica, 1950-2010) fue una artista, curadora y gestora cultural. Su labor de estudio y difusión de las artes plásticas centroamericanas es fundamental para entender el devenir reciente del sistema del arte sobre todo en Costa Rica. Directora del MADC, primero, y, después, fundadora de TEOR/ética, realizó importantes curadorías nacionales e internacionales. < <https://teoretica.org/biografia/> >

18. Rolando Castellón (Nicaragua, 1937) es un artista y promotor cultural, figura fundamental para entender el desarrollo de la plástica contemporánea en Centroamérica. Después de una sólida trayectoria, se trasladó a Costa Rica en 1993, donde colabora con Pérez-Ratton en el MADC y cofunda TEOR/ética.

19. El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), situado en San José de Costa Rica, fue fundado en 1994. Desde entonces —y hasta la primera década del s. XXI— se ha convertido en referente, institucional expositivo, indiscutible del arte más avanzado en Centroamérica. < <http://madc.cr> >.

20. “TEOR/ética es un proyecto independiente, privado y sin fines de lucro dedicado al arte y al pensamiento, ubicado en San José, Costa Rica...” < <http://teoretica.org> >

J. C.

Es cierto, ha habido unos cambios bestiales. La relación con los curadores, por ejemplo. Virginia empezó ese mecanismo, como traer a figuras como Szemann²¹ para posicionar a los artistas, para legitimar un trabajo...

J.R. R-M.

Aquella visita de Szeemann, por ejemplo, tuvo unas consecuencias muy claras: tres artistas costarricenses en la siguiente Bienal de Venecia.

J. C.

Y no sólo eso, uno de ellos ganó el León de Oro²²... Y Aníbal López²³... La labor de Virginia era para visibilizar artistas centroamericanos...

J.R. R-M.

La labor, en ese momento, fue inmensa, de puesta en el mapa prácticamente...

J. C.

Ahí se producen conflictos, porque era "desde la región". Esta cosa de "lo centroamericano" fue importante para mí, por ejemplo porque yo me empecé a relacionar con el arte desde ahí por eso lo de "Quiero ser un buen centroamericano". "Centroamericano" como integración, que tiene muchos ecos y relaciones porque siempre hubo esos intentos, a otros niveles, como políticos, centroamericanistas que siempre fueron un fracaso.

J.R. R-M.

Volviendo a lo costarricense, ¿cómo ves los modelos de relación entre los artistas más jóvenes y ese "sistema" asentado del que hablábamos?

J. C.

Pienso que hay como ciertos puentes entre lo institucional y los jóvenes que están trabajando de forma "paralela" ahora. Sí es cierto que ha habido un montón de esfuerzos, tanto personales como colectivos, para autogestionarse, armando espacios "alternativos". Creo que los artistas no están satisfechos con las instituciones porque no proporcionan los espacios que ellos creen que necesitan, y esta cuestión tiene que ver con los intereses de los espacios legitimadores. Básicamente, hay cierto agotamiento por parte de mucha gente

21. Harald Szemann (Suiza, 1933-2005), curador e investigador del arte, esencial en la Historia del arte contemporáneo en el siglo XX.

22. Federico Herrero (con tan sólo veintitrés años) fue el ganador del León de Oro, como mejor artista joven, en la 49 Bienal de Venecia (2001), comisariada por H. Szemann.

23. Artista y activista guatemalteco (1964-2014) —también denominado A-1 53167—. Como Herrero, fue premiado en la misma Bienal de Venecia de 2001.

joven hacia ese discurso identitario, esa “cosa centroamericanista” de la que hablamos. Hubo una especie de monopolio de ese discurso y hubo que gente que se empezó a organizar para mostrar y validar otros intereses. Ha habido una reacción porque muchos artistas han empezado a ver inaccesibles los espacios institucionales, el MADC, TEOR/ética... Es muy curioso, pero esta misma gente que empieza a autogestionarse en muchos casos son invitados, a partir de ahí, por esas mismas instituciones...

J.R. R-M.

Eso es natural, ese trasvase y crecimiento son normales... Pero, no entiendo si lo ves como algo positivo, relacionado con la evolución profesional, o como una necesidad de, por fin, acceder... Vuestro trabajo es muy duro, es un largo recorrido en el que nunca, ni siquiera si lo haces, puedes estar seguro de “llegar”...

J. C.

Al final, en la mayoría de los caos, sí hay una necesidad de ser “legitimado”. Inclusive me aventuraría a decir que, muchas veces, es una estrategia. Construir tu propio espacio es una estrategia para visibilizarte...

J.R. R-M.

Cambiando de tema, desde casi el principio, uno de tus temas centrales de trabajo ha sido el “territorio”, entendido como lugar de pensamiento e identificación. ¿Cómo te ves a ti mismo como artista dentro de él?

J. C.

Indefinido. Los cuestionamientos que yo hago tienen más que ver con la “no-definición”. Las afirmaciones categóricas suelen estar llenas de muchos arquetipos. A mi me produce una especie de malestar que me hablen en inglés o lo de “pura vida”, la cosa de la “Suiza centroamericana”, la prosperidad... Esas definiciones con respecto al territorio están llenas de muchos estereotipos y yo creo que, por ejemplo y sin embargo, Costa Rica es súper violento. Que la gente sea tan sumisa y tan poco confrontativa me parece violento... Somos incapaces de decir: “Yo pienso ésto y ésto” o “Las cosas son así y así”, y en el fondo es más violento que ser explícitos porque es una especie de indiferencia, una especie de temor que son dolorosos. Cuando me pongo a pensar en la imagen que se trata de proyectar, lo que me genera es tristeza...

J.R. R-M.

A mí, tu obra también me transmite cierta desubicación...

J. C.

Sí, es como extravió, justamente...

J.R. R-M.

Una obra tuya que me interesa mucho, por ese aura de ingenuidad que, aparentemente, bajo la que subyace, sin embargo, una historia muy compleja es *Cartografía para una nube*²⁴. La inmediata lectura es "Mira que graciosa la imagen" pero enseguida dices "Vaya, está perdido, en el cielo..."

J. C.

Curiosamente, uno de mis últimos proyectos es *Ser o Star*. Superpuse las constelaciones que se ven desde el hemisferio norte sobre el mapa de Oaxaca, creando 244 puntos aleatoriamente esparcidos por el territorio y a los cuales intentaba llegar para fotografiarlos, usando un *gps*. Se repite ahí la historia del anhelo, del estar, del triunfo, del querer llegar... Pero en el fondo era una deriva... Y muchas veces me perdí tratando de llegar a los puntos. Ahí está también la no-definición, pero cuando me preguntas "cómo me ubico" me quedo en blanco porque justamente siento que cuando uno se quita los arquetipos se queda desbocado, un poco vacío.

J.R. R-M.

Siempre he creído que las definiciones nunca son azarosas, que contienen articulaciones mentales (reales o no) que te colocan en lugares de pensamiento. En Europa "Ser suizo", por ejemplo, puede provocar envidia, pero todo el mundo piensa que, quizá, no haya nada detrás más que la misma definición... "Ser italiano", "Ser inglés" tiene connotaciones muy claras pero "Ser suizo" es todo y nada.

J. C.

Por eso a mi me interesa tanto ver cómo se empieza a construir todo este imaginario, y siempre tengo en la cabeza ese "querer ser". Pienso que todo el esfuerzo y el anhelo costarricense por la paz, por el desarrollo, por verse de cierta forma especial, por verse como una excepción en latinoamérica, el mito de la clase media, de una determinada "racialidad" blanca... Todo eso se perdió, quizá, y la búsqueda de ese modelo que siempre perseguimos y que ni siquiera sabemos si eran necesarios para nosotros. Como cuando se le tiene envidia al carro del vecino... O a la casa del vecino, o querer ser físicamente según un estándar, similar a otros. Aquí no se asume todavía al "moreno", al negro, todavía hay una cosa muy complicada ahí.

24. *Cartografía para una nube*, 2010. Fotografía digital intervenida, 61 x 40 cm.

J.R. R-M.

En tu trabajo, usar el cuerpo como modelo de representación tiene la profundidad de la piel...

J. C.

Al final, la representación de todos estos arquetipos de los que hablamos, pasa por el cuerpo. Tu pensamiento está con vos, en tu cuerpo..

J.R. R-M.

¿Cómo te ves a ti y a tus compañeros dentro del sistema del arte? Te lo pregunto porque lo que estoy oyendo es que de este trabajo apenas vive nadie. Veo que se ha trabajado muy bien en los artistas, en curadores pero se ha abandonado al mercado y al público interesado.

J. C.

Sí, es un asunto grave porque uno puede contar con los dedos de una sola mano los artistas que viven de esto. Cuatro quizá, o cinco. Las galerías que hay son muy comerciales, porque es mucho más fácil vender un Jiménez Deredia²⁵ por 10.000 dólares que hacer una campaña de educación para que la gente se interese por otras cosas, que nunca serán tan caras, además. Yo diría que son contados los artistas que tienen una relación seria con las galerías. Aquí, las galerías que trabajaban con artistas contemporáneos, como Jacobo Karpio, cerraron sus espacios.

J.R. R-M.

Es cierto, llama la atención la disociación entre la calidad de los artistas y la falta de un mínimo soporte comercial.

J. C.

Yo creo que mucho tiene que ver con la educación. La primaria y secundaria es pésima con respecto a la plástica. Aquí, la gente que compra lo hace en su mayor parte pensando en el concepto "decoración", incluso más que por alcanzar o presumir de un status. Y esto es un problema, porque esos artistas de calidad en los que vos pensás no hacen cosas para nada decorativas. Este es un mercado muy muy chico, apenas diez personas que coleccionen, que te compran una o dos veces y después ¿qué? Además, mercado internacional no hay porque no hay galeristas que hagan el trabajo...

25. Jorge Jiménez Deredia (Costa Rica, 1954), escultor figurativo de ascendencia clásica y bien considerado por el mercado de arte costarricense.

J.R. R-M.

Es importante, creo, lo que apuntabas de la educación porque yo, cuando hablaba de “mercado”, me refería no sólo a esos diez coleccionistas, sino a ese entramado social interesado en lo contemporáneo que hace que, de alguna manera, se polemice y se hable de ello para que se vaya asimilando. Veo una brecha muy importante entre “nuestro mundo” y “el resto”...

J. C.

Es total, una brecha total, pero es extraño también, porque creo que la mayor cantidad de público local de los museos es para el arte contemporáneo: el MADC y, ahora, también, el MAC²⁶ y el Banco Central²⁷. Hay una gran brecha, pero hay actividad y se están generando cruces y aperturas.

J.R. R-M.

Y el futuro cercano ¿cómo lo ves? Estos estos nodos que están encendiéndose, y apagándose pero generando un entramado, todas estas alternativas que se están generando, ¿las ves con potencia como para consolidar un entramado? Aunque no sé si hablar de internacionalización porque es muy complicada, porque al final, ésta la da la inclusión en los mercados...

J. C.

Creo que no lo veo bien... Hay intereses muy particulares... Las personas que podrían hacer esto tienen los ojos puestos en “cuatro gatos”, hablando de Centroamérica, y están implicados con toda una estrategia mercantil. Hay trazadas estrategias y en ellas, evidentemente, no pueden entrar “todos”. Es a partir de ahí es como se empieza a organizar toda Centroamérica, con esos cuatro curadores que organizan la escena, con intereses muy puntuales, con intereses económicos. No lo creo. Creo que, por mucho tiempo, los artistas de acá van a tener que dedicarse a otra cosa, cada vez más. Primero porque las platas se las están llevando otros, aquí, más bien, contrariamente, uno tiene que pagar... Esa es mi experiencia... Tampoco creo que vaya a haber un *boom* costarricense. Hay como intentos, pero... Hablar de Centroamérica pudo estar de moda, pero las personas que lo hacían era para promover a “sus” artistas. Así, también creo que las instituciones cada vez están peor. Es que yo soy pesimista...

26. El Museo de Arte Costarricense, abierto al público en 1978, es la mayor institución dedicada a las artes plásticas en el país. Cuenta con una importante colección, centrada básicamente en el siglo XX < <http://www.mac.go.cr> >.

27. Referente museístico por sus colecciones de arqueología y numismática, ha realizado, en los últimos años, una importante labor en el campo de las artes visuales más contemporáneas < <https://museos-delbancocentral.org> >.

J.R. R-M.

Ya veo...

J. C.

Es que tengo razones. Las instituciones ya no están funcionando como unas plataformas de visibilización. No veo que alguien quiera decir "Vamos a hacer que esto funcione". No veo que pueda empezar a crecer un mercado, más bien, en este sentido, vamos a peor. A nivel creativo es diferente, como decís, hay artistas interesantes. Todo lo que hablábamos antes del extravío, del querer ser está en la figura del artista, quiere llegar a ser otra cosa. A nivel de mercado e inserción de los artistas va a seguir como llevamos estos años... Aunque, evidentemente, siempre va a haber uno o dos que puedan salir. Pero no más...

*Conversación mantenida el 31 de octubre de 2016
en la Escuela de Artes de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.*

ÓSCAR FIGUEROA

ARTISTA MULTIDISCIPLINAR
1986. SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Óscar Figueroa

Digo que hago “cosas relacionadas” con el arte porque no sé hasta dónde logran ser arte... Hago una investigación como muy de las ciencias sociales ... ¡Aunque tampoco hago ciencias sociales! Eso está clarísimo, eso sí lo tengo claro. De repente, como que me interesan cosas que no visualizo dentro de las artes, o cosas que me interesan que no caben dentro de sus espacios... No lo pienso como “Voy a hacer una obra de arte” sino como un proyecto relacionado con un proceso de investigación. Y digo que están “relacionadas” con el arte porque sí hay ciertos criterios estéticos o espacios donde lo muestro que se relacionan con él...

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Me sorprende, todavía, la dicotomía —que yo pensaba olvidada— entre “arte del objeto” y “arte del concepto”... [Risas] Bueno, hablando en serio, tu obra, o al menos lo que vemos como su expresión, está dentro de lo “artístico plástico”... Al final, tus “cosas” tiene unas características determinadas, das unas resoluciones formales como expresión de los procesos de trabajo... ¿Cómo se insertan esas “resoluciones formales” dentro de algo complejo como el sistema del arte contemporáneo, en un país como Costa Rica?

Ó. F.

Todo parte de mi proceso de trabajo. Voy generando relaciones, analogías... Y ando ahí y "las tiro". Yo trabajo más allá de lo histórico, porque la historia está contada sólo desde cierto punto de vista y en Centroamérica se cuenta, como indicaba Herodoto, sólo a partir de hechos gloriosos. Cuando uno revisa la historia de Centroamérica ve que hay cosas que no están, que hay cosas que no calzan... Así que, más que la historia, yo trato de tocar cierta memoria a partir de anécdotas, de testimonios... Por eso hay un proceso de investigación bastante arduo, en el sentido de recolección de información, porque no siempre son datos del, digamos, Archivo Nacional²⁸. Aparentemente, no es información "real" ya que proviene de la memoria o de un testimonio oral, que son, también, archivos no registrados... Trato de traer esa memoria, pero no como una cuestión anecdótica ni nostálgica sino para poder entender determinados procesos que ahorita ocurren, económicos, por ejemplo. Todos mis proyectos, al principio, surgieron referidos a la economía y, cuando me fui adentrando más en ellos, resultó que había personas detrás. Los procesos económicos en Costa Rica son esenciales desde el siglo XIX, y yo trato de traer la memoria relacionada con ellos, pero olvidada por la historia oficial, y ponerla delante, para entenderlos.

J.R. R-M.

Cuando documentas, y te implicas visualmente en esos procesos que dices, siento que estás generando narrativas que realmente llegan a los que los contemplan, que llegan emocionalmente incluso... Por ejemplo, cuando tallas un fémur en una travesía de tren²⁹ el mensaje es claro...

Ó. F.

Bueno... Cuando estudias en el colegio, te dicen que el ferrocarril fue construido por negros y casi nadie sabe que la mayor parte de la mano de obra fue china. Así que cuando hago esa relación con la enorme comunidad de chinos que hay en Costa Rica (que aquí tiene el mismo perfil bajo que en el resto del mundo) resulta extraño. Me interesa mucho la no-visualización... Nadie hace la relación de por qué hay tantos y por qué aquí muchos incluso no usan ya su idioma.

J.R. R-M.

Al hablar de la falta de visualización me he acordado de tu obra *15 nudos* y cómo manejas esta cuestión de mirar y no ser visto. Desde dentro del tonel...

28. < <https://www.archivonacional.go.cr> >

29. *Fémur*, 2015. Madera de durmiente de antigua vía de Panamá tallada.

Ó. F.

Es una anécdota que me encontré. No sé si es cierta o no, me queda la duda, pero es cierto que ese proceso de traer chinos a la construcción de ferrocarriles de toda América, de repente, podría no ser tan legal...

J.R. R-M.

Es también muy “visual” esa imagen, muy potente... Como las traviesas de ferrocarril pintadas de blanco³⁰...

Ó. F.

Bueno es, digamos, como una “casualidad”...

J.R. R-M.

Creo que no... Casualidad no... ¡No eres tan duro!

Ó. F.

[Risas] La cuestión visual en relación al proyecto es un resultado... La relación entre la forma y el contenido... Verás, cuando yo tengo una idea, una información que a mí me gusta, pienso en cómo materializarla de la mejor forma, claro, pero la solución visual siempre va ligada al proceso.

J.R. R-M.

Por supuesto, pero no puedes negar que esas soluciones te suelen quedar espectaculares, y no me estoy situado en procesos formalistas o de estetización. Estaba pensando en la Intervención *UFCO* de Limón, por ejemplo: yo veo ese edificio forrado de plástico azul, con el viento moviéndolo, y me genera una sensación determinada que, seguro, me hace preguntarme qué es aquello y por qué está allí.

Ó. F.

Quizá sí, pero yo no trato de hacer algo “espectacular” como estrategia, sino que sale así...

J.R. R-M.

Lo entiendo, pero la cuestión es que, queriendo o no, consigues atraer mediante la imagen, consigues acercarnos a tu discurso y eso es algo que me parece importantísimo. Por cierto, ¿cómo se inserta tu obra en el mercado? Bueno, mucho no se inserta... No trabajas con galerías...

30. ...*under each sleeper rests the body of a chinese*, 2014. Acción, documentada en vídeo, en la que el artista pintaba de blanco (el color del duelo para la cultura china) traviesas de ferrocarril, en recuerdo de los inmigrantes chinos muertos durante su construcción.

Ó. F.

No hay ninguna galería como tal en Costa Rica... Ninguna que trabaje con lo que tú llamas "arte avanzado"...

J.R. R-M.

Y, desde tu punto de vista, ¿esta circunstancia cómo se explica?

Ó. F.

Cuando yo estaba en la Universidad estudiando había tres espacios del arte contemporáneo que se estaban moviendo mucho: el MADC, donde estaba Ernesto Calvo³¹ como director; TEOR/ética, cuando aún vivía Virginia Pérez-Ratton; y la galería de Jacobo Karpio. Esa galería buscaba crear un público que comprara arte bajo un criterio de coleccionismo serio, más allá de cuestiones de decoración... La galería también quería posicionarse, con el público y el mercado, a través de los proyectos que en ella se mostraban. Pero Jacobo es un cabrón, es un ladrón... No conozco a nadie a quien no haya robado...

J.R. R-M.

Y se fue...

Ó. F.

Sí, ahora está robando en otro lado. [Risas] Pero tenía la virtud de que, como galería, buscaba arriesgar, a diferencia de las que hay ahora. En las de ahora, como que mi trabajo no calza... Si uno se pone a mirar, en ellas hay "sólo" pintura o fotografía, etc. Y, por otro lado, en lo que yo conozco, aquí sólo hay una persona que compra con criterio de coleccionismo, incluso piezas que están cedidas en museos y que nunca ha tenido en su casa. No es Christian Lesko³², es otro personaje... Al no haber mercado para el arte que hago, para mí una galería no tiene ningún sentido acá. Y en sitios como Colombia y México pues tampoco necesitas una galería para vender, sino para posicionarse en el mundo del arte. Pero eso aquí no existe y con Jacobo, tal vez sí existía, pero al tener esas condiciones tan negativas con él... Es un poco absurdo. En Centroamérica hay una que funciona, Diablo Rosso, las otras son "intentos de"...

J.R. R-M.

Lo que pasa es que los procesos de internacionalización están muy ligados a las galerías, si es que estas hacen bien su trabajo. Y si no consigues salir fuera, al final, todo se queda reducido a lo local, y haces el "recorrido" expositivo más o

31. Ernesto Calvo es un investigador, curador, crítico y docente de origen cubano asentado en Costa Rica. Fue director del MADC entre 2004 y 2008.

32. C. Lesko (1978, Florida, EE.UU.), empresario, promotor cultural y coleccionista de arte contemporáneo costarricense.

menos lógico, en el MADC y TEOR/ética y poco más, pero cuando ya has cubierto esas etapas...

Ó. F.

...¿Qué pasa? Es el bien y el mal de tener esas dos instituciones tan fuertes acá. TEOR/ética y el MADC, a pesar de los altos y bajos, tienen mucho poder en cuanto a la legitimación del arte contemporáneo en Centroamérica. Y, claro, cuando uno expone ahí, de forma individual, ya llega a ese tope y, luego, ¿qué pasa después? Aquí en Costa Rica, el “después” es hacer trabajos muy específicos que a uno le interesen y, luego, tirar para afuera.

J.R. R-M.

¿Y cómo “tiras para afuera”? Y no es una pregunta retórica, sino de corazón.

Ó. F.

Bueno, a mí, por ejemplo, el tema ferias de arte no me interesa mucho. Me interesan más las exposiciones específicas en determinados espacios o bienales... A nuestra generación, en ese sentido, nos ha ido bastante bien, pero creo que por una serie de circunstancias más casuales que planificadas. Yo, por ejemplo, he estado en la Tate Modern, en Pereira en el Salón Nacional de Colombia, voy ahora para Irlanda... Todo invitado por el mismo curador: Inti Guerrero³³. Él estuvo en TEOR/ética y casualmente conoció mi trabajo, más porque ambos estábamos ahí que porque se pusiese a investigar y dijese conmigo. Eso es lo que pasa, quizá; que determinado tipo de gente llega en momentos de cierta efervescencia. Esa pregunta que hacés es buena para artistas de generaciones más jóvenes que la de uno: ¿cómo se van a posicionar? Porque cuando yo logré ingresar al sistema del arte fue porque gané una Bienal costarricense, que fue por concurso, por convocatoria abierta... Terrible... Y, aunque es súperabsurdo hacer una Bienal así, dio campo para que artistas jóvenes o desconocidos trataran de acceder al sistema. Ahora, tanto TEOR/ética como el MADC trabajan espacios y convocatorias que tratan de visualizar a los jóvenes pero no tienen la catapulta que podía tener una Bienal antes; no se da ese seguimiento por parte de otros artistas, curadores, etc. Incluso, ingresar en esos espacios no es tan complicado... Ya existe una fórmula: si hago “ésto” con esta obra y “estas personas”, lo junto y ya está. De repente, hay una “paz” general en el ambiente... También las exposiciones duran demasiado tiempo, tres, cuatro meses o más... Ahorita estamos en un punto clave para preguntarse cuál es el proceso de visualización que están haciendo los más jóvenes.

33. Inti Guerrero (Bogotá, 1983) es un curador de origen colombiano con una amplia trayectoria: ha trabajado en TEOR/ética, Tate Modern de Londres o Bellas Artes Projects Filipinas). Cuenta con numerosas publicaciones y curatorías de arte contemporáneo.

J.R. R-M.

De lo que he podido ver hasta ahora, después de haber hablado ya con diferentes personas, aprecio algo parecido a lo que cuentas pero, también, me he llevado dos sorpresas. Una, más desagradable: que esas fuentes de “legitimación”, que durante unos años tuvieron un papel importantísimo, ahora, quizá, no lo tienen tanto y que, para los artistas, aportan una relevancia más de carácter personal que de proyección. Y, la otra, muy agradable: que se han generado expectativas, de forma muy orgánica me parece, y artistas jóvenes que, “en la calle”, en espacios autogestionados o por su cuenta, de forma menos que más estable, están haciendo cosas interesantes. Cosas no tan visibles como las del MADC, por ejemplo, pero que, a la larga, podrán (o no) cristalizar...

Ó. F.

Sí, pero es un poco complicado... A nosotros nos pasó con *La Pyscyna*. Ese proyecto que montamos entre unos cuantos... Stephanie [Williams], Edgar León, Javier [Calvo], Fabrizio [Arrieta], Ernesto Calvo, Habacuc³⁴... Intentamos generar un espacio alternativo, no necesariamente para exhibiciones, pero sí para realizar actividades alrededor del arte. Yo pude entonces comprobar que en países como El Salvador, Honduras o Nicaragua, los espacios alternativos fueron (e incluso son) los espacios para visualizarse, porque no había otros institucionales. Acá, al estar TEOR/ética y el MADC, tan fuertes, era un poco complicado, porque la gente tiende (y ese fue nuestro error incluso) a comparar...

J.R. R-M.

Bueno, mirando lo que hicisteis, no me parece que fuese “comparable” o que hicierais nada por “competir”... O quizá te refieres a la percepción...

Ó. F.

Incluso a nuestra propia percepción... Han sido, los dos, referencias tan importantes, espacios tan fuertes —incluso a nivel de Centroamérica— que hacer la comparación nos era inevitable. Y ese apego es lo que hay que quitarse de encima para que un espacio alternativo, acá, pueda funcionar. Las buenas intenciones las podemos tener todos, pero que funcionen o no funcionen es otra historia... El arte, lamentablemente, no nace de “buenas intenciones” nada más. Creo que la gente que hace cosas en paralelo a las dos instituciones, o a la Bienal³⁵, puede funcionar en la medida en que tenga desapego de ellas... Porque tratar de decir que estoy haciendo “algo alternativo” porque no logro entrar en lo “institucio-

34. Guillermo Vargas (San José, 1975) es un artista y activista cultural costarricense.

35. Bienal Centroamericana de Artes Visuales, celebrada entre 1998 y 2016 y promovida desde el ámbito de la iniciativa privada. Se vino celebrando en los diferentes países del Istmo centroamericano y supuso cierta plataforma de lanzamiento para numerosos artistas de la región. < <http://www.bienal-centroamericana.com> >.

nalizado" es un error, es absurdo. Se supone que lo que uno hace es porque ha ocupado o quiere ocupar un determinado espacio, no porque no puede acceder al museo, al "cubo blanco"...

J.R. R-M.

Bueno, las "reglas del juego" son las que son y podremos no reconocernos en ellas, pero es absurdo negarlas... Y también es cierto que si vivo en un país de seis millones de habitantes con estructuras buenas pero reducidas, todo...

Ó. F.

...Gira alrededor de casi lo mismo... También me refiero a que no hay que tener tanto apego al MADC, a TEOR/ética o a la Bienal para poder hacer un proyecto. Creo más bien que hay que alejarse para poder hacerlo... En Salvador, en Honduras no hay instituciones de referencia y en los espacios "alternativos" es donde se pueden hacer cosas sin establecer comparaciones...

J.R. R-M.

No sé qué opinas pero, desde fuera, parece como si, en estos momentos, se estuviese balanceando la preeminencia regional que tenía Costa Rica a otros países, como Guatemala...

Ó. F.

Sí, la Bienal Paiz³⁶, Proyectos Ultravioleta³⁷...

J.R. R-M.

Parece como si Costa Rica hubiese llegado a cierto punto de "colmatación" institucional. Determinados nombres están "situados" en determinados sitios, y se está en unas mecánicas de funcionamiento que no coinciden con aquellas que los generaron, hace veinte años, y es lo irónico de la cuestión...

Ó. F.

Yo eso lo veo superpositivo, que, de repente, las batutas vayan cambiando de mano... Por ejemplo, Diablo Rosso, tiene sus cosas buenas y malas, pero se mueve en determinados lugares; Proyectos Ultravioleta es un conjunto de personas que sabe posicionarse... Y la Bienal Paiz... Todos se desapegaron de Costa Rica como referente, y creo que ahí fue cuando empezaron a funcionar. La muerte de

36. Fue creada en 1978, en Guatemala, con una intención divulgativa y localista por la Fundación Paiz. Ha ido evolucionando constantemente hasta alcanzar (desde los años 2010), cierto desarrollo y preeminencia en la selección del arte centroamericano más avanzado. < <https://22bienal.fundacionpaiz.org.gt> >

37. Galería fundada en 2009, en Ciudad de Guatemala. Representando a artistas, básicamente, latinoamericanos, jóvenes y que trabajan en el arte más avanzado, en poco más de diez años se ha posicionado internacionalmente < <https://uvuvuv.com> >.

Virginia [Pérez-Ratton] tuvo que ver, porque ella tenía su proyecto superclaro y tenía los contactos y la plata...

J.R. R-M.

Era el *factotum* y hay que reconocer que, antes de ella, no había una visión de Centroamérica en relación con lo contemporáneo...

Ó. F.

Fue un personaje muy importante para todo lo que estamos haciendo ahorita. Hay gente que piensa que ella tenía que haber dejado a alguien encargado de continuar su trabajo, pero yo creo que no, que era así como tenía que ser: un proyecto personal trabajado desde la pasión. Cuando ella murió todo el mundo estaba preocupado con qué iba a pasar... Acá, en Costa Rica, cuesta mucho el desapego...

J.R. R-M.

Enlazando con lo que hablábamos del traslado a otros países del impulso y de los procesos de trabajo más orgánicos aquí, ¿cómo ves tú los próximos años?

Ó. F.

Voy a intentar explicarlo desde mi caso personal... Yo sé que si mi trabajo está involucrado en procesos más amplios, de ahí, se van a generar otras circunstancias porque va a haber gente que lo vea, que sea influenciada por él... A partir de ahí, la cosa, para mí, se va a empezar a mover. Pero, la gente más joven, que tiene una producción más nueva, que todavía no son conocidos, yo no sé cómo... Porque no tienen esa visualización que se necesita para que, si un curador viene a Costa Rica a hacer alguna investigación, logre conocerlos. El panorama no es como muy claro...

*Conversación mantenida el 7 de noviembre de 2016
en la Escuela de Artes de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.*

ADRIAN FLORES

ARTISTA E INVESTIGADOR
1986, SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Tu trabajo anda por lindes difusas. Iba a preguntarte dónde te situabas, si es que te sitúas... No porque me parezca muy relevante, en principio, sino por centrar la conversación...

Adrian Flores

Lo mío es una cosa de no-pertenencia y conforme pasan los años me gusta más la idea. Precisamente, yo me formé primero en Filosofía pero hubo un momento en el que crucé las dos formaciones y estaba estudiando Artes y Filosofía simultáneamente, no sé muy bien por qué... Se fue dando... Y cuando has salido y se te presenta en algún sitio como “el grabador”, o “el filósofo”... Eso siempre me ha incomodado porque nunca me ha gustado la idea de que tengo que dejar de hacer cosas porque me nombren de cierta forma. Yo asumí la idea de que no soy ninguna, o soy cualquier cosa o, tal vez, que cada día me voy transformando un poco. Me gusta más la idea de ubicarme en el lugar del investigador, tal vez, precisamente, por venir de Filosofía, donde ya me desencanté del ideal del artista como productor de objetos, que, para mí, al menos, es una forma bastante aburrida...

J.R. R-M.

Bueno, tú también haces objetos... [Risas]

A. F.

Claro, ¡hay que hacerlos! ¡Son irremediables! Pero no es la finalidad. Siempre las preguntas son “¿Cómo se hacen?” “¿Por qué se hacen?” Y, de pronto, me vi en procesos en los que estaba investigando cómo se hacía arte... Trataba más de leer, de revisar... Por ejemplo, cuando me preguntan cuáles son los artistas que me influyen, me veo en una situación muy incómoda porque la respuesta es: “Ninguno”. Hay una influencia muy importante de la literatura siempre y, en el mejor de los casos, de la filosofía... Hay artistas que me encantan, pero tampoco son indispensables. De ahí viene, creo, la necesidad de estar construyendo investigación, la necesidad de la curiosidad científica, del niño... Me gusta descubrir, me gusta no saber lo que voy a hacer. En el sentido convencional, al menos, no soy artista. Aunque creo que también hay una nueva forma de ser artista...

J.R. R-M.

Creo que, entre nosotros, tenemos cierta hipocresía al respecto de esto, en determinadas ocasiones: por una parte decimos “lo contemporáneo lo acepta todo”, “el proceso es súper importante”, “el proyecto”... Pero luego, realmente, en la práctica del día a día, nos negamos a veces la posibilidad de aceptar la transdisciplinabilidad y necesitamos encasillar a los artistas...

A. F.

Eso es una cuestión, para mí, de todos los días. Me molesta el uso laxo de los términos... Se dice en la calle “Lo importante que es el proceso”, pero uno pregunta “¿Qué es un proceso?” y la mayoría de la gente se te queda un poco trabada. O te dicen “Es que el arte es una forma de conocimiento”, y yo siempre pregunto “¿En qué sentido es conocimiento? ¿Qué estás aportando? ¿Qué estás construyendo?” Se han vuelto conceptos vacíos. A mí éstas cuestiones sí me parecen importantes. A mí me encanta el tema de la epistemología y de la estética y he decidido entrar al arte desde ahí. Pero es cierto que requiere una disciplina muy diferente a la que la mayoría de los artistas están acostumbrados. También creo que nos han encasillado a todos en esa lógica del arte contemporáneo, que dice que hay que producir “investigación”, pero hay gente que no... Y, al final, mucho se convierte en “formas” estéticas. Ahora, la mayoría de esos “procesos” tiene apariencias “estéticas”, pero cuando uno se dirige a los contenidos no hay nada... Creo que el arte ahora se produce mucho “por costumbre”, está atado a lo que tiene que ver con inspiración, con impulsos, con las pasiones de la persona... Yo creo que son importantes, pero las pasiones también se dirigen y se regulan y, entonces, sí hay investigación y eso es un proyecto. Pero el medio nos ha permitido que juguemos a lo que queramos... El otro día hablaba con un amigo periodista que decía “En cultura todo vale madre” y esto sirve para que todo el mundo no haga nada, cuando debería ser la razón para hacer cualquier cosa...

J.R. R-M.

Creo que estamos en un punto en el que el objeto, la acción, los procesos artísticos verdaderos (y, la verdad, no sé bien cuáles son “verdaderos”) se han desposeído de “valor” y eso, de alguna forma, da un balanceo ridículo que oculta que muchas veces no hay nada detrás, o al contrario... Por eso me fastidian mucho las definiciones negativas de lo contemporáneo...

