

Transcripción A 50 años de la 1ra Bienal Centroamericana de Pintura_Mesa 1

Gabriela Sáenz:

Bueno, Buenos días a todas las personas que nos están acompañando y que se unirán a lo largo de esta jornada de reflexión en torno a la primera Bienal Centroamericana de Pintura de 1971 que está cumpliendo este año su 50 aniversario.

Mi nombre es Gabriela Sáenz Shelby, soy historiadora del arte e investigadora y tengo el honor de estar acá, por invitación de la investigadora Sofía Vindas Solano, organizadora de este evento, para dar por inaugurada esta serie de paneles que tendremos durante el día de hoy jueves 4 de noviembre de 2021.

Para iniciar quisiera compartirles algunas reflexiones que he conversado, verdad, que en diálogo y que hemos escrito conjuntamente con Sofía, sobre los temas que se van a abordar a lo largo del día de hoy. La Bienal de 1971 es uno de esos muchos eventos que han sido poco estudiados en la historia del arte centroamericano. Según señala, y aporta, muy acertadamente Sofía Vindas en su recién publicado artículo sobre la Bienal en la Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ha sido un evento que poco estudiado o casi que del todo no estudiado a la luz de la discusión y conceptualización que estaba teniendo lugar entre las décadas de 1950 y 1970 sobre lo que debía ser concebido como arte latinoamericano, en el que obviamente estaba incluido Centroamérica, en un momento crucial de intensa circulación internacional de este tipo de arte.

En este contexto, la Bienal de Pintura, formó parte de un ambicioso proyecto interdisciplinario de arte centroamericano organizado por el CSUCA, en colaboración con las instancias locales de cada país centroamericano. Se inauguró en Costa Rica el 15 de septiembre de 1971 y en la categoría de pintura se dispuso otorgar un gran premio centroamericano en pintura y una premiación por cada país invitado.

La decisión del jurado, que será ampliamente discutida durante este día, tuvo implicaciones distintas en cada país, otro tema que no se ha estudiado; por ejemplo, de manera comparativa. Pero que en Costa Rica causó un fuerte remezón en el campo de las artes visuales, con repercusiones evidentes en las políticas culturales e institucionales, las que han buscado promover la profesionalización de la esfera artística costarricense.

Algunas de estas fueron señaladas por el artista guatemalteco Roberto Cabrera, que vivió en Costa Rica, en su libro *20 Años de la Pintura Costarricense* publicado en 1990 y más reciente de mi tesis de maestría, que hoy es un libro, donde argumenté que este evento propició la creación de la Ley 5176 de 1973, que facultaba a las instituciones del Estado de adquirir obras de arte, la organización también de los salones nacionales, que inició en 1972 y eventualmente la creación del Museo de Arte Costarricense en 1977.

En la esfera artística nacional el resultado de la Bienal se convirtió en un tema tabú y muchas leyendas urbanas proliferaron a raíz de ello. Recientemente algunos historiadores del arte y otros investigadores culturales, se han dado a la tarea de problematizar este evento y retomar las discusiones que nacieron en el seno de esta controvertida Bienal.

Considero que esta es una de las razones más relevantes de estar participando en este evento y que éste haya sido además, organizado desde Costa Rica. Ya que como país tenemos una deuda por saldar con nosotros mismos, enfrentar la discusión abierta y honesta, sobre la desilusión y el bochorno que produjo este evento entre los artistas costarricenses. Analizar y discutir este tema puede significar un intento por subsanar, la que ha sido llamada “Conjuración del silencio” por Luis Ferrero y antes de él, por Brenes Mesén.

Una actitud que es muy particular de nuestra cultura política costarricense de callar y no enfrentar, hablar abiertamente de lo incómodo. Los resultados de entrarle de lleno a esta discusión desde una perspectiva abierta, honesta para comprender las implicaciones mayores que tuvo el evento de la Bienal nos podrían sorprender muy positivamente. En esta línea, por ejemplo, sería interesante investigar las repercusiones que tuvo este evento en otros países de la región y fuera de ella.

Acompáñenos entonces, durante todo este jueves para discutir sobre el contexto de este certamen, para escuchar de primera mano la historia oral de actores protagonistas de este evento y discutir algunos horizontes de investigación que quedan aún abiertos.

Para finalizar es importante agradecer al Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica, a su directora Patricia Fumero por continuar apoyando discusiones y proyectos que aportan a la cultura y a nuestro entendimiento sobre la historia cultural de Centroamérica y su relevancia como parte de un diálogo internacional. Agradecemos en particular al equipo del IIArte en especial a Nelson y a Alejandro, por su apoyo técnico. También un agradecimiento al

equipo del IIArte por la organización del evento, a Sofía y en especial a Byron Mora por su trabajo en diseño gráfico.

Sin más, voy a introducir nuestro primer panel de hoy que lleva el nombre “**El contexto sociopolítico en la Centroamérica de la segunda mitad del siglo XX: Las políticas culturales en la región y el papel de los concursos locales e internacionales**”.