A. F.

Un convencimiento que tengo ahora es que la producción artística es meramente semántica. Hay poca discusión sobre “de dónde viene” el objeto, sólo se habla sobre “cómo se muestra”... A mí me fastidia, por ejemplo, que todavía estamos haciendo *readymades* y la gente no se ha dado cuenta. Claro, ahora son más elaborados, tienen un cuerpo teórico complejo que, además, se puso después de la producción del objeto... Creo que ahorita se trata más bien del lugar donde se exhibe el arte que de dónde proviene ese arte. Los artistas, por tanto, cada vez se preocupan menos de consolidar un sentido estricto de su obra porque estamos acostumbrados a que alguien lo haga o, peor aún, a que nadie lo haga... Y entonces caés en una institución que ya tiene todo su código ideológico montado y lo hace por uno. Y también lo entiendo, es muy sencillo...

J.R. R-M.

Bueno, también es que hemos decidido que la contextualización, muchas veces, es la que conforma la idea...

A. F.

Yo estoy intentando dar la lucha para reivindicar que el artista es el que tiene la última palabra. Los artistas tenemos que decir lo que realmente nos interesa... No deberíamos ser sujetos que nada más “prestamos nuestras cosas” o realizamos acciones o eventos. Eso es bonito y extiende la cultura en el mundo, digamos, pero, de verdad, ¿eso qué le aporta a cada quien? ¿Ahora estamos produciendo conocimiento? Pues no sólo; estamos produciendo espectáculo también, así que un poco de ahí viene mi proyecto editorial. Se trata de que el artista tenga la palabra, tenga la autoridad de sentarse a discutir de verdad con el historiador, con el curador que son los que, en última instancia, van a difundir la información. A mí me fastidia preguntarle a un artista por su trabajo y que no pueda decir demasiado. Quiero que me cuente al menos qué le interesa, qué está buscando... No me gusta que me citen dos o tres autores y ya... Eso no me dice nada... Vale, ya, “ya me dijiste toda la teoría pero ¿qué pensás vos?” Ya tenemos los “datos” pero, ¿cómo los presentás?, ¿cómo los amarrás? La mayoría no estamos superando esta etapa, la de la obiedad de transmitir datos... Estamos viviendo una época en la que la información sólo se replica... Y, aunque haya posibilidades buenas

replicando información, no me gusta lo que está sucediendo ahorita... Se ponen de moda ciertos autores y listo... El trabajo del artista no está en repetir sino en repensar las cosas. Me parece increíble leer a Walter Benjamin³⁸, pero ¿qué pasa una vez que lo lees? O ¿qué pasa en tu vida cuando ponés a Benjamin en perspectiva? A los curadores les encanta escuchar nombres mencionados, y repetirlos, y me fastidia enormemente, es increíble. Construyen todo un concepto que se robaron por ahí, se ve a todas luces, y se construyen un rompecabezas, ajeno muchas veces, donde te meten cualquier cosa ahí y dicen "todo esto, lo articula el concepto..."

J.R. R-M.

Creo que fue Pío Baroja³⁹ el que dijo que "todo lo que no es autobiografía es plagio"... Si no hay reelaboración, sentida desde uno mismo...

A. F.

Pues no... Y, además, es absurdo en esta época en la que tenemos todos los datos... Hace cuarenta o cincuenta años "saber" era una cosa, porque no había tanto acceso a la información... Pero ahora, ya no importa, porque la información está en nuestras manos. Es gracioso que el mérito de tu trabajo pueda ser tener información porque vos sí la buscaste y yo no. Esto no se puede confundir con el trabajo de, por ejemplo, Kenneth Goldsmith⁴⁰ con el tema de la "escritura no creativa", porque descubrió la potencia de copiar, plagiar, adulterar y eso sí me parece fantástico. Pero es diferente, es el ejercicio consciente de cambiar la copia...

J.R. R-M.

Me interesa ésto que dices porque hay un libro de artista tuyo que me parece muy interesante, *Baren*⁴¹, en la que reflexionas sobre la confianza en el artista y en que éste, y no el mercado, tenga la última palabra con respecto a su obra.

A. F.

Salía de la Escuela de Grabado⁴² y allí pensé mucho sobre lo que significa hacer gráfica y luego colaboré con Alberto Murillo⁴³ en su taller, con un aprendizaje bien diferente al que te da la Escuela de Artes, porque es importante que alguien de oficio te cuente los "secretos" y es una cosa bien linda. Pero bueno, a mi siempre me pareció tonta la idea de cómo se numera la gráfica... "Una gente se juntó y

38. Filósofo y ensayista (Alemania 1892-España, 1940), es una de las figuras más influyentes de la teoría estética del siglo XX.

39. Importante novelista español (1872-1956) perteneciente a la llamada "Generación literaria del 98".

40. Poeta, crítico literario y docente (EE.UU. 1961), es el creador de UbuWeb.

41. *Baren*, 2015, libro de artista.

42. Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica.

43. Alberto Murillo Herrera (Costa Rica, 1960), es un artista plástico y docente universitario con una amplia trayectoria dentro del campo del grabado.

lo decidió” y, claro, me pregunto: ¿esa gente quién era?, ¿por qué nadie ha leído nunca la “Declaración”⁴⁴? Hay dos, además; incluso una tercera... Todo el mundo escribe los números porque sí. Y me empezó a fastidiar porque las primeras obras que yo vendí eran grabados y me di cuenta de que la gente busca el “número”, busca la 1 “porque sí”. Yo preguntaba “¿Por qué querés el 1 y no el 100? Si mi trabajo es bueno, son idénticas.” Y me empezó a parecer absurdo. La numeración es para que alguien pueda comercializar de forma diferenciada tu obra, para que el que tiene la “uno” se sienta mejor que los demás, y crea que vale... Y de hecho la vale, en el mercado. Vos la vendés igual, pero una vez que la tiene el coleccionista, ya es más cara. Y me parece ridículo...

J.R. R-M.

Está el componente del fetichismo...

A. F.

El arte es fetichista por definición. Pero bueno... Los artistas no tenemos autoridad sobre cómo se vende, cómo se numera, cómo se clasifica. No tenemos autoridad sobre casi nada... Y se me ocurrió poner una “X” en el numerador, porque la gente lo que debería saber es la totalidad, eso me parece éticamente correcto. Son mil, son dos mil, son diez... Pero ¿qué importa la diferencia entre el “uno” y el “diez”? ¿Cuál es la importancia? Y, finalmente, todo decantó en el ejercicio de confianza que decías antes. Si vos querés una obra mía no tenés que querer el “uno”, tenés que querer la imagen en tu casa porque te gusta. A mí no me gusta este coleccionismo “de archivo”, de apilar y apilar piezas... Me gusta la gente que, de verdad, quiere tener un trabajo tuyo en casa porque lo disfruta. De hecho, mucha obra mía la tienen amigos que sé que no me pueden pagar, y no me importa, pero que realmente la disfruta. Esa relación de confianza con quien te compra debería de ser no sólo como quien presta un servicio... Porque les damos un pésimo “servicio”... En términos reales, ¿verdad?

J.R. R-M.

Esto es algo de lo que quería que comentásemos. Hablamos de “mercado” con una naturalidad tremenda cuando mercado no hay mucho, o casi nada... No hay apenas compradores y me pregunto cómo insertáis una producción continuada (y no me refiero sólo a “objetos” sino también a ideas y trabajo) cuando se tiene conciencia de una casi inexistencia de las personas que van a “soportar”, económica, social y emocionalmente, vuestro trabajo...

44. “Declaración de Venecia”, emitida en 1992, referente a la normalización de las ediciones gráficas de arte.

A. F.

En mi caso particular, yo sí reconozco —aunque creo que muchos artistas no estarían dispuestos a hacerlo— que en Costa Rica no hay mercado. Hay dos o tres compradores... Los hay —existen— claro, pero, si tenés suerte, te comprarán una cosa al año y nadie puede vivir de eso. La gente sigue pensando que sus obras valen los miles de dólares que ponen en el precio, lo cual es una clara mentira. Vos podés poner el precio que querás pero eso no es un valor de mercado.

J.R. R-M.

Si no hay nadie dispuesto a pagarlo...

A. F.

Si nadie lo paga, podés poner los miles que querás... Es un poco iluso, me parece. Hemos copiado modelos de mercado que vienen sobre todo de Norteamérica, en los que crees que los artistas pueden financiarse sus vidas con la producción artística. Aunque sepamos que es un método bien perverso, porque nos engañamos a nosotros mismos y al público... Aquí casi nadie vende nada, casi todo el mundo tiene otro modelo de ganarse el pan. Y me pregunto entonces ¿si nadie vive de ésto por qué insistimos en insertarnos en un mercado que no existe? o ¿por qué hablamos de arte en términos "de vender obra"? ¿Por qué no hablamos de arte en términos de "producir conocimiento"? Yo le pregunto a mis amigos, "Si nadie te paga ¿por qué no hacés lo que querés?" Pero van a seguir haciendo lo que se espera, porque "a todo el mundo le gusta..." Pero ya sabemos que a la gente "le gusta" pero es otra cosa... Como ese miedo inexistente que se refleja en la frase "Pero es que si hacés cosas diferentes nadie te va a comprar..." ¡Pero si nadie te compra!

J.R. R-M.

Ya, pero da miedo salirse de esos territorios ya transitados que consideramos los "adecuados". Y no es tanto económico, creo yo... Se tiene casi siempre ese tic mental de decir "Pero bueno, al menos estoy ahí" porque, si no estoy donde "se espera", nadie me va a mirar, no me van a seleccionar. No es tanto la venta como la inserción en el sistema lo que se juega...

A. F.

Totalmente. Es un miedo que todo el mundo tiene. "No estar", "no pertenecer", que no te legitimen... Pero siempre pienso que no sabemos cómo se construye la historia ni, mucho menos, la historia del arte. El arte del siglo XX se consiguió a punta de ruptura, no a punta de legitimación, pero nosotros, de pronto, convertimos esos "espacios de ruptura" en "espacios oficiales". La mayoría de los artistas quieren construir su imagen, legar no sé qué, pero "algo" y, bueno, la

historia nos ha enseñado que “hacer caso” no es la manera. “Hacer caso” es la peor forma, digamos... Los artistas que uno admira no son importantes, precisamente, porque “hicieron lo que tenían que hacer”, porque estaban preocupados por “pertenecer”. Bueno, hay algunos *rockstars* a los que eso les funciona... Pero, a nivel latinoamericano, no tenemos esos artistas. Hay quizá dos o tres, pero aquí el arte no está regido por ese modelo... Latinoamérica es más un espacio de lucha... Aunque Costa Rica es “rara” porque no tenemos una historia de lucha muy clara, no la tenemos arraigada...

J.R. R-M.

Y la poca que haya, está oculta...

A. F.

Sí, totalmente. Creemos que lo que sea “no sucedió” y que fue con palos... Cosas por el estilo... Es fantástica la historia...

J.R. R-M.

En 1948 no murió nadie⁴⁵... Por ejemplo... [Risas]

A. F.

No, no... Jamás... Y, en Latinoamérica, a la gente se le olvida que las cosas que son realmente increíbles son de artistas que quisieron apostar por algo diferente y se la jugaron. Y, en jugársela, muchos están en el olvido, probablemente... Y eso está bien, porque ¿quién está apuntado a ser recordado por siempre?

J.R. R-M.

Pero nos gusta...

A. F.

¡Claro que nos gusta! Pero es sólo coquetear con la idea porque, al final, se trata de suerte. Y eso no es problema de uno, alguien más lo va a hacer por uno. Es la suerte... Entonces, molesta que copiemos estos modelos y los traigamos cuando nuestra realidad no es esa. Nuestro gran problema, para mí, es que somos muy institucionales, en Costa Rica si algo no es “oficial”, no funciona. Si no es un museo, no hay exposición... Nos han enseñado que nuestro “oficio” es hacer arte y, probablemente, exponer. Yo, ahorita, creo que la exposición está en crisis y debería estarlo por mucho más tiempo. Exponer en Costa Rica no te da plata, entonces, la otra opción que nos han inventado, que me parece

45. Comentario referido a la “Guerra del 48”. Breve conflicto armado que enfrentó civilmente a Costa Rica, con un resultado no definido de, al menos, 2.000 víctimas pero que, hasta recientemente, se “visualizaba” en el país como incruento.

muy deplorable, es algo así como un modelo artesanal donde se reproducen estos espacios de feria de arte que, en realidad, no son productos artísticos... Serán excelentes productos artesanales pero sólo eso. Empezás castrado, sin posibilidades, y eso me parece una potencia: pensar que no le debés a nadie y que nadie te va a dar nada. Entonces, ¿por qué no hacer lo que querés? Pero la mayoría de la gente quiere pertenecer a ese sistema que no te retribuye y al que, realmente, no pertenecés. Hay que ser un poco ingenuo para creer que porque te reciban en un espacio de exposiciones ya te hicieron la vida... Hiciste una exposición y tres o cuatro personas más te conocen y luego otras dos o tres... Estamos acostumbrados a un modelo de producir arte que tiene que ver con un intercambio que no repercute en nosotros, un intercambio estéril en el que yo no veo la ganancia, finalmente. Siempre está la preocupación de la obra, de ponerla a la vista pero esto a mí no me preocupa...

J.R. R-M.

Me interesan tus últimos trabajos, como libros de artista, porque juegas con la objetualización de una obra que puede serlo o no...

A. F.

Soy amante de los libros y me interesa preguntarme dónde están los límites. El trabajo de Ulises Carrión⁴⁶ me parece increíble en este sentido, por la sistematización que hace y las categorizaciones que establece. El libro me ofrece una posibilidad de "intercambio" que me interesa más que producir objetos, que parecen pasivos y estériles, porque estamos acostumbrados a ellos y no nos aportan demasiado. El libro, sin embargo, uno lo tiene que manipular, de hecho un libro que no se puede tocar para mí es una escultura. Un libro te exige, por lo menos, la manipulación y ello implica tu ritmo de visualización, no el mío. Lo importante es que la gente se sienta parte. Me pregunto siempre qué pasa con esa persona que acciona... El libro me ofrece la posibilidad de que quien lo manipula se sienta importante...

J.R. R-M.

Volviendo a lo general del panorama, desde fuera parece como si aquí se estuviera en un buen momento. Como si estuviesen dando fruto los anteriores años de trabajo en los que se ha cuidado, institucionalmente, a los artistas jóvenes y a los curadores y se han importado modelos del sistema del arte, más europeos que estadounidenses, creo yo. Pero, al mismo tiempo, se ha descuidado a los coleccionistas, al mercado, al público que pueda amar lo contemporáneo... Siento una brecha entre cierta élite —que, sin duda, es pequeña— y el resto...

46. Ulises Carrión (México, 1941-Holanda, 1998) fue un escritor, teórico del arte y artista mexicano. Figura clave del conceptual mexicano.

A. F.

Lo entiendo... Lo que parece gracioso es que veás esa brillantez que decís... Aunque, claro, es interesante pensar en cómo el artista se "inserta" en la realidad socioeconómica. Ya... Pero yo esa pregunta no me la hago mucho porque siento que "pertener" es una falla, no me gusta la idea... Precisamente, cuando uno se inserta acá en el sistema no se te está aportando mucho y se te exige más de la cuenta y tenés que empezar a hacer concesiones... Aquí no se está produciendo que el artista pueda insertarse en el intercambio de materias y bienes, que haya un espacio cultural donde el artista pueda generar conocimiento útil que hay que pagar. Pero estamos en un lugar en el que se piensa cómo hacer que el artista "venda" lo que "produce" para así incluirlo en una lógica de "intercambio"...

J.R. R-M.

...Cuando no hay quien compre ni dónde venderlo...

A. F.

A mí, por ejemplo, me interesa todo lo que estás detrás, preguntarme qué pasa cuando el arte genera "cosas" que no podés vender... Hay deseo por poseer los objetos de arte pero no por "financiar" la producción artística. Porque yo creo que sí producimos conocimiento... Aunque también soy pesimista, porque pienso que no es rentable para este sistema pagar por la investigación en arte. Podría ser "revolucionario" no vender arte, aunque, realmente, la mayor parte del arte que se está produciendo en el mundo no se vende...

J.R. R-M.

Tu trabajo es voluntariamente "antisistema", porque es un modelo intelectual ajeno a las reglas que definen ese sistema del arte. Aunque quizá tu te puedes permitir mantenerte al margen...

A. F.

Bueno... Ahora somos casi todos *outsiders*...

J.R. R-M.

Hay quien no quiere serlo...

A. F.

Claro, sí, es más sencillo. Ahorita siento que algo está cambiando. Yo, tempranamente, vi que los modelos convencionales de producción —tal como los entendemos en latinoamérica— no me interesaban. Los veo totalmente estériles y, entonces, me hago la pregunta "¿Cómo accedo a los "lugares" sin hacer lo que los demás hacen?" Y, realmente, tampoco resulta tan difícil, yo estoy trabajando en los mismos lugares... Los "lugares" son permisibles, no son tan rigurosos como

nos hemos querido imaginar. Y me pregunto, de dónde viene la legitimación, ¿de las instituciones o de los artistas que no quieren construir cosas nuevas? De los dos, pero nos gusta pensar que son las instituciones las que generan modelos y no nos dejan hacer otras cosas. Veo ahorita cosas que no se pensaban hace cinco años... Quizá es que somos el nuevo *mainstream*... O que es un problema de voluntades, no de posibilidades.

Si uno quiere plantear modelos nuevos, no puede ser ingenuo. Hay un "lugar" desde el que se operan los cambios: tenés que "molestar" a la gente que hay que "molestar" en los sitios en los que se puede "molestar". Hay que "atacar" cuando se hacen las cosas mal y alabar cuando se hacen bien, y no reproducir ese conformismo de que todos estamos súper bien, que todos somos súper amigos... Hay una apatía por cualquier discusión porque todo parece estar bien...

*Conversación mantenida el 28 de octubre de 2016
en Barrio México, San José.*

LUCIANO GOIZUETA

ARTISTA PLÁSTICO
1982. SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Eres el primer “pintor-pintor” con el que hablamos y quería empezar la conversación comentando lo difícil que me parece, ahora mismo, pintar-pintar...

Luciano Goizueta

[Risas] Pues sí, hoy en día, seguir pintando, es casi como un *statement* en sí mismo. Yo, casualmente, nunca estudié pintura. Estudié aquí, en la Escuela de Artes Plásticas [de la UCR] durante un tiempo, pero Artes Gráficas y no terminé la carrera, salí antes... Fue por mi interés por la fotografía que empecé a pintar... Desde niño pintaba, estaba siempre con los pinceles y mi mamá siempre súper-impulsadora de esa faceta. Toda la época anterior a la escuela, de entre tres y seis años siempre estuve de lleno en lo visual; el tiempo de la escuela me alejó de este interés, que, en mi caso, lo considero primario. Al salir del colegio, estudié un corto tiempo arquitectura y luego siempre me mantuve muy en este tema de lo visual... Después de Arquitectura, cuando entré acá, a la Universidad de Costa Rica, me incliné por Artes Gráficas porque, de hecho, me interesaban la fotografía y el dibujo.

J.R. R-M.

Bueno, también ahora haces fotografía. Aunque, al menos lo que yo conozco, me parece como un paso previo hacia la pintura

L. G.

Sí, es un escalón dentro de un proceso. En algunas muestras sí he usado la fotografía, pero, como obra, siempre queda rezagada al lado de los otros medios... Pero sí es un punto de partida, casi que siempre, en mi pintura. En mi segundo curso de carrera tuve que abandonar los estudios por un año, debido a un tema de salud que me obligó a estar aislado. En ese tiempo, casi como un recurso terapéutico, me puse a pintar las fotografías que tomaba en mi salida semanal al hospital. Era mi única posibilidad de ir a la calle, muy temprano, con esa luz del amanecer...

J.R. R-M.

Sí, son imágenes muy quemadas, oscuras...

L. G.

Era como diciembre o enero cuando empecé este proceso, en 2002... La transparencia del aire a esa hora y el celeste sin nubes del cielo de esos meses fue lo que capturó mi atención. Empecé a pintar por la necesidad de ver esas fotografías que tomaba en grande. No quería imprimirlas, sino hacerlas, y por ello empecé a copiarlas; esas pinturas, sin querer, fueron el inicio de un camino, que luego me llevó a otros lados, pero qué, indudablemente, derivó de ahí. Así, después de este período, retomé la Universidad pero ya venía con otra idea en la cabeza, había producido bastante durante ese año y ya estaba en camino mi primera muestra. Una muestra que me autogestioné, en 2005, en la Galería 1887⁴⁷, uno de estos espacios institucionales que se solicitan. Esas pinturas son oscuras, porque la luz que intentaba capturar es esa que hay muy temprano por la mañana, cuando la sombra parece mas oscura y la luz más brillante. Trabajaba las imágenes de referencia previo a pintarlas para borrar lo que consideraba que les sobraba. La intención era lograr transmitir ese vacío, esa nostalgia que en ese momento sentía por un mundo que no estaba seguro si seguiría viendo por mucho tiempo más, debido a lo incierto del diagnóstico médico...

J.R. R-M.

Cuando has hablado de tu primera muestra he recordado tu curriculum y, curiosamente, eres uno de los pocos artistas jóvenes a los que vamos a entrevistar que tiene un ritmo de exposiciones continuado y, comparado con la mayoría de artistas de tu generación, también eres de los pocos que ha mostrado su obra en galerías y ámbitos, digamos, comerciales... Porque del resto de jóvenes, prácticamente, todas son exposiciones institucionales...

47. Galería de exposiciones temporales institucional, situada en el Centro Nacional de la Cultura en San José. Abrió sus puertas en el año 2000, destinada a artistas "emergentes".

L. G.

Pues sí, en espacios institucionales sólo fueron mis primeras muestras, después, rápidamente, me di cuenta de que había que buscar fuera. En 2007 o 2008 me fui a Miami y estuve por Wynwood, la zona que en su momento se perfilaba como un Soho, en la que podías encontrar algunas de las mejores galerías (eso ya ha cambiado bastante). Fui con otro artista y amigo a tratar de abrir alguna puerta allá, sin mucha esperanza, sin embargo se dio una oportunidad con un galerista, un dominicano, Lyle O. Reitzel⁴⁸. El trabaja, como muchas galerías, con nombres ya consagrados y con gente joven, hicimos algunas muestras... Acá, haber ganado en 2008 el concurso de Valoarte⁴⁹, también me ayudó a abrir un mercado, que, a su vez contribuyó a que otras galerías notaran mi trabajo. De ahí en adelante, una oportunidad llevó a otra y las muestras se fueron acumulando con el tiempo...

J.R. R-M.

Eso es algo que se ve cuando uno coteja los currícula de los artistas (jóvenes y no tan jóvenes) costarricenses, la disociación entre propuestas muy buenas y de muy diferentes planteamientos y la falta de exposiciones, salvo las dos o tres institucionales que se repiten...

L. G.

Para abrirse espacio, hace falta tener una buena obra, sólida y consecuente, pero eso es solo la mitad; también hace falta hacer otro trabajo que no es tan divertido o gratificante como producir obra: promocionarse, investigar un medio o un mercado, tratar de descifrar su funcionamiento, tocar puertas, apostar tiempo, trabajo y dinero a una posible oportunidad y cruzar los dedos para que se dé...Y, por supuesto, que hay que tener algo de suerte.

J.R. R-M.

A nivel "local", excepto los pocos países con una tradición coleccionista y, además, con altas capacidades económicas, es casi imposible sustentarse... Bueno, aunque hay muchas maneras de "comprar" lo contemporáneo avanzado... Por eso hay esa disociación entre unos "modos de hacer arte" que entroncan con una de las líneas predominantes a nivel internacional —que tiene más que ver con el llamado "concepto"—, y una masa crítica de gente interesada que soporta esa producción y esos artistas. Y esa masa crítica no sólo es de "compradores" con dinero, sino también de "compradores" con interés, con visitas, con comprensión del hecho artístico avanzado...

48. Abrió su galería en 1995, en Santo Domingo (República Dominicana). Durante los años 2006-2010 se trasladó a Miami, volviendo después a su sede original. Presente en numerosas ferias internacionales, representa a artistas latinoamericanos. < <https://www.lorgallery.com> >

49. Valoarte es una exposición para venta, anual, que surgió en Costa Rica en 2003. Con fines, inicialmente, sociales ha ido evolucionando a lo largo de los años < <https://valoarte.com> >

L. G.

Hay un tema con el comprador “educado”, que es muy escaso en nuestro país. Siento yo que este es un mercado que se dirige “a aquello que se está comprando”, más que a comprometerse a entender por dónde va la “cosa”. Y nadie tiene la culpa, es algo que es así porque es un país muy joven, una ciudad muy joven... Con muy pocas galerías y espacios de exposición. Y con respecto a los otros “compradores” esos que quizás no tienen los medios para adquirir lo que se exhibe: tener de esos es sumamente gratificante, de ahí también la importancia de mostrar el trabajo a diferentes públicos, buscar también los espacios que permitan que la obra pueda ser apreciada y, ojalá, discutida por un público heterogéneo.

J.R. R-M.

Eso llama la atención, que el entramado galerístico sea prácticamente inexistente. Jacobo Karpio quizá sí supuso el inicio de algo que no tuvo mucha continuidad y ahora...

L. G.

Sí, desde luego. Las galerías en otras ciudades, juegan un papel importante de nexo entre las propuestas de profundidad y los clientes, entre la obra que podrías ver en el museo y la que podrías tener en tu casa. Es importante que exista ese conector, esa galería, ese gestor, porque si no, lo que termina pasando es la relación directa cliente-artista que limita el trabajo de la galería y por ende la proyección que podría tener el artista. Sin embargo esto es un poco como el cuento del huevo y la gallina, ya que por no haber galerías que puedan verdaderamente representar a los artistas: llevarlos a ferias, lograr que sean publicados o invitados a espacios de legitimación como museos, etc. Es a los artistas a los que les toca asumir ese trabajo, autogestionarse un sustento y una proyección.

J.R. R-M.

¿Cómo ves tú vuestra posición, como creadores, en el sistema? Y lo pongo en relación con estos años de trabajo, por parte de ciertas personas e instituciones, como el MADC o TEOR/ética por ejemplo, que ha cristalizado, en cierta forma, en un par de generaciones de artistas interesantes... ¿Desde tu punto de vista es una situación sólida la que se ha generado?

L. G.

Siento que sí. Se nota mucho cuando lo ves desde fuera —yo que he tenido la oportunidad de trabajar con artistas de la región— he comprobado que estos espacios que dices se han constituido como referentes. En ese sentido no son espejismos, son participantes reales del entramado, sin embargo, y retomando el punto anterior, son sólo una parte del entramado, faltan los gestores comerciales que podrían conectar esas propuestas de peso con un público coleccionista,

que puedan ayudar a que la producción de estos artistas continúe. Lo que suele pasar es que un artista hace una muestra en el MADC y luego, uno pensaría que alguna galería tomara a este artista o al menos aprovechara la oportunidad para vender algunas piezas que estuvieron exhibidas, pero esto casi no pasa, ese nexo casi no se da.

J.R. R-M.

Bueno, tu eres de los pocos artistas que tienes “dedicación exclusiva”...

L. G.

Yo he tenido eso claro desde el principio. Para mí no hay ningún pecado en vender lo que uno hace. Existe esa visión de “es que si se vende es comercial”. Así que te toca decidir si ser comercial o tener una propuesta elevada y consecuente, no puedes ser ambas. Yo creo que este problema a es un espejismo. Para mí la calidad del trabajo es una cosa y la posibilidad de venderlo es otra, se puede trabajar en ambos frentes sin que esto signifique una contradicción.

J.R. R-M.

Pero, esto que dices, ¿pasa?

L. G.

Sí, desde luego. Existe ese juzgamiento al artista. En mi caso, yo, realmente, creo que la única manera de traicionarse es producir sin mayor motivación que la venta sin importar el camino recorrido, ignorando los procesos y los intereses propios. Uno debe ser, creo, fiel a su proceso; ahora si, debido a una muestra o un encargo, se te solicita visitar alguna línea de trabajo (serie) de la cual ya no hay obra disponible, no tengo ningún problema en hacerlo. Yo busco dedicarme exclusivamente al arte y, para lograrlo, intento entrar eso en diferentes medios. No sólo en Costa Rica...

J.R. R-M.

Quisiera que habláramos de eso, porque eres un caso casi excepcional entre la gente de tu edad. No hay muchos curricula con exposiciones fuera, con muestras en galerías...

L. G.

A partir de que trabajé con Reitzel, se me abrieron algunas oportunidades: en Panamá con Diablo Rosso, después, a raíz de una entrevista en la *Revista RARA*⁵⁰ de Guatemala empecé a vincularme con este país . Apoyado por Andrés Asturias⁵¹,

50. Proyecto editorial nacido en 2005 de la mano de Andrés Asturias.

51. Fotógrafo y e importante promotor y gestor cultural guatemalteco < <http://www.andresasturias.com> >

director de la revista (quien además dirige un espacio cultural y galería llamado La Erre⁵²), trabajamos varias muestras con él y en otros espacios de allá, como Sol del Río⁵³, entre otros. Además, desde hace un tiempo, estoy colaborando con una galería de California que trabaja específicamente con artistas latinoamericanos. No trabajo con una sola galería, lo cual es bastante común hoy en día.

J.R. R-M.

Pero tu haces un importante trabajo de "autopromoción"...

L. G.

Sí, sí. No le dedico más tiempo a eso que a producir, pero sí intento darle un rato a promocionar lo que hago; a darle seguimiento a oportunidades que se dan y a buscar continuidad a mi carrera.

J.R. R-M.

Bueno... Algunos de tus cuadros no son tan grandes, así que los pintarás rápido...

L. G.

[Risas] No... Para ser sincero, ¡hay algunos que no tardé tanto! Aunque en realidad sí trato de respetar un horario, dedicar una buena parte del día a producir obra. Igual considero que cada pintura es una parte de algo mucho más grande, un proceso que es mucho más largo y complejo.

J.R. R-M.

¿Cómo es tu relación profesional con el resto de gente de tu generación?

L. G.

He sido retraído desde niño, no creo ser tímido, sin embargo la dinámica social me apabulla un poco. No soy muy de estar vinculado a lo que está sucediendo, ni de ir a inauguraciones, ni de moverme en el medio artístico... Generalmente, me encuentro más interesado en otras cosas... No me malinterpretes, me encanta el arte y busco mantenerme al tanto de lo que está pasando, tanto dentro de Costa Rica como fuera, sin embargo, mis intereses trascienden lo artístico, y encuentro inspiración en cosas que están fuera de ese círculo. Por otro lado, socializar no es mi prioridad. Disfruto de mis amigos, desde luego, sin embargo esta profesión puede ser muy solitaria. A veces siento que me encuentro igual de vinculado en Guatemala que en Costa Rica, porque no estoy haciendo el esfuerzo de "estar". Me considero un poco *outsider* en la vida... Probablemente tiene que ver con asuntos personales no resueltos, miedos... Qué sé yo... A veces siento que voy recogiendo

52. Espacio cultural situado en la ciudad de Guatemala, fundado en 2013, realiza una importante actividad tanto expositiva como de talleres. Vinculado estrechamente al Estudio A2 de Andrés Asturias.

53. Galería de arte, fundada por Víctor Martínez en 1984, en Ciudad de Guatemala. < www.soldelrio.com >

los conocimientos de la periferia, sin adentrarme tanto. Por ejemplo, me dedico a la pintura sin haber pasado por la escuela de pintura.

J.R. R-M.

¿Tú no serás un pintor “autodidacta”? [Risas]

L. G.

Prefiero llamarla “educación autoinducida”... De hecho, mi técnica como pintor tampoco siento que sea muy depurada...

J.R. R-M.

Bueno ahí creo que estás equivocado. Sé que lo que voy a decir le espanta a mucha gente, pero en tus cuadros hay “oficio”...

L. G.

Para mí, el “oficio” es sumamente importante.

J.R. R-M.

Pero, desde hace un tiempo, parece que tener “oficio”, en determinados casos, fuera algo malo...

L. G.

Ese es un tema que da para mucha conversación... Yo lo veo así: he dedicado muchas horas a pintar, y eso hace que tenga un “oficio”; he dibujado mucho y eso hace que mi dibujo sea el dibujo de alguien que ha invertido muchas horas de su vida a dibujar. No será un dibujo “perfecto”, pero hay en él algo que denota que me he dedicado a esa actividad, algo en el trazo... Y, para mí, eso tiene valor. A veces se establecen límites que, en lo personal, creo que no tienen sentido; se establecen reglas para definir la contemporaneidad, por ejemplo... Hay una sobrevaloración de algunos factores de la creación y una desvalorización de otros. Siento que cuando uno escoge formarse independientemente puede mantenerse al margen de ciertas ideas en las que no cree... Existe esta noción de que vos podés llenarte de todo el conocimiento académico, y luego vaciarte. Sin embargo, has incorporado ciertas reglas que quedarán arraigadas y que, posiblemente, nunca puedas ignorar. Yo he decidido, conscientemente, ignorar algunas reglas que considero nocivas para la libre exploración de un medio, y para no predisponer los parámetros desde los cuales realizar mi búsqueda personal, que, en el fondo, es lo que más me interesa. Gracias, en parte, a mi no-formación académica en pintura. Me interesa más estar al tanto de las oportunidades y de ir buscando los espacios para hacer; estar receptivo a explorar lo desconocido, sin tener demasiados prejuicios. Por eso, quizá, trabajo también en que mi obra

se venda, para poder subsistir de ella y que sea ella misma la que posibilite que la exploración continúe.

*Conversación mantenida el 4 de noviembre de 2016
en la Escuela de Artes Plásticas de la UCR, San José*

ROBERTO GUERRERO

ARTISTA MULTIDISCIPLINAR
1981. SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Tu ya no eres un artista "joven"... [Risas] Siento decirlo así... Aunque lo de la juventud es una tontería, porque depende de cuándo empezaste tu carrera, de tu trayectoria, de tu espíritu...

Roberto Guerrero

Eso es muy cierto, las circunstancias son muy diferentes dependiendo de cada quién, de las posibilidades, de un montón de agentes que van más allá de lo propiamente artístico y de la producción misma.

J.R. R-M.

Tenía interés en que pudiésemos hablar contigo, porque tienes una característica que marca cierta diferencia con otros artistas: hablar claro y sin tapujos. Creo que en Costa Rica cuesta trabajo decir las cosas de forma tajante y reveladora, de forma concreta y directa... Sin embargo, tu obra tiene un valor importante para mí: no tener ningún complejo.

R. G.

Yo creo que me ayudó mucho haberme formado principalmente en Diseño Gráfico, donde la vinculación con lo comercial obliga a crear mensajes que lleguen al espectador de una manera clara y eficaz. En el arte contemporáneo, muchas veces,

se ha satanizado todo lo que tiene que ver con lo comercial y lo publicitario y, al mismo tiempo, se ha abusado de una especie de extra-metaforización y de una poética irreductible y redundante en las que las obras se vuelven ininteligibles. Aunque me hayan tachado de “literal”, me parece que las construcciones de forma y de contenido tienen que estar dirigidas a que el espectador pueda realmente asimilar la obra, independientemente de que le guste o no. En el caso mío —con el tiempo fui encontrando que mis necesidades expresivas tenían que hablar de cuestiones no sólo políticas, sino relativas a mi identidad personal, el género y mi sexualidad— sentí que, para que las personas pudieran identificarse con la cuestión de la sexualidad no-normativa, era importante que la obra fuera accesible y clara. Nada hacía yo estableciendo metáforas formales que llevaran mi obra a una ininteligibilidad.