Para este panel tenemos dos invitados, de honor, que son Rafael Cuevas Molina y María José Monge Picado, a los cuales presentaré para dar inicio a este panel.

Rafael Cuevas Molina es escritor, artista visual y profesor e investigador universitario. Trabaja en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Costa Rica. Ha trabajado sobre políticas culturales e identidades y temas referentes a medios de comunicación, educación crítica y pensamiento neoconservador en América Latina Centroamérica y Costa Rica.

María José Monge Picado es Máster en Antropología y Bachiller en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica, desde el 2002 se ha vinculado a distintas maneras con el quehacer museístico y con el trabajo curatorial en instituciones como el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, el Museo de Arte Costarricense y los Museos del Banco Central, donde trabaja como curadora de artes visuales desde el 2013. Ha ejercido la docencia en la carrera de fotografía de la Universidad Veritas y es Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. Sin más, los dejo con nuestro primer invitado Rafael Cuevas Molina.

Rafael Cuevas Molina:

Muchísimas gracias, Gabriela. Buenos días a todas y a todos. En primer lugar, a quienes me acompañen en este panel, me siento realmente contento de estar con ustedes, con María José, con Gabriela, con Sofía. Muchas gracias por esta invitación.

Voy a compartir pantalla con ustedes, porque tengo preparada una pequeña presentacioncita que espero que nos vaya ilustrando un poco sobre lo que quiero compartir hoy con ustedes.

Bueno, he titulado mi presentación: **Centroamérica las décadas del 60 y del 70 del siglo XX** y como ustedes pueden ver la ilustré con algunas imágenes que a mí me parecen icónicas de la época. A la izquierda superior vean ustedes, hay un grupo de hippies. A la derecha, esta icónica imagen de una niña corriendo por el bombardeo, tras que su aldea ha sido bombardeada por Napalm en Vietnam. Salvador Allende, el Che Guevara, los Beatles, la

guerrilla centroamericana, en esa foto aparecen César Montes, Turcios Lima, escritores, el fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional, el dictador, el último de los de la familia Somoza; y una fotografía de el primer ser humano en la luna.

Cuando uno lo ve así, aglutinado, se da cuenta que nos estamos refiriendo a unas décadas plenas de acontecimientos fundamentales y que, lógicamente, marcaron no solamente a quienes de una u otra forma los llegamos a vivir, sino también a lo que fue la segunda mitad del siglo XX y seguramente incluso con resonancias hasta nuestros días.

Yo diría que una de las características fundamentales de esta época es que era una época de cambios que uno podría incluso catalogar de revolucionarios, verdad, en un contexto de profunda confrontación. Esta confrontación era fundamentalmente una confrontación que hoy caracterizamos como la Guerra Fría, que era entre las dos grandes potencias la Unión Soviética y los Estados Unidos y eso tenía, efectivamente, todas las relaciones y todos los fenómenos que se estaban desarrollando en este periodo histórico. No había nada que escapara a las etiquetas, denominaciones y procesos que se derivaban de esta de esta confrontación.

Era también una época de gran eclosión cultural, verdad. Este es el momento que está marcado por el concepto de liberación y que seguramente está marcado por eso, fundamentalmente porque en 1959, ocurre un acontecimiento que va a marcar toda la segunda mitad del siglo XX, que es la revolución cubana el 1 enero de 1959. Toda la década del 60 va a estar marcada por este acontecimiento, que pone en el centro de nuestra atención y de la caracterización de lo que nosotros estamos viviendo, con el concepto de liberación. Entonces fíjense ustedes que es el momento en el que aparece el concepto de teología de la liberación, pedagogía de la liberación, filosofía de la de la liberación e incluso en las artes, los movimientos, como el de la canción protesta o el teatro del oprimido. Todos de una u otra forma, identificado con lo que se podría decir que eran los sectores populares con sus aspiraciones, en última instancia, que se entendían que eran de liberarse, de liberarse y, fundamentalmente, liberarse de la opresión del capitalismo, verdad. Esa era, digamos, el horizonte que privaba en estos años sesenta y setenta.

Es también, una época que está asignada, por lo que yo creo que es algo que, sino toda la segunda mitad del siglo XX, por un acontecimiento cultural muy importante que fue el boom de la literatura latinoamericana. Y cuando hablo de literatura, fíjense ustedes, que también estoy planteando que esto tuvo influencia en otros ámbitos de las artes, y no solamente de las artes,

también de la vida social. Entonces empezar a hablar de realismo mágico, por ejemplo, en la pintura, de las imágenes y caracterizaciones que se hacían desde este tipo de literatura, empieza a permear incluso las caracterizaciones de nuestra sociedad latinoamericana.

Fíjense también, que la revolución cubana se inscribe dentro de un contexto de lo que yo podría llamar rebeliones juveniles contra el estatus quo y cuando hablo del estatus quo no me refiero solamente contra el capitalismo como tal, sino también es una rebelión generacional, contra los valores que prevalecían hasta entonces y que se sintió que encorsetaban a la gente.

En este sentido, esta fotografía que les presento aquí, que es del Mayo Francés, es representativa de estas, de estas situaciones que van a dispersarse por todo el mundo. En América Latina tuvimos varios movimientos juveniles de este tipo, cada uno con sus características especiales, pero en última instancia eran rebeliones en contra del estatus quo que yo estoy haciendo mención, por ejemplo, a Tlatelolco, a las Protestas del 68 en París, de los movimientos en contra de en el medio de lo que se conocía entonces como el campo socialista, en Praga en Budapest. Todos estos movimientos juveniles eran amplios en el sentido de que, como dije anteriormente, lo que reivindicaban era fundamentalmente un espíritu libertario, verdad, un espíritu libertario, que en muy buena medida quedó reflejado en famosos grafitis que se pusieron en los muros de París.

Era ese el momento también, la década de los 60, parte de los 70, de los movimientos pacifistas en contra de esas guerras devastadoras del Sudeste asiático en Corea y Vietnam y del movimiento hippie, claro, el movimiento hippie, que llegó a nuestras tierras. Todos los que peinamos canas en este momento, en algún momento, o fuimos hippies o fuimos semi hippies tropicales, de aquellos años en los que el peace and love, amor y paz, era una de las consignas fundamentales en las que se abogaba por el amor libre, la vida en comunidad y la rebelión contra de los valores de la sociedad, ahora podríamos decir patriarcal. Pero que en aquel momento no se utilizaban en ese tipo de conceptos de ascenso de las luchas de los movimientos sociales, de las mujeres, aunque hoy en día el movimiento de las mujeres o los movimientos de las mujeres han tomado un auge que no tuvo con la misma fuerza en esos años. Pero el movimiento de las mujeres ya encuentra una expresión muy relevante en esos días, en esos años, al igual que el movimiento, recuerden ustedes, que es el movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos que va a influir a toda esta época.

Fíjense que en 1970 triunfa en Chile, esto es también muy significativo para América Latina, la Unidad Popular, que lleva a Salvador Allende al poder y que de alguna forma se erige como

una forma alternativa de acceso al poder político diferente a la que hasta entonces estaba mostrando como paradigmática que era la de la revolución cubana por la vía violenta; y llega el ser humano a la Luna.

Fíjense que de todos estos acontecimientos y fenómenos políticos, todos ellos tenían una impronta muy fuerte en todos nosotros, en nuestras conciencias, y nos daba la sensación a creando un ambiente de época que era de cambio constante, de rebelión. Nosotros caracterizamos a nuestra época contemporánea, yo seguramente la caracterizaría como una época de ambigüedad, de cierta frustración, de una actitud expectante hacia el futuro por la crisis climática. Pero fíjense, que cuando caracterizamos la década del 60 y 70 son otros los términos que deberíamos utilizar, me parece a mí. Es decir, en primer lugar, el de rebelión, el de búsqueda de nuestras propias raíces, el de la posibilidad de tener una vida más creativa, que estaría vinculada a lo propio y a lo popular.

Esta rebelión que yo he estado fundamentalmente remarcando ahora en los años 60, también tuvo especificidades en la década de los 70. Fíjense que en el 73 tiene lugar un acontecimiento que va a conmocionar a toda América Latina, que es el golpe de estado de la Junta de Gobierno en Chile, por el ejército en general de Chile y que se está representado por esa icónica fotografía de Augusto Pinochet, que no creo que nadie que esté aquí presente no ha visto alguna vez y que generó una diáspora de chilenos de izquierda y progresistas por todo el mundo, incluyendo América Latina y a Costa Rica, que tuvo una importancia muy grande para el desarrollo cultural de nuestros países. En el caso costarricense no tengo que remarcarlo mucho porque se sabe la impronta que tuvieron, por ejemplo, en las universidades, en el desarrollo del teatro, etcétera, etcétera. Pero también en países más grandes y con una vida cultural importante, como por ejemplo en el caso de México y otros países.

Entonces, esto sucede en la década de los 70 y la marca de forma muy importante. Así mismo es la década de la segunda mitad de la década de los 70, es el momento de auge de la guerra contra la dictadura en Nicaragua y que triunfa en 1979, que va a tener para toda América Latina, yo diría que en general para todo el mundo, también un gran impacto porque abre también unas perspectivas de esperanzas y de cambio. Yo diría que en general eso tiene impacto, pero aquí lo tiene fundamentalmente, en mi opinión en Costa Rica. Porque Costa Rica es un país que estuvo como todos ustedes lo saben, estrechamente vinculado al apoyo que se tuvo para lo que podríamos caracterizar como Guerra de Liberación.