J.R. R-M.

Es importante lo que dices, porque en tu obra yo veo una trascendencia notable. Considero que comunicar con sencillez y “como es” no va en contra de la obra, sino que juega a favor porque, si lo haces bien, trasciendes la superficie evidente para posicionarte en planos de “legibilidad” muy amplios. ¿Es así? ¿Cómo funciona tu obra en tu entorno, no muy propicio esta “claridad” de la que hablamos?

R. G.

Es interesante lo que dices, porque hay aspectos culturales que lo atraviesan a uno y que tienen que ver con que parte de nuestra idiosincracia costarricense está marcada por la generación de cortinas de humo alrededor de muchas cuestiones. Es una construcción histórica producto de procesos muy largos... A nivel personal, esta reacción tiene que ver con haber recibido cierta violencia homofóbica desde que estaba en el colegio. Y, también, es una cuestión de personalidad porque yo me identifico con la opción de ser combativo y reactivo frente a las circunstancias de la vida. Siempre que me decían “Usted no puede hacer esto”, yo decía: “Lo voy a hacer más”. Esa violencia homofóbica que lo señala a uno, y la posibilidad de tener las “herramientas artísticas”, la posibilidad de establecer una comunicación artística, me permitieron tener mi propia voz y entrar a trabajar desde ese lugar, porque sí no... Qué sé yo... Como decía Freud⁵⁴: “El que no tiene ni arte ni ciencia que, por lo menos, tenga religión”... Me tocó estar en un contexto religioso, estudiar en un colegio religioso, pero me interesó siempre la cuestión artística y pude así, en cierta manera, sublimar una serie de cuestionamientos y preocupaciones. Y, sobre todo, establecer respuestas a una serie de procesos que yo había vivido y me habían afectado, y que me permitieron entender quién

54. Sigmund Freud (1856-1939), médico austriaco padre del psicoanálisis, de notable influencia en el pensamiento y creación del s. XX.

soy yo desde mi sexualidad y qué papel juego en un entorno que, cuando se habla de temas de diferencia sexual, es hostil.

J.R. R-M.

¿Ese efecto taumatúrgico que se aprecia en tu obra es, entonces, de alguna forma, “real”?

R. G.

Ah, ¡claro! Una vez una curadora me preguntó “Con esos soldaditos⁵⁵ ¿quiere usted decir que la violencia se combate con más violencia?” ¡Pues claro! Porque lo que pretendo con esa obra es generar la posibilidad de una ofensiva, de un contraataque contra la violencia sufrida. Cada uno se defiende desde su lugar... Las generaciones más jóvenes tienen un manejo de su cuerpo y de su sexualidad que es diferente al mío. En mi caso, esa parte traumática que hace que mi obra intente ser combativa y contestataria tiene que ver con la necesidad de autoafirmarme. En esta posición, para mí, la claridad del mensaje es fundamental porque, entre la multiplicidad de sensaciones que puedes leer fácilmente en mis obras, así queda clavado el dardo que te hace preguntarte quién es “el otro” y cuál es el lugar que reclama en el mundo.

J.R. R-M.

Creo que, haciendo una visión muy general sobre el arte avanzado que se produce ahora en Costa Rica —al menos el que forma parte del sistema institucionalizado de arte contemporáneo— se percibe cierta homogeneidad, o en los planteamientos o en las formas... Hay excepciones, desde luego, y tú —me parece— eres una de la más evidentes. Veo como un aire generalizado de interés por acercarse a formas expresivas que tienen que ver, a nivel formal, con lo “conceptual”... Odio aplicar el término así, de forma tan simplista, pero es para que nos entendamos... Porque tu obra tiene un aire premeditadamente *pseudo-kitsch* que...

R. G.

Claro, claro... Es cierto. Esta estética *camp*⁵⁶, de lo extravagante, de “resplandores”... De una forma muy natural, cuando empecé las críticas a las masculinidades, incorporando a lo masculino lo femenino, vinieron los materiales. Materiales que tenían que ver con lo brillante, ciertas telas, escarchas, abalorios, lentejuelas, con todo lo que es dorado y plateado... Todo esto, bajo ciertos contextos, se convierte en algo muy *kitsch*, reflejando —sin tenerla— cierta suntuosidad. En 2005, cuando empecé a trabajar en este tema, aparecieron todos estos materiales, de

55. Se refiere a la obra *La ofensiva de los guerreritos delicados*, 2013-2015, banco de madera intervenido con soldaditos de plástico recubiertos de purpurina magenta brillante.

56. Sensibilidad estética —vinculada con movimientos culturales homosexuales— que mezcla lo popular, lo exagerado, la ironía y el humor, usando una aparente frivolidad como herramienta creativa y transgresora.

forma intuitiva, que simbolizaban la parafernalia de la irrupción de lo femenino en lo masculino. Con el tiempo, y con la investigación de diferentes referentes teóricos, me di cuenta de que, para mí, el concepto del deseo era una forma de generar una transgresión brutal; y el deseo entra a partir del dejarse ver y del “resplandecer”. Todo aquello que brilla, es lo que seduce... Pero todo aquello que seduce es raro, es extraño... Busqué un tipo de ruptura a través de una seducción formal y simbólica, de tal manera que ese brillo provoca una atracción que acerca a la gente... Gente que cuando lee la obra se topa con un mensaje que no quisiera encontrar... Con el tiempo este recurso se ha convertido en recurrente.

J.R. R-M.

Me interesa saber cómo es tu experiencia con respecto a la incardinación de vuestra generación de artistas dentro del sistema del arte en Costa Rica. Sé que no se puede generalizar, pero me gustaría saber tu punto de vista teniendo en cuenta una visión global...

R. G.

En principio, el cómo se entra en la “institucionalidad” tiene que ver con el tener o no ganas de estar dentro. Luego está el poder o no poder, atendiendo a los mecanismos que se establecen para “estar” o para “estar en contra”...

J.R. R-M.

Bueno, “no estar” también es una manera de posicionarse...

R. G.

Yo, inicialmente, estaba en mi carrera de diseñador, pero cada vez que tenía cursos de producción intentaba generar una obra “artística” o, al menos, expresiones gráficas más personales. Empiezo a ver que algunos compañeros participan en convocatorias externas de carácter plástico, y me doy cuenta de que hay un “afuera”, que hay galerías, museos, concursos... En la Bienarte⁵⁷ de 2003 presenté unas fotos de “Autoexploraciones”⁵⁸ y me seleccionaron, a la vez, para la Bienal Centroamericana⁵⁹ y aquello me puso en el mapa. Empecé a tener las miradas encima pero pasó algo muy interesante: la obra, en principio, no fue bien reci-

57. Bienal de Artes Visuales Costarricense. Tuvo su primera edición en 1997, y fue creada por la Asociación Empresarios por el Arte, como marco previo a las Bienales Centroamericanas y con el fin de promover el arte contemporáneo costarricense, su mercado e internacionalización. La 9ª edición, en 2013, fue la última.

58. Serie de fotografías a color realizadas entre 2000 y 2002. En ella, el artista “autoexplora” la relación entre los deseos y la culpa dentro de su mundo personal.

59. Creada en 1998, desde la iniciativa privada, su intención fue reunir artistas de cada uno de los países participantes (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá) mediante convocatorias abiertas y la celebración rotatoria en cada país. La última edición fue la celebrada en 2016. < <http://www.bienalcentroamericana.com/la-bienal/> >

bida porque ni yo estaba claro a la hora de explicarla ni, quizá, se entendía muy bien, porque era muy referencial. A pesar de ello me proporcionó un espacio de visibilidad. También es cierto que, en aquel momento, la mayoría de los artistas estaban produciendo en torno de aquello que Virginia Pérez-Ratton denominaba “la ficción operativa de Centroamérica”, esa invención de los conflictos sociales, migratorios, militares, de la violencia, la pobreza...

J.R. R-M.

Y de la configuración de una realidad que, hasta entonces, no se había planteado: Centroamérica como un aparente ente cultural unitario con temáticas asimiladas...

R. G.

Efectivamente, y, dentro de esa visión general, otras miradas de género —referentes a lo femenino— estaban también, pero...

J.R. R-M.

Bueno, claro, en aquel momento la presencia de Priscilla [Monge]⁶⁰ y Regina [Galindo]⁶¹ era muy poderosa...

R. G.

Sin embargo, yo era otro cuerpo, otro género... Muy extraño, porque estaba fuera de las lecturas de ese momento. Yo seguí con mis mariconadas... Y en 2005 volví a ser seleccionado para la Bienal Centroamericana otra vez y se me volvió a ver. Por eso yo siempre he creído que aquel modelo de Bienal, muy criticado después por heterogéneo y falta de unidad curatorial, tenía su valor, porque permitía visibilizar a artistas que no necesariamente estaban legitimados o formaban parte de “la escena” local. Porque esta “escena local” siguió un proceso de acercarse, de establecer diálogos de aprendizaje con las instituciones que también entonces se estaban formando y los entornos que generaban. En este sentido, TEOR/ética, por ejemplo, fue muy importante —y ésto tiene que ver con esa cierta “homogeneidad” en los procesos artísticos de la que hablabas—, porque muchos aspectos procedimentales, de tratamiento de contenidos y de forma, estaban definidos, en cierta forma, por la línea institucional que marcaba en ese momento. Pero yo no podía dejar de ser *camp*, no podía dejar de ser barroco ni podía dejar de tratar los temas que trataba... Así, yo “estaba” ahí pero “no era” de ahí. Mi inje-

60. Priscilla Monge (Costa Rica, 1968) es una de las principales artistas plásticas costarricenses. Su trabajo, de proyección internacional, está centrado en el estudio de las relaciones de poder (la violencia, los “lugares” de encuentro y desencuentro, el cuerpo...) y el papel de la mujer en esta sociedad.

61. Regina Galindo (Guatemala, 1974) es una de las principales artistas latinoamericanas centradas en la performance. Su obra se caracteriza por el uso del propio cuerpo como herramienta de crítica político-social.

rencia en ese contexto tuvo más que ver, pienso yo, con que ciertos curadores que vinieron de fuera —en mi caso para la Bienal Centroamericana— hicieron que mi obra se viera. Luego, entre 2007 y 2009, dejé de producir... Y casi hasta 2011 no volví... Mi experiencia tuvo que ver con entender el paradigma del contexto, entender qué es lo contemporáneo en el arte, qué narrativas posibles y qué uso de los medios y los materiales implican actuar en un contexto contemporáneo, a la par de aquello que es también “artístico” pero que no se entiende dentro de “lo contemporáneo como género”, si es que se puede llamar así... Las peras son peras y las manzanas, manzanas...

J.R. R-M.

Bueno, yo considero que lo “contemporáneo” puede ser entendido desde un punto de vista historiográfico o desde otro estilístico, incluso... Aunque, estrictamente, lo “contemporáneo”, como periodo, terminó hace años. Claro que “postcontemporáneo” suena un poco largo...

R. G.

[Risas] Es cierto, pero hay que entender ciertas coordenadas de dónde, cómo y por qué se está produciendo la obra; qué características puede tener según todo esto... Y que no haya problemas cuando una pera quiere ponerse en la cesta de las manzanas, o viceversa...

J.R. R-M.

Lo de las “cestas” es importante porque ¿estamos defendiendo que haya casilleros o no? No me parece que lo institucional favorezca demasiado el “modo macedonia”, por seguir con el símil...

R. G.

Pues sí... Hay otros artistas a los que funcionó producir de determinada forma y acercarse a las instituciones, y conocer, y empezar a trabajar con los curadores... Pero yo no tengo esa cercanía... Parezco una persona jovial y hablo con todo el mundo, pero no necesariamente tengo esa “cercanía”. Yo siempre andaba un poco aparte, y es importante estar presente en todo lo que pasa. Hay personas que “estando presentes” han crecido porque han gestionado la visibilidad para su obra. En el caso mío, la visibilidad se generó por la presencia en eventos artísticos. Una cosa que también me parece importante es el papel que jugó Jacobo Karpio... Y el contacto con otros artistas reconocidos en el medio. Yo, a Cinthya Soto⁶², la conocí en tiempos de Jacobo...

62. Artista plástica, fotógrafa y docente costarricense (Alajuela, 1969). Cuenta con una importante trayectoria expositiva tanto dentro como fuera del país.

J.R. R-M.

Si quieres hablamos ahora de los dos “paradigmas” de aquel momento: Jacobo y Virginia. Y cómo el “triunfo” del que encarnaba Virginia configura el estado del sistema del arte en la actualidad en Costa Rica.

R. G.

Los inicios de Jacobo yo no los viví, lo que conozco es de oídas y no necesariamente será totalmente fidedigno. Yo, inicialmente, no entré en ese “paradigma Virginia” porque mis temas no tenían que ver con su “ficción operativa” pero Jacobo me vio en aquella Bienal y me incluyó en su galería. Eso permitió que me mostrara también internacionalmente y que otras personas se interesaran por mi obra. Mis temáticas ahora sí están encima de la mesa y se me ve de otra forma. En aquel momento, lo que Jacobo vio en mi obra es toda esa parafernalia visual que podríamos considerar “vendible”. Yo entré al mercado y me visibilicé, en los inicios, por él. Los artistas que rodeaban a Virginia, funcionaban quizá con otros parámetros...

J.R. R-M.

Cuando antes decía “paradigmas” diferentes me refería a esa aparente dicotomía entre artista-venta-clientes y artista-curaduría-instituciones. Bloques que, en Costa Rica, veo disociados... El trabajo de Pérez-Ratton ha conformado dos generaciones, al menos, de artistas incuestionables y una de interesantes curadores pero, desde mi punto de vista, su labor dejó un poco al lado a esa masa crítica necesaria de personas —no me gusta llamarlas “público”— interesadas en lo contemporáneo, que sostenga a todo el sistema.

R. G.

Es cierto. A mí me tocó, inicialmente, trabajar para cierto mercado, pero llega un momento en el que uno se da cuenta de que producir obra según el contexto del mercado no necesariamente te lleva a un crecimiento...

J.R. R-M.

Bueno, no se trata de producir para un mercado —que además no existe—, sino de integrar socioculturalmente a una cantidad de personas que valoren, participen y sientan aquello... Me refiero a conectar con el entorno. Y veo una brecha ahí...

R. G.

Una brecha que tiene que ver también con la educación. La conciencia y conocimiento que se tiene, por ejemplo, de los diferentes museos. La capacidad de lectura de las diferentes artes... El reto está en cómo construir formas de comunicación. Y ahora, yo creo que sí se están estableciendo puentes... Es cierto que se están creando iniciativas, pero es cierto que aquí, aquellas vinculadas con lo

comercial (ciertas micro ferias o alguna galería) no terminan de tener criterios de calidad... Al final, llevar nuestro trabajo a un número mayor de personas implica, sobre todo, la educación, el interés del Gobierno, y la participación —que yo siento que es poca— de sectores económicos privados. Es cierto que en generaciones anteriores, los sectores pudientes económicamente no están muy interesados en el arte que nosotros generamos. Aunque esto, un poco, está cambiando. En Guatemala, sin embargo, los patrocinadores de los eventos artísticos son jóvenes con alto poder adquisitivo. Pero aquí es diferente, aunque alguna iniciativa, como *Empresarios por el Arte*⁶³ (aunque uno, claramente, cuestione el modelo) supuso un impacto inicial...

J.R. R-M.

En relación con esto que hablamos del mercado, está el tema de la internacionalización, porque, finalmente, si una galería hace bien su trabajo es casi la única forma de que tu obra se conozca fuera de forma consistente. Desde la curaduría esa labor no se hace, te “internacionalizo” una vez o, a lo sumo, dos y ya busco a otro artista a quien “descubrir”...

R. G.

Eso es muy cierto. Yo producía la obra porque quería, y punto, al margen del mercado... Y eso tenía que ver con que, en Costa Rica, mis trabajos sobre sexualidad no-normativizada no interesan, o provocan cortocircuitos... Jacobo vendía todo fuera, a coleccionistas de fuera, y eso —tenía yo muy claro— me permitía visibilizarme mucho mejor. Creo que, efectivamente, la galería es un recurso fundamental para que los artistas se puedan desarrollar, y no sólo económicamente sino también profesionalmente. La instituciones, a pesar de sus problemas presupuestarios, realizan esfuerzos para establecer plataformas de visibilización, los cuales, en los inicios de mi carrera como artista, yo no conocía.

*Conversación mantenida el 1 de noviembre de 2016
en la Universidad Veritas, San José, Costa Rica*

63. Asociación *Empresarios por el Arte* de Costa Rica, vinculada desde, su creación en 1997, a la organización y patrocinio de las diferentes ediciones tanto de Bienarte como de la Bienal Centroamericana. Tras la X edición de la Centroamericana (2016) decidió retirar su apoyo a este evento.

FEDERICO HERRERO

ARTISTA PLÁSTICO
1978. SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Uno de los temas que creo que no se han planteado mucho es el de la internacionalización de los artistas de la región... Tu caso es un ejemplo —admirado entre los jóvenes—, por tu capacidad para haber salido y consolidado una trayectoria seria y coherente fuera del país...

Federico Herrero

Para mí ha sido algo fundamental para desarrollar el propio trabajo. En Costa Rica no hay suficiente para tener una continuidad en el trabajo durante mucho tiempo. Los medios se acaban, ya sea el mismo público hasta los espacios de exposición. Creo que es correlativo al país... Es un país pequeño. Muchas veces pienso que es normal, que no está desfasado del proceso natural de un país tan pequeño y tan joven...

J.R. R-M.

Tiene cinco millones de habitantes...

F. H.

Según mi opinión no se le puede pedir mucho más de lo que está dando. Ojalá continúe madurando en diferentes aspectos, pero no soy tan negativo como para pensar que las cosas no se están dando y no marchan en el país. En el mundo en

el que vivimos esta cuestión no es sólo para el arte: la persona que no se conecte con el mundo tiene más difícil funcionar. Esto aplica para todas las tareas y, en el mundo del arte, hay un flujo de gente con muchas ganas de ver, con apetito de que pasen cosas y de ver. Evidentemente, para mí, una cuestión fundamental hoy día es que una persona que se dedique a lo contemporáneo tenga una expansión de su práctica hacia el mundo. En mi caso yo decidí vivir acá, no mudarme a una ciudad, no lo vi necesario, y esto está relacionado con el tipo de comunicación y vida que tenemos hoy. Yo me hubiera ido si no hubiera podido conectar con el exterior desde el principio; sin ese mundo de posibilidades que se me dieron al inicio —cuando comencé, por una serie de circunstancias— creo que hubiera optado por ir a buscarlo, o ir a buscarlo y volver. O alguna combinación... En “el mundo” es dónde está el flujo, el apetito por el arte, y no en la localidad; aunque hay muchas cosas que se hacen en lo local, pero son otras, más personales... Ese es un punto importante, la posibilidad de salir de los límites del país dónde estás. Yo no creo que esto sea algo que sólo aplica para Costa Rica... Sólo si vives en Nueva York o en Berlín o en Londres, pero son muy poquitas —ni siquiera son todas las grandes ciudades—, son muy poquitas aquellas en las que los mundos que se crean son burbujas consolidadas, en las que las fantasías son tan perfectas que ya nadie quiere pensar que hay algo más para allá. Pero para cualquier persona del resto del planeta, que es la gran mayoría, no aplica esa desconexión con el mundo...

J.R. R-M.

Es cierto que es un país pequeño —objetivamente pequeño— pero, curiosamente, hay una cantidad importante y muy buena de jóvenes artistas, independientemente de estilos, lenguajes e intereses... Muy sólidos...

F. H.

El ecosistema de los artistas, verdaderamente, ha madurado y se ha desarrollado muy bien, pero luego hay otros sectores que, yo creo, no han evolucionado igual. Es bastante exuberante teniendo en cuenta el lugar en el que estamos; para algunas cuestiones sí estamos sumamente desarrollados aunque hay factores como el público o, por otro lado, la gente que colecciona o apoya sin fines de lucro... Toda esta parte es la que está más en pañales y necesita desarrollarse. En mi opinión lo que ha pasado es que hay un circuito del arte que, como un espejo de lo que pasa internacionalmente, se termina mirando a sí mismo y yo creo que falta una conexión real con el resto de la sociedad...

J.R. R-M.

Nuestro trabajo, tenemos que ser conscientes —y lo somos en gran medida— suscita un interés relativo. Lo contemporáneo nunca es algo que pueda interesar a todo el mundo... Partiendo de esa base, sí es cierto que quizá todo este grupo

de artistas y de comisarios son consecuencia de esas políticas que implementó Virginia Pérez-Ratton a partir de los años 90, como constitución y relanzamiento de lo que supone lo contemporáneo en Centroamérica. Parece que eso ha dado sus frutos al final.

F. H.

De eso no cabe la menor duda. Es muy claro que, no sólo en Costa Rica sino en todo Centroamérica y el Caribe, la situación actual es muy distinta a cuando ella comenzó, y fue lo que ella se propuso: crear una dinámica interna, y ahora mismo eso está increíble. No sólo la conexión en Costa Rica entre los artistas, sino también hacia el resto de Centroamérica; en mi opinión, todo está sumamente conectado. La gente se conoce, los espacios se conocen, los artistas... Es otro panorama. Cuando yo comencé, Virginia ya estaba en marcha; su plan y su campo de acción ya estaban en marcha. Sólo puedo imaginarme o entender cómo estaba la situación antes, pero es fácil ver que ella cambió el panorama y eso se puede ver también en la mentalidad de la gente, en la apertura que hay. Un poco, la generosidad que hay ahora es diferente; la idea de competitividad ahora también es diferente. Antes era más territorial y, ahora, todo es más horizontal, todo el mundo se aprecia de otra manera.

J.R. R-M.

¿No te parece que, quizá, ese inicial impulso que implementó Costa Rica está ahora balanceándose hacia otros países centroamericanos que, gracias a su estabilización social, están tomando impulso?

F. H.

Bueno, en mi opinión, yo siempre vi a Guatemala mucho más desarrollada en arte... Tienes artistas que, realmente, son un peso en Centroamérica. Esa horizontalidad de la que hablaba ha generado comunicación, y es fundamental...

J.R. R-M.

Una de las cosas que me ha llamado la atención, entre los artistas más jóvenes, es que todos han repetido que, con su trabajo, no sobreviven. Ya sé que no es algo exclusivo de aquí pero quizá, en España por ejemplo, no se da por hecho de forma tan evidente.

F. H.

Sí, claro... El segundo trabajo... No dedicarse en exclusiva... Para mí es algo fundamental. Lo veo en casi todos los colegas. Veo la posición inicial en la que están, con muchas muchas ganas de hacer, y luego se genera una gran frustración porque, a veces, se hacen exposiciones que luego tienen que guardarse enteras. Y pensar

en hacer obra nueva teniendo almacenada la anterior genera mucha frustración y va en contra de la obra.

J.R. R-M.

Es que el tema de las galerías en este país...

F. H.

Hay sólo galerías que se dedican a "arte comercial" y no existe ni una sola galería que salga... Creo que, hoy en día, lo fundamental es que una galería intente ir a las ferias porque ese es el campo de acción ahora si estás en vender. Y eso es un vacío obvio. Si al menos hubiera una habría muchas posibilidades más... Por supuesto, este es uno de los faltantes más grandes. Lo que hay son galerías de tipo más comercial, segundo mercado y ésto genera toda una cultura... A mí me encantaría...

J.R. R-M.

Bueno, tu trabajas con galerías de fuera.

F. H.

En mi caso, desde que comencé pude trabajar con galerías en otros países, y me ha ido bien. Por ejemplo, estuve trabajando mucho con Juana de Aizpuru⁶⁴ en Madrid y —cuando hubo un momento que empezó a no fluir tanto comercialmente— luego se me dió la posibilidad de conectar con Luisa Strina⁶⁵, en Brasil. De un sitio a otro del mundo donde la energía estaba funcionando... He tenido esa suerte de que se me ha ido moviendo y acomodando para que nunca se corte ese flujo de producción porque, al final, lo que uno quiere es que no se corte la línea de la práctica. Pero aquí, lastimosamente, no hay muchas expectativas, no hay nadie en el panorama que vaya teniendo el perfil para hacer una galería. La única buena noticia, al menos, es que en el área tenemos dos muy buenas que son Ultravioleta y Diablo Rosso. Ellas están haciendo un buen papel, están yendo a las ferias... Idealmente, Costa Rica tendrá ojalá alguna galería porque no alcanzan todos los artistas, que son bastantes, para estas dos. Al menos ellas dos sí están haciendo un buen trabajo.

64. Galerista (España, 1933) de larga y contrastada trayectoria desde 1970, primero en Sevilla y luego en Madrid. Fue creadora y directora de la Feria de arte ARCO (Madrid, España) y ha trabajado con numerosos e importantes artistas, siendo un referente fundamental en el arte español contemporáneo. < <http://juanadeaizpuru.es> >

65. Luisa Strina (Brasil, 1943) fundó su galería de arte en 1974 en Sao Paulo, siendo la primera de arte contemporáneo de Brasil y la primera latinoamericana invitada a ArtBasel. Desde entonces ha mantenido una importante trayectoria, trabajando con artistas latinoamericanos e internacionales < <http://www.galerialuisastrina.com.br> >

J.R. R-M.

A veces, hablando de ti, parece como si fueras mayor de lo que realmente eres... [Risas] Sí, porque tú desde muy joven accediste a determinados planos de importante presencia. ¿Cómo has vivido estos quince años últimos, en los que tu obra ha crecido con coherencia y tú no has sufrido esa implosión negativa que, muchas veces, sufren los artistas que ven lanzada su carrera muy jóvenes? A lo mejor tu lo has vivido de otra manera pero, desde fuera, a mí me parece que tu forma de enfrentarte a tu situación profesional ha sido con sosiego.

F. H.

Yo creo que ayudó un poco el ser tan joven... Estás tan joven que no te cuestionas cuestiones que ahora sí me planteo... Creo que ayudó ese impulso, ese arranque... La misma relación con Harald Szeemann... Al no saber bien quién era me ayudaba a ser más natural, a ser yo mismo, a que mi trabajo no intentara enamorar a nadie. Luego, siempre me ha ayudado tener una conexión con la práctica antes que nada, porque es muy claro para mí que en esta vida todo es relativo, no considero que nada sea estable. Estoy vivo y puede pasar cualquier cosa, así que siempre tengo presente que las cosas están en constante cambio, y eso me tranquiliza; como no tomármelo tan en serio, tal vez. Sobre todo, tener una conexión constante con el trabajo me ha ayudado... Porque las presiones comerciales, y críticas también, de tus amigos, de los curadores se vuelven casi exigencias. Pero no, no tengo una fórmula... Aunque tener esta distancia también ayuda, vivir en Costa Rica me aleja mucho de muchas cosas, y eso me ha dado como salud mental y me ha mantenido tranquilo. De hecho, esto es un factor fundamental para que haya decidido mantenerme acá porque si me hubiera ido a una gran ciudad las presiones están más cerca y no sé si hubiera sucumbido... Tal vez... No sé... Esta distancia es muy sana, me da la perspectiva necesaria para ver el mundo del arte, el trabajo, las relaciones...

J.R. R-M.

Y, ¿cómo ves que haya cambiado el panorama de las relaciones de los artistas con el mundo del sistema del arte en estos últimos años? Porque el haber salido y trabajar con galerías de fuera te da cierta perspectiva... ¿Cómo crees que los artistas que están empezando se enfrentan a la situación que hay ahora mismo?

F. H.

Sinceramente, creo que cada vez van a tener una situación más complicada. Quizá todo sea más fácil ahora para conectar —en un nivel más superficial— con diferentes situaciones, pero también son más difíciles sus opciones para encontrarse a si mismos, porque hay demasiadas voces. Pienso que el panorama es cada vez más amplio, tienes demasiado para donde agarrar, tienes muchísimas

opciones que te hacen ser alguien que no... Cuando hablo con colegas del trabajo que hacemos noto como que no hay esa voz interna fuerte. Ahí es donde veo que el panorama es más difícil, hacia dentro. Para fuera las posibilidades son más: cada vez hay más galerías, museos, curadores, exposiciones... El mundo del arte hoy se está haciendo expansivo todo el tiempo. Pues sí, hay más chances pero para hacer arte bueno está más difícil. Hay mucha contaminación, me parece. La gente tiene problemas en escuchar internamente qué tiene que hacer...

J.R. R-M.

Quería hablar también de tu proyecto personal, Despacio, me parece muy interesante, una forma de retorno de experiencias hacia los jóvenes...

F. H.

Sí, es una especie de escuela y comenzó simplemente con la idea de tener un taller en San José para comenzar una práctica paralela. Estoy aquí en el estudio, muy metido con la pintura que es tan emocionante para mí pero que, al tiempo, se me hace como demasiado clásico. La pintura yo la asumo porque es una pasión, y soy muy sincero pero, a veces, me digo que soy como un cavernícola completamente...

J.R. R-M.

Yo iba a preguntarte cómo se lleva eso de no ser un "artista conceptual"...

F. H.

[Risas] ¡Pues haces "Despacio"! Yo lo solucioné creando ese lugar porque lo que yo quería era tener una práctica paralela, de ideas, "conceptual" como dices, pero de inmediato tomó el formato de un sitio para promover exposiciones y de soporte para otros artistas que siguieran esos procesos. La línea siempre ha sido hacer exposiciones, casi siempre individuales, esa ha sido la práctica. Aunque suene chistoso, sí está conectado a esa necesidad de comunicarme con el mundo del arte contemporáneo desde un lugar en el que yo me sienta más horizontal. No pienso dejar de pintar, lo amo y creo que tiene que ser así; establezco un diálogo así, pero también quiero dialogar con otra gente de otra manera... Esa es la razón fundamental del porqué hice Despacio y tomé ese formato. Creo que es muy coherente con lo que es producir arte hoy en día: no es sólo producir arte de uno sino fundir la división entre uno y los demás. Está siendo una escuela para mí y para cualquier persona que haya pasado por ahí.

J.R. R-M.

Es cierto que si se echa la vista a unos años —pocos— atrás, sí llama la atención aquí el desarrollo de esa "horizontalidad" a la que haces referencia. Se está generando —me parece— un entramado de "luces" que se van encendiendo y apagando,

de grupos de artistas que crean espacios y lugares de encuentro autogestionados, no duraderos en la mayor parte de los casos pero que están, en cierta forma, ayudando a romper esa línea que existía de expongo en tal museo y luego en tal sitio y después en el otro...

F. H.

Es un síntoma de que hoy en día los artistas quieren hacer las cosas como ellos quieren. Sería una hipocresía que un artista dijera que no quiere llegar a exponer en el MoMA de Nueva York, o en sitios así, pero no creo que todos los artistas estemos enamorados del sistema. Lo vemos como es, tiene muchas cosas buenas —que creo que son las que nos hacen continuar enganchados— pero también tiene cosas absurdas, así que los artistas estamos interesados en decir que podemos “cocinar” las cosas a nuestra manera. Está muy en sintonía con un proceso muy legítimo de producir arte, de hacer suyos los espacios... Son tantos, tantos artistas que no creo que sea casualidad, sino una respuesta a la institucionalidad.

*Conversación mantenida el 10 de noviembre de 2016
en el estudio del artista en Belén, Costa Rica*

MIMIAM HSU

ARTISTA MULTIDISCIPLINAR
1980. SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Quería empezar la conversación por lo evidente: en cómo replanteas los procesos de comunicación, entremezclándolos de forma muy natural con los de hibridación, generando una serie de “conflictos” en los que, me parece, te estás enfrentando contigo misma permanentemente... Generando “encuentros” muy enriquecedores y, quizá, no te estoy preguntando tanto por tu obra como por los caminos que transitas, los problemas que planteas...

Mimiam Hsu

Al final, lo que pasa conmigo es un poco “paradigma”. Esa cuestión que planteas es una pregunta que me he tenido que hacer toda mi vida. Y cuando llego a la conclusión de que mi vida es un “diálogo” yo misma me lo refuto, porque “diálogo” implica dos partes y lo que yo he ido descubriendo es que, en realidad, todo está mezclado y es “uno”...

J.R. R-M.

La verdad, no había pensado en “dividirte” en dos partes... Me refería más a que me parece que te pones delante de un espejo, siempre. En tu obra me da la sensación de que te miras al espejo pero con la intención de romperlo para ver lo que hay detrás...

M. H.

Para poder autodefinirse uno necesita hacer eso. Al ser muy evidente la inserción como elemento “extranjero” sí hubo mucho de ese mirarse, muchas preguntas que se me impusieron social y culturalmente. De alguna manera, no es que yo me pusiera delante del espejo, sino que me tocó hacerlo porque había un cuestionamiento hacia mí, sobre todo, inicialmente, desde lo más evidente. Esto lo ví, luego, en paralelo, en muchos aspectos de la vida y, sobre todo, con respecto a lo que es para mí arte o lo que es para mí diseño o, también la diferencia entre artista y gestora cultural...

J.R. R-M.

También, es cierto... Podemos hablar de tu experiencia en Despacio.

M. H.

Y también con respecto al contexto en sí. En Costa Rica y en Centroamérica en general, a los artistas nos toca mucho autogestionarnos nuestros propios modelos. Es lo que ha sucedido en mi carrera. Hay muchas cosas que nunca se habían hecho y la interacción con otros artistas hace que uno tenga que verse también en ese espejo, y cuestionarse no sólo el rol sino la función de uno. Porque el contexto es muy importante para mí... Al ser yo, de alguna manera, un “elemento inserto artificialmente”, el contexto reaccionaba hacia mí y yo hacia el contexto, de una manera muy concreta. Así, me hizo construir mi identidad y por eso tengo cierta neurosis con respecto al “contexto”.

J.R. R-M.

Llama mucho la atención, cuando se viene de fuera, la permeabilidad con respecto al ámbito profesional de los artistas aquí. Es cierto que la mayoría de artistas jóvenes en España qué tienen que dedicarse a labores —digamos— “nutricias” y que muy pocos pueden vivir de su producción, pero las dos actividades se mantienen en mundos casi separados, por lo general... Aquí todo está mezclado con naturalidad...

M. H.

Es cierto, yo siento que esto que planteas también corresponde al contexto del que hablamos. Es una mezcla de factores... En Costa Rica, como no puedes vivir de la plástica, la mayoría de las cosas que se hacen en ese ámbito se hacen por una convicción, por una retribución que, en la mayoría de los casos, no es económica. Las cosas suceden porque hay alguien dispuesto a entregar su tiempo sin remuneración económica. Eso hace que no haya tantas personas que cubran todos los roles que se necesitan dentro del sistema del arte, así es que muchas veces los artistas tienen que gestionar. En toda mi trayectoria, como artista y como directora de Despacio (que tampoco es una galería... es un híbrido muy

contextual...) he descubierto que pasa algo muy particular aquí. Los artistas de Europa y EE.UU. que tienen una vida profesional artística y también "otro trabajo" para mantenerse, tienden a tener una separación clara (que para mí es un poquito esquizofrénica) que no muestran abiertamente, que desvinculan... Tratan que sean trabajos que no tienen nada que ver con su obra o pensamiento como artistas... Aquí es distinto, la mayoría de los artistas integran muy abiertamente su labor como tales con su forma de manutención. En mis proyectos artísticos pasa esto, no puedo separar el diseño gráfico de ellos. No se puede porque si no, no existiría la obra... Y hay muchos artistas que también lo hacen sin pensar conscientemente en eso. No hay ningún problema, ninguna neurosis, ningún rechazo en integrar, quizá, porque, hasta cierto punto, no existe esa idea del "artista profesional". No es realista... Ninguno tenemos la necesidad de ocultar que hacemos otras cosas para sobrevivir. Esto hace que, en este aspecto, los artistas aquí sean diferentes a los de aquellos lugares donde sí puede haber posibilidad de mantenerse como artista.

J.R. R-M.

Tengo cierta sensación, aquí, de disociación entre el ámbito económico del arte (prácticamente inexistente) y la solidez del trabajo de los artistas. No veo que haya una estructura sociocultural, además de económica, que "soporte" a estos artistas con trabajos tan interesantes...

M. H.

Esa fractura genera la cuestión de la que hablaba antes. Uno se da cuenta de que los artistas no se miran a sí mismos... No hay una mirada "real" hacia uno mismo, porque cuando nos "miramos en el espejo" sólo vemos y analizamos aquellas partes que ya "sabemos". Miramos pero no vemos otras que están ahí pero que, en principio, no forman parte de nuestra realidad profesional. Sólo nos miramos entre nosotros...

J.R. R-M.

El mercado, sobre todo el de arte "emergente", en todos sitios es bastante escaso, es incapaz de asumir lo que se produce. Además, estamos en un momento en el que el mercado funciona de forma compleja ya que se adquiere, básicamente, obra de artistas reconocidos... El mercado es muy limitado, pero en Costa Rica lo parece aún más porque, como te decía antes, no veo un mínimo sustrato social integrado con la plástica contemporánea, aunque no tenga capacidad de adquisición... Hay muchas maneras de "comprar"... Me parece que se ha trabajado en la franja relativa a los artistas y curadores pero se ha olvidado al público.

M. H.

Puedo hablar desde mi experiencia con Despacio: esa fractura se produce, básicamente, porque si uno está diciendo “cosas” que a la gente no le interesa escuchar es muy difícil tener público. El problema es profundo y responde a cómo generamos el interés. Voy a museos en otros lugares fuera de Costa Rica y hay mucha gente...

J.R. R-M.

Es cierto, aunque me refería más al “público amante” más que al “público visitante”...

M. H.

Eso lo entiendo, es cierto, pero es que nuestra realidad es un poco distinta. Cuando hacíamos inauguraciones en Despacio, a veces, llegaban cinco personas... Estamos hablando de que el poder de convocatoria, en muchos casos, no existe. Cuando no ves ni a ese “público amante” uno se cuestiona si es que nos estamos mirando a nosotros mismos, a “cuatro gatos” que son los que estamos aquí. En Europa, a lo mejor, están obsesionados con el número de visitas pero nosotros lo estamos con que llegue alguien al menos, con que llegue quien sea... Por ejemplo, cuando estábamos en la Universidad y teníamos muestras !no iban ni los compañeros!

J.R. R-M.

Cambiando de tema y centrándonos en ti, ¿cómo te ves inserta en esto que llamamos el sistema del arte? ¿Cómo ves tu evolución desde estos años? Te hago la pregunta porque hay una anécdota que me llama la atención: en 2007, un grupo de investigadores de la Universidad de Sevilla (España) hizo también una serie de entrevistas a dieciocho artistas costarricenses. De todos ellos, sólo se repiten cinco (Federico Herrero, Luciano Goizueta, Fabrizio Arrieta⁶⁶, Esteban Piedra⁶⁷ y tú) con los de la lista de quince que hemos elaborado nosotros... En menos de diez años, fíjate cómo ha cambiado el panorama...

M. H.

El contexto autogestionado, a veces, es muy frustrante... Este contexto, con esa fractura entre producción artística e interés, hace que muchos artistas “desaparezcan”. Y, fíjate en los nombres que se mantienen: Federico, Luciano y Fabrizio son de los poquísimos que viven de su pintura, Esteban es docente y a mí el diseño me permite mantener un vínculo muy estrecho e integrado con la labor artística...

66. Fabrizio Arrieta (Costa Rica, 1982), artista plástico costarricense. Trabaja, básicamente, con la pintura y cuenta con una consolidada trayectoria, colaborando con galerías de fuera del país, como Diablo Rosso (Panamá) o Yusto Giner (España).

67. Esteban Piedra (1978, Costa Rica), artista y profesor universitario. Interesado, principalmente, en la percepción y representación del espacio ha participado, antes de centrarse en la labor docente universitaria, en importantes exposiciones dentro (MADC, MAC) y fuera (Bienal Venecia 2013) de Costa Rica.

J.R. R-M.

¿Y cómo te ves en esa evolución?

M. H.

Hay muchas cosas más que son muy racionales así que me veo a mí misma avanzando. Además no soy de los artistas que producen mucha obra pero sí lo hago de forma continuada, no puntual. Siempre estoy pensando en ello. No produzco mucho porque mi obra siempre está centrada en temas concretos para los que tengo que leer mucho e investigar antes de que se “destilen” en piezas concretas. Ese proceso creativo es una constante en mí, aunque no sé cuáles van a ser las plataformas, ni el camino. Tengo claros algunos pasos como, por ejemplo, que mi obra quiero que se vea en Asia. Por otro lado también tengo claro que quiero seguir gestionando cultura. La experiencia de Despacio fue muy buena, una gran colaboración con Federico [Herrero], que siempre ha sido muy amigo. Fue una oportunidad para colaborar en la generación de una plataforma cultural para los artistas, que necesitaban ayuda “práctica” para hacer las cosas...

J.R. R-M.

Es cierto, la inexistencia de una estructura seria relacionada con el mercado — galerías, marchantes, coleccionistas...— hace que los artistas estéis con cierta indefensión frente a las cuestiones prácticas del sistema del arte. Hay un aparato teórico-curatorial sólido, pero esto es sólo una parte; también hay una parte práctica de “cómo” hacer las cosas y relacionarte con las personas a un nivel de gestión que, quizá, aquí falte un poco.

M. H.

Son cosas muy vitales, como no saber qué “precio” tienen tus obras. Pero, ¡cómo vamos a saber, si nadie nos compra ni hay nadie vendiéndolas! Al no haber galerías ni una estructura profesionalizada, los artistas desconocen cómo hacer muchas cuestiones... Como, por ejemplo, valorar económicamente el trabajo... ¡Pero cómo van a saber, si nadie les compra! No hay nadie vendiendo, no hay nadie diciéndoles... Es imposible tener un conocimiento práctico, no hay manera... Siento que, a pesar de haber una generación de artistas, todos funcionamos como un archipiélago, como islas separadas, porque muchas de las cuestiones que intentábamos ver en los talleres de Despacio se resolvían en las conversaciones entre los artistas...

También es cierto que, volviendo a mí y a mi interés por la gestión, yo me atrevo... Por ejemplo, Klaus Steinmetz quería hacer un evento en su galería con sólo una semana de tiempo y me llamó... Y armé una exposición, incardinada en la problemática de violencia contra la mujer que había en ese momento, en siete días. Fue muy extremo, pero materializar y articular proyectos es siempre un

reto. Sí me veo haciendo mediaciones así, porque trabajar con la obra de otros artistas es un motor que me impide ensimismarme en la mía. Al final, de alguna manera, no ganar dinero a través del arte es algo que está en la percepción de la mayoría de los artistas... Y si no pintas, aún menos posibilidad...

J.R. R-M.

Claro, es que tu haces cosas muy "raras". No pensarías que ibas a vender vapor de gotitas de agua⁶⁸...

M. H.

[Risas] La mayoría de nosotros no pensamos en ingresar colones con ésto, pensamos que con que nos den una oportunidad, ¡ya! A lo que sea... Si hubiese galeristas representando a los artistas algunas cosas no pasarían...

*Conversación mantenida el 1 de noviembre de 2016
en la Escuela de Artes de la UCR, San José*

68. *10.000 Waters, Version 1*, 2015. Performance consistente en la evaporación manual de 10.000 gotas de agua.

EDGAR LEÓN

ARTISTA. INVESTIGADOR Y DOCENTE
1968. LIMÓN (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Quisiera empezar poniendo de relieve tu capacidad para plantear, a través de tu obra, una serie de temas que, desde mi punto de vista, han tenido una influencia notable en la generación de artistas siguiente a la tuya... Por ejemplo, determinados cuestionamientos sobre lo que supone el "hecho artístico" veo que han tenido una muy válida reinterpretación por los más jóvenes; o comprobar que cuando un artista pone en duda los propios sistemas de transmisión de conocimiento del arte, también puede "comunicar" y tener "herederos" que cojan el testigo...

Edgar León

Te agradezco la entrevista y lo que dices pero yo, sin embargo, no veo que haya incidencia de mi trabajo en ningún artista... Aunque sé cuál es mi punto de partida y el proceso, toda la dialéctica que ha implicado entrar en lo contemporáneo (en este "momento *ad aeternum*" en el que nos encontramos)... Mis "momentos": estudiante - artista - profesor, sí están permeados de Costa Rica, de México, de Francia, de los sitios donde he vivido... Y, francamente, mi producción es muy pequeña y no veo cómo ha permeado a nadie...

J.R. R-M.

Dentro de la plástica costarricense —y siento decirlo así, porque no sé si te gusta— yo te veo como uno de los pocos intelectuales que trabajan. Cuando hablaba de tu influencia, no me refería tanto a la producción... Desde luego, la producción es lo que se ve, pero el pensamiento (si es auténtico) es lo que se siente. Podemos empezar —si te parece— por tus largas estancias en el extranjero que, considero, te dan una perspectiva más rica sobre lo que está pasando aquí...

E. L.

Sí, es jodido, porque ello supone una especie de desestructuración del ser en el sentido de que, culturalmente, uno se expone a un contexto de saber, de vivencias y de producción, porque, finalmente, hay algo inevitable en todo esto: el capital. Todos funcionamos como hormiguitas jalando de la hojita, para donde sea, en la dirección que las estructuras nos proponen llevar las hojitas. Yo no soy de San José, yo soy de Limón y, ahora, cuando pienso en mi trabajo, me sigo pensando ahí... Dichosamente, sigo dando clases allí... Sin embargo, también tengo esta experiencia, ahorita, de estar trabajando en Liberia y en San José, y esta "deriva territorial" me ha propuesto montones de preguntas en relación a mi propia vida. Finalmente, cada persona tiene un camino y éste se le propone de formas diferentes... Cuando salí de Limón para ir a la universidad, lo hice por la necesidad de encontrar un sitio donde pudiera yo desarrollar inquietudes que allí no podía, porque no había estructura formativa. Y entré en la Universidad Nacional, completé el ciclo hasta el quinto año, y me fui, con una beca, a hacer Producción Gráfica en la Academia de San Carlos, y luego la maestría... Estando allí, en México, entré en contacto con una plataforma de artistas, completamente diferente, que enfrentaba una relación dialéctica entre la calle y la Academia... La Academia, que todos conocemos, en los últimos años me conflictúa un montón, justamente por lo programática —hablando en términos del capital—. La universidad reproduce, una ideología de producción que responde, necesariamente, al capital...

J.R. R-M.

Creo que hablar de la "universidad", en general, no tiene mucho sentido porque las hay muchas, y muy diferentes... ¿Tu crees que la "universidad", actualmente, se puede seguir identificando con "academia"? Porque yo no lo veo... La "universidad" —y me refiero, específicamente, a las escuelas de Artes plásticas—, desgraciadamente, no está ahora en ningún sitio, no es ni siquiera la "academia". Creo que tiene una extraña esquizofrenia, porque antes sí era la "academia", pero ahora la vida está en otro sitio y, por tanto, la "academia" está en otro sitio...

E. L.

Entonces, deberíamos pensar en la Academia y cuál es su relación con la universidad. Costa Rica tiene cien años de historia “desde la Academia”. Aquí hubo académicos que trabajaron en cierto tipo de obra que hace referencia a esta Academia...

J.R. R-M.

Perdona, tengo que aclararte una cuestión: para mí lo “académico” no se identifica con lo “clásico”. Lo “clásico” puede ser, digamos, un estilo y la “academia”, para mí, es el grupo de personas e instituciones que, en un momento determinado, ostentan el “poder” (o pretenden tenerlo...). Ahora, para mí, la “academia” es “contemporánea”, ya que hay un sistema configurado por una serie de museos, curadores, ferias de arte, directores... que tienen el “poder”. Un “poder” entroncado, además, en esa ideología de “producción capitalista” a la que te referías antes, pero que ahora no están en lo “clásico”...

E. L.

Entonces hay ahí una divergencia de definición. Como yo entiendo a la Academia, en Costa Rica, hace referencia a lo clásico. Yo pienso que nuestro referente más inmediato, en términos universitarios, se viene planteando desde Hegel, pensando en la filosofía de la historia con los famosos “tres momentos”: Antigüedad, Edad Media y Modernidad... Así que andamos ahí... La Academia y la Universidad se encuentran aquí (Escuela de Artes Plásticas); basta con ir a la sala de profesores para encontrarte con la Venus de Milo...

J.R. R-M.

Y, ¿no te parece eso simple parafernalia, más que verdadera esencia?

E. L.

No sé si “esencia”, pero sí una clara referencia representacional. Muchos de los cursos que se hacen acá, y son la referencia, son de la Bauhaus... Y siguen siendo. Es una realidad, y yo tampoco tengo problema con eso. Creo que es una realidad, pero el asunto es ¿dónde está la vida?, o dónde estamos problematizando lo que andamos haciendo, de cara a lo que está sucediendo fuera. Yo, en mi época de estudiante, hice un proceso que tenía que ver con el grabado, con la gráfica, pero siempre dentro del marco de la Academia —de San Carlos, además, con lo que ello significa—. El “afuera” era otra cosa: otro tipo de referentes, de problematizaciones, de materiales, de preocupaciones... Y las preocupaciones se entrelazaban las unas con las otras, porque, finalmente, el que estudia una carrera de artes también necesita trabajar y la única forma —al menos desde donde yo veo las cosas— es de profesor. Y ahí terminamos todos... Yo creo que

el cambio, ahorita, es que los jóvenes artistas están como invirtiéndose en el emprendimiento, se están buscando nuevas vías, están reimaginándose, porque este sistema —esta estructura que vivimos— está a punto de derrumbarse, si no es que ya se derrumbó. Este momento en el que vivimos, el arte es un zombie. La carrera “carrerística” universitaria es parecida a la del funcionario gubernamental... Ese debate entre un sistema liberal y el Estado protector... Ya no estamos ahí. Desde la crisis de 2008 sabemos que estamos todos “colgando”; así, la gente en la calle empieza a imaginar cómo sobrevivir a esto. Muchas cosas empiezan a caer: casa, carro, viajes al exterior... La precariedad es el nuevo contexto, un contexto que ha surgido del mismo capital. El capital es el que nos fuerza y empuja a ésta situación... Así que lo contemporáneo me interesa no por una cuestión de disciplinas sino porque problematiza desde lo “nuevo”, planteando una cuestión que me interesa: “¿Qué más voy a decir cuando todo está ya dicho?” La cuestión de “¿dónde me tienen encajonado?”...

J.R. R-M.

Perdona, pero entiendo que esa pregunta, vitalmente, es básica porque, a veces, creo que es importante preguntarse, como artista, si has abandonado “el lugar del enfrentamiento” porque has querido...

E. L.

Eso me pasó cuando llegué a México, como te comenté antes. Eran finales de los años noventa y estaban trabajando toda la generación mexicana de los dos mil: Gabriel Orozco, Carlos Amoraless, Jonathan Hernández, Betsabé Romero, Richard Moska⁶⁹... Todo ese grupo de artistas que fueron, un poco, los que recibieron “la bendición” del sistema... Cuando los conocí me di cuenta de que, en realidad, sus referencias eran los grupos de los años sesenta y setenta: Proceso Pentágono⁷⁰, Grupo SUMA⁷¹, Thais, No Grupo⁷², etc... Yo me acerqué a ellos, realmente, para ver cuál era el fenómeno y ello me llevó, finalmente, al mercado del arte. Justamente,

69. Artistas representativos del boom mexicano de la década 2000-2010. Su trabajo, con lógicas diferencias y evoluciones disimétricas, se mantiene anclado en un —por simplificar— “conceptualismo” muy básico que ha tenido un desarrollo más afortunado comercial que artísticamente. Amparados, básicamente, por la galería mexicana Kurimanzutto estuvieron presentes, durante unos años, en prácticamente todas las curadurías internacionales referentes al arte hispanoamericano.

70. Colectivo mexicano nacido en 1976, pioneros del conceptual mexicano. Tuvieron un breve pero intenso recorrido y estuvo formado, entre otros, por Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg o Carlos Finck.

71. Grupo SUMA fue un movimiento contracultural mexicano que desarrolló su labor entre 1976 y 1982. Su trabajo se centró en la intervención callejera y la acción político-cultural. Tuvo numerosos componentes entre los que podemos destacar Luis Vidal, Arturo Rosales, Jaime Rodríguez, Jesús Reyes Cordero, Santiago Rebolledo, Armando Ramos Calvario, Ernesto Molina...

72. No-grupo fue un colectivo mexicano, activo entre 1977 y 1983. Su trabajo se centró en la *performance* y en procesos de activación del público. Tuvo numerosos miembros, aunque cabe destacar la labor de Maris Bustamante, Melquiades Herrera o Alfredo Núñez.

Kurimanzuto⁷³ estaba naciendo, como en el año 1999. Y voy allí a la inauguración, y me encuentro una especie de mercado —el mercado de Medellín, creo— donde estaban vendiendo muñequitos a un peso... Y me doy cuenta de que era una “cosa de arte”. Y, después, me doy cuenta de que todo estaba muy bien pensado y que, hasta ahora, se ha convertido en un proyecto de capital, muy exitoso...

J.R. R-M.

De capital y, también, de acceso al poder... Forman parte de una estructura de mercado y autojustificación... Como yo también formo parte de esas estructuras, me gusta mantener una postura de cuestionamiento frente a ellas, y no porque me parezcan mal, sino porque creo que, muchas veces, estando dentro, nos instalamos en una “zona de confort” —precario, incluso, si quieres— que nos hace no ser lo suficientemente críticos...

E. L.

Ahí nos vemos en esa superestructura, y, es cierto, en ella nos sentimos en un punto de confort porque tenemos el suficiente tiempo para reflexionar sobre nuestro asunto... Entonces, me preguntaba: “¿Y esto que tiene que ver conmigo?” Luego regresé a Costa Rica y me fui a Francia unos años y, estando allí, volvía a preguntarme: “¿Y esto que tiene que ver conmigo?” Finalmente, creo que esa superestructura es, en gran parte, esa parafernalia de la que hablabas antes. La parafernalia que construye también la misma universidad y que, de alguna forma, la convierte en “institución”. Podemos irnos largo con todo esto si pensamos en el sistema del arte, Bourdieu⁷⁴ y toda esta historia... La estructura te dice “Es por aquí” y vamos por ahí...

J.R. R-M.

Centremos, si te parece, toda esta cuestión: ¿Cómo ves la situación, ahora, aquí?

E. L.

Es complejo y, en principio, me gustaría hablar con la experiencia de la Bial Centroamericana... Desde un “sitio” donde ayudé a facilitar un proceso, no desde la curaduría... Porque es bien abstracto y complejo hablar de curaduría... Analizar ahora cuál es el “objeto” [artístico] y quién es el que decide y dónde se localizan esas decisiones... Yo siento que en Costa Rica tenemos un punto de quiebre, que

73. Galería de arte mexicana fundada en 1999 por Gabriel Orozco, José Kuri y Mónica Manzutto. Desde, prácticamente, sus inicios se convirtió en el referente y escaparate comercial de la generación mexicana de artistas conceptuales de los años 2000 <<https://www.kurimanzutto.com/about>>.

74. Pierre Bourdieu (Francia, 1930-2002) fue un sociólogo de la cultura d enorme influencia en el pensamiento y el arte del último tercio del siglo XX e inicios del XXI.

es cuando viene Marta Traba⁷⁵ en 1971⁷⁶. Aunque hay momentos anteriores de ruptura, como Barahona⁷⁷... Pero, volviendo a la Bienal, es importante no tanto por el hecho como por la persona que viene a decidir...

J.R. R-M.

Y por la consecuencias que conllevan sus "decisiones"...

E. L.

Ese es el asunto. Yo pienso que, también, a partir de la creación del Ministerio de Cultura se genera un segundo momento de paradigma que intenta responder a lo que entendemos como "contemporáneo". Se crean una serie de salones, bienales, concursos, etc., que forman una "plataforma", porque la creación del Ministerio de Cultura generó leyes, institucionalizando las formas de producción. Años después se crea la Ley 6750 que obligaba invertir a las entidades públicas un 1% del valor de cada edificación o construcción pública en la compra de obras de arte. Cuando esto pasa, los artistas empiezan a producir en cierto sentido... Entramos así en un largo periodo de creación, respaldada por las instituciones... Los artistas se dan cuenta de que tienen que producir para estos concursos y salones... Hubo plata para comprar entonces... Se vendía... Pero a partir del 2000, aproximadamente, nadie consigue vender obra a las instituciones a pesar de que ciertas instituciones disponen de dinero para compras. Por ejemplo, en 2014 creo que fue el Banco Nacional quien gastó medio millón de dólares en compra de obras artísticas y ¿a quién le compraron?... Volviendo a lo dicho anteriormente, yo siento que lo que sucede en el año 1971 con Marta Traba, que tenía una enorme filiación con lo conceptual y que, por tanto, nos introduce a Rolando Castellón y a Luis Díaz⁷⁸ y nos hace preguntarnos en dónde vivimos. Habíamos tenido un proceso previo de abstracción y, muy fuerte, de también antes figuración, con ciertas filiaciones al realismo mágico...

J.R. R-M.

Sobre todo, quizá en ese momento final de los años sesenta, la abstracción tenía un papel muy importante...

75. Curadora, escritora, docente y crítica de arte argentino-colombiana (Argentina, 1930-España, 1983).

76. Año en el que se celebra la I Bienal Centroamericana de Pintura, en la que Traba forma parte del jurado.

77. Carlos Moya Barahona (Costa Rica, 1925), artista y docente que, a finales de los años 1960, realizó una interesante obra de carácter abstracto.

78. Luis Díaz (Guatemala, 1939) es un arquitecto y artista que cuenta con una dilatada e importante trayectoria profesional, sobre todo en el ámbito centroamericano.

E. L.

Hoy, quizá como consecuencia de todos aquellos procesos, hay una especie de orfandad, porque los jóvenes ya no piensan en las instituciones, aunque sí hay instituciones que apoyan a la producción artística. En este país hay un fenómeno muy complejo y es que hay cierta producción que no corresponde al MADC, a TEOR/ética... Pero como son los sitios que existen, pues los jóvenes van ahí... Yo pienso que, mientras los museos e instituciones capitalizan la producción, han ido naciendo una serie de iniciativas, todas fallidas, que han muerto porque, en este momento, hay un problema dialéctico con los espacios. Los jóvenes no se sienten contentos ni con el MADC, ni con TEOR/ética ni con el MAC... Y eso provoca el nacimiento de nuevos espacios...

J.R. R-M.

Más que espacios (que surgen y desaparecen rápido) —como tú dices—, yo creo que, quizá, son más “intenciones”...

E. L.

Exacto, intenciones de cambiar las cosas, y hacer circuitos. Yo mismo encabezé un espacio que se llamó “La Pscyna”, que fue un desastre... Otros fueron más exitosos, como “X Comunicación Experimental”⁷⁹, que fue fabuloso... O “Terminal”⁸⁰, “Amón Solar”⁸¹, “Espacio” de Federico Herrero... “Membrana Colectivo”⁸², por ejemplo, o “La Tule”⁸³, el “Baúl blanco”⁸⁴... Esta proliferación de espacios y voluntades es la que me habla de este momento. Para mí, todas estas iniciativas vienen de una especie de hartazgo hacia lo institucional que hace que los jóvenes se activen.

J.R. R-M.

Visto desde fuera, se observa que se ha estado trabajando mucho, desde esas instituciones, de una forma seria, en el desarrollo de curadores y artistas... Y ello ha creado muchos “hijos revoltosos”, pero, este trabajo “interno”, me parece que no se ha visto acompañado de una labor —importante también— encaminada a proporcionarles las herramientas que les permitan subsistir...

79. Espacio de creación y encuentro, generado por Paulina Velázquez, Alexander Arias, Mónica Quesada y Luis Carlos Velázquez. Situado en San José, está activo desde 2014.

80. Espacio expositivo, de breve existencia, promovido por los artistas Fabrizio Arrieta y Javier Calvo en San José durante el año 2015.

81. “Amón Solar - El sótano” es un espacio, abierto en 2013 en San José, que combina las actividades culturales, musicales fundamentalmente, con el ocio.

82. Grupo de trabajo artístico, creado en 2014, formado por Adriana Marín, Alejandra Ramírez, Kenneth Coronado, Laura Villalta y Roger Muñoz.

83. Colectivo costarricense, artístico y de activismo urbano, de carácter reivindicativo feminista creado en 2013.

84. Taller de creación fundado en 2012 en San José y que contó con numerosas actividades, talleres y exposiciones, decayendo su actividad a partir de 2017.

E. L.

Tenemos vacíos... Un problema serio es que, en Costa Rica, no hay ni historia del arte ni crítica, ni crónica siquiera. Todo el mundo es curador, todo el mundo es crítico, todo el mundo es artista...

J.R. R-M.

Y, además, no hay un mercado del arte que, al final, permita a los artistas pagar el alquiler, comprar comida... Y no me refiero sólo a un "mercado" de compra efectiva, sino a un soporte social que apoye a lo creadores.

E. L.

Es complejo, casi todos terminamos trabajando en la educación... La realidad es esa aunque, realmente, no tengamos una formación pedagógica seria. Los jóvenes, ahora, tienen un período utópico en el que se dicen: "Voy a intentarla", "Tengo que ver si sale...", "Puede ser..." Estamos era un momento complejo en el que cada institución va trabajando como cree... No hay una articulación. Se pelea por salir de un espacio que es cerrado. En Costa Rica los jóvenes artistas están encerrados en un lugar de desventaja que, al mismo tiempo, les da toda la libertad para un "todo o nada", que, en la mayoría de los casos, termina en trabajos paralelos y sólo en muy pocas ocasiones en la práctica artística profesional. El propio sistema del arte en Costa Rica no permite el crecimiento de lo contemporáneo, que se quedó patinando en su propio concepto... Llevamos ya mucho tiempo ahí... Aquí, por ejemplo, hay una enorme preocupación por lo procesual, por el tema de los procesos, y lo político, sin embargo, queda como algo viejo, de los setenta, heredero de aquello que decíamos de Marta Traba, de aquellas discusiones...

J.R. R-M.

Bueno, eso es algo que tú planteas en tu obra... Yo también creo que todo el arte auténtico es "arte político", igual que todo el arte auténtico es "conceptual"...

E. L.

[Risas] Totalmente. Por ejemplo, hace poco, un profesor me posteó en una red social: "Qué pereza, siempre los mismos" y yo le contesté "No es que 'sean' siempre los mismos, es que 'somos' siempre los mismos"...

J.R. R-M.

Si fueras español quizá le hubieras contestado: "No es que 'sean' siempre los mismos, es que 'somos' los únicos"... [Risas]

E. L.

¡Exactamente! Hay que hablar y problematizar los asuntos... Yo siento que hay una generación que está harta de lo "político" porque lo ve desde una posición frontal.

J.R. R-M.

Es que, realmente, se ha usado como herramienta y eso tiene un coste...

E. L.

Y es un coste bien largo, y es un coche viejo... De esa cosa frontal de la sangre, de la bala, que viene heredada de años, los jóvenes están hartos. Siento que hay un cambio de discurso, y quiero pensar que a lo que vamos es a lo estético, pero que, en el fondo, es ir a lo bello para acceder a lo político. Es un pleito, una pared rozada... Es necesaria la toma de postura, es necesario mirar a los problemas en el momento en el que se está, que se ocupen los espacios de pensamiento. Y no sé hasta dónde la universidad favorece esto...

*Conversación mantenida el 31 de octubre de 2016
en la Escuela de Artes Plásticas de la UCR.*

MARIELA RICHMOND

ARTISTA VISUAL, ESCENÓGRAFA Y EDUCADORA
1986, SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Mariela Richmond

Empecé estudiando en la Universidad de Costa Rica, en la Escuela de Artes Plásticas, Diseño Gráfico, que casi nada tiene que ver con lo que hago ahora... Hice mi último año pensando en la gráfica para la escena porque me llamaba mucho la atención la mezcla entre las artes escénicas y la gráfica. Desde que hice ese enlace no he querido salir y estoy terminando ahora la Maestría en Artes Escénicas. No sabía si estaba haciendo escenografía, o los objetos, o qué... Y decidí irme a estudiar fuera... Cuando regresé me encontré con un grupo de gente que quería trabajar en lo mismo y acá estamos...

Andy Retana

Me interesaría hablar sobre cómo vos transitás por este espacio interdisciplinario entre las artes plásticas y lo escénico, no sólo de forma periférica... ¿Cómo lo has hecho? ¿Cómo han confluído estos dos mundos?

M. R.

Aunque se vean como dos mundos separados, los límites son muy muy frágiles y eso, igual, es lo que me interesa. Mi formación inicial en gráfica yo la sentía muy "bidimensional", vos componés pensando en un soporte "plano"... Sin embargo,

cuando empecé a trabajar con Tatiana Sobrado⁸⁵ (la primera actriz con la que colaboré) ella me indicó que trabajase pensando en los “desplazamientos”. Comprobé que el cuerpo me daba una tercera dimensión y que había que trasladar mis ideas a un espacio que tiene profundidad. Empecé a estudiar partituras corporales y qué pasaba con ellas, por ejemplo desde el ballet triádico que me hizo pensar: “¡Hay volúmenes en la escena! ¿Cómo es que no me había dado cuenta antes!” Fue un proceso inicial largo, de dos años, que me hizo estar en un mundo en el que diseñaba vestuario y objetos, además trabajaba en la luz y en el espacio...

Me interesan los dos lugares, porque son realmente uno sólo al final; puedo estar pensando en una instalación o performance que tiene un acercamiento al cuerpo y puedo estar en la escena pensando en lo pictórico. No veo límites, es como trabajar con un material sensible y ver cuáles son tanto tus herramientas como tus motores de búsqueda para hacer que todo eso funcione.

A. R.

Viendo tu recorrido, has funcionado también como un agente de gestión y curaduría. ¿Cómo llegas a esos territorios y cómo te ves ahí?

M. R.

Por lo general es que soy superinquieta... No logro saciarme: me interesa ésto pero también me interesa aquello... Entonces, trato de no dejar de lado nada. Por ejemplo, si trabajo con el espacio, eso tiene que ver con museografía, con la escena, con el cine... Yo creo que es como ir malabareando los deberes y los deseos, porque también tiene que ver con sistemas de producción, con cómo vivís a través de este trabajo. Y, en este sentido, yo al teatro lo veo como a un amante, no te podés separar pero no te da la cotidianidad, en términos financieros. Yo tengo que hacer otras cosas para poder mantener los espacios de investigación independiente con procesos largos que me permiten la exploración en diversos ámbitos de forma continuada. Yo expuse, por ejemplo, en 2008 en la Galería 1887, aún muy vinculada a lo gráfico, y le pedí a Esteban Piedra que si quería llevar el proceso de curaduría conmigo. Aquello fue muy interesante porque me llevó a lugares que yo desconocía. A partir de ahí me pude ver también como una productora, como una persona que si no tiene algo, lo busca. Pude entender cómo se maneja el Ministerio de Cultura y las redes entre los diferentes agentes, por ejemplo. Y, a partir de ahí, surgieron otros proyectos y acciones que me permitieron gestionar exposiciones u otro tipo de procesos.

85. Actriz teatral, docente universitaria e investigadora costarricense con una dilatada y destacada carrera profesional.

A. R.

Quería enlazar estas cuestiones “productivas” con el mercado del arte “inexistente” en el país y cómo se están gestionando ustedes en forma colectiva, precisamente, para poder encontrar un modo de vida sostenible que les permita seguir avanzando en sus investigaciones y trabajos, tanto aquí como en “La EFE”...

M. R.

Sí, “La EFE” es un colectivo que dirijo desde hace seis años, como consecuencia de un proyecto inicial que pretendía vincular la enseñanza de las artes con otras carreras. Ahí empecé a trabajar con músicos y con agentes de las artes escénicas, y a plantearme cómo “alfabetizar” visualmente a estos sectores vecinos y cómo encontrar puntos de conexión. Por ejemplo, cómo hacer que una partitura pueda ser musical pero también visual y corporal al mismo tiempo. A partir de ahí yo planteo un proyecto y se abre la posibilidad de que, en Prácticas Artísticas, se cree un grupo que tenga énfasis en lo visual pero con estudiantes de todas las carreras.

Ésto me abrió mucho el panorama, porque ahí empezó a llegar gente de Psicología, de Ingeniería eléctrica, de lo que fuese... Y yo estaba súper joven pero eché para adelante, hay que hacer las cosas... Con todo el miedo del mundo, vimos qué pasaba si empezábamos a hablar de composición con una chica, por ejemplo, de Agronomía... Este grupo, financiado por la UCR, trabajo ocho horas a la semana. El vínculo con lo académico es vital y estar atentos a las posibilidades que ofrece lo universitario y lo institucional para generar alianzas que permitan cierta financiación para el cuerpo docente. Otro paso fue el plantearnos tener un espacio común, una decisión vital para desarrollar un laboratorio de formación. Creamos entonces la Fundación⁸⁶, en principio con tres ejes: Carlos Schmidt⁸⁷ que es arquitecto y escenógrafo, Viviana Porras⁸⁸ que es actriz —pero viene de la lingüística— y yo. En este momento, la Fundación y el edificio, los sostenemos de manera autogestionada, hemos recibido algunos apoyos de programas de becas a nivel nacional y extranjero que ayudan en la manutención del archivo que estamos generando sobre artes escénicas. A partir de todo eso surge el Laboratorio⁸⁹, como proyecto pedagógico enfocado al diseño para la escena.

86. La MAE (La Memoria de las Aretes Escénicas) nace en San José en 2010, impulsada por Carlos Schmidt.

Su objetivo es “recuperar, preservar y difundir los espectáculos escénicos que se han realizado en Costa Rica para crear un Centro de Documentación y Archivo” < https://www.memoriaescenica.com/LA_MAE >.