[interrupción a la exposición] Entonces, perdón, voy a ampliarles un poquito acá. Muy bien, yo creo que aquí se ve mejor, ¿verdad? Muy bien.

En Centroamérica lo que teníamos era una región muy autoritaria, en donde se caracterizaba por la insurgencia en todos los ámbitos, la represión, que tuvo especial incidencia en artistas e intelectuales. Aquí yo pongo como representativa las fotos de dos guatemaltecos y un salvadoreño, Roque Dalton, a la derecha, Otto René Castillo, abajo y Roberto Obregón, los tres poetas. Los tres poetas que murieron en las guerras que se estaban librando en sus respectivos países.

Pero en términos generales, lo que nosotros tenemos es un ambiente muy fuerte de censura y de persecución en todos estos lugares en los que, sin embargo y paradójicamente uno puede recordar como momentos de gran eclosión cultural; y yo creo que eso no es casual que haya repercutido en la Bial, que nosotros estamos tratando el día de hoy. Porque la representación de estos países, que de una u otra forma, tenían un arte que estaba identificándose con las fuerzas contestatarias, tuvo una gran impronta.

Muy bien, yo quisiera presentarles, muy sumariamente, lo que a mí me parece, que serían los campos culturales que prevalecían en Centroamérica, en este periodo que nosotros estamos ahora. En primer lugar, quiero decirles de que si alguien está interesado en esto pueden encontrar en Internet mi libro que se llama "*Traspasio florecido, tendencias de la dinámica de las culturas Centroamérica, en la que los 70 y 80*" en donde pueden encontrar, pues más desarrollado estas caracterizaciones.

Las fotografías que aparecen a la izquierda están representando, digamos, tal vez de forma un poco abusiva, si ustedes quieren, estos campos culturales. Ernesto Cardenal, quien fuera Ministro de Cultura de Nicaragua; Alberto Cañas, quien es uno de los gestores del Ministerio de Cultura en Costa Rica y el Primer Ministro de Cultura y a la derecha lo que vemos es al general Benedicto Lucas García, que está en la puerta de uno de los pueblos más reprimidos en el altiplano guatemalteco, que es Nebaj, frente a un grupo de mujeres indígenas de esa de esa población, en el momento en el cual están haciendo una limpia y bueno, no es casual que estas fotos, de alguna forma hayan sido escogidas como representativas de cada campo cultural en el que me voy a referir muy sumariamente.

El primer campo cultural, es el que yo ubicó en el triángulo norte centroamericano, que sería conformado por Guatemala, El Salvador y Honduras, y que sería un campo caracterizado por

una aguda confrontación entre modelos culturales que se entienden a sí mismos como diferentes pero no solamente diferentes, sino excluyentes entre sí, y que cada uno de alguna forma es representativo de modelos de sociedad diferentes y también antagónicas en ese momento entre sí. En ese sentido, y aunque les suene muy, a lo mejor muy extraño y paradójico, el principal impulsor de las políticas culturales oficiales en estos países van a ser los ejércitos, porque van a tener toda una concepción e impulsarán unas ciertas políticas culturales que este estarán orientadas a tratar de cambiar o utilizar la cultura como instrumento de guerra. No voy a decir más, si alguien le interesan en este tipo de cosas los remito entonces al libro que ya les mencioné anteriormente.

En segundo lugar, un segundo campo cultural, es que yo ubicaría en Nicaragua. Este segundo campo culturale habría estado signado, en primer lugar, por en la década de los 60 y los 70 por una política heredera de toda la dinastía de los Somoza y pero que existía, como dice Sergio Ramírez, por debajo una cultura soterrada, dice en una cultura soterrada, es decir, una cultura que no habían logrado alcanzar la hegemonía porque los grupos sociales que la podían impulsar no se encontraban en el poder y que a partir de los 70 alcanza esa hegemonía y entonces hay una reconfiguración, de incluso, de la identidad nacional nicaragüense, que es impulsada a partir de una serie de políticas que, yo les enumero aquí, de forma muy sumaria que son: una cultura que se auto caracteriza como revolucionaria, popular, democrática y antiimperialista. Estas serán las características, digamos de esa cultura, de esas políticas culturales que serán impulsadas.

Y el tercer campo cultural es el de Costa Rica, entonces, que se diferencia de los otros dos, cada uno de estos, tiene su propia especificidad, sus propios sujetos sociales que los impulsan su propia tradición, sus propios referentes. En el caso de Costa Rica, es un campo cultural que está caracterizado en este momento en la década de los 70 por una creciente institucionalización, yo creo que esa es una de las características más importantes del campo cultural costarricense, incluso hasta nuestros días, es decir, un campo cultural en el que se crean toda una serie de instituciones desde el Estado que permiten, entonces, cobijar y de alguna forma impulsar el trabajo con las artes, la literatura, etcétera.