87. Carlos Schmidt (Costa Rica, 1961) es un arquitecto y escenógrafo costarricense muy implicado en la promoción e historia de las artes escénicas del país.

88. Viviana Porras (Costa Rica, 1986) es actriz y directora de escena. Promotora del grupo teatral “Teatro Menor”

89. Laboratorio de Espacio Escenográfico, vinculado a “La MAE”.

A. R.

Todo esto que cuentas me hace plantearme que tú podrías ser un ejemplo de cómo se está haciendo, ahora sí realmente, una ruptura en la artes visuales. Ruptura que está provocando una mezcla entre diferentes sectores de las artes que, si bien no dejan de ser modelos importados, están generando nuevos territorios de trabajo con un enfoque costarricense... Desde tu experiencia, ¿hacia dónde visionas que nos podríamos dirigir?

M. R.

Yo creo que tendríamos que trabajar desde lo "micro", porque hay diferentes formas de ver esto... Hay micro-políticas que son muy importantes en este momento, encaminadas a pensarse como un ente creativo, productor o gestor. Pero bueno... dentro de todo este "aparato" hay muchas posibilidades y cierta especialización. A mí, por ejemplo, me interesa mucho la "objetología", el trabajo sobre el pensamiento de los objetos como materia prima, de memoria social e histórica... Ese es mi eje, pero a partir de ahí puedo hablar sobre el espacio, sobre la producción museográfica, puedo hablar desde diferentes posiciones. No creo que esto funcione como parcelas, como cortado con tijera, sino que es una membrana que se expande para todos lados. Cuando vos lográs entender que no funcionás sólo para una cosa, sino que sos un engranaje dentro de un montón de elementos, se convierte en algo muy rico porque ya no estás trabajando para vos misma, sino que empezás a gestionar con los demás.

Entonces aparecen elementos importantes: la comunidad, las plataformas y cómo compartís eso que estás investigando. Es vital encontrarse con los otros, dialogar sobre lo que estamos haciendo, repensarnos desde un horizonte, porque también tiene que ver con un posicionamiento personal-político: vos y yo somos capaces de crear una cosa mucho más potente de la que yo haría en mi burbuja de creación en solitario. Veo muy importante la creación de colectivos. Nosotros, por ejemplo, estamos ahorita en una disyuntiva porque tenemos veintitrés estudiantes a los que les hemos dicho que este espacio era suyo, entonces tenemos que buscar de qué forma cambiar el paradigma, dejar de pensar en "esto es mío"... El espacio debería de ser de quien lo necesite, tenemos que ir probando y fallando para ver por dónde es mejor, buscar las soluciones más efectivas. El equivocarse es básico y vital, creo que ahí está la solución, pero, además, hay que generar redes de responsabilidad afectiva, colaborativas, de confianza.

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Me ha parecido muy interesante lo que has comentado de la creación de "espacios mentales" de colaboración... Toda esa tremenda riqueza en la creación de vínculos (más o menos sólidos) profesionales entre creadores, esos procesos (más o menos estables) de trabajo y aprendizaje colectivo ¿cómo los pones en relación

con los, llamemos, “cauces y modelos tradicionales” pedagógicos en las artes?
Me gustaría conocer tu opinión sobre cómo se relacionan...

M. R.

Yo creo que andan en paralelo, pero acá pasa, siento yo, algo interesante: tener a la institución que sea y tener a las personas que trabajan en ellas, que son con quiénes se puede dialogar y empezar a armar los asuntos. A veces se tiende a pensar que hay cosas imposibles, que no tenés los recursos suficientes, que no tenés la trayectoria necesaria... A mí eso dejó ya de importarme hace rato. Si quiero hacer algo busco los medios necesarios para hacerlo, es que no hay de otra. Y este medio es tan tan chiquito que las cosas son relativamente fáciles de conseguir, y no me refiero a que hacés una carta y te llega. Son necesarios meses y meses de trabajo y tiempos de espera activa, de seguir preguntando, de tener varias reuniones... hay que ponerse de acuerdo porque, obviamente, el trabajo colaborativo, con muchas cabezas, es bien complejo. Pero cuando se llega a esa simbiosis de “yo no puedo sin vos, ni vos sin mí”, se generan ecosistemas creativos, y es maravilloso porque retumba por todos lados y vos sentís esa resonancia creando un todo. Ahí es donde está la magia. Cuando lográs un enlace emotivo con lo que estás haciendo y no podés vivir sin eso, ahí es donde empieza lo sabroso de los procesos. Si veo lo que hago como un “trabajo” estoy mal, prefiero verlo como una investigación de vida que, obviamente, debe buscar ser remunerado, pero no es un trabajo entendido como lo conocemos desde el sistema capitalista, es otra cosa, es una forma de vida, un accionar distinto en lo cotidiano. No tiene un horario fijo, trabajás un domingo muchas veces... Hay otras prioridades y otras negociaciones que realizar. La creación pasa por el cuerpo, por los deseos. De otra forma yo no puedo, no sé cómo se hace. Tiene que tocarte la piel, lo que hay dentro...

*Conversación mantenida el 31 de octubre de 2016
en el Edificio La Alhambra / Instituto de Artes Escénicas*

CIN THYA SOTO

FOTÓGRAFA Y DOCENTE
1969. SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Quisiera empezar por algo que sirva para enmarcar, inicialmente, la conversación. Hablar contigo, además de por tu papel relevante como artista y de tu pertenencia a una generación de artistas importantes, nos puede servir también para tener una perspectiva determinada, porque tu has vivido bastante tiempo fuera del país y has vuelto hace poco...

Cintha Soto

Efectivamente, el mundo artístico costarricense ha cambiado muchísimo desde que yo me fui en 1999 hasta ahora mismo, en 2016. Ha habido muchos esfuerzos... Por ejemplo, del lado de Virginia [Pérez-Ratton], cuando se inauguró el MADC, eso fue clave porque así ya teníamos un museo que tiene su peso y que, ahora además, hace exposiciones con gente joven... La labor en el mismo Museo de Rolando Barahona⁹⁰, la de Ernesto Calvo, ahora Fiorella [Resenterra]... Creo que ha sido importante tener diferentes visiones, de diferentes generaciones...

90. Rolando Barahona-Sotela (Costa Rica, 1945) es arquitecto, curador y docente universitario. Fue director del MADC entre 1998 y 2004.

J.R. R-M.

Y, además, de forma aparentemente muy natural. Porque, cuando está ya montado y Virginia lo deja (pudiéndose haber “establecido” allí), el MADC podía haberlo sufrido... Pero, al menos desde fuera, parece que todo se sucede con normalidad y evoluciona...

C. S.

Efectivamente. Virginia sí que tenía más un programa de lo que quería en cuanto a cómo proyectar el arte de Centroamérica hacia afuera. Lo tenía muy claro. Rolando dio otro paso y proyectó como llevar pero, también, cómo traer... Ellos dos son fundacionales para todo lo que vino después. Fue también muy importante la generación de los cubanos que vinieron en aquella época, fueron cabezas que puyaron, tanto Ernesto [Calvo] como Tamara [Díaz]⁹¹, sin duda. Gente formada y con otra visión, fuera de los mercados del arte...

J.R. R-M.

Esa impregnación “fuera de los mercados del arte” que dices, ¿no ha podido provocar consecuencias negativas al no haberse tenido éste mercado en cuenta? Y no me refiero sólo al mercado de “comprar”, sino también al de sentirse cercano a lo contemporáneo... Porque veo cierta disociación entre el avance que se dio en lo teórico y hacia lo “interior” y la, al menos aparente, escasa atención a lo “exterior”...

C. S.

Por un lado, yo pienso que ha sido muy buena esa separación, aunque ha habido personas que, en algunos momentos, han tratado de trabajar ahí. Las búsquedas de un mercado, como se han propuesto o intentado generar aquí...

J.R. R-M.

Bueno, criticar al mercado... Pero luego nos parece bien que Federico Herrero pueda permitirse tener Despacio gracias al mercado del arte y a la venta de su obra...

C. S.

En ese sentido, ha sido muy importante el espacio de Federico [Herrero] porque ha sido como un espacio de tanteo... Pero vaya, aquí los dos principales galeristas, desgraciadamente... Ha habido una idea de inflar precios de artistas no establecidos... Y, luego, todo se cae... Yo creo que, también, eso ha generado una falta de confianza de parte de personas que, tal vez, habían tenido interés en comprar arte... Hubo una inflación absurda de unos precios totalmente disparados. Algunos “mercadillos” del arte han hecho algo muy poco serio y han hecho daño en el manejo del mercado. Sin ninguna discriminación, ni de calidad ni de recorrido en artistas, se han puesto

91. Tamara Díaz Bringas (Cuba, 1973) es una investigadora y curadora con una amplia experiencia. Fue curadora en TEOR/ética entre 1999 y 2009.

precios que no tenían sentido... “Valoarte” ha sido una de las cosas más tóxicas que le ha pasado al arte contemporáneo costarricense, porque el arte tiene un precio *per se* (y eso, desde luego, por suerte nos ayuda a veces a comer o a morirnos de hambre...) pero vos no podés manejarlo desde un aspecto de valor más que cultural. Si por la carrera o la trayectoria, si por el peso de la obra, ese objeto ha adquirido un precio alto significa una cosa muy distinta... Lo que se ha hecho con estos “mercadillos” ha sido ver qué pongo ahí sin criterio alguno, indiscriminadamente...

J.R. R-M.

En esos casos se usa la fórmula: “Mira, esa foto de Cinthy Soto vale X así que a la de fulanita, que es del mismo tamaño, vamos a ponerle el mismo precio...”

C. S.

Exacto. Me pasa algunas veces que, algunas personas, me piden que les baje mis precios, comparando con otros artistas, por ejemplo. Pero no puedo bajarlos ni puedo subirlos porque tengo una responsabilidad. Tenés que entender a qué juego, como artista, estás accediendo a hacer eso. ¡Tenés una responsabilidad! Si el mercado está más jodido no se suben precios y ya está, pero nadie va a comprar una obra mía a un precio menor. En esa especulación, también hay artistas muy jóvenes que pensaron que ya habían llegado y ya está, y no, no ven este trabajo como una continuidad. No es que hago cualquier cosa y decido que vale tantos miles de dólares. ¡No se trata de eso!

J.R. R-M.

Cuando hay una estructura de galerías seria, los jóvenes, desde el principio, están, de alguna forma, integrados en el mercado (aunque no vendan o ni siquiera tengan galería) y entienden, más o menos, determinadas claves de este tema. Pero si esa estructura de mercado no existe se pierden ciertas referencias...

C. S.

Sí, es muy difícil... Y ojalá haya muchos colegas que ganen muchísimo, eso sería buenísimo, pero manteniendo una calidad y un respeto al pensamiento, a la dedicación, a la seriedad, al compromiso de tu trabajo. Por ejemplo, una artista como Priscilla [Monge], de las más interesantes que podemos tener en este país, tiene unos precios que no son necesariamente caros para la trayectoria que tiene, para su calidad y su constancia... Manteniendo sus precios, manejando su obra y su carrera para que nadie le haga ningún jugueteo porque ella sabe que está produciendo para mucho más que lo inmediato, construyendo una línea de trabajo...

J.R. R-M.

También es cierto que la Priscilla ha tenido la inteligencia de “poner las cosas en su sitio”... Porque su obra no es como la de Federico Herrero. Su mercado es diferente...

C. S.

Desde luego, pero en cualquier caso hay que ser consecuente con la carrera de cada uno y no permitir que haya subidas y bajadas sin sentido. Pero a la gente, aquí, les cuesta mucho entender... Todavía vienen a ver si me pueden comprar, directamente, más barato y tengo que decirles "Mire, no, vayan a mi galería." Y es que, así, manteniendo el sistema, me veo yo beneficiada también... Pero no mucha gente lo entiende así. El artista nacional joven no entiende que hay ciertas estructuras que uno tiene que respetar, porque son las galerías y las instituciones las que te legitiman.

J.R. R-M.

A veces, los artistas jóvenes no ven esta simbiosis que comentas e incluso, en algunos casos, les parece "conspirativa"... Pero también se puede ver como "natural", según los parámetros que, ahora mismo, manejamos porque, realmente, es un proceso que "va y vuelve" del y al artista... Y, enlazando con esto, también influye en la internacionalización, que está siendo muy limitada, desgraciadamente.

C. S.

Bueno, es cierto... Y también, cuando todo parecía que arrancaba, el año 2008 fue terrible para todos. Yo, que he estado viviendo fuera, tanto en Argentina como en Estados Unidos, veo que nadie lo tiene fácil, está siendo muy duro... Porque se empezó a mirar sólo a los "valores seguros" y para los artistas sin consolidar hubo una parada tremenda.

J.R. R-M.

Veo, ahora, como una especie de "crecimiento natural" del medio contemporáneo pero no sé si es real. Me refiero a una serie de jóvenes que, hasta hace poco, parecían estar "encorsetados" a lo institucional y que, de repente, están implicados en proyectos efímeros, colaborativos y, en cierta medida, al margen de lo, hasta ahora, "establecido"...

C. S.

A mí me parece importantísimo que esto se esté produciendo. Y yo creo que es real aunque no sé cuándo dure... Va a depender del trabajo de cada uno, como siempre...

J.R. R-M.

Y tú, ¿cómo ves tu posición como artista, ahora y desde estos últimos años, frente al sistema del arte?

C. S.

Yo siento que, al haber más artistas, tengo la posibilidad de compartir con colegas más jóvenes y de medias carreras. Y me parece bien, es importante que haya una mezcla, una unión de generaciones...

J.R. R-M.

Tú estás en la media carrera... Y es un momento, normalmente, difícil. Yo la llamo "la travesía del desierto"... Y te hacía la pregunta anterior para ponerte en relación con el momento actual.

C. S.

Y la es... Claro que sí, es una travesía... Al volver a Costa Rica, yo sentí que era importante dedicarme a la parte docente y, como todo era nuevo, me ha exigido adquirir una cantidad de competencias que yo no conocía. Siento que, tal vez, ahora me repliego y me voy al "pensamiento", a ver qué están haciendo los chicos, a ver cómo puedo apoyar... Es muy satisfactorio darles lo que uno sabe, las herramientas que tiene y retarlos... Es un intercambio muy enriquecedor.

*Conversación mantenida el 3 de noviembre de 2016
en los Yoses, San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica.*

STEPHANIE WILLIAMS

ARTISTA MULTIDISCIPLINAR
1987, SAN JOSÉ (COSTA RICA)

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Tu no eres de los artistas más jóvenes que vamos a entrevistar pero sí, probablemente, de los que tiene una carrera más corta en estos momentos. ¿Cuáles son tus circunstancias?

Stephanie Williams

Empecé cuando estaba estudiando a interesarme en las artes visuales, pero sí mi proceso ha sido más lento... No me atrevería a decir cuál ha sido la razón, pero sí creo que me ha sido bien difícil entrar en el proceso en el que estoy ahorita.

J.R. R-M.

Aunque lleves poco tiempo, tu relación de amistad con los jóvenes artistas más establecidos es anterior. Cómo ves la evolución de los últimos años me parece interesante, porque, en principio tú has sido "espectadora" del inicio de algunos artistas y, ahora, lo estás viviendo en carne propia. Esos cinco años de diferencia, aproximadamente, ¿han hecho cambiar las cosas en el sistema del arte?

S. W.

Es algo que siempre me estoy preguntando, porque en mi caso ha sido resistencia... Esperar, seguir trabajando, esperar, seguir trabajando... Hace poco vi un reportaje sobre Regina Galindo en el que ella habla de su proceso, muy rápido, des-

de el inicio hasta Venecia... Para esa generación hubo procesos de visibilización distintos, me parece que las instituciones tenían otras condiciones, el sistema de redes funcionaba de otra manera, e idea de plataforma para proyectarse "hacia fuera" estaba más presente. Para mí no ha sido así. He tenido resistencia, sobre todo... Tratar de trabajar y, en la medida de lo posible, poder desarrollar proyectos que, en muchos casos, si no hubiera sido por las instituciones no hubiese podido hacer. Creo que, en el momento en el que un curador (o institución) lo señala a uno, le dice a uno: "¡Usted!", a partir de ahí se empiezan a abrir un montón de puertas. Para mí ha sido de esperar, de mucha paciencia, de ir despacio... Y hay que trabajar, casi siempre, bajo la autogestión. Y esas oportunidades que he tenido, desde hace unos cuatro o cinco años, las he visto de a poquitos... Pero ahora es diferente... Por ejemplo, mis procesos de investigación en cada proyecto, durante dos años normalmente, el poder acceder a gente, a información... Si no hubiera sido porque ya me conocen, saben a qué me dedico y qué hago, no podrían ser posibles. Antes tenía que ir con herramientas escasas.

J.R. R-M.

Hay dos cuestiones que has planteado que me parecen muy interesantes. La primera, el acceso efectivo al sistema del arte... Por ejemplo, a todos nos parece que Federico [Herrero] es mayor, pero no lo es; simplemente es que con 22 años ya estaba en la Bienal de Venecia. En ello, las circunstancias y los momentos son muy importantes: en este caso la indiscutible labor internacionalizadora de Virginia es fundamental. La segunda, el proceso artístico y la obra que se produce.

S. W.

Es cierto, mi proceso creativo es diferente, así lo he escogido. Yo estoy dos años con un proyecto de trabajo que no es tan visible ni que tiene resultados muy tangibles... Pero es lo que más disfruto hacer... Además, el "producto final", que para mí nunca es final...

J.R. R-M.

Precisamente, en tu caso es el inicio de otra vía...

S. W.

Sin duda. No sé si esto será un factor, porque estamos hablando de lo visual, que siempre tiene que tener un producto, una "materia". Tiene que haber algo que sea tangible, que se pueda trasladar por la dinámica exhibitiva... Tengo muy claro que la parte de construcción, de fabricación es una cuestión bien importante... Pero, aunque esos procesos largos, que pasan desapercibidos, no creo que, necesariamente, hayan afectado negativamente, pero sí han aplazado mi posición en el sistema... Me interesa muchísimo generar relaciones, vínculos y redes porque la

colaboración es muy importante en mi trabajo, y, quizá, eso también ha ayudado a visibilizarlo. Esta persona se entera de que estoy trabajando con ésto y más este y creamos esta red y bueno... Pero, realmente, que no se vea tanto mi producción y que ella sea cuantitativamente mas corta sí que tiene que ver quizá...

J.R. R-M.

Tú, ahora, estás cubriendo esas etapas que todo joven artista hace —o quiere hacer— en su vida. Salvo excepciones, hay una secuencia de hitos institucionales: expones en un sitio, luego en otro y otro y cuando lo has hecho en el último, no te preguntas: “¿Ahora qué?” Porque una cosa es la producción, como acabamos de hablar y otra la comercialización, y no me refiero solamente a la venta sino también al deseo de alguien que quiera tener en su salón un “williams” o te busque en una colectiva o siga tu trabajo... ¿Cómo te enfrentas a esta situación?

S. W.

Esto es algo que uno siempre se está planteando... Y por eso siempre hay que buscar alternativas para poder sobrevivir de alguna forma... Pero ante todo mantenerse trabajando, al fin de cuentas es lo que a uno le gusta hacer. Yo tuve la oportunidad, muy importante, de entrar a TEOR/ética en 2014, con una invitación de Inti Guerrero, que permitió poder realizar un proyecto que sin ese apoyo no hubiera podido hacer. Y ahí todo cambió, yo ya tenía nombre y apellidos y, a partir de ahí, empecé a tener otras invitaciones. Ya había pasado por el primer peldaño, TEOR/ética, y al año siguiente, en 2015, gané el primer premio de “Inquieta Imagen”⁹² que te permite una exposición individual en 2017 en el MADC. Claro que ahora me pregunto “Y después de esta primera individual, ¿qué va a pasar?” Y ¿ahora qué? ¿cómo va a funcionar? Continuar investigando, produciendo aplicando y gestionando.

J.R. R-M.

O sí... Porque considero que una faceta muy importante del trabajo de los artistas es buscar sus caminos profesionales, además de los creativos...

S. W.

Hay una parte... Yo puedo seguir trabajando... Uno sabe que es así, la producción, la investigación... Aunque creo que, en mi caso, si no hubiera sido por el impulso de la institución... Porque la institución es un recurso, una herramienta... Se empiezan a hacer conexiones, “puntitos en el mapa”, una vez de haber pasado por “ese filtro” inicial.

92. “Inquieta Imagen” es un programa de apoyo a la creación más joven y experimental por parte del MADC. En funcionamiento desde el año 2002, por él han pasado numerosos artistas que luego han visto consolidarse su carrera.

J.R. R-M.

Una de las cosas que llama la atención cuando llegas aquí y estudias el panorama de lo contemporáneo es que no hay un entramado comercial ni de interés social por el arte más avanzado. Supongo que no se han generado expectativas... No sé... Y, claro, la consecuencia más inmediata es la casi nula internacionalización de los artistas porque los apoyos curatoriales e institucionales tienen siempre un límite...

S. W.

Incluso desde la Universidad hay un montón de prejuicios negativos y concepciones que satanizan lo contemporáneo... que es lo más plural y democrático. Cualquiera puede ser artista...

J.R. R-M.

[Risas] Bueno, yo creo que cualquiera no...

S. W.

Vivimos con condiciones y límites, pero tenemos más acceso a las herramientas.

J.R. R-M.

Afortunadamente, el acceso se ha democratizado por fin pero, al final, esta "puerta de entrada" amplia no garantiza nada...

S. W.

Desde luego, pero desde las instituciones universitarias académicas se sigue entendiendo la producción contemporánea como ocurrencias, como elitista... Y si seguimos con estos prejuicios académicos no vamos a ningún lado... A veces, estos motores que podrían generar ideas, espacios y diversificación no tienen iniciativa.

J.R. R-M.

Bueno, también es cierto que las instituciones educativas en artes plásticas (que yo no llamaría "académicas" porque ya no lo son, porque ya no ostentan ningún "poder", que es lo que da sentido y sostiene a la "Academia") están, casi todas fuera del sistema, sin saber qué hacer... La "Academia", como legitimadora de "quién está dentro y quién fuera" está ahora en otros sitios, en TEOR/ÉTICA, por ejemplo...

S. W.

A mí, la Universidad me cubrió ciertas necesidades iniciales y hasta ahí... Pero se acabó pronto porque empecé a conocer trabajos de artistas que tenían otras dinámicas, y trabajando en cosas que me interesaban mucho más. Me di cuenta de que había menos vínculos entre lo que yo quería hacer y lo que estaba pasando allí.

J.R. R-M.

Otro tema del que me interesaba hablar es cómo te ves a ti misma en proyección hacia el futuro, ¿qué posibilidades ves a tu carrera profesional?

S. W.

Pues...

J.R. R-M.

Es que las cosas que haces debe de costar mucho venderlas aquí...

S. W.

[Risas] Quizá tendrá que ver con mi proceso personal. Con lo que me gusta hacer, con lo que vaya a seguir haciendo... Mis inquietudes van creciendo y mis redes se irán expandiendo, tengo mucho todavía por hacer. Ahorita quiero seguir trabajando desde donde estoy, desde aquí, hasta que vea que el límite está ahí y la cosa no me funcione... Tengo claro que, ahora, es desde aquí desde donde más posibilidades tengo...

J.R. R-M.

Y, ¿cómo ves la situación general de tus compañeros jóvenes? Desde fuera se ven movimientos interesantes, de gente que está empezando con muchas ganas y ajenos, en cierta forma, a lo —digamos— “establecido”... Porque, al final, los jóvenes son así y todo lo “establecido” les termina molestando... Se ven espacios realmente “independientes” que, de una forma orgánica, van apareciendo y desapareciendo.

S. W.

Los espacios independientes son una buena alternativa y cumplen ciclos, sobre todo porque los recursos se agotan, en muchos sentidos... Por eso mutan, desaparecen o generan nuevos encuentros y posibilidades.

J.R. R-M.

¡Es que es así! La experiencia dice que los colectivos funcionan mientras funcionan y cuando se acaba, se acabó...

S. W.

Exacto. Para mí fue un aprendizaje ver determinadas dinámicas de trabajo, tanto individuales como de grupo. Siendo artista, investigador, teórico... Fue muy interesante... Aunque hay algo que aún no termino de aterrizar, que es el factor de ser mujer...

J.R. R-M.

¿Por qué lo dices? ¿A qué te refieres exactamente?

S. W.

Pues no me llama mucho la atención hacer esto de la diferenciación por género, pero no deja de ser un factor importante. Por ejemplo, me hubiese gustado tener más acceso a las mujeres de la generación previa a la nuestra... No conozco a Priscilla Monge, por ejemplo, o a Sila Chanto⁹³, no la pude conocer; Lucía Madriz⁹⁴ no vive acá... Y, a mí, me hubiera gustado conocer mejor a la generación de mujeres a partir de Virginia [P-R.], pero me tuve que acomodar a “ambientes de hombres”, y fue difícil al principio, y creo que partimos de cierta posición de desventaja. No me gustaría que fuese así, pero tenemos esa posición de diferencia y este hecho ha marcado algunas cuestiones de mi trabajo.

J.R. R-M.

Aunque hay que tener en cuenta ciertas cuestiones: por ejemplo, seis de los últimos ocho directores del MAC han sido mujeres, la ministra de Cultura es mujer, ahora en Costa Rica no hay ningún hombre dirigiendo instituciones importantes de arte, ni con un puesto de máxima responsabilidad (Daniel [Soto]⁹⁵ y Miguel [López] están a “nivel intermedio”)... No te estoy quitando la razón en lo que dices pero, a veces, distorsionamos la realidad según visiones “politizadas”. Y esto no niega el hecho, evidente, de que haya procesos de —digamos— “machismo institucionalizado” en muchas áreas sociales pero, precisamente, siendo nuestro ámbito de trabajo, afortunadamente creo yo, bastante “femenino”, ¿por qué crees tú que hay menos mujeres artistas?

S. W.

Pues yo me lo pregunto muchas veces... A veces pienso que muchas mujeres optan por hacer cosas que, verdaderamente, “den resultados”; cosas que se vea que tienen una función y son tangibles...

J.R. R-M.

Quizá sea esa una de las claves, y me alegra que lo digas tú...

S. W.

Cosas que merezcan la pena de forma más general, que uno no las haga sólo por satisfacción personal... Resultados...

93. Sila Chanto (Costa Rica, 1969-2015) fue una artista plástica, grabadora y poeta. Pionera del grabado experimental en Costa Rica, su obra se caracteriza por enfrentar la memoria desde la representación del cuerpo.

94. Lucía Madriz (Costa Rica, 1973) es una artista multidisciplinar que vive y trabaja en Alemania. Muy conocida por sus instalaciones y por su implicación en la investigación artística sobre el ser humano y su implicación con la naturaleza.

95. Daniel Soto (Costa Rica, 1982), curador e investigador de arte contemporáneo es curador jefe del MADC desde 2016.

J.R. R-M.

¿Estás diciendo que los hombres y las mujeres somos diferentes?

S. W.

No sé... Quizá... [Risas] Donde uno no empieza a ver resultados, o se aburre o busca otras alternativas... Aunque no me gusta la idea de victimizarse, sí creo importante tratar el tema del papel de la mujer en las artes visuales.

J.R. R-M.

Creo que, quizá, no estamos ya en el momento de salir a la calle con el pantalón blanco manchado de sangre⁹⁶, creo que las circunstancias son otras... El feminismo, desde y en las artes, es un tema importantísimo que hay que tratar, pero de forma que se adecue con el momento que vivimos.

S. W.

Los recursos y las estrategias hay que estarlas repensando, porque a pesar de que los tiempos cambian, como dices, las cuestiones son otras y el escenario ha cambiado pero también es real que siguen dándose ciertas dinámicas que nos terminan afectando. Hay que repensar la cuestión y visualizar muy bien como se aborda...

*Conversación mantenida el 7 de noviembre de 2016
en la Facultad de Artes de la UCR, San José*

96. Se hace referencia a la performance *Un día en la ciudad* (1998) de Priscilla Monge, en la que la artista pasea por el centro de San José con un pantalón hecho de compresas femeninas manchado por su sangre menstrual.

EUNICE BÁEZ

(COSTA RICA) ES PERIODISTA CULTURAL Y PRODUCTORA AUDIOVISUAL.
ENTRE 2015 Y 2018 FUE RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN DEL MADC

Andy Retana

Tú te dedicas al periodismo cultural y, ahora, en el MADC eres la responsable de comunicación. Desde ese punto de vista, digamos que “informativo”, me interesa saber con qué criterios te acercas a los artistas plásticos contemporáneos.

Eunice Báez

Cuando empecé, en el semanario de la Universidad, yo estaba a cargo de una minisección en la que mostrábamos el trabajo de artistas emergentes, gente que aún estaba estudiando y que, en algunos casos, eran incluso mis compañeros. Ahí empezó mi interés, fue muy natural y cercano y el criterio se basaba, exclusivamente, en lo que a mí me parecía interesante... Después, cuando fui avanzando y empecé a colaborar con medios más grandes, toso se complica... Yo era periodista cultural, de forma general, y ahí entran todas las artes lo que te da mayor visión pero es a puro criterio, a puro interés. Creo que una de las cosas más curiosas de los comunicadores que nos hemos especializado en cultura y, específicamente, en artes visuales es que coincidimos en una gran curiosidad e interés por lo que nos rodea en nuestro trabajo. Esto es lo que nos mantiene en este trabajo, porque podríamos hablar largo sobre como en Costa Rica hace mucha falta la crítica cultural. Aunque al ser el medio tan pequeño es muy complejo... Hay muchas cosas

que ocurren en este ámbito, pero siempre se considera a lo cultural como algo adicional, como el “postre”, así que imagínense el periodismo cultural...

A. R.

Me llama la atención lo que dices de la falta de crítica cultural en los medios porque no es que no haya personas capacitadas para hacerla. ¿Hay desinterés? O, por el contrario ¿interés institucional por promover a ciertos artistas...?

E. B.

Creo que es una suma de muchos factores. Los medios son empresas privadas que buscan la rentabilidad y sí, en este país, las artes tuvieran otra consideración... Porque es un tema de consideración, no real creo yo; por ejemplo, en el desglose del PIB de Costa Rica, el sector cultural es mayor a muchos sectores agrícolas. Se percibe a la cultura como un ámbito que no “genera”, por tanto, los medios no prestan atención... Otro factor es que se requiere cierta base formativa para apreciar y entender la cultura, mucho más si estamos hablando de manifestaciones contemporáneas. Un ejemplo son la música y el cine, a los que se les da más espacio porque son más fáciles de apreciar, son más —digamos— “generalistas”. No pasa igual con la plástica más actual. Todo tiene que ver, creo yo, de la base de la que se parte, de que el público pueda apreciar y valorar...

A. R.

La labor de comunicación, desde el MADC, ¿qué incidencia tiene con respecto a los artistas?

E. B.

Yo siento que, tanto nosotros como los periodistas culturales de los medios, tenemos una gran gran responsabilidad: traducir. Si queremos que más gente aprecie cosas y actividades que son maravillosas y valiosas, los comunicadores tenemos el deber de traducirlas, de acercarlas... Es muy importante el canal que podamos ser, en el centro, entre el artista y su obra y el público. Los medios, ahora mismo, son claves para trasladar la información.

Desde el Museo trabajamos elaborando los contenidos y conceptos que generan los artistas y los curadores para dárselos a los periodistas y al público con un lenguaje “digerido” para puedan ser accesibles y atractivos para el público general. Trabajamos cada exposición con los medios que consideramos que, por lo que ya sabemos, puedan estar interesados, según su público. Tenemos también un programa que pretende generar “curiosidad” a los comunicadores por los lenguajes y discursos contemporáneos, para que ellos mismos puedan llegar a sus públicos.

A. R.

Me gustaría volver a una cuestión que mencionaste antes que me interesa mucho, eso de que se tiene la percepción de que la cultura no genera... Porque uno ve que en los medios hay ciertos artistas que se repiten, que aparecen siempre, que parece que están "vendiendo"...

E. B.

Se tiene la percepción de que algunos artistas que conocés "del medio" son los que están siempre en "los medios"... Y no es cierto que la cultura y las artes no generen ingresos pero, como te decía, es una cuestión de cómo percibimos el "valor". No parece lo mismo sacar una noticia sobre una exposición en el Banco Central que otra de Fulanito de Tal en cualquier sitio, independientemente del interés y la relevancia... Uno se pregunta ¿qué es más relevante?, ¿la agenda la generan los medios? Y este es un tema complicado que tiene que ver con teorías de la comunicación: lo que se percibe que le interesa al público, lo que se cree que va a generar ventas, los intereses de cada medio, etc, etc.

A. R.

Me pregunto si los artistas valoran este "salir" en los medios, si lo ven todavía, en el momento actual, como una forma de legitimación.

E. B.

Sí, sin duda. Definitivamente. Creo que es como un círculo: si salgo en los medios la gente conoce mi obra, y si la gente conoce mi obra salgo en otros medios... De alguna forma te legitima. Pero salir tiene mucho que ver con que sea "noticia", eso es importante: una exposición, un premio... El medio da un servicio al público dando a conocer al artista y a este puede generarle beneficios...

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Teniendo en cuenta que has trabajado en lo privado y, ahora, en lo público, me interesa tu opinión al respecto de cómo se retroalimentan los diferentes ámbitos en relación con los artistas. ¿Hay enlaces eficientes y "útiles" para los artistas?

E. B.

Somos muy pocos... Es muy "vecinal", todos nos conocemos... Existen vínculos porque estamos muy cerca y eso tiene beneficios y cosas negativas... La inmediatez y el conocimiento pueden ser buenos y malos. Claro que existe una vinculación y eso es una herramienta muy importante, desde la institucionalidad, para acercarnos a los medios. Es una gran ventaja.

J.R. R-M.

Desde tu punto de vista, ¿cómo ves el encaje de los artistas plásticos jóvenes, ahora mismo que parece que hay un momento de “animación” dentro del sistema del arte?

E. B.

Admiro mucho a los artistas jóvenes de ahora mismo porque, muchos, han tenido una gran capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias. Los más jóvenes constantemente están tratando de acercarse, de diferentes formas, a los espacios de “legitimación”. Por ejemplo, el trabajo de voluntariado de los jóvenes, acá en el MADC, es esencial para ellos, colaborar con otros artistas y con los procesos de trabajo que acá se desarrollan. Ahora es muy común que se formen colectivos, que se llame a puertas, que los jóvenes apliquen a convocatorias... Admiro mucho ese trabajo, ese impulso, que es generacional. El interés por ser vistos, por aprender...

*Conversación mantenida el 28 de octubre de 2016
en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José*

HENRY BASTOS

(COSTA RICA) ES PROMOTOR Y GESTOR CULTURAL

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Eres un empresario... que se dedica a la cultura... Y, desgraciadamente, se tienen todavía, en ciertos ámbitos, algunos prejuicios al respecto... Quizá no se termina de entender que podamos ofrecer determinados “servicios” (culturales) que nos reporten —o no en algunos casos...— ciertos beneficios “dinerarios”. Parece como si, en este sector, los “beneficios” sólo pudiesen ser “sociales”, intangibles o, en el mejor de los casos, sólo para determinados agentes del sistema del arte como los artistas o curadores...

Henry Bastos

Mira, para acotar inicialmente, yo tengo un problema existencial y “semántico” con la palabra “empresario”... Porque, aunque vaya para ocho años que llevamos trabajando, sólo ahora en 2016 estamos más cerca de ser un “empresario”. Pero ha sido un calvario realmente difícil, porque el modelo que yo tomé al inicio fue el “pasional”. Yo trabajaba para el sector corporativo —comunicación, imagen...—, trabajaba tantas horas, cobraba mi sueldo... Y hacía “trabajos culturales”, después de mi horario, porque me gustaba... Así, fui detectando cierta demanda que existía en San José sobre la oferta cultural, en un momento concreto de dinamismo, cuando Virginia Pérez-Ratton estaba a cargo de TEOR/ÉTICA y había un importante movimiento de artistas centroamericanos. San José, en aquellos

años, era una punta de lanza... Situación que va a costar retomar... Algunos de esos artistas, a los que yo conocía, me decían: “¿Y qué puedo hacer yo además de la residencia?”, “¿Quisiera conocer algo más...” Y yo buscaba y les agendaba, y esto se fue haciendo más frecuente. Además, yo salía a los otros países de la región y salía a ferias internacionales y me preguntaba cómo no teníamos aquí una documentación pública sobre lo que estaba pasando e iba pasar a nivel cultural... Y me empiezo a plantear cómo sumar horas, añadidas a mi trabajo, que me permitieran empezar con un proyecto personal. Fue entonces cuando me di cuenta de que todo estaba desarticulado... Primero, las instituciones, aunque manejaban sus calendarios internos, no tenían un plan operacional en el que se contemplase la comunicación —ni entre ellas ni con el público—, así que me propuse generar una “agenda” que comunicase los eventos al público. Así, salimos en septiembre de 2009, con un impreso que, para mí, entonces, tenía esa capacidad de impactarte en un solo “plano”, en un solo vistazo... Ahora la web tiene un papel diferente y más relevante, pero en ese momento todavía no... En 2008 aquí también hubo una revolución “.com” que, como en el resto del mundo, coincidió con aquella burbuja, y todo el mundo “se fue” a la web. Pero yo, entonces, creía que lo impreso tenía más inmediatez; al menos hasta que encontrase una plataforma tecnológica que fuera lo suficientemente informativa y útil. Y, aquí, llego a una circunstancia que nos habla de cómo estamos organizados como país, como ciudad... Cuando empiezo a solicitar las informaciones, de pronto, me encuentro que no hay ni uniformidad institucional en cómo se denominan los espacios culturales ni hay una definición clara de las direcciones físicas de los mismos... Por ejemplo, una vez nos indican: “Teatro Médico Salazar. Costado Norte del Parque Central”; y a la siguiente: “Teatro Médico. Diagonal Catedral Metropolitana”; y, a la siguiente: “Teatro Popular Médico Salazar. Avenida Segunda”... Era terrible... Así que nos tuvimos que poner a “cartografiar” y sistematizar todos los espacios en un plano comprensible, que también tuvimos que elaborar... A partir de ahí, ampliamos la plataforma no sólo a lo institucional sino a otras actividades privadas o de carácter más paralelo. Así, hemos pasado, en estos años, de recoger apenas cien actividades a tener más de trescientas cincuenta o cuatrocientas al mes. Esto nos evidencia tanto la actual oferta cultural como los espacios.

De ahí va surgiendo el programa Art City Tour... Y, en todo este proceso, me fui dando cuenta de que había una constante en la percepción del público de San José: creía que no había cosas para hacer y/o ver, creía que no había oferta. Vimos que el público no se enteraba de las actividades o, además, las sentía ajenas o lejanas. Fue entonces cuando pensé que podríamos construir “un puente” entre toda la oferta que apenas nadie conoce y esos públicos que no conocemos bien, ni sabemos dónde están. Meses y meses de gestión, hasta que realizamos el primer Art City Tour, en febrero de 2010, con la intención de conectar la mayor

cantidad de oferta con la mayor cantidad de público. Y, contra todo pronóstico, en esa primera edición hubo más de ochocientas personas. Imagínate el previo, con las juntas directivas de los museos, convenciéndolos de abrir por la noche, pagando horas extras, la seguridad, no cobrando entrada... Les prometí cuatrocientos visitantes, y doblamos la cifra. Fue un acto de buena fe que salió bien, lo que nos permitió programar la del año siguiente y a partir de ahí...

J.R. R-M.

De eso quería hablar contigo... No soy yo mucho de sobrevalorar hitos que conformen unos supuestos "antes y después", pero sí es cierto que, aquella actividad, supuso acceder a un número considerable de personas que, hasta ese momento, estaban al margen de ciertas actividades culturales. El tema de las "cifras" es muy peligroso, así que no quiero referirme a ellas, sino, más bien, al "reconocimiento" de una realidad cultural que estaba ahí...

H. B.

Además, hay una cuestión que va muy unida y que corresponde a la percepción que, en aquel momento, se tenía del centro de San José como un lugar "peligroso" por la noche. Estamos hablando de hace apenas seis o siete años y se ha producido un cambio muy grande, pero, en 2010, la apuesta era súper riesgosa. La visita guiada, y que te acompañaran en un recorrido, daba seguridad a la gente y fue un detonante para que la visitación creciera y vinieran familias, que es otro elemento de validación... La seguridad y la gratuidad fueron elementos clave...

J.R. R-M.

Tu modelo de profesional "mediador" pero desde la empresa, aquí, ¿cómo te permite relacionarte con el "entorno cultural"? ¿Qué sientes con respecto a la percepción que tiene de ti "el mundo de la alta cultura"? Porque eres "empresario"... [Risas]

H. B.

Vamos a ver... Cuando este proyecto inicia, sí escuché en ocasiones: "Este no sabe nada de cultura". Y era verdad, ciertísimo... No sabía, pero me gustaba... No formaba parte de "ellos". Pero me decía: como la cultura me gusta y tengo un montón de amigos a los que también puede gustarle, si les hablo de ella pueden animarse... Así que decidí crear algo para "seducirlos", y así empezó. Es verdad, el sector, al principio se decía: "¿Vamos a confiar en este al que ni siquiera conocemos?" Y, también, la constancia de las primeras ediciones y el que asumiéramos las evidentes pérdidas...

J.R. R-M.

Es verdad, pensarían "Tanto dinero no estará ganando..."

H. B.

[Risas] Los números no cerraban, no... Eso empezó a ir desarrollando una receptividad en el sector. Otra cosa, de la que me di cuenta después, fue que, al ser "ajeno" al sector y no tener ningún "interés concreto", tenía una libertad que era apreciada... El sector empezó a apreciar que "alguien de fuera" ayudase a hacer conexiones con públicos. Y el objetivo era ese, por eso me he podido mantener... Aunque, lamentablemente, no hayamos podido implementar otros programas más concretos y diversificados, como artistas más jóvenes...

J.R. R-M.

Enlazando con esta cuestión y desde tu posición de agente mediador, ¿cómo ves la evolución en la actividad cultural de estos últimos años? ¿Y cómo ves hacia delante?

H. B.

Mira, lo que sí he notado es que hay un claro crecimiento orgánico que enlaza entre los diferentes colectivos. Además hay un evidente trabajo en redes, aun cuando es un sector muy difícil de articular, porque maneja unos egos complicados y tremendísimos...

J.R. R-M.

Bueno y, además, el ámbito costarricense es pequeño... Casi que no te puedes pelear con nadie...

H. B.

Pero pasa... Es el asunto... Lo que te decía es que sí he notado que ya se pueden hacer proyectos a más corto plazo. Y sí, se están creando en el país muy buenas redes de colaboración que siento que están permitiendo desarrollar proyectos más complejos en el futuro. Sin embargo, no lo veo tan articulado, todavía, a nivel de comunicación. Hay voluntades muy expresas de querer hacer cosas que se ejecuten realmente. Costa Rica es un país de "diagnósticos" para todo, pero de poca acción...

J.R. R-M.

Alguien me decía, el otro día, que este país adolece de "reunionitis"...

H. B.

Sí, es tremendo. Y es un sector especialmente difícil en este aspecto... Otra cuestión que tiene que ver con esto es que todo este modelo de actividad es cubierto

por el sector privado, aunque cuando yo lo ideé quise combinar institución, sector privado y sociedad civil. Era un modelo utópico... [Risas] El sector privado ha jugado un papel súper importante...

J.R. R-M.

Sobre esta cuestión quería preguntarte, porque, visto desde fuera, parece que se ha producido un balanceo desde la lógica potencia de lo público —consecuencia de las políticas culturales que tradicionalmente se han implementado— hasta, ahora más recientemente, la “calle” y la empresa privada...

H. B.

Yo creo que el asunto es que la gente se cansó de la institucionalidad tan “cerrada”. Y que la misma institucionalidad sabe que tiene que abrirse pero no sabe cómo hacerlo, porque depende de un montón de leyes y barreras que se tramitan muy lentamente. Así que, con tal de que las cosas sucedan, la gente se pasa a la “calle” y el sector privado asume determinadas cuestiones y las ejecuta. A veces no de la mejor manera... ¡Pero es que las cosas tienen que pasar!

*Conversación mantenida el 4 de noviembre de 2016
en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José*

MARÍA JOSE MONGE

(COSTA RICA) ES INVESTIGADORA Y CURADORA DE ARTES PLÁSTICAS.
DESDE 2014 ES CURADORA DE ARTES VISUALES DE LOS MUSEOS DEL BANCO CENTRAL

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Eres una profesional que, por tu trayectoria, tienes una visión amplia y autorizada de cómo es la situación de las artes visuales en Costa Rica. Ahora mismo, visto desde fuera —y no sé si es exacto—, parece que se está viviendo un momento de cambio positivo para los jóvenes. Pero —y para empezar con una pregunta un poco burda y muy general—, tú, que eres una “agente del sistema”, ¿cómo crees que el sistema del arte “trata” a los artistas jóvenes en Costa Rica?

María José Monge

Generaste crisis en mí sólo con lo de: “tú, que eres una agente del sistema”... Porque yo tengo problemas con ese “sistema”; y no sé si lo soy o no... Yo creo que hay muchas realidades, no solo una, así que no quisiera hacer generalizaciones absolutas. Por dicha, tenemos personas que han roto con esos supuestos de que primero tenés que hacer A, para luego hacer B - C - D..., y llegar a X. El mundo de hoy es muy distinto al que fue, y hay muchas maneras de que esta gente joven pueda hacer sus cosas fuera de ese “sistema”, por eso digo que hay muchas “realidades paralelas”. Además, si entendemos el sistema del arte como ese conjunto de agentes institucionalizados, creo que hay que tener en cuenta que nos quedamos rezagados con respecto a esas realidades que, a veces, pueden ser totalmente desconocidas... Quizá hubo un momento donde se pensaba —y no

sé si eso le siguen diciendo a los chicos en las universidades— que primero se empieza exponiendo aquí y luego allá... Y hay como todo un ritual. Lo cierto es que, hoy, ya hay gente autogestionaria que está haciendo cosas fuera de todas esas plataformas; no necesitan disponer primero aquí y luego allá, sino que arman sus propias plataformas, sus propias “experiencias” —llámalas como quieras porque el formato “exposición” ya carece de sentido, en cierta manera, para muchas personas—. Y estos proyectos hacen que, los que estamos en las instituciones, nos replanteemos lo que hacemos. Creo que dependiendo del ángulo desde el que lo mirés se ve distinto...

J.R. R-M.

Y, ¿crees que hay una mirada autocrítica, con respecto a esta cuestión, en los agentes institucionalizados?

M.^a J. M.

En diferentes niveles y de diferentes formas. Generalmente depende de que alguien llegue a una institución con esta percepción y de que sea consciente de que la institucionalidad nunca puede ir tan rápido como la propia realidad. Aunque, a veces, se arroge con ese supuesto “derecho” a constituir “realidades” e ir marcando pautas. Quizá esa conciencia la tenemos algunos sujetos, generalmente los más “jóvenes” —aunque no sé si yo todavía entro en esa categoría...—. Y, por supuesto, las instituciones también están llenas de esas otras personas que piensan que su rol es ir marcando pautas, validando y trabajando con —por usar lugares comunes— las figuras más “representativas”, las más “consolidadas”, las más “importantes”... Conceptos que están cargados de una visión de lo artístico que, quizá, fue en algún momento “la” visión pero que, en este momento, es una de tantas y no necesariamente la que más aporte, ni la más pertinente, ni la que tenga más capacidad de diálogo con el mundo... Nosotros, en el Banco Central —debemos nuestra existencia a una plataforma estatal—, por ejemplo, llevamos a cabo ese ejercicio de cuestionarse, de revisarse, de replantearse asuntos porque tenemos un equipo que está haciendo que ocurra. Como que viene de abajo para arriba, no es un proceso orgánico que esté pasando en todos los niveles, sino que hay un equipo muy consciente de ello... Casi por pulsión necesitamos oxigenar, porque sino no podríamos hacer lo que hacemos... Si no te crees lo que estás haciendo es muy difícil trabajar. Creo que la necesidad de cambio ocurre por las personas, no necesariamente por la misma plataforma institucional, no necesariamente por políticas o cambios a niveles macro o estructurales.

J.R. R-M.

Esos soportes “no institucionalizados” o —digamos— “alternativos”, paralelos al sistema (y que suelen tener una vida efímera y una capacidad de crecimiento

relativa) pueden ser válidos para los artistas durante un tiempo pero si, finalmente, no les permiten pagar las facturas van a necesitar una galería que les venda y un museo que les exponga y, por tanto, una integración en el "sistema"... Y ahí entramos en uno de los temas de los que quería hablar contigo porque, desde mi punto de vista (y como galerías no parece haber muchas en Costa Rica...), ciertos museos e instituciones dedicados a lo contemporáneo se han convertido en la nueva "academia" que marcan la línea a seguir por los artistas...

M.^a J. M.

Yo creo que ese es el nuevo relato y es lo que a mí me preocupa. Yo creo que "los chicos creen"... Es como seguir comiendo el cuento de que hay que ir "ahí" y hacer "eso". Y, no necesariamente, para la gente que está en esos sitios ese es su proyecto... Pero sí me interesa eso que me estás diciendo, porque sí es cierto que he escuchado a personas que hacen esa afirmación de que, ahora, los jóvenes, para hacer lo que tengan que hacer, sienten que tienen que pasar por "esos" lugares. Es que se comieron ese cuento, y yo no entiendo cómo siguen operando aún esos esquemas formativos en los que alguien dijo que siguieran esa "carrera" en vez de, simplemente, creer en sí mismos...

J.R. R-M.

Bueno es que yo creo que las Escuelas o Facultades de Artes tienen un serio problema, porque siempre fueron esa "Academia" y ya no lo son... Y, sinceramente, no creo que sepan muy bien, ahora mismo, ni "dónde" están ellos ni, siquiera, en qué consiste esa "carrera"; son más bien los jóvenes los que pueden creer que tienen que dar esos "pasos". Y, quizá, esa creencia puede condicionar...

M.^a J. M.

No, yo no digo que formalmente lo contemplan, sino que es parte de la "formación de pasillo", con comentarios que, a veces, tampoco son tan buenos... Verás, en este país pasa algo terrible —y es un problema de todos los tiempos—: todo es muy chiquito y todo está atomizado. Hay un problema para reconocer las fortalezas y la riqueza que hay en la diferencia. Es algo así como reconocer que "este es mi camino", y "es" el mío porque está aquí "el del otro", que es igual de valioso, igual de pertinente y necesario sólo que, implemente, es distinto. Habría que tener esa maravillosa capacidad de ser generoso, y admirar y respetar lo distinto, lo del otro. Creo que, en vez de entender que los espacios expositivos pueden ser diferentes, se crea la sensación de que me tengo que decantar por uno u otro, y, en la medida en la que uno no responde a mis expectativas, lo condeno... Desgraciadamente, tengo que decir que hay personas muy tendenciosas en sus juicios. En este pequeño país ocurren muchas cosas; los diferentes formatos existen y te decantas por una cosa u otra. Se están discutiendo cuestiones en todos los sitios... El Centro

Cultural de España, casi todas las noches tiene actividades y, de repente, vas a una conferencia y hay solo dos o tres personas, es así; no a todos les tiene que interesar todo. Desde que salí de la universidad estoy escuchando que “en este país no se teoriza”, que “hace falta más discusión”, que “hace falta más reflexión”, que “hace falta más confrontación”... Pero yo siento que todos los sitios lo están haciendo todos los días de alguna manera. Hay una brecha entre ese discurso —que me parece bastante añejo— y la realidad, porque la realidad es otra y está ahí. Nosotros, por ejemplo, publicamos dos libros de arte al año, y no sé si dos es una cifra pequeña pero te aseguro que escribirlos no es un trabajo pequeño. Me pregunto si todas las personas que hacen los comentarios a los que me refería antes los leen... Más lo que publica TEOR/ÉTica, las universidades, el MADC... Yo creo que cuando sumás todo, ese discurso cambia. Porque el discurso puede ser tan lastroso como la figura de la institucionalidad lenta que no logra ir al ritmo de las “cosas”. Hay ciertos discursos que se retroalimentan y regodean en el juicio descarnado de “todo lo que no acontece”. La realidad puede ser tantas cosas que no significa que no existan porque no las veas, o no las puedas identificar. Corresponde hacer un ejercicio de humildad y de identificar lo que está pasando...

J.R. R-M.

Esa brecha a la que te referías no creo que sea una cuestión sólo de aquí. A veces pienso que, esa brecha que no nos gusta y a la que, en cierta forma, nos negamos, sin embargo quizá se acrecienta con nuestro propio trabajo en un arte “avanzado” (algunos pasos con respecto al público...) Aunque, ¿quién es el “público”? No sé si aquí la distancia es tan pronunciada como, por ejemplo en España. Porque la sensación inicial que tuve, cuando estudiaba documentación antes de venir a Costa Rica, fue que había un núcleo de artistas y críticos muy potente y no sé —y por eso te pregunto— si esta cuestión se corresponde con una realidad de “atención” y cuidado a las personas (interesadas en nuestro trabajo) que se tienen enfrente...

M.^a J. M.

No lo sé. Creo que no. Creo, además, que esa noción del “público” perdió hace mucho tiempo sentido. Es una noción genérica, sin rostro, que siempre va a englobar grandes signos de pregunta y que, en el mejor de los casos, debería englobar un universo muy heterogéneo de sujetos; y que, también en el mejor de los casos, ese universo siempre debería estar cambiando. ¡Para que funcione, eso sería lo idóneo! Lo que yo sí creo es que se ha transformado esa sensación, esa necesidad, de conectar con alguien más, con quién sea; ha cambiado ese narcisismo que, en algún momento, sí pesaba mucho, esa arrogancia que, desde lo artístico a veces, puede existir. Creo que eso se ha cambiado y que ahora, de alguna manera, todo el mundo apunta a hacer las cosas como creando una comunidad que termine de darle sentido a eso que estás haciendo. En este aspecto, se está gestando una

transformación en el móvil por el cual se hacen las cosas. Aunque también hay gente que sigue midiendo el éxito por números, o por llenar informes... Pero sí hay quienes andan buscando armar un tejido pensado orgánicamente, un tejido que alimente y reproduzca acciones, que genere un efecto multiplicador.

J.R. R-M.

Visto desde fuera, se ve el panorama artístico-cultural costarricense, en estos últimos años, con una brillantez que a mí me interesa porque parece —y no sé si estoy en lo cierto— autogenerada y retroalimentada en forma como de nodos interconectados...

M.^a J. M.

Esa me parece una imagen muy linda porque, recordando hacia atrás —como 2006 o así—, cuando el MADC hacía los certámenes de arte emergente (que tuvieron cierta relevancia no sólo a nivel nacional sino también centroamericano) recuerdo a buena parte de los curadores y artistas que ahora están, llegando con sus mochilas, después de viajes largos en bus... En aquel momento —y cito la anécdota por el contraste— el MADC “era el museo”, era la imagen de “lo centroamericano”, de “lo que estaba pasando”. Creo que eso, ahorita, no es tan así; la imagen es otra: todo es como una constelación de “estrellitas” que, a veces, las ves más, a veces las ves menos... Cuando te paras a mirar quiénes están involucrados, muchos están aquí y allá... Son como redes que se encuentran y que se desencuentran también. Quizá me refería a eso cuando, al principio, te decía que hay muchas realidades y vos las podés ver o no, como las constelaciones... Podés identificar las relaciones, ver quiénes están involucrados, cómo son los comportamientos, qué está pasando y entender, además, que sus acciones son distintas y que no necesitan de la permanencia para “hacer”; que esos “paradigmas de existencia” son cambiantes y que la consigna puede ser: “hagamos lo que podamos hacer mientras deseamos hacerlo y punto”. Y cuando ese deseo no existe ya no tiene sentido hacerlo. ¡Y en buena hora! En buena hora que eso ocurre porque el tema es querer entender que son formatos distintos que responden a otras necesidades y que, quizá, están reconfigurado eso que llamamos “sistema del arte”. O no... Porque, quizá, ni siquiera hay una aspiración por reconfigurarlo, porque ese “sistema” es bastante limitado en su razón de ser misma. ¿Qué ha sido del sistema del arte aquí? Es verdad que es un tema de validación, de justificar existencias, de legitimar cosas, de sostener plataformas... La pregunta es “¿Y qué más?” Y yo creo que ese “que más” se está respondiendo desde otros sitios ajenos a ese “sistema”. Toda esta reflexión que hacemos involucra claramente también a los centros de formación.

J.R. R-M.

Y esos jóvenes que ya, ahora mismo, tienen claro su planteamiento profesional de relación con la creación plástica, ¿tienen el soporte vital de apoyo social que les permita ganarse la vida? Quiero decir que si esas "constelaciones", más o menos brillantes, de las que hablábamos tienen capacidad de mantenerse y hacer subsistir...

M.^a J. M.

Hay casos y casos... Creo que será real mientras dure... Si te refieres a que si veo posibilidades de mantenimiento en el tiempo, de permanencia, que si veo sostenibilidad, capacidad de crecer y consolidar, probablemente la respuesta sea "no"; pero esta respuesta no le resta realidad. Yo creo que mientras esté ahí y dure lo que tenga que durar, sí es real...

J.R. R-M.

Quizá no me he explicado bien, porque no me refería tanto a la permanencia en el tiempo como a la capacidad de ir generando nuevos "espacios" (no sólo físicos sino también mentales). No me interesa tanto si va a durar en el tiempo como saber si tiene capacidad de irse desarrollando y avanzando, de dar soporte...

M.^a J. M.

Desde ese punto de vista sí, creo que sí...

J.R. R-M.

Para terminar, otra cuestión que quería plantearte es cómo ves la capacidad de proyección exterior de la gente joven ahora mismo. Porque sí, hay cuatro o cinco nombres (y no ya tan jóvenes quizá...) que sí, pero fuera de ellos la cosa se ve complicada... No es fácil hurgar y encontrarse con artistas jóvenes costarricenses, pero sí que los hay realmente.

M.^a J. M.

Creo que sí hay posibilidades, creo que sí. Efectivamente, TEOR/ÉTICA aquí ha sido un agente importante... Cuando me dices "cuatro nombres" ya los vi, porque han estado aquí y allá, y tal curador los invita a esto y aquello; y el ligamen es TEOR/ÉTICA y eso está clarísimo. Pero hay otras personas que están haciendo cosas a escala internacional fuera de esa plataforma. Y lo han hecho solos, participando en cosas... Y, yo qué sé, de repente, terminas haciendo una pasantía en Japón o te ve tal galería de Holanda... Hay gente que vive de lo que hace...

J.R. R-M.

Eso tiene mucho mérito...

M.^a J. M.

¡Pues sí! No están en el mercado local, están en otros y se pasan todo el año moviéndose por el mundo, exponiendo, una beca por allí, otro asunto por allá... Sí es cierto que no son la mayoría. Sí creo que los que han hecho esto son los que no se creyeron el cuento de que tenían que ir a un "visionado de carpetas" para ver si alguien les daba bola. Simplemente creyeron en si mismos y se empezaron a mover, y una cosa lleva a la otra. Creen en si mismos y en lo que hacen, y es suficiente, y no están dispuestos a modificar esto o aquello para agradarle a alguien.

*Conversación mantenida el 27 de octubre de 2016
en los Museos del Banco Central, San José*

FILORE LLA RESENTERRA

(COSTA RICA) ES GESTORA CULTURAL Y CURADORA.
ENTRE 2009 Y 2019 FUE DIRECTORA DEL MADC

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

En 2009, mediante concurso, accedes a la dirección del MADC, después de una trayectoria amplia y de haberte formado fuera...

Fiorella Resenterra

Sí, yo trabajé nueve años en el Museo de Arte Costarricense y estaba acostumbrada a otro tipo de artistas, digamos que “modernos” y no “contemporáneos”. Eso te da una perspectiva totalmente diferente... Me fui a estudiar fuera, y después estuve en TEOR/ética y, aunque ya conocía a todos los artistas, te acercas a una geografía totalmente distinta del arte contemporáneo. Además, era cuando el MADC ya estaba comenzando a consolidarse, Virginia [Pérez-Ratton] había decidido independizarse con su proyecto propio...

J.R. R-M.

Tuviste la suerte de estar en TEOR/ética en un momento clave...

F. R.

Sí, Virginia me llamó para colaborar con TEOR/ética porque justo venía “Estrecho dudoso”⁹⁷ que, materialmente, fue lo más grande que se hizo: nueve exposicio-

97. Fue “un evento de artes visuales” organizado por TEOR/ética e inaugurado en noviembre y diciembre

nes, cincuenta artistas... Entonces TEOR/ÉTICA operaba con un equipo mínimo y Virginia tenía algunos puntos que quería fortalecer para el evento, y me llamó para integrarme. Fueron nueve meses intensivos de pre y producción y sí, fue un punto de inflexión en el sentido de que el MADC fue una de las sedes y siguió siendo aliado de TEOR/ÉTICA lo cual a mí me parece un antecedente muy importante. No es que se entiendan como competencia, sino que son fórmulas distintas que se podían potenciar y complementar. Apoyando lo que cada uno podía hacer y viceversa. El nexo de Virginia y los colaboradores seguía siendo muy estrecho y eso permitió una plataforma de trabajo amigable. El MADC, lógicamente, tenés que entenderlo como institución, es del Estado con todo lo que ello supone y; sin embargo, TEOR/ÉTICA es un proyecto personal en el que uno hace lo que está dispuesto dependiendo de fondos propios. Entonces, a mí me parece que este binomio funcionó muy bien, también estamos muy cerca, en el mismo barrio... Y me parece muy visionario que el MADC, desde sus inicios, y gracias a Virginia, tuviera una visión regional, no sólo ubicado en Costa Rica. Desde ese momento inicial se puede notar que Virginia tenía muy claro cuál era el panorama y cuál era la ruta que tenía que seguir. Lo creó en el MADC y luego lo continuó desde TEOR/ÉTICA, desde donde pudo consolidar proyectos, como más acupuntura, porque el Museo tenía que ser otra cosa. Muy bien haber entendido la diferencia entre las dos instituciones.

J.R. R-M.

Desde el análisis historiográfico, aunque la distancia sea poca, “Estrecho...” supone un punto de inflexión que considero —entiéndeme— como irreal, en el sentido de que todos esos planteamientos estaban ya en Virginia desde hacía tiempo: el concepto regional, la integración y la extraordinaria inteligencia de entender esa unidad como proyección hacia fuera. “Estrecho” quizá supone evidenciar y poner encima de la mesa todo aquello en lo que se había estado trabajando...

F. R.

Claro, porque ya estaba el antecedente de las “Mesóticas”⁹⁸, y “Ante América”⁹⁹ que son como hitos...

de 2006. El evento tuvo lugar en varios museos e instituciones, así como espacios públicos de San José, Costa Rica. Contó con la participación de más de 70 artistas de las Américas, Europa, África y Asia. Fue curado por Tamara Díaz Bringas y Virginia Pérez-Ratton.” <<https://teoretica.org/eventer/estrecho-dudoso/>>

98. Exposiciones desarrolladas, la primera en 1995 (*Mesótica. the América non-representativa*) y la segunda (*Mesótica II / Centroamérica re-generación*) entre noviembre de 1996 y enero de 1997 en el MADC de San José. Comisariadas por Virginia Pérez-Ratton (la primera en colaboración con Carlos Basualdo y, la segunda, con Rolando Castellón) reunieron a artistas hispanoamericanos.

99. Exposición comisariada por el cubano Gerardo Mosquera, la estadounidense Rachel Weiss y la colombiana Carolina Ponce de León, en 1994 en el MADC. De forma ambiciosa, aspiraba a “ejemplificar algunas de las interacciones más importantes, como la relación con lo vernáculo y el imaginario po-

J.R. R-M.

¿Menos ambiciosos quizá...?

F. R.

Bueno, no, eran igual de ambiciosos pero en su época; otro contexto... Y eran al revés, "Mesótica" surge al preguntarse "¿Qué hay de arte contemporáneo en Centroamérica?" y, evidentemente, mostrarlo al mundo. "Mesótica" itineró, era algo de dentro hacia fuera, desde lo local con miras globales. Sin embargo, "Estrecho dudoso" se planteó como "somos capaces de hacer un evento así trayendo a la gente de fuera".

J.R. R-M.

Aunque quizá, desgraciadamente, la influencia de "Mesótica" fue bastante limitada y la proyección de "Estrecho" un hito más reseñado...

F. R.

Claro, ya había más cimientos, más material con el que trabajar. Una de las cuestiones que a mí me parece más interesante de "Estrecho dudoso", de la que no se habla, es lo bueno que supuso crear un evento que, huyendo del modelo de bienal, tuviera un carácter importante y unos contenidos complejos pero contextualizados y sostenibles a las posibilidades que pudiese tener un país como Costa Rica.

J.R. R-M.

Curiosamente, en España, esta buena repercusión de "Estrecho" no vuelve a repetirse con las dos propuestas que podían habernos acercado a lo centroamericano: el intento de Octavio Zaya¹⁰⁰ desde el CAAM¹⁰¹ y la exposición "Utrópicos"¹⁰² en Pontevedra, que no calan realmente ni nos acercan (a España) a lo centroamericano... Y a veces me planteo si no es que, en esos dos casos, estábamos mirando cerca lo lejano y, quizá, nos gusta mirar lejos lo lejano...

pular, con la tradición, los problemas sociales, el vínculo entre el individuo y el medio, la sexualidad y otras respuestas del arte a un entorno provocador". Reunió a más de una veintena de artistas de todo el continente: Jimmie Durham, Alfredo Jaar, Ana Mendieta, André Pierre...

100. Octavio Zaya (Las Palmas de Gran Canaria, España, 1954) es un comisario de arte afincado en EE.UU. que cuenta con una importante trayectoria internacional. Director de la revista Atlántica, comisario invitado del CAAM de Las Palmas, comisario externo del MUSAC de León, miembro del comité del MALBA de Buenos Aires, ha comisariado el Pabellón español en la Bienal de Venecia, de la Documenta 11, etc.

101. Centro Atlántico de Arte Moderno, abierto al público en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria (España) en 1989, "con la voluntad de dinamizar las artes visuales, el pensamiento crítico y la cultura artística, en un marco de geoestrategia atlántica y decidido propósito de diálogo intercultural". <<https://caam.net>>

102. "Utrópicos. Centroamérica y Caribe" fue la edición XXXI de la Bienal de Pontevedra, realizada en 2010 y comisariada por Santiago Olmo.

F. R.

Sí, estoy de acuerdo, porque, de repente, podés hablar del contexto... No sé si es un tema de contraste y no quiero hablar de "exotismo" porque este término se puede entender como peyorativo y tampoco es la idea. La pregunta es cómo Costa Rica trae a Garaicoa¹⁰³, Anibal López¹⁰⁴ o Teresa Margolles¹⁰⁵ (por indicar figuras de visibilidad) a un evento de esta magnitud, y eso puede llamar también la atención, independientemente de la importante labor de Virginia y del desarrollo curatorial que era muy intrigante y pertinente. Además, muchos de los artistas vivieron el sentirse vinculados con aquello, con un tema que, desde lo local, podías hablar sobre lo universal.

J.R. R-M.

Enlazando con esto que hablamos: la consecución de unos objetivos de identificación, ¿cómo crees tú que se ve reflejada en la siguiente generación de artistas? Porque en Costa Rica hay —digamos— cuatro nombres que conforman un determinado nivel, por edad y proyección, pero luego hay otras dos generaciones: una intermedia, que se "mezcla" mucho más con los más jóvenes y, luego, éstos "emergentes" (que no me gusta llamarlos así, perdona)..

F. R.

Mirá, yo creo que la lección aprendida fue la importancia de tener una claridad en la ruta y la planificación de ésta. Virginia fue muy coherente con el camino por dónde ella quería ir, así que "Estrecho dudoso" se convierte en la "evidencia" de que si no se trabaja en conjunto todo queda atomizado y pequeño para tener impacto a nivel mundial, si lo que de verdad querés es permear en otros mercados, en otros circuitos. Hay muchas "ligas" y ahí cada quien elige en cuál se apunta o en cuál puede incorporarse... Porque en esto existe una "dimensión orgánica" de dónde te sitúas... Pero bueno, son dos cuestiones: es más fácil ubicar "Centroamérica" como conjunto que estos países chiquitos individualizados y el volumen de contenido de producción es mayor.

103. Garaicoa (Cuba, 1967) ha trabajado de forma reiterada, en sus fotografías e instalaciones, sobre la memoria y la arquitectura como reflejos tanto del pasado como de un futuro incierto. Siempre entre el arte y la sociología es uno de los artistas cubanos más destacados.

104. Artista (Guatemala, 1964 - 2014) pionero del arte de acción en Guatemala y Centroamérica. Su trabajo se centró en la generación de situaciones extremas, a veces en el límite de la legalidad, en las que se confrontaban con los espectadores situaciones que reflejaban las tensiones político-sociales de su entorno.

105. Artista mexicana (Culiacán, 1963) comprometida con el activismo social, desde los años 90 del s. XX ha centrado su trabajo en las víctimas del narcotráfico, la violencia contra la mujer, los problemas fronterizos entre EE.UU y México, etc.

En concreto, en Costa Rica, la transición de lo moderno a lo contemporáneo es muy reciente, incluso en los noventa del siglo XX son pocos los artistas que trabajan en un arte más conceptual... Y lo primero que hay que hacer es identificar esto, realizar un trabajo de formación...

J.R. R-M.

Bueno, parece como si hubiese veinte años de cierto vacío, y eso no significa que no hubiese gente haciendo cosas interesantes...

F. R.

No creo que sea tanto "vacío" como "transición"...

J.R. R-M.

Claro, hay artistas trabajando, a lo que me refiero es que la visibilización de todo aquello es prácticamente nula. No hay soporte teórico avanzado, me parece a mí, hasta entrados los años ochenta...