La misma creación del Ministerio de Cultura a inicios de la década del 70 y de algunas otras instituciones, algunas de ellas ya mencionadas por Gabriela en su introducción, como el Museo de Arte, por ejemplo, y que venía ya desde la década de los 60, siendo impulsada por otro tipo de políticas, como los Premios Nacionales, la Editorial Costa Rica, asociación de autores y

otras más. Entonces este campo cultural se mueve en función de valores que han sido contruidos históricamente por Costa Rica y que se expresan también en la cultura y que están signados por el consenso y la legitimación. Es decir, este no es, por ejemplo, en contraste un campo cultural como el triángulo norte signado por la confrontación y la exclusión es totalmente su polo opuesto.

[interrupción a la exposición] Bueno, creo que a mí se me ha terminado el tiempo, espero haberle dado un panorama por lo menos general de lo que fue esta época y de cómo se expresó en términos generales, en las políticas culturales y en las tendencias más importantes de cultura. Muchísimas gracias.

Gabriela Sáenz:

Muchísimas gracias, Rafael, por tu ponencia, los dejo, ahora con María José Monge, quien tendrá su espacio de intervención. Pueden hacer las preguntas o comentarios, preguntas en el chat de YouTube del IIArte que aquí estamos recibiendo algunas.

María José Monge:

Bueno, Buenos días, que gusto escuchar la intervención de Rafa, por eso tengo la gran sonrisa y quiero agradecer, para empezar la invitación tanto al IIArte como al Repo y sobre todo, agradecer y felicitar a Sofía por el diseño de esta jornada y las personas a las que convocó. Creo que va a ser un día muy especial y que nos va a dar mucho para pensar y re mirarnos.

Mi intervención la titulé de esta manera [indicando el título visible en la presentación de Power Point: **“La Bienal del 71: Entre la guerra fría, la integración centroamericana, el Estado de Bienestar y la configuración del arte latinoamericano”**]. Voy a referirme a algunas cosas que ya Rafa mencionó, aunque en mi caso de forma muchísimo más puntual.

Quisiera hablar de la Bienal del 71, situándola entre la Guerra Fría, la integración centroamericana, el Estado de Bienestar y la configuración del arte latinoamericano; y con el deseo de no extenderme mucho, voy a leer.

Quisiera empezar con esta cita que intenté ampliar para que la pudieran releer y específicamente con este extracto que dice [lee]: “lo que resultaba verdaderamente patético en la Bienal era la ausencia de intencionalidad; quiero decir con esto que las obras no estaban dirigidas a objetivo alguno y, por lo tanto, no procedía ningún medio ni apuntaban a ningún receptor. Resultaban ejercitadas porque si, respondiendo sólo a la distracción personal de los

artistas y a su mayor o menor capacidad de distracción, perdón, perdón a su mayor o menor capacidad de absorber a la pintura como un problema técnico. Las pinturas eran, por consiguiente, “objetos flotantes”.

Estas palabras, extraídas del artículo de Marta Traba, *¿Por qué Guatemala se tragó la Bienal?* crónica desde Venezuela, que fue publicado poco más de un mes después de que se realizó la Bienal en 1971, constituyen la médula del sinsabor, que causó la realización de la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, por lo menos aquí, en Costa Rica. Este evento tuvo lugar en nuestro país entre el 15 y el 23 de septiembre del 71, por iniciativa del Consejo Superior Universitario Centroamericano, del CSUCA, con la colaboración del recién creado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Formó parte de un conjunto de actividades conmemorativas del 150 aniversario de la independencia que buscaban, y aquí abro comillas “hacer posible la tan largamente debatida integración centroamericana”, así se describía el propósito de... o en esta lógica se inscribía por lo menos en la introducción del catálogo de la Bienal. Su razón de ser, por lo tanto, estuvo íntimamente relacionada con la coyuntura económica y política del momento.

Paradójicamente, este nexo entre la Bienal y su contexto ha recibido poca atención en las reacciones que el fallo del jurado suscitó en su momento histórico, en el 71, así como en las reflexiones historiográficas posteriores; incluidas, o pensando inclusive hasta hoy. Y esto, pese a que el acta del jurado expresó abiertamente la aspiración y aquí también amplió la cita: “de emitir un fallo que además de tener en cuenta la calidad objetiva de las obras, tomar en consideración su significado dentro del contexto nacional y latinoamericano”. De ahí que mi intervención tenga como propósito señalar algunas coordenadas básicas que espero, aporten elementos de juicio y dialoguen con las conversaciones que tendrán lugar a lo largo de este día.

Para empezar, y ya Rafa habló de esto, conviene detenernos por un instante en el tema de la región centroamericana. Aunque la vinculación regional es un asunto que se remonta a la independencia, en el caso que nos ocupa hay que situarlo en el contexto de la Guerra Fría, es decir, en un contexto de división ideológica que, como ha planteado Fernández Ampié, en el caso de Centroamérica, implicó el enfrentamiento de los sectores que pretendían impulsar proyectos modernizadores con sensibilidad social, y las élites dominantes y oligarcas, que con el respaldo de Estados Unidos se opusieron a sangre y a fuego, a todo cambio que pudiera modificar sus privilegios.