F. R.

Es cierto y hay un dato curioso ¿cuántos textos de historia del arte de Costa Rica son escritos por historiadores del arte?

J.R. R-M.

Hasta entonces, por periodistas o historiadores generales...

F. R.

O "entusiastas" del tema... Y también pensé que el MADC se inaugura en 1994. Antes había galerías pequeñas del Estado (la del Teatro Nacional, por ejemplo) y el Museo de Arte Costarricense, cuya colección llegaba hasta los años ochenta. Los artistas que querían consolidarse, que querían legitimarse iban al MAC. Entonces, claro que hay una transición de años...

J.R. R-M.

Sé que no es real, pero coloco como el inicio del arte más avanzado en Costa Rica la creación del MADC en 1994 porque considero que, hasta ese momento, no se plantea la necesidad de una conciencia pública de este arte.

F. R.

En el momento que tenés el "contenedor" hay una percepción diferente. Pensar, entonces en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, que esto último también fue algo muy cuestionado, ubicado donde está, fue muy importante...

J.R. R-M.

Bueno, la verdad es que esto no es una "cosita", es enorme y fue muy ambicioso...

F. R.

Verdaderamente fue muy ambicioso y, además, itodo el mundo se peleaba por el espacio! Un sitio privilegiado en el centro de San José... Aquella decisión fue visionaria, creo. Y, para el público en general, fue como decir: "Ya tenemos el espacio", y eso ayuda a establecer una visión: "Si tenemos un Museo de Arte Contemporáneo es que tenemos arte contemporáneo..." Y desde ahí se inician dos caminos que apuntábamos: primero, identificar y formar a los artistas y, segundo, esta especie de "campaña publicitaria" (y no es peyorativo) de que tenemos arte contemporáneo centroamericano.

J.R. R-M.

Más que "campaña publicitaria", quizá, fue una clara toma de postura...

F. R.

Absolutamente. Ahora estas etiquetas tienen menos sentido, por la internacionalización y el movimiento de los artistas pero, en aquel momento, como agente de cambio de mentalidad fue muy exitosa aquella estrategia y ha permitido que los artistas no sólo produzcan sino que sientan que esa producción tiene nichos específicos donde ser encajada.

J.R. R-M.

Efectivamente, colocaba como hito el MADC no porque fuese el "inicio" sino porque, a mi entender, es como entreabrir una puerta que incardina una serie de inquietudes, no canalizadas hasta ese momento, en un edificio... Unas inquietudes que estaban muy diluidas desde los años 1970 y que cristalizan, algo así como simbólicamente...

F. R.

Sí, porque quizá todo podía haber pasado sin el edificio... O no... Pero sí había la necesidad de una materialización que se convierte en paradigma, porque tenemos la suerte de tener un contenedor que nadie más en Centroamérica posee. No hay ningún otro país que tenga un Museo destinado, única y exclusivamente, al arte contemporáneo. Además es del Estado lo que, bien o mal, ha asegurado la permanencia durante todos estos años y que haya una continuidad en los proyectos y programas.

J.R. R-M.

Por avanzar un poco el tema y volviendo a Virginia Pérez-Ratton: ella configura, como hemos hablado antes, esa proyección de lo centroamericano. Monta este

Museo, cuando está en marcha se va y crea TEOR/ética. Hay un momento en el cual se configura una especie de binomio del “espíritu Pérez-Ratton” entre ambos centros (al que se une, en determinado momento y aportando cosas muy enlazadas, el Centro Cultural de España). Se crea un ámbito, durante unos años, donde se concentra lo contemporáneo y se sientan las bases de mucho de lo que ha venido después. Pero, al mismo tiempo, se configuran en los “legitimadores” del arte avanzado, aunque, probablemente, es que tampoco había otras opciones...

F. R.

Son los legitimadores visibles, a fin de cuentas... Bueno, es una de las consecuencias de que se creen ambos centros y de que el país tenga que empezar a plantearse qué es arte contemporáneo y qué no y, sobre todo, los artistas se miran y se preguntan: “Y ahora, ¿yo puedo exponer ahí?” “Lo que yo hago, ¿entra? ¿o no?”. Entre los artistas se plantea “¿Cuál es mi sitio?” Todo ello provoca que empiecen a aparecer actores que antes no existían, como el museógrafo, el curador, comisarios invitados, concursos, jurados... Bueno, aunque como teníamos la experiencia que teníamos con los jurados¹⁰⁶ [Risas] y yo creo que eso todavía había dejado huella... Aquella Bienal de 1971 con doña Marta Traba... Empieza a haber una serie de criterios que antes no había en Costa Rica, se empieza a trabajar desde un lugar “distinto”, rompiendo el lugar “común” que tenía todo el circuito de museos con prácticas que venían desde los setenta y ochenta. Entonces, todo cambio trae ese tipo de consecuencias...

J.R. R-M.

Y de tensiones...

F. R.

Exactamente, y hay que acomodarse a un nuevo modelo, a una nueva infraestructura, a un nuevo sistema... Y todo ello, además, coincide con la entrada del arte digital y las nuevas tecnologías. El MADC se abre a artistas emergentes, y si yo soy un artista que me considero consolidado y miro para atrás, no veo una, sino varias generaciones —muy grandes— de artistas queriendo mostrarse porque antes sólo era a partir de cierta cantidad de años que yo podía optar a ser visible institucionalmente. Desde que se creó el MADC sí había un museo dispuesto a abrir sus puertas y a apostar por un tipo de obra más experimental... Entonces se genera cierta reticencia a la competencia... Aunque no sé si “competencia” es la palabra... Pero sí a la presencia de un grupo mayor de artistas que está produciendo.

106. Se hace referencia a la polémica surgida en la I Bienal Centroamericana, de 1971, con respecto a la —para diferentes historiadores— sesgada selección de premiados por parte del jurado encabezado —al menos ideológicamente— por Marta Traba.

J.R. R-M.

Enlazando con esta cuestión. Un tema que quería plantearte es que, aunque toda la labor que se ha ido realizando desde aquellos años 90 ha cristalizado de una forma estupenda en un par de generaciones de artistas y curadores haciendo un trabajo interesantísimo, no se ha trabajado de la misma forma, me da la sensación, en potenciar esa “masa crítica” de público y coleccionistas que hacen posible el sostenimiento “real” de todo ese sistema de artistas y exhibiciones... Creo ver una brecha importante.

F. R.

Yo creo que los actores se han movido a velocidades distintas... Por ejemplo, si se hace un resumen de la trayectoria del MADC durante estos años, se puede ver que es muy coherente. En pocos años ha mantenido un ritmo constante y cada administración ha sido muy consecuente con la anterior: se puso en marcha, se empezó la colección, se insertó en el circuito de museos, se abrió a gente joven, a los nuevos medios y a eventos críticos... Todo este proceso ha ido paralelo a un situarse teniendo una relación más horizontal con los otros museos de la ciudad y con el público y “abriendo” nuevos espacios (El Tanque, Sala 1.1) a los artistas. Pero con ellos es complicado porque llega un momento en el que el MADC ya no puede incidir en los mercados “comerciales”. Podemos trabajar en otros aspectos, el enfoque de La Sala 1.1 por ejemplo. Nos la planteamos como un sitio donde los artistas que han decidido dedicarse profesionalmente a producir obra puedan ponerse al día de unas carencias formativas que, quizá, la Universidad no tiene tampoco por qué asumirlas: producir una exposición tratando con la directora, la curadora, los montadores... Es una formación práctica para que cuenten con una serie de herramientas que les permitan lidiar con la calle...

J.R. R-M.

Bueno, pero es que no hay mucha “calle”...

F. R.

Es cierto... El país es tan pequeño y el medio es tan pequeño que es más este ámbito de museos, espacios expositivos, que el número de coleccionistas o públicos interesados. Por otro lado hay muy pocas galerías comerciales... Jacobo Karpio, en algún momento, fue muy importante; antes del Museo era prácticamente el único espacio donde había actividad... Karpio abrió brecha, pero ya no está en San José, se fue a Bogotá porque allí el mercado es más activo, más dinámico... Hay ciclos que tienen que mutar o tienen que cerrarse. En fin, aquí todo el mundo se conoce... No sé si decirte que hay mala praxis, o desconocimiento, o ingenuidad... Pero es muy fácil contactar directamente con los artistas y, esto, de alguna ma-

nera, mutila la figura del galerista. La gente se pregunta “¿Para qué voy a pagarle al galerista si puedo comprarle directamente al artista?”

J.R. R-M.

Lo que le estoy oyendo a los artistas es que tienen que dedicarse a la “vida” para poder sobrevivir, porque con su trabajo artístico es imposible. Con absoluta naturalidad reconocen que tienen que dedicarse a una segunda —o primera— actividad para poder pagar el alquiler y hacer la compra... No transmiten que el entorno proporcione el soporte —y no me refiero sólo económico— que permita sostenerlos a todos...

F. R.

Y yo creo también que, si nos vamos hacia atrás, el currículo escolar y siguiente es muy pobre, si no nulo. La mayoría de los ciudadanos no tienen ni una formación ni una sensibilidad por todo esto. Se disocia, también, valor y precio, mirándose hacia el norte y no distinguiendo entre lo caro y lo lujoso. Hay poca compra de arte, el circuito es pequeño... Las reglas no están claras y no hay consolidada una ética profesional entre los artistas de que si vos vendés en tu taller el precio tiene que ser el mismo de la galería porque, si no, estás afectando a todo el mercado.

J.R. R-M.

Y esta cuestión redundante, entre otros temas, en una no internacionalización...

F. R.

Exacto, porque en este momento, por ejemplo, no hay ninguna galería en Costa Rica dentro de los circuitos de ferias internacionales. Todas son de segundo orden. Jacobo, como dijimos, en determinado momento llegó a destacar, pero estar en una feria no cuesta poco y, muchas veces, los artistas —sobre todo los jóvenes— no entienden eso y dicen “Es que me están pidiendo el tanto porcentaje” y tengo que decirles “¿Vos sabés cuánto cuesta tal o tal cosa?”

J.R. R-M.

Habría que preguntarles si saben cuánto cuesta el metro cuadrado en ARCO...

F. R.

Cierto... Tenemos que hacer un esfuerzo para explicar cuánto valen los tiquetes aéreos para llegar a tal feria, el transporte de las obras, los alojamientos... ¡Todo eso tiene un coste enorme! Pero este es un medio relativamente nuevo para muchos artistas. Hay algunos que, poco a poco, han conseguido internacionalizarse y tener galerías fuera, pero si vas a negociar con una galería seria de fuera hay que ser un profesional y estricto, hablar idiomas... Hay otro tema que yo creo que ha afectado mucho al mercado y es que, en Costa Rica, como por tradición de

las subastas benéficas de “Paniamor”¹⁰⁷ primero y “Valoarte” después, mucha de la poquísima gente que compra lo contemporáneo lo hace como por caridad... Y, quizá, esto también disloca el mercado. Además, no sé si se puede hablar de un “coleccionismo” acá... El coleccionista tiene que ser una figura medianamente preparada y no hay que ser millonario para ser coleccionista... Bueno, en este país, de repente sí, porque los precios se han puesto astronómicos...

J.R. R-M.

Desde mi punto de vista son absurdos... Porque hay esa disociación, de la que hablábamos antes, entre valor y precio: puedo ponerle el precio que quiera a la obra que produzco porque nadie me la va a comprar y, además, luego puedo venderla al que me convenga...

F. R.

Correcto y, además, se da también el caso de autores con ciertas amistades pero sin ninguna trayectoria, que sin haber pasado por ningún filtro, de repente, se ponen de moda de forma especulativa entre cierto público sin criterio, y empiezan a subir de precio... Una de las cosas principales de tener un museo es que hay un filtro legitimador pero con un criterio, con contenidos. Que no tiene que ser el único filtro, claro, pero en este país no contamos con ferias o subastas importantes u otros museos... Todos estos factores influyen: es un país muy pequeño, hay una ética profesional laxa, unos precios exorbitantes y no hay una cultura de coleccionismo...

*Conversación mantenida el 1 de noviembre de 2016
en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José*

MIGUEL A. LÓPEZ

(PERÚ) ES INVESTIGADOR Y CURADOR DE ARTE CONTEMPORÁNEO.
CURADOR JEFE DE TEORÉTICA DESDE 2015 Y 2021

GABRIELA SÁENZ-SHELBY

(COSTA RICA) ES CURADORA Y GESTORA CULTURAL.
DIRECTORA DE TEORÉTICA ENTRE 2013 Y 2017

Miguel Ángel López

Como punto de partida pondría en cuestión algunas de las cosas que estabas diciendo. Por ejemplo, la cuestión de la edad es interesante de repensar, especialmente, considerando cómo se ha convertido en un sistema de gestión, validación, acceso, visibilidad... Esto, quizá, podría desplazar la conversación del mercado, como eje central hacia una reflexión un poco más amplia. Yo creo que hacer que todo recaiga en el mercado es algo bastante problemático... Vengo del Perú, un país en el que, prácticamente, el mercado del arte terminó pulverizado a causa de un conflicto armado desastroso en los años ochenta, de una

dictadura en los noventa... He visto lo que el mercado es capaz de hacer, creo que es importante, pero tampoco lo veo como un salvador de nada. Entiendo que, efectivamente, faltan en Centroamérica mecanismos de circulación y venta mucho más efectivos, pero, al mismo tiempo, es importante considerar cómo el mercado empieza a instalar también una serie de reglas y pautas, de decidir qué se muestra o no... Fíjate la situación en Colombia, que es uno de los países donde el mercado se ha afianzado con más éxito; se han creado una serie de plataformas fuertes, como ArtBo¹⁰⁸ que —hay que reconocer— es importante, no sólo a nivel mercantil sino también de polémica y debate intelectual... Pero claro, hay una gran diferencia con Perú o algunos países de Centroamérica, porque en Colombia tienes un aparato público que funciona: tienes becas y fondos concursables, publicaciones, salas de arte público, Salones nacionales, programas que operan de forma descentralizada en todo el país. Víctor Manuel Rodríguez¹⁰⁹, activista de disidencia sexual y brillante historiador del arte, fue por casi diez años el director de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura de Bogotá, y desde allí desarrolló políticas culturales absolutamente decisivas, en diálogo con organizaciones sociales, lo que han permitido consolidar dinámicas de autonomía que han reclamado el lugar del arte como un servicio público. Eso es clave. Efectivamente, tiene que haber un mercado solvente, inteligente, que sea capaz de hacer circular obras, de fortalecer procesos, que sea capaz de generar ingresos y pagar la producción a los artistas... Pero, al mismo tiempo, tiene que haber políticas públicas que permitan que los artistas accedan a subvenciones, fondos, becas de investigación, publicaciones... Yo, más que preocuparme por lo que el mercado le da o no a los artistas (o las formas en que el curador tiene que preocuparse por la sostenibilidad del artista) creo que hay que preguntarse cómo podemos implementar políticas públicas inteligentes que involucren a la sociedad civil. Seguro estará presente ese factor de “amor por el arte” al que tú te refieres, pero es necesario visualizar políticas preocupadas por crear infraestructura y conocimiento crítico... Tiene que haber una voluntad mixta que intercepte lo privado y lo público, digamos. Así que yo, antes de pensar en el mercado que falta o en galerías que no hay, reflexionaría sobre lo que el sector público no está haciendo, qué no se está atendiendo, en términos de políticas culturales. Por qué los museos no tienen un programa de coleccionismo público con números y premisas transparentes para la comunidad artística, y que, por ejemplo, permita que los artistas puedan sentirse parte del museo e, incluso, puedan donar obra, y sepan que va a haber una retribución: investigación, promoción, cuidado, saber que esa obra podrá ser publicada, etc. Hay que

108. Feria Internacional de Arte de Bogotá, creada en 2004, es una de las más importantes del mundo

109. Curador, investigador de la cultura y las artes y docente universitario colombiano. Importante activista, fue director de Arte, Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá.

generar mecanismos de confianza, eso es importante. Es importante defender lo público, porque si vamos a concentrarnos únicamente en el mercado privado, nos vamos a empantanar ya que ahí hay otros intereses en juego. Claramente el mercado va a privilegiar lo que ve como un activo contable. Ahorita, el mercado del arte contemporáneo funciona como un fondo de inversión; se compra una obra de arte porque es mucho más efectivo que poner el dinero en una cuenta del banco... La gente que hace dinero de verdad, invierte en arte...

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Desde luego, aunque yo me refería —y quizá no me he explicado bien— a un mercado que no sólo compra con “dinero”, sino también con “valoración”, con “aceptación”. Aplicaba, en este caso, al concepto “rentabilidad” el epíteto “social” más que el “económica”... Como tú apuntabas, ese “querer” desde abajo —desde una “infraestructura crítica” consolidada— va generando una presión social e incluso política. Evidentemente, las políticas culturales son la base sobre la que construir porque, pienso, nosotros no somos tan importantes...

Gabriela Sáenz-Shelby

Sí, yo también siento que, con respecto a esto que hablamos de las políticas públicas, hay una gran distancia entre la visión del Ministerio de Cultura y el quehacer artístico... Ese “abismo” que sentís vos, acá en Costa Rica, es que las políticas culturales públicas —aunque se ha construido una infraestructura importante— no se han centrado en las artes visuales...

J.R. R-M.

Cuando has hablado de las “políticas culturales” aquí, me ha venido a la mente que en los últimos diez años, el Museo de Arte Costarricense ha tenido ocho directores de los cuales cinco han salido por cuestiones —digamos— polémicas...

G. S-S.

Yo incluida... [Risas]

J.R. R-M.

Tú incluida... Y uno se pregunta ¿qué políticas culturales institucionales se están implementando...?

G. S-S.

Yo pensaría que las políticas culturales institucionales de ese museo son más tácitas que explícitas. Se hacen cosas que no obedecen a una política definida. Por ejemplo, no hay políticas claras de coleccionismo. Toda la historia de ese Museo fue así... Pero en este panorama artístico de Costa Rica..., con la posibilidad de formación en dos universidades públicas —una mejor que otra en cuanto a lo que

están pensando al respecto de los nichos de mercado— formando a jóvenes, va creando cierto “ambiente” que amerita ser reconocido y apoyado desde políticas culturales públicas que les permita evolucionar y afianzarse... Esto no está ocurriendo. Y yo siento que TEOR/ÉTica está construyendo otro tipo de política cultural con otros enlaces distintos, con otra gente, con los artistas, pero también con otros creadores desde campos que comprenden la interdisciplinariedad... Nosotros estamos también en otros campos de conocimiento, con un público muy joven y no necesariamente vinculado sólo con las artes plásticas. A los eventos viene gente de filosofía, arquitectura...

J.R. R-M.

Habládmeme de los jóvenes artistas, desde vuestra posición aquí... Porque el trabajo que hacéis, en TEOR/ÉTica, de mostrarlos pero, sobre todo, de generar acciones que los ayuden a entenderse y relacionarse (entre ellos y también con el “exterior”) es muy importante...

G. S-S.

Ahorita estamos en un proceso de mucha reflexión porque, tras la muerte de Virginia [Pérez-Ratton] en el 2010, el trabajo de reposicionar TEOR/ÉTica fue muy fuerte. Después de cinco años y uno de cierre ahora estamos en un terreno relativamente firme... Hemos generado un programa que estabilizara a la institución y se siente que TEOR/ÉTica está en un momento en el que se puede cuestionar lo que se ha hecho en este tiempo y replantearse algunas líneas de acción que respondan a algunas carencias y activen otras del medio que son muchas. Estamos viendo cómo se van a establecer los vínculos con esta generación de artistas jóvenes, no sólo desde la curaduría, sino desde un trabajo común, cercano, de aprender juntos, de conversar... Es más como una sensación de construir “comunidad” que es lo que, yo creo, está faltando mucho. Hay artistas jóvenes muy buenos, la mayoría formados en las universidades, pero no hay una “conversación”, ni existe un campo como tal y no se está “escribiendo” sobre ellos... Por eso, estamos trabajando con procesos de investigación y de escritura, de generación de conocimiento, recopilación de textos... Estamos tratando de reunir una serie de elementos que den base para poder investigar, para poder pensar sobre la producción artística y para poder generar pensamiento crítico... Estamos trabajando en una serie de líneas que no sólo pasan por traer a los artistas aquí y exponer sus trabajos sino de brindar acompañamiento e interacciones en distintas fases del trabajo artístico que no cruzan solo por la exhibición. Esto es importante para nosotros, porque la gente está muy acostumbrada a que la legitimación puede venir sólo por una exposición, y creo que por ahí no andamos ahorita.

J.R. R-M.

Quería plantearos esta cuestión de lo “expositivo” porque, si bien es cierto que, hasta hace bien poco, no había muchas “opciones”, la gente joven no deja de querer tener “su exposición”... Uno mira los currícula de los artistas costarricenses y ve, en la mayoría de los casos, una secuencia repetida en los procesos de evolución profesional, pero me da la sensación —y no sé si es verdad— que eso se está rompiendo y, aunque lo “institucional” esté presente, se adivinan otras formas de trabajar y “mostrarse”...

G. S-S.

Siento, es verdad, que hay una madurez en el trabajo de los artistas que se desarrolla de forma independiente y más autónoma. Los artistas buscan vínculos propios y, aunque se siguen usando las plataformas institucionales, ya no se depende solo de ellas para darse a conocer. Creo que eso es un punto bueno para esta generación de jóvenes... Por ejemplo, pueden estar dando clases pero siguen activos en su práctica, y eso es un plus... Hay artistas que, desde sus nichos, están generando cambios importantes para desarrollar su trabajo...

J.R. R-M.

Desde vuestro punto de vista, ¿cómo veis el futuro inmediato de los artistas más jóvenes?

M.A. L.

TEOR/ÉTica impulsa múltiples dinámicas y proyectos porque creemos que es importante hacerlas, pero nos encantaría que hubieran otras instituciones haciendo estas cosas para que nosotros podamos dedicarnos a otras urgencias. Por ejemplo, la serie “Escrituras locales”, una colección de libros de pensamiento artístico centroamericano y caribeño, es una labor que una universidad debería haber hecho hace tiempo. La idea de estas publicaciones es cubrir un vacío: facilitar el acceso a documentos clave que han construido las diferentes escenas y debates de lo contemporáneo en la región y sus diásporas. Lo hacemos porque creemos que es importante, porque consideramos que va a ser una contribución real a la historia del arte; ya que, lamentablemente, siento que hay pocas contribuciones “reales” a la historia del arte en la región, en el sentido de ser rigurosas, accesibles, económicas, bilingües, novedosas... El deseo es que los libros permitan también que los artistas jóvenes puedan verse y situarse como parte de una historia. A mí me encantaría que estas publicaciones ya existieran y que otras instituciones se ocuparan de esta tarea, para nosotros poder hacer otras cosas como dedicarnos, precisamente, a acompañar curatorialmente el trabajo de los artistas jóvenes con más énfasis...

G. S-S.

Yo siento, a veces, que la labor de TEOR/ética es solitaria y lo que hacemos no lo está haciendo el Estado y, a veces, se siente demasiado pesado para nosotros... Bueno no, porque nos gusta y disfrutamos mucho con ello pero nos preguntamos ¿por qué otras instituciones no están haciendo su parte? Y hay otra línea muy importante que estamos asumiendo además de nuestras líneas de trabajo con los artistas, que es organizar todo el archivo de TEOR/ética desde su fundación, digitalizando, clasificando y sistematizando todo el acervo... Nuestras líneas de trabajo son muy diversas, y las personas que están trabajando aquí se están formando también, gente joven que nos está ayudando a construir, por ejemplo, un archivo muy útil para el medio regional...

M.A. L.

Sí, creo que realmente es significativo el rigor con el cual asumimos el trabajo y la voluntad de ver el espacio del arte como un sistema integrado. Por ejemplo, creo que es un esfuerzo por profesionalizar —aunque la palabra suena un poquito fea—. Intentamos que lo que hacemos tenga un nivel de responsabilidad compartida y de reconocimiento del trabajo en un contexto local donde se ha naturalizado la invisibilidad del trabajo de los artistas. El sistema del arte está sostenido, en gran medida, sobre la explotación de casi todos los agentes pero, en mayor medida, de los artistas. Ellos no reciben nada... En los proyectos que desarrollamos en TEOR/ética pagamos siempre la producción de todas las obras, el artista no debe invertir su dinero para exhibir; y cuando podemos pagar honorarios, los pagamos también, porque ellos están haciendo un trabajo. Pero, pregúntale a los artistas qué les ofrecen cuando van a exhibir en otros lugares... Hay un mal entendido general muy extendido sostenido en el hecho de que el artista ansía llegar a esa plataforma de visibilidad, que es legitimadora al mismo tiempo, pero muchas veces está siendo (auto)explotado... Y muchas veces explotado por un aparato burocrático, pesado, que pudiera tener recursos para pagarle si realmente lo pusiera en sus lógicas internas de trabajo... Es una situación muy perversa, que no se discute, que se naturaliza. Nosotros tratamos de ser muy conscientes de ello. Hay que pagar a la gente por escribir, por producir una obra, por investigar, y que estos procesos se puedan presentar bien. De otro modo estás sosteniendo las operaciones de tu institución en base al expolio de la —ya de por sí— precarizada economía de los artistas.

J.R. R-M.

Las malas galerías lo hacen así, financiándose con los artistas...

M.A. L.

Claro, esas malas galerías siempre aducen que es un negocio privado, pero ni en esas condiciones se justifica... Pero lo terrible para mí es ver instituciones públicas grandes, como un museo o una universidad, haciéndolo también y no siendo conscientes de esas acciones. Y es también terrible ver la forma en que estas situaciones nos domestican al punto de que los propios artistas, teniendo oportunidad de organizarse y decir "no vamos a trabajar en estas condiciones porque no son dignas", no reaccionan... Y en relación a tu pregunta por el futuro, yo quisiera ver uno de lucha política, económica, crítica... Un futuro que demande condiciones laborales dignas. Porque, finalmente, hablamos de arte pero también tendríamos que hacerlo de condiciones laborales. Tendría que haber un nivel de regulación, no ya burocrática, sino ética. Ahí hay un trabajo pendiente que no se ha activado...

G. S-S.

Mira, te voy a poner un ejemplo. En este momento, TEOR/ÉTICA lleva ya trabajando cuatro años con un programa de becas. Damos becas para la investigación, para organizaciones independientes que estén haciendo un trabajo interesante en Costa Rica o en cualquier país de la región... Les damos un apoyo económico sin pedir nada a cambio: "Tomen, están haciendo un trabajo brillante, síganle". Es una apuesta... También traemos a gente de fuera para que estén un tiempo conviviendo con nosotros, en residencia, colaborando, trabajando, conversando, creando sinergias... Además, este año 2016, tenemos cuatro becas que hemos llamado "Alter academia" para ofrecer una formación que pase por otras vías que no sean las tradicionales universitarias. Tratamos de participar en el medio artístico, buscando limpiar un poco ese antiguo sentimiento de mezquindad, de no querer compartir, ese "Es que me vas a copiar"... Aquí se viene a trabajar y a compartir. TEOR/ÉTICA, en este momento en Costa Rica, es la única institución que está dando apoyos económicos a las artes visuales...

J.R. R-M.

Yo, a la palabra "profesionalización" y a lo que conlleva no le tengo miedo... Quizá porque la separo de ciertos procesos mercantiles que forman parte de nuestro trabajo... Siempre insisto en que hay que ser profesional, y no sólo para pedir que se pague por el trabajo, sino para cumplimentar eficientemente las exigencias que ello implica... Y, quizá, puedo equivocarme pero he sentido aquí una "zona de confort" entre los artistas de la que, de alguna forma, temen salir...

M.A. L.

Sí, yo también comparto esa sensación...

J.R. R-M.

Pero claro, hay que meterse en “la piel del otro”, y no es cosa fácil...

G. S-S.

Fíjate, herederos de artistas mayores como Rodríguez del Paso¹¹⁰ o Priscilla Monge —que plantearon un posicionamiento evidentemente crítico—, la generación más joven tiene también ese componente crítico, pero de una forma más —digamos— cuestionadora, sin ese componente “gritón”...

J.R. R-M.

¿Son una generación mucho más informada pero, quizá, menos “militante”...?

G. S-S.

Podría ser. ¿Más resignados, quizá? Ahora son más cuestionadores, pero aceptan y procesan su realidad inmediata, y aluden de forma crítica a procesos históricos de larga data de una forma distinta a la de las generaciones anteriores ... Además, el artista tico tiene una forma muy curiosa de plantear las cosas: no ser muy directo...

J.R. R-M.

Bueno... El artista y todo el mundo... [Risas]

M.A. L.

Yo creo, también, que hay un problema que tiene que ver con la atomización de la escena. Hay muy pocos colectivos o grupos organizados; no hay una genealogía clara de acción artístico-política organizada como sí la hay en otros países del continente como Argentina o México. Si hubiera una tradición histórica de diálogo entre movimientos sociales y grupos artísticos, o de plataformas para trabajar en colectivo o en la calle, el proceso de reconocer condiciones laborales injustas sería más inmediato porque tienes herramientas y te reflejas en las preocupaciones del otro. Ahí sí podrías plantear formas creativas de contraponerte o enfrentarte a esa situación. Pero si está todo atomizado y, además, no hay un reconocimiento de que trabajar todos juntos puede hacer una diferencia, pues entonces es difícil ver opciones inmediatas... Pese a todo, se pueden crear las condiciones para un debate de este tipo, pero ese proceso no puede ser vertical sino que el deseo tiene que emanar desde distintos lugares.

G. S-S.

Este es un mensaje que nos gusta dar... Que se puede debatir en esa línea...

110. Joaquín Rodríguez del Paso (México, 1961 - Costa Rica, 2016) fue un importante artista y curador, de enorme influencia en la plástica costarricense actual.

M.A. L.

Este año TEOR/ética desarrolló experimentos interesantes, y el próximo año 2017 estamos pensando en proyectos y procesos sobre lo que implican las prácticas colectivas y sus posibilidades de generar espacios de lucha común...

J.R. R-M.

Es que, realmente, los artistas están siempre en esa especie de esquizofrenia entre la individualidad de los procesos personales creativos y esos otros, necesarios, procesos colectivos (que no de colectivización) que dan la fuerza del intercambio y el apoyo mutuo.

G. S-S.

En esta Alter Academia de 2016 se dio... Los cuatro artistas coincidieron en reconocer que la presencia del "otro", trabajando al lado, les daba un sentimiento de "seguridad" y de motivación. Fue increíble... Y, luego, al final de la residencia, tomar la decisión de querer registrar lo que había sucedido con una publicación acordada entre todos... Por ahí estamos apostando para el año 2017, tratar de generar plataformas de conocimiento y de colaboración.

*Conversación mantenida el 8 de noviembre de 2016
en TEOR/ética, San José*

KLAUS STEINMETZ

(COSTA RICA) ES GALERISTA

Klaus Steinmetz

Nada más unos comentarios a lo que hablamos antes: primero que nada, sí hay un mercado, porque obviamente una transacción que se lleva a cabo entre el artista y el pseudo-coleccionista, el comprador habitual o como tu lo quieras llamar, es una transacción comercial que cabe dentro del calificativo de mercado, técnicamente. A lo que se ha atacado acá no es el mercado sino al intermediario, porque no hay una comprensión y no hemos logrado que la gran mayoría de los artistas entiendan, que este es un sistema en el cual todas las partes tienen que funcionar, que cada uno debe cumplir con su parte y que sin duda alguna la galería tiene una labor que cumplir. Esto proviene justamente de lo que tu mencionaste: tú dijiste que yo soy la última galería que queda y muchas personas se ofenderían con esto porque hay otros espacios que hacen exposiciones y venden. Tú, que vienes del extranjero y sabes lo que es una galería, no las incluyes dentro de esa categoría.

La gran mayoría de los costarricenses sí las incluyen y, entonces, tienen la noción errada de que una galería es un sitio que paga alquiler, tiene gastos y costos operativos y cuelga los cuadros y los venden. O sea, no entienden la diferencia entre eso (que efectivamente no lo es) y una galería como pretendimos ser Jacobo [Karpio] y yo, y como continuamos haciéndolo aquí, que es la que tiene un grupo de artistas a los cuales promueve internacionalmente.

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Efectivamente, el trabajo de internacionalización es fundamental ahora para mantener unas ventas y el desarrollo profesional de los artistas... Sobre todo en un país relativamente pequeño como este.

K. S.

Inviertes en ellos, les das una carrera y un valor agregado que va mucho más allá del espacio físico expositivo y del poder agarrarse a criterios subjetivos como: “estos son los cuadros que yo, que tengo tanta experiencia, he elegido y por eso valen.” Entonces, no habría que reprochar tanto esa falta de profesionalismo en el artista, porque vienen de una escuela en la cual no consiguen comprender plenamente por qué ellos tienen que renunciar a comisiones —y esto hay que decirlo— que esas pseudo-galerías cobran. Los porcentajes que ellos cobran son iguales a los que cobro yo, de manera injusta, porque —efectivamente— es injusto que una galería cobre el cincuenta por ciento si no hace más que pagar la luz, el agua y el alquiler. Entonces, el artista local llega muy fácilmente a la conclusión que si se trata de eso, ellos mismos pueden alquilar un espacio. Es más, en una entrevista que hizo el periódico *El Financiero* a Edgar Zúñiga¹¹¹, un escultor de acá, lo dijo así claramente: “yo puedo alquilar un espacio, yo puedo hacerlo solo; no necesito que Mario Matarrita¹¹² o Marta Antillón¹¹³ lo hagan por mí, porque no están haciendo absolutamente nada por mi carrera.” Al punto que, incluso, te hacen una inauguración y terminan cobrando parte del *vernissage*, o el catálogo lo tiene que poner el artista... Desde esa falta de comprensión viene la idea de que uno puede obviar la galería o que puede hacer negocios al margen de estas. Eso ha hecho especialmente duro para mí —y para Jacobo, al punto que se fue— que pueda subsistir.

J.R. R-M.

Entonces, ¿qué estrategias se pueden seguir para luchar contra todo esto?

K. S.

Bueno, por ejemplo, antes de que existiera internet (o estuviera popularizada) promover a aquellos artistas —independientemente de su nacionalidad— “in-naccesibles” para los compradores. Artistas extranjeros traídos a Costa Rica

111. Óscar Zúñiga (Costa Rica, 1950) es un escultor y pintor de tradición figurativa, ajeno a las corrientes más avanzadas de la plástica actual.

112. Director de la Galería 11-12, que, con más de treinta años de trayectoria en Costa Rica (primero en San José y después en Escazú), se dedica a la venta de mercado secundario de obras de arte costarricense, tanto histórico como actual (aunque ajeno a los “circuitos” del sistema del arte contemporáneo).

113. Directora de la Galería Valanti, abierta desde 1974, en San José. Dedicada al mercado secundario y primario de obra actual, básicamente figurativa, no inserta en el sistema del arte contemporáneo. Ofrece también cursos, talleres y asesoría relacionados con el arte plástico.

que a un eventual proto-coleccionista le resultaba muy complicado encontrar y que, entonces, no tenía más remedio que pasar por la galería. Pero en la era de internet, en la que cualquier persona se contacta, en segundos, con otra alrededor del mundo; en la que solamente pones en *Facebook* el nombre del artista que te gustó y el tipo te sale, nos limitamos a trabajar con artistas profesionales que reconozcan la importancia de nuestro trabajo. En este caso, se trata de un noventa y nueve por ciento de artistas no-costarricenses, porque el noventa y nueve por ciento de los artistas costarricenses, a pesar de que boca para afuera digan que lo entienden, terminan siempre creyendo que pueden hacer “la jugadita” de vender directamente, y que nadie se va a enterar.

J.R. R-M.

Eso no es un hecho excepcional, porque artistas que hacen “la jugadita,” como tú dices, y que intentan “engañarte”, los hay en todos sitios. Pero de forma general, la impresión que percibo —como profesional que viene del mundo de las galerías— es que aquí se hubiera generado, a nivel institucional (y no me refiero a las instituciones públicas, sino a nivel de la institución del sistema del arte), la sensación de que la intermediación económica no es necesaria. Quiero decir, como si se hubiera trabajado mucho en el artista, pero poniendo encima de la mesa una serie de cuestiones anti-mercado y anti-comercialización. Y me da la sensación de que es un juego de poderes en el sentido de “soy yo el que legitima, y tú no”...

K. S.

No es una noción de que la intermediación se pueda obviar. Es un criterio político, directamente, que tiene relación con ciertos prejuicios acerca del mercado. En muchas instituciones estatales —y esto tiene que ver en parte con la historia sociopolítica costarricense— existe el prejuicio de que todo aquello que involucre al mercado, o a posibles ganancias, es reprochable. Por ejemplo, lucrar con el arte es reprochable. Te pongo un ejemplo concreto, yo fui presidente de la Junta directiva de la Fundación que da apoyo al MADC y, hasta ahora, están empezando a comprender que la mayoría de los museos del mundo funcionan con alianzas entre el sector público y el privado, y con galerías que lucran con este negocio. Siempre había el prejuicio de que no ser podía se juez y parte, de que yo, como galería, no podía proponerle al Museo una exposición porque podía beneficiarme económicamente de las ventas que pudiesen generarse allí...

J.R. R-M.

Dando por supuesto que sólo ibas a seleccionar a tus artistas...

K. S.

Y es cierto, obviamente es cierto, yo no trabajo por mera filantropía, pero así funcionan los museos del mundo respondiendo a la lógica del sistema. Si tú quitases

el apoyo privado a los museos de Estados Unidos se desplomarían absolutamente todos. Obviamente voy a ser tendencioso, voy a ser parcial porque voy a promover a mis artistas, pero, precisamente, en el juego de muchos actores promoviendo y promoviendo es donde se genera un panorama más amplio. Por ejemplo, Jacobo iba a promover a los suyos, yo a los míos, TEOR/ética (aunque sin ánimo de lucro) va a apoyar a los suyos también, y de ahí vamos a sacar una mayor oferta de la que todos saldremos beneficiados, porque, desgraciadamente, así funciona el mundo y, así, todos comemos. Realmente, todavía existe ese prejuicio no sólo en el sector público sino también de mucha gente a nivel intelectual. Te cito un caso que me indigna muchísimo: modestia aparte, considero que algunas de las mejores exposiciones que se han hecho en el país (al menos la mitad de las diez mejores que se han hecho en los cinco últimos años) las he hecho yo; pues el diario *La Nación*, que hace un balance de las mejores actividades culturales, el año pasado, ni mencionó que yo había hecho exposiciones de Sandro Chia¹¹⁴ y Peter Halley¹¹⁵ (traerlo a Costa Rica era casi imposible, estamos hablando de un artista de primer nivel mundial que no había expuesto nunca en América Latina...). Sólo al final de un artículo de dos páginas indicaron "hay que agradecer el esfuerzo hecho por las galerías de Escazú¹¹⁶"... Entendés... Y es "inteligencia periodística privada", que no tiene que ver con el Estado, pero ellos también me ignoraban, me invisibilizaban...

J.R. R-M.

Perdona que insista, ¿y no te da la sensación de que ésto es un juego de poder? A mí es la sensación que me da, y no lo estoy juzgando, sólo describiéndolo.

K. S.

Pero, ¿por qué contra las galerías privadas?

J.R. R-M.

Porque en la medida en la que yo tenga el poder de legitimar no lo tienes tú. Y el problema está en que si yo, a nivel teórico y conceptual, condeno lo comercial estoy creando una "cultura profesional" que, al final, va en contra de los artistas, porque si no tienen dónde ofrecer su obra y no tienen un sistema de galerías que les permita internacionalizarse tienen que dedicarse a dar clases, por ejemplo...

114. Sandro Chia (Italia, 1946) es un pintor y escultor italiano. Uno de los máximos exponentes de la Transvanguardia, desde los años 1980 su obra está presente en exposiciones y museos de primer nivel.

115. Peter Halley (EE.UU., 1953) es un importante pintor abstracto estadounidense, teórico y docente, con una contrastada y amplia carrera internacional.

116. Ciudad limítrofe al oeste de San José que constituye un área residencial de alta renta y sede de numerosas empresas.

K. S.

Sí, desde luego podemos buscar muchas justificaciones al criterio psicológico que nos lleve tomar esa posición. Yo creo que hay un proceso político muy fuerte contra la idea de que alguien pueda hacer plata... Envidia, celos provocados por la idea de que un tipo pueda estar haciendo mucha plata, porque se lleva un 50%, cosa que es terrible... Y todo esto ha provocado una situación muy curiosa... Yo, por ejemplo, para la feria ArtBo, hace unos años, apliqué con unos artistas intentando lanzar a un grupo de artistas centroamericanos, tratando de convertirme en la galería centroamericana que promovía a toda una generación. Y, de repente, topas con esta situación: los artistas que ya realmente se establecieron (Adán Vallecillo¹¹⁷ o Federico Herrero, con galerías en España, Suiza o Brasil) tienen representación fuera, de lo que se deriva que la legitimación le fue dada lejos, y ya se vuelven inaccesibles para mí. A ese segmento, que te proporciona ventas y un respeto internacional, yo ya no tengo acceso como galería centroamericana... Y si cuento con obras de ellos es gracias a otro segmento de mercado, el secundario, al que yo no me niego y con el que no tengo ningún prejuicio en manejar. Y, después, están los artistas jóvenes que tienes que lanzar y con los cuales te topas con el problema del que hablábamos antes. El artista joven, viene, expone y empieza a vender a mansalva él mismo en todas partes... Y claro las galerías centroamericanas...

J.R. R-M.

Bueno, ahora hay dos o tres que están funcionando...

K. S.

Quizá en Guatemala un poco más... Y yo diría que mucho más la 9.99¹¹⁸ que Ultravioleta... Ultravioleta tú la ves en una feria internacional y dices: "¡Esta es la galería de Guatemala!" Pero vas allí, físicamente, y dices: "¿Pero ésto qué es?"...

J.R. R-M.

Es que ellos yo creo que han trabajado eso, precisamente, su imagen exterior y, además, cuentan —curiosamente— con el apoyo del *lobby* crítico-latino más contemporáneo. Parece como si en este caso, sí fuese legítimo lo mercantil...

K. S.

Bueno, es que Ultravioleta es una galería "casi inexistente" que cuenta con el espacio físico imprescindible. Porque, en las ferias, lo primero que te preguntan cuando aplicas es si tienes un espacio físico y si haces algo en él. Y sí, ellos se metieron en ese circuito y en ciertos juegos de poder que funcionan en este

117. Adán Vallecillo (Honduras, 1977) es un artista y curador hondureño que ha participado en numerosas exposiciones internacionales. Su trabajo ahonda en la exploración social desde la práctica artística.

118. Galería de arte fundada por José López, en la Ciudad de Guatemala, en 2008. Centrada en la promoción de artistas guatemaltecos contemporáneos, desarrolló una importante labor hasta 2018.

mundo. Bueno, y luego está Diablo Rosso en Panamá que ha crecido y se ha hecho con el mercado panameño, que es el más poderoso de la región. Si hubiera que hacer un ranking de países yo pondría primero a Panamá y luego a Guatemala... Costa Rica el cuarto, después de El Salvador.

J.R. R-M.

Me resulta curioso tu orden...

K. S.

Es curioso, pero hay algo que tú mencionaste antes con lo que no estoy totalmente de acuerdo. Tu eres español y piensas que aquí también hay una fuerte clase media que compra arte, quizá no obras muy caras pero sí de mediano valor... Pero en América latina los países que más compran son aquellos en los que hay una acumulación de capital en pocas manos; aquellos países que tienen una brecha social más grande son los que tienen más coleccionistas.

J.R. R-M.

Es verdad, lo que pasa es que ese coleccionismo que dices, quizá, es de obras internacionales. Y ¿qué pasa con los artistas de aquí?

K. S.

Bueno, en Costa Rica también hay una clase media que compra "pequeñas cosas", pero compra arte local. Yo vivo en esta contradicción: entiendo que el mercado local tiene que apoyar a los creadores locales porque no queremos que el artista se vuelva diseñador gráfico, arquitecto, se retire o viva mal, pero, por otro lado, no podemos promover a artistas que constantemente están viendo a ver cómo te dejan; artistas que son los enemigos de su propia obra porque, si están necesitados de plata, rebajan las obras a la mitad de su precio... Artistas importantes que, por ejemplo, se quieren ir de vacaciones a Guanacaste, hablan con el dueño del hotel y le dan un cuadro de siete mil dólares por unas vacaciones de 1.000... Ésto lo veo todos los días en Costa Rica, entonces, obviamente hay una contradicción porque yo sé que esa carrera, muy probablemente, no llegue muy lejos. Pero claro, por otro lado, yo quisiera que los coleccionistas locales apoyaran a lo local... Mi ideal de colección sería alguien que tenga unos pies de colección con artistas a nivel centroamericano primero y luego que fuera ampliando a arte latinoamericano en general.

Bueno y también está el tema de si el concepto tradicional de galería está desapareciendo o no, pero eso es otra charla... De si las megagalerías globalizadas van a acabar con las galerías de nivel medio porque están expandiéndose a todo lo largo del globo como multinacionales del arte, con esta tendencia a mercados no tan "provincianos" y pequeños como el centroamericano. Aún no hay galerías en América

Latina que se estén estableciendo de esa manera, pero sí europeas y norteamericanas que están tratando de establecerse aquí... Aunque con poca suerte porque son mercados muy chiquitos... White Cube¹¹⁹ tres años en Sao Paulo, por ejemplo...

J.R. R-M.

No sólo es que sean pequeños sino también concentrados... Quiero decir que hay que estar "dentro" para poder estar en ellos...

K. S.

Cuando White Cube fue a Brasil lo hizo sólo por tres años yo creo que, simplemente, para hacerse con una base de datos de clientes e irse. Sobre todo también porque son mercados muy proteccionistas: el Cono Sur, Argentina, Chile, Brasil... Son aduanas imposibles, así que no tiene sentido para una galería de tamaño lidiar con semejantes dolores de cabeza cuando las posibilidades de crecer hacia otros sitios (Asia, Oriente Medio) es mayor, y es lo que están haciendo.

Pero bueno, volviendo a este pequeño mercado centroamericano, aquí ni siquiera pasa eso porque las galerías no venden porque no hay mercado... Este es un país donde no hay mercado, una galería como la mía subsiste de las ventas internacionales, yo no vivo, no podría vivir de las ventas locales. O no podrá vivir como quiero de las ventas locales, no podría vivir sin transformarme... Aunque, a veces, tenga que ser un poquito "ligero" en mi criterios curatoriales, aunque sin entregarme plenamente a lo que quizá has visto en otros espacios que venden arte: terminar renunciando a la idea de convencer a la gente de que compre lo que tú vendes a cambio de venderles lo que ellos andan buscando. Este es un mercado muy imitativo...

J.R. R-M.

Bueno, en una galería, los límites entre lo que tengo, lo que ofrezco, lo que buscan, lo que quieren... son difusos; y la profesionalidad quizá está en mantener firmes ciertos criterios.

K. S.

Sí, pero en Costa Rica hay que sobrevivir... La regla número uno de cualquier galería es la subsistencia. De nada te sirve ser conceptualmente perfecto si tienes que cerrar. O —y esto tiene que ver con un proyecto de vida personal— si estás dispuesto a tener una "galería de maleta" y haces catorce ferias al año y vuelves a tu espacio sólo a "lavar los calzoncillos y a cambiar camisa". Yo no estoy dispuesto a eso.

119. Galería de arte contemporáneo británica, creada en 1993 por Jay Joplin. Cuenta, en 2020, con dos sedes en Londres y otra en Hong Kong, encontrándose desde hace una década entre las diez galerías de arte más importantes del mundo. Representa a artistas como Kiefer, D. Hirst, T. Emin, B. Nauman...

En Centroamérica te ves obligado a tener una combinación, a tener una mezcla. Por ejemplo, como ves acá, arte pop figurativo y un “federico herrero” juntos porque, a veces, tienes que ser condescendiente con el mercado simplemente para poder subsistir. Ahora bien, si me ves en una feria no vas a tener esta combinación, porque, en primero de nada, tengo clara la imagen internacional que quiero dar, que no es la misma que la que tiene la gente cuando entra en la galería. Y, en segundo lugar, yo tengo diferentes programas dependiendo del mercado al que vaya; sigo mi línea, pero trato de respetar la sensibilidad del mercado al que acudo, porque América latina también tiene eso... Si tu vas a Basilea, a Nueva York o Londres el mercado es tan amplio que puedes darte el lujo de ser estrictamente conceptual, geométrico o lo que sea... Hay miles de personas... Pero si vas a la Feria de Lima o Bogotá o Santiago tienes que adaptarte a la sensibilidad del lugar. Antes de la galería yo fui director de *ArtNexus*¹²⁰ y ahí empecé a entender la tradición visual de cada país: hay una tradición figurativa muy fuerte en Perú, abstracta en Venezuela, en Argentina tienes varias corrientes que subsisten, como en Brasil y un poco te la puedes jugar. Y si iba a una feria y no quería volver con pérdidas de quince o veinte mil dólares tenía que adaptarme un poquito, según mi experiencia, y entonces desarrollé la idea de que no participo en una feria de arte si no la había visitado antes para ver qué está pasando ahí. Mi galería está adaptada a esto y dependiendo de dónde esté también me meto con mercado secundario, lo digo abiertamente.

J.R. R-M.

Bueno, yo creo que muy pocas galerías, al menos en España, no manejan algo de secundario, porque el propio cliente te lo demanda.

K. S.

Sí, es cierto que también hay puristas que se niegan, pero también es cierto que muchos subsisten a duras penas. La trastienda, el mercado secundario, a veces nos mantiene para otras cosas mucho menos rentables. Hago esto ocasionalmente, según donde vaya, según las circunstancias, tengo un stand con mis diez artistas, pero también una “bodegita” con cosas más “pesadas” que me dan gasolina para seguir caminando. Es una dinámica de subsistencia, realmente... La pregunta que tendría que hacerme ahora es “¿Y por qué te quedas acá?”

J.R. R-M.

No me atrevía a hacértela...

120. Es la más importante revista especializada en arte contemporáneo y arquitectura latinoamericanos. Creada en 1976 en Bogotá como *Arte en Colombia*, en 1991 cambió a su nombre actual y amplió su ámbito de interés al resto del continente. Se publica en español e inglés y, actualmente, se edita desde Colombia y EE.UU. < <https://www.artnexus.com/es> >

K. S.

[Risas] Es una decisión de vida. Yo soy un galerista que no cree que todas las decisiones tengan que ser económicas. Me quedo acá por una decisión de vida: no ser el tipo que más venda, ni mucho menos. Me gusta mi trabajo, me gustaría hacer más pero hay un punto en el que ya no sacrifico —digamos— mi tipo de vida. Me gusta vivir en Costa Rica... Viví en Miami, viví en Bogotá, pero me gusta más aquí. Tuve oficina en Sao Paulo y en Bogotá, pero las cerré: en ambos países el tipo de cambio se desplomó justo cuando yo estaba ahí. Ahora acabo de abrir en Panamá...

J.R. R-M.

Hemos estado viendo artistas jóvenes y casi todos transmiten —porque yo siempre les pregunto cómo se ganan la vida— un tema que me preocupa mucho: dan por hecho que el mercado no existe. Y la sensación que he tenido es que les parece totalmente normal que no haya galerías, que no haya entramado comercial... Y me llama la atención, en general, que no se planteen que debiera haberlo... El único que me ha transmitido preocupación por vender es Luciano Goizueta. Al resto he sentido que no le preocupaba mucho...

K. S.

Luciano es uno de los pocos que trata de vivir de su arte. Casi todos los demás ya empezaron a ser artistas con "el plan B", o, inclusive, su plan B es ser artistas... Todos ellos están viendo de qué viven que no sea el arte: diseño gráfico, arquitectura, ilustración, etc... Vienen con ese chip incorporado. Luciano es un caso típico... Yo lo vendía bien y él pensó que podía ser galerista y montó su propia galería, Equilátero, y ahí me cerró el mercado, y se acabó... Y ahí su galería duró un año porque se dio cuenta de que no era tan fácil como él creía, y se quedó en el limbo. Es un artista que he movido, que he llevado a ferias y, de repente, quiere comerse al intermediario, quiere la comisión completa...

Otros viven de becas y de "a ver qué pasa" y tratan de conseguir galerías fuera, como un chico muy talentoso que se llama Emanuel Rodríguez¹²¹ que lleva unos años fuera, trabaja conmigo y con una galería en Alemania que lo maneja y, esperemos, pueda vivir de su trabajo. También está Fabrizio Arrieta con el que trabajé pero no estuve de acuerdo con su estrategia de precios y ahora está con Diablo Rosso; pero pinta muy poco, va muy lento y no sé si está en el borde de formas alternativas de ingreso...

Pero por lo demás, si tu coges a los artistas más importantes, quitando a los tres que viven bien —Jiménez Deredia, que es millonario, Federico [Herrero] y

121. Emanuel Rodríguez (Costa Rica, 1986) es un artista plástico que viene desarrollando su trabajo fuera del país (Alemania primero, luego Australia). Su pintura, compleja y muy elaborada, combina imágenes fragmentarias que buscan construir realidades imprecisas y, aparentemente, imprevistas.

Priscilla Monge—, todos tienen actividades paralelas. Como por ejemplo Rodríguez del Paso, un artista muy importante que acaba de morir, que tenía que dar clases por aquí, tomar grupitos de señoras para sobrevivir... Esto es lo que siempre pasa.

J.R. R-M.

A ver...

K. S.

Yo entiendo tu desazón...

J.R. R-M.

Bueno, llámalo desazón... Yo vengo de un sitio donde la mayoría de los artistas jóvenes no consigue ganarse la vida con su trabajo, pero "quieren". Lo que me ha sorprendido aquí es que la mayor parte ni se lo plantea. Están dentro de una estructura que les ha marcado desde los inicios de su carrera...

K. S.

Tú has tocado el tema. Tienes que entender que estás en un país muy provinciano todavía, en el que la legitimación y revalidación de tu trabajo es local, totalmente local. Por ejemplo, coges el cine costarricense que se está haciendo actualmente y todo está en lenguaje coloquial que, si lo sacas de acá, nadie entiende la mitad. ¿Por qué? Porque lo que se quiere es el reconocimiento local... Y pasa a todos los niveles, en buena parte de la literatura quizá, con la excepción de la poesía, porque ahora hay una explosión gigantesca. Pero los artistas plásticos locales lo que buscan es exponer en los tres o cuatro sitios que hay. Y eso es todo el reconocimiento que buscan, no se plantean o no conocen o no saben... Cuando llegó Jacobo Karpio (que es costarricense pero venía de otra parte) nos abrió los ojos a un mundo que no conocíamos: nos montamos en un avión para ir a Caracas, a Monterrey, a Ciudad de México, a Bogotá... Porque nosotros también estábamos inmersos en un mundo reducido en el que todo era exponer en la Galería Nacional, exponer en el Museo de Arte Costarricense o que salieras en un artículo en *La Nación*... Mi mundo era ese, yo era crítico y escribía todas las semanas ahí, esperando la discusión y me contestaba el otro... No me planteaba salir de ahí, como luego pasó. Es un mundo muy provinciano, un mundo muy encerrado, la cultura nacional está muy encapsulada y es muy autocomplaciente.

J.R. R-M.

Puedo entender —y respeto— que se generen relaciones como "orgánicas" (e incluso divertidas) en las que un grupo de artistas jóvenes se junten, abran un espacio efímero, lo cierren... Pero sí me sorprende que no lo hagan con la intención final de ganarse la vida con "ésto", sino que tengan una lista de sitios (institucionales) en los que tienen que exponer para cubrir su currículum vital local.

K. S.

Y cuando lo acaban, ¿qué?...

J.R. R-M.

Claro, por eso le he planteado a alguno: “¿Y tú, ahora qué?” Porque ¿dónde está tu capacidad de salir fuera ahora que has quemado las tres o cuatro etapas locales?

K. S.

Sí, ahí es donde entiendes la inmensa trascendencia de Virginia [Pérez-Ratton], Federico [Herrero] y Priscilla [Monge], por ejemplo, son incomprensibles sin Virginia, que es la que hace ese rompimiento de lo local. Se hace amiga de Harald Szeeman y se encarga de visualizar a Centroamérica a nivel internacional y, entonces, a la gente se le cambia el chip, abre los ojos y dice “yo quiero trabajar fuera”, con Juana de Aizpuru, Luis Adelantado¹²², etc... Pero esa figura no existe actualmente y los galeristas hemos fracasado en eso continuamente, porque no es lo mismo TEOR/ética,—un *non profit*, con una persona que era muy poderosa económicamente y que podía darse el lujo de financiar todo aquello— que una galería que tiene que subsistir y que, por ejemplo yo, no tiene la obligación moral de promover sólo arte costarricense. Por eso trabajo con artistas cubanos, colombianos, norteamericanos, que conocen el negocio... ¿Para qué me voy a complicar la vida lidiando con el costarricense que no entiende la dinámica del mercado? Mi único artista costarricense ahora mismo en mercado primario es Emmanuel Rodríguez. La gente me acusa, a veces, de xenófilo pero lo he intentado, aquí nadie puede decirme que no lo he intentado... He trabajado con muchos de ellos, he hecho colectivas, siempre integro arte costarricense, pero no veo por qué tendría que hacer un sacrificio mayor, económico, de energía, de tiempo, cuando puedo trabajar con artistas de fuera que tienen las metas claras y sentido profesional, que entienden como funciona esto...

J.R. R-M.

No hemos hablado de los curadores... Quería comentar contigo el poder tan intenso que me parece que tienen aquí. Hay determinados nombres con, lo que parece, un poder real aunque sea a nivel local... La figura de ciertos curadores, aquí, entre los artistas tiene...

K. S.

A ver, aquí el coleccionismo viene del lado del capital y el capital está, casi todo, en el oeste de San José. Aquí hay un río que nos divide, con un puente, y los curadores

122. Luis Adelantado es un galerista español que abrió su primer espacio en Valencia (España) en 1985; desde 2009 cuenta con una segunda sede en México DF. Representa a importantes artistas tanto españoles como latinoamericanos < <https://www.luisadelantado.com> >.

tienen poder “allí”, pero “aquí” —que es donde está la plata— hay coleccionistas pero no hay curadores ni tienen influencia. Aquí, donde yo estoy, en Escazú (donde tengo que estar y no porque me guste especialmente) vendes todos los Jiménez Deredia que tú quieras, porque la gente es rica, viaja, pero cree que Deredia es mundialmente famoso cuando no tiene una sola galería respetable en su curriculum. Aquí los curadores no existen. Esos curadores de los que hablas tienen importancia en aquel pequeño mundo de tres kilómetros cuadrados cuyo epicentro es el MADC, donde está TEOR/ética, un par de proyectos independientes y las universidades. En aquel “pequeño mundo” es donde tienen influencia, pero aquí hay “otro mundo” que participa de proyectos como la Bienal Centroamericana, totalmente propiciada y pagada por gente de plata. Te pongo un caso patético, la Bienal la genera un grupo que se llama “Empresarios por el Arte”, gente de la más rica de Centroamérica, cada vez en un país, como sabes, y en la X edición, celebrada aquí, yo pido por favor que me incluyan en el programa de los visitantes internacionales, como única galería vigente. Organizo una retrospectiva de Rodríguez del Paso, doy un desayuno y la mitad de los organizadores no viene, pero ni siquiera a ver la exposición y tú dices “aquí hay algo que no está funcionando”... Si vas a cualquier país, ArtBo, México..., la gente implicada acude, está esperando para asistir. Sí, hay ese mundo de curadores que se retroalimenta, pero yo vivo al margen, bueno, no al margen porque participo de esto y de aquello, pero sin mucha convicción. Si puedo ayudar u organizar algo lo hago, pero ya dejé de rasgarme las vestiduras porque no me reconozcan, porque no sea parte o porque algunas gentes me atacaran cuando representaba a Deredia, o porque Virginia me odiara por eso... ¡Yo también me odiaba por eso! Hasta que llegaban las cuentas a fin de mes y tenía cómo pagarlas. Jiménez Deredia, entonces, me permitió hacer la exposición de Cynthia Soto o lanzar a Ronald Morán¹²³, por ejemplo.

J.R. R-M.

Lo de mantenerte al margen... Puedo decírtelo claramente, cuando hemos hablado con algunos entrevistados sobre el tema de las galerías, dan por hecho que no existe “ninguna” galería en Costa Rica, o está Despacio...

K. S.

Te lo digo abiertamente: no me importa.

J.R. R-M.

Bueno, pero es llamativo porque muchas, realmente, no hay. Pero si hay alguna la tuya es ella...

123. Ronald Morán, El Salvador (1972), es uno de los artistas con mayor proyección internacional de su país. Su trabajo indaga, fundamentalmente, sobre los diferentes aspectos de la violencia cotidiana y los procesos de “tránsitos” espaciales y temporales, siempre desde un punto de vista irónico y crítico.

K. S.

No quiero que pienses que me doy por aludido y siento la necesidad de justificarme, pero fui de los fundadores de la Feria de Río de Janeiro, de la Feria de Lima...

J.R. R-M.

Te lo digo porque, para alguien que viene de fuera, llama la atención. Ya casi no me sorprende nada, pero algunas cosas...

K. S.

Bueno, yo no tengo problema, la verdad. Me ha costado que me reconozcan de ambas partes porque estoy en un limbo: no soy "comercial" pero tampoco soy "conceptual". Tengo mi pequeño grupo de coleccionistas acá y estoy bien, no me molesta esa falta de reconocimiento.

J.R. R-M.

Y aguantas...

K. S.

Y aguanto. Esa es la base de todo. Por ejemplo, la galería Equilátero, empieza con un proyecto muy centroamericano, muy conceptual, repitiendo incluso algunos artistas que yo ya había hecho... Y los veía ahí, a quinientos metros y me decía: "Van a quebrar", y, lamentablemente, duraron sólo un año y pico... Y me critican, pero llevo ciento cincuenta exposiciones y dieciséis años... Más de veinte ferias: ArtBasel Miami, ARCO, Scope Basilea, Río de Janeiro, Art Montecarlo, Lima, Buenos Aires, ArtBo... ¿Crees que me afecta que haya un artista jovencito de San José que no me reconozca?

J.R. R-M.

Bueno, no sólo me refería a artistas...

K. S.

A gente como la de TEOR/ética les gustaría que yo fuese una especie de Ultravioleta o de Diablo Rosso pero estos dos casos, que sobreviven haciendo ferias internacionales, no mueven lo que yo muevo. Lo digo abiertamente, yo no soy purista, soy una persona (medianamente) sensible pero soy un comerciante. Y mi operación es mil veces mayor que la de Ultravioleta, aunque posiblemente menor que la de Yaco García¹²⁴ de Panamá. Pero yo soy un hombre de negocios. Si me llamas y me dices "Necesito un Botero¹²⁵" yo te consigo un "botero" y si me

124. Marchante de arte contemporáneo panameño con más de treinta años de trayectoria profesional. Trabaja, básicamente, el mercado secundario con artistas latinoamericanos consagrados como Botero, W. Lam, Matta, C. Bravo, etc.

125. Fernando Botero (Colombia, 1932) es un artista colombiano mundialmente conocido.

puedo ganar unos dólares con ello, muy bien. Yo soy un comerciante. Ahí tengo un Jiménez Deredia y si alguien me lo pide ahí está, y con ello pago la escuela de mi hijo. Pero también hago Sandro Chia, traigo los cuadros, los expongo aquí y si no vendo nada, me voy fuera. Una galería es un negocio, es esto...

*Conversación mantenida el 11 de noviembre de 2016
en la Galería de Klaus Steinmetz, Escazú*

SALVADOR VAYÁ

(ESPAÑA) ES FUNCIONARIO DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL.
FUE DIRECTOR DEL CENTRO CULTURAL ESPAÑOL EN SAN JOSÉ ENTRE 2016 Y 2021

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Para empezar, de forma general, quería preguntarte cómo ves el momento cultural en Costa Rica, cómo ves los movimientos e interacciones entre los agentes culturales.

Salvador Vayá

Es complejo, realmente, cómo se está desarrollando actualmente el tema cultural en Costa Rica. Llevo aquí sólo diez meses y yo creía que era más sencillo... He tenido otras experiencias en diferentes países y había menos complejidad, quizá porque eran países más en vías de desarrollo y, sin embargo, Costa Rica tiene otro perfil. Aquí, la labor que hace la AECl, no es exactamente al desarrollo, sino de otro tipo de colaboración. El Centro Cultural tiene una larga trayectoria de 25 años, y la labor, hace poco, cambió su rumbo y se enfocó a apoyar actividades relacionadas directamente con el contexto de lo que ya está pasando. Hay que estar muy atento porque, ahora, la situación es muy dinámica. Se están haciendo muchísimas cosas desde todas las disciplinas y la actitud de los artistas, en general, es diferente al contexto centroamericano. Quizá, la mayor debilidad está en las artes visuales, porque hay otras disciplinas en las que se ha trabajado institucionalmente mucho más: la danza, el teatro, la música... Aunque, quizá un poco más débil, el sector de las artes visuales no deja de ampliarse y crecer. Para nosotros, en el Centro Cultural, este sector es uno de los pilares.

J.R. R-M.

La incardinación del Centro Cultural en el sistema cultural costarricense ha jugado un papel muy importante. Ha sido —y es— un núcleo de interacción fundamental con el resto de agentes. Teniendo en cuenta lo que apuntas, y centrándonos en las artes visuales y el indudable momento de desarrollo que tienen, ¿qué papel y proyección a futuro tiene el Centro Cultural?

S. V.

Como te decía, el CCE ha tenido un reposicionamiento de nuestro trabajo aquí. Incluso hubo un momento en el que se planteó si ya no era necesario estar en Costa Rica, cuando el país pasó a ser de “renta media” (aunque esos datos haya que ponerlos, a veces, entre comillas). El crecimiento a nivel cultural del país provocó ese reposicionamiento de actividades que te comentaba, porque, además, nuestro papel quedaba integrado en muchas otras actividades y teníamos, quizá, un papel menos preponderante. También, los recortes en tema de cooperación, en cierto momento, hicieron que perdiéramos mucha visibilidad y fuerza de trabajo... Pero de aquella época anterior de tanta actividad surgieron muchos profesionales que ahora están en puestos de responsabilidad institucional. En este momento de cambio, estamos haciendo un permanente análisis del contexto que nos permita ir reenfocando objetivos y líneas estratégicas. Estas son, básicamente, cuatro: la capacitación en el sector cultural, el intercambio con España, la mediación en prácticas culturales contemporáneas y la experimentación en procesos creativos multidisciplinares. Estratégicamente, nuestro trabajo está enfocado también a generar redes no sólo aquí sino en toda Centroamérica. Costa Rica está situada ahora para dar ese salto centroamericano. La actividad actual puede quedarse simplemente aquí o expandirse, y ahí está nuestra colaboración... Lo importante es, creo yo, dar ese salto que complementa esa visión que había hasta hace poco, o europeocentrista o muy gringa.

J.R. R-M.

También es cierto que el contexto socio-político regional, hasta hace poco, era muy complicado...

S. V.

Es cierto, y lo sigue siendo... Realmente hay unas fronteras, a veces casi ficticias, que impiden, muchas veces, el intercambio. Son fronteras impuestas... Nuestro objetivo es, a través de nuestra Casa Canibal¹²⁶, fomentar las interrelaciones, traer, llevar... Todo esto surge de las necesidades expresadas por artistas de diferentes disciplinas, a través de un laboratorio de ideas que hemos tenido vinculado a la

126. Espacio para residencias, creación e investigación de artistas, dependiente del Centro Cultural de España en San José. < <http://ccecr.org/casa-canibal/> >

Bienal Centroamericana. De ahí el proyecto de intercambios y residencias entre los diferentes Centros Culturales de España en Centroamérica. Nuestra labor no es sólo cultural sino social, hacer un trabajo de activismo social desde la cultura.

J.R. R-M.

Por recoger el foco a la plástica contemporánea, y en base a tu experiencia, ¿cómo ves la interrelación entre los diferentes agentes del sistema de las artes? Y, volviendo a lo que hablábamos antes, veo cierta disociación entre lo dinámico de la actividad de los jóvenes artistas y la débil estructura, tanto de público interesado como económica, del arte contemporáneo. Institucionalmente parece que se ha trabajado en los artistas, curadores, teóricos pero no en los espectadores o en la "realidad" de la calle...

S. V.

Tienes razón, y esa visión que tienes, desde fuera, es para mí, real. Hay, como dices, una disociación entre lo "académico", lo "institucional" y lo que está pasando en la calle. Y, también, lo que está pasando en San José y en otras poblaciones, porque esta es una sociedad muy centralizada. Si no estás en San José, no "existes"... Pero, también, si estás en San José pero no dentro de ese pequeño sistema del arte, tampoco "existes". Y dentro de ese sistema hay unos pocos sobre los que sí se ha hecho una gran e importante labor... Sin embargo, hay mucha gente, joven y no, ni académica ni institucional, haciendo trabajos muy interesantes. Mezclando ámbitos y lenguajes... Artes plásticas, música electrónica, danza, teatro... Cosas importantes, creo yo, que tienen poca visibilidad. Y, quizá, el error ha sido centrarse exclusivamente en un núcleo reducido de artistas y curadores... Cuando acá un artista desputa, una vez que ha hecho tres o cuatro exposiciones, como no hay galerías, se tiene que marchar fuera si quiere avanzar. Para poder tener artistas con proyección hay que profesionalizarlos y, para ello, tienen que poder comer de su trabajo. Habría que motivar, desde lo público, que se cree un entramado empresarial que sostenga y garantice el desarrollo de los artistas...

*Conversación mantenida el 28 de octubre de 2016
en el Centro Cultural Español, San José*