En 1948, en el primer Congreso Universitario Centroamericano, las universidades públicas acordaron crear el Consejo Superior Universitario Centroamericano, con el objetivo de promover la integración regional, especialmente la de la educación superior. Hasta 1970, este cometido se orientó hacia la formación de profesionales que apoyaran el desarrollo del programa de integración económica y el Mercado Común Centroamericano, instancias que, con la colaboración activa de la organización de Estados Americanos, el Banco Interamericano de Desarrollo y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, pusieron en marcha el modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones, dando lugar a un importante incremento del comercio interregional y a un periodo de bonanza económica.

Con el respaldo de Estados Unidos el anticomunismo, se impuso en la región como una herramienta ideológica para reprimir cualquier forma de disidencia. Sin embargo, y aquí también, creo que que Rafa se refirió ampliamente a eso, pero había un contexto de tragedias como la guerra de Vietnam, la revolución cubana, la Revolución Sandinista, posteriormente; la guerra civil en El Salvador, las dictaduras en Brasil, Guatemala, Argentina, Chile, Uruguay o Bolivia, entre muchos otros entornos conflictivos que actuaron como un caldo de cultivo en el desarrollo de posturas antiimperialistas que se tradujeron en nuevas filiación, perdón, filiaciones con el pensamiento de izquierda.

Las Juventudes figuraron como un nuevo actor político, dispuesto a cuestionar el estatus quo en todas sus dimensiones, incluida la artística. Las movilizaciones estudiantiles durante el mayo del 68 en distintos puntos del orbe, son probablemente la expresión más clara de esta transformación generacional.

En el caso costarricense habría que pensar ineludiblemente, las manifestaciones que acontecieron en abril de 1970 contra el derecho de explotación cedidos a la extracción mineral ALCOA, aunque no es la única manifestación de esta índole, y aquí tenemos algunas imágenes [señala imágenes de presentación en Power Point] de esa época, en este caso de Mario Fernández Silva. La primera Bienal Centroamericana de Pintura, entonces, no puede sustraerse de este contexto macro.

En el nivel más local, la Bienal se inscribe en las políticas culturales de corte socialdemócrata, impulsadas por el Partido Liberación Nacional, en el marco de la configuración del Estado de Bienestar, como ha explicado Rafael Cuevas, estas políticas se perfilaron en torno a la difusión y extensión cultural, el mecenazgo y la promoción cultural y estuvieron íntimamente relacionados con los procesos de construcción de la hegemonía de los sectores que

detentaban el poder. Este es un detalle de suma importancia si recordamos que el país estaba intentando superar la división política, que se configuró en los años 40 y que se recrudeció durante el período posterior a la guerra civil del 48.

Como han ampliado otras investigadoras junto con el trabajo de Rafa Cuevas, como Gabriela Saéñz Shelby, Eugenia Zavaleta y Laura Raabe, este es un contexto crucial en la configuración e implementación de una serie de medidas orientadas a la generación de esos consensos... consensos, perdón, lo que en el terreno específico de las artes visuales se manifestó al menos en cuatro aspectos, y esto es, simplificando.

Por una parte, ya se mencionó, la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en el 71; acción que no puede desligarse de la creación de la Dirección General de Artes y Letras en el 63. La creación, a su vez del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, impulsó varias iniciativas que dinamizaron el ámbito de las artes visuales, como la realización de esta Bienal, la apertura de varias salas de exposición, entre ellas la Enrique Echandi, la Julian Marchena, la Jorge Debravo, la realización de los certámenes de paisaje rural, los salones anuales de artes plásticas y sin duda alguna, la creación del Museo de Arte Costarricense a finales de los años 70.

Por otra parte, está el tema como lo apuntaba Gabriela al inicio, de la promoción del coleccionismo estatal y la inversión de obras de arte, que también es algo que antecede esta década, viene ocurriendo desde los años 50 en varias instituciones y al margen de lo que después sería el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Pero lo que sí pasa en los años 70 es que se crea un marco legal que asignaba presupuestos y establecía impuestos para financiar las adquisiciones de las obras.

Un tercer elemento es la diversificación de la educación artística, con la creación de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, la apertura de los talleres de grabado en este centro y en la Universidad de Costa Rica en su fortalecimiento con los cursos auspiciados por el Centro Regional de las Artes Gráficas (CREAGRAF) de la organización de Estados Americanos, nuevamente la OEA, involucrado en lo que nos concierne, y finalmente, la publicación de 3 documentos fundacionales de las narrativas sobre la historia del arte costarricense. Los tenemos en pantalla, *La escultura en Costa Rica*, de Luis Ferrero, *Pintores de Costa Rica*, de Ricardo Ulloa Barrenechea, y *8 artistas costarricenses y una tradición*, de Carlos Francisco Echeverría, a quien escucharemos en el próximo panel si no me equivoco. De

manera que la Primera Bienal Centroamericana de Pintura tampoco puede desligarse de este contexto nacional y...

Finalmente, la Bienal se inscribe también en un contexto álgido en términos de reflexión y de gestión de la creación artística latinoamericano, o sea, ya un nivel más macro. En estas décadas discurre una valiosa discusión sobre la creación artística en el subcontinente, protagonizada por posturas que oscilaron entre quienes aspiraban a una internacionalización de la creación local y quienes defendían una creación local que resistiera a las imposiciones externas. La categoría de arte latinoamericano se designó como una bandera de afirmación respecto a la noción de un arte americano. Cuyo sentido había sido desplazado entre las décadas de 1930 y 1950 como sinónimo del arte de los Estados Unidos.

A la luz de estos aspectos y pensando en la relación y/o participación de Centroamérica en este proceso, no podemos dejar de considerar el rol que José Gómez Sicre y a quien tenemos en la imagen de la derecha [refiriéndose a la presentación], emm, perdón, el rol que él tuvo en la región, como responsable de la sección de artes visuales de la OEA de 1948 a 1976 y como fundador y director del Museo de Arte de las Américas hasta los años 80. Gómez Sicre trabajó en función de la entrada de América Latina en la escena artística internacional, actuando como un importante promotor de un arte moderno con valor universal.

Su presencia en Costa Rica, hasta donde yo lo he podido identificar, pero podría ser antes, no lo sé, se remonta a 1961, cuando fue invitado a dar una serie de conferencias en la Escuela de Artes Plásticas, que justamente se llamaban "las Nuevas corrientes en las Artes Plásticas en Latinoamérica", de manera que a esa discusión macro era del conocimiento de los y las costarricenses, sin mencionar que muchos de los artistas en los años 60 o que animaron la escena de las artes visuales durante los años 60 venían de estudiar de otros países, tanto en América Latina como en Europa.

Entonces lo que quiero un poco apuntar es que esa discusión macro no era ajena, lo que acontecía en la región y no fue algo que llegó con la Bienal del 71. Como ha demostrado Sofía Vindas en una ponencia que presentó, de hecho en el Congreso sobre la Creación Artística en los años 70, -[interrupción a la exposición] aprovechó la coyuntura para decir que la publicación está en línea- y aquí sitúa Sofía: "SICA promovió la presencia centroamericana en Estados Unidos en museos y galerías como la galería Zegri, Bonino y Aenlle en Nueva York. En Latinoamérica, los artistas participaron de la gran efervescencia de nuevos espacios museísticos y bienales; asimismo, en concursos semiprivados como el Xerox. Esta vinculación

con el ámbito privado no era nueva. Una década antes Gómez Sicre ayudó a organizar los salones Esso para artistas jóvenes.

Entonces, este arte moderno, con valor universal, promovido por Gómez Sicre, no era ajeno a las dinámicas de la región. Y hay que tener presente que este modelo se ajustaba además al ideario promovido desde Estados Unidos por figuras de peso como Alfred Barr del Museo de Nueva York o Clement Greenberg, quien posicionó el arte estadounidense con sus reflexiones sobre la pureza de la abstracción y, a su vez, fueron ellos también, digamos, estos autores, junto con muchos otros también que contribuyeron a gestar este desplazamiento que mencionaba antes, de un arte americano como sinónimo de arte estadounidense, y un arte latinoamericano como otra cosa, que es lo que en la en estas décadas se disputa. Esa otra cosa, es la definición de esa otra cosa, la que se disputan en este momento. Desde la perspectiva de ellos, el arte moderno era capaz de trascender de forma universal. Perdón, el arte moderno, capaz de trascender de forma universal, era un arte, apolítico y libre en palabras, de Claire Fox, se perfilaba como un arte antitotalitario, antiautoritario, distante de cualquier nacionalismo, regionalismo o tradición.

Aunque estas ideas fueron perdiendo preponderancia ante corrientes de pensamiento como la teoría crítica o la teoría de la dependencia, las cuales a su vez alimentaron las posturas antiimperialistas y el proyecto latinoamericanista, lo cierto es que el paradigma del arte moderno, con valor universal, caló de forma sustancial en algunas fracciones de la creación, artística costarricense y a ojo de buen cubero porque no lo he estudiado a profundidad, me atrevería a decir que también de las centroamericanas.

Utilizo la noción de fracciones, porque deseo subrayar que la creación artística no era uniforme, me parece que es un error en el que a veces caemos, pretender hacer generalizaciones y descripciones de una época. Aunque puedan perfilarse tendencias que contaron con el aprecio de determinados sectores y otras que pudieran ser menos afortunados en términos de su recepción y validación. Lo cierto es que la coexistencia de diversas posturas fue lo usual y en algunas ocasiones sustentaron discrepancias que se expresaron públicamente.

Me parece que Eugenio Zavaleta, en su libro *Los inicios de la abstracción*, evidencia, con mucha claridad cómo a lo largo de los años 60, habían discusiones en la prensa que tenían que ver con el arte o con lo que debía ser el arte, o más puntualmente, que es el tema que ella investiga en ese libro, la abstracción. Y en otros casos que se salen del estudio de ella, pero que a mí me parecen importantes, son por ejemplo, en las posturas de Jorge Gallardo, quien

en 1968, en su manifiesto el "*El arte por la Caridad*", decía a propósito de las personas que abanderaban esta idea del arte moderno y aquí abro comillas, "Todos estos movimientos en un mal orientado deseo de la liberación de la pintura y girando alrededor de una actitud egocentrista, han llevado al arte a no decir absolutamente nada y en el terreno técnico a una especie de repostería plástica, su actitud decorativista elude los problemas fundamentales del hombre en la tierra, y los artistas, no queriendo asumir responsabilidades en su producción, se refugian en un mundo de especulación intelectual. El arte por el arte es una actitud producto de la decadencia", decía Gallardo en el 68. Es decir, de ahí iba la Bienal.

Estas palabras expresan un posicionamiento distante del proyecto universalista de Gómez Sicre y quizá más cercano a la postura que Marta Traba ostentó en los comentarios que hizo a propósito del fallo de la Bienal. Aunque no es este el espacio para ahondar en una reflexión sobre el pensamiento de Traba; quisiera señalar, siguiendo los aportes realizados recientemente por Klaus Steinmetz, también en el Congreso sobre la creación artística en los años 70 y por Sofía Vindas Solano recientemente en el artículo del de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, que sus afirmaciones inscriben en un debate mayor, acerca de que invocamos cuando nombramos la existencia de un arte latinoamericano.

En el momento en que tuvo lugar la Bienal coincide con una orientación teórica en la que Traba como ha apuntado... descentra progresivamente su discurso teórico para pensar el arte moderno desde Latinoamérica. Es entonces cuando articula una postura de resistencia que apela... [interrupción a la exposición] perdón, hace rato debí haber pasado la diapositiva... que apela por la liberación del arte latinoamericano del imperialismo cultural extranjero, principalmente del estadounidense, de ahí la importancia que el fallo del jurado le concedió a la intencionalidad por una parte, y a su relación con el contexto nacional y latinoamericano.

La Bienal del 71, provocó una sobre atención a los comentarios esgrimidos por trama... por Traba perdón, dando lugar a una serie de reacciones sobre las que no me detendré, porque estoy segura que se discutirán ampliamente a lo largo de este día. Sin embargo, no quisiera dejar de señalar que el paso de cuatro décadas nos brinda alguna distancia para remirar lo acontecido desde otras perspectivas.

En ese sentido, es claro que la Bienal se inscribe en un contexto polifacético y complejo, muy complejo, en el que se vislumbran ángulos de aproximación que hasta entonces no han sido explorados en términos de reflexión. ¿Cómo se inserta este proyecto regional, el centroamericano quiero decir, en una discusión, en una discusión artística de orden

subcontinental?, podría ser un asunto que valdría la pena indagar, entre muchos otros. Que creo que ya estoy fuera de tiempo, así que no, quizás en el espacio de los comentarios los podamos tratar, pero creo que que mirar esta dimensión contextual nos da la oportunidad de plantearnos nuevas preguntas y no tantas hipótesis, que es lo que creo que ha ocurrido hasta el momento y que ha circunscrito la discusión en ciertos ámbitos, que se vuelven callejones sin salida, como los estilísticos, por ejemplo. Pero bueno, hasta aquí mi intervención, muchas gracias nuevamente.

¡Gaby, no te escuchas!

Gabriela Sáenz:

¡Perdón! Este no... muchísimas gracias, Rafa, María José, creo que desde lo que yo percibo, la ponencia de cada uno de ustedes ha aportado a ir borrando esa idea de... como de aislamiento que ha tenido Centroamérica siempre en torno, no solo a las artes sino a su propia historia. Ese aislamiento como si fuéramos una isla dentro del contexto global y tanto la presentación de Rafa, que nos ubica en una serie, en una época donde están pasando muchísimos eventos, que pueden conectar perfectamente con lo que está pasando en Centroamérica y Centroamérica inmersa en ese contexto, nos realmente nos descentra de ese aislamiento centroamericano tan... que hemos cargado históricamente, creo que hay muchas reflexiones aquí.

También hay unas preguntas, entonces sí me gustaría pasar primero a las preguntas, pero creo que estos aportes han sido, bueno para mí, como muy reveladores, porque realmente, es importante abordar esta idea de esa Centroamérica descontextualizada. El contexto nos da una riqueza enorme.

Para Rafa hay una pregunta que es: que si podrías referirte con algunos ejemplos a casos puntuales sobre la situación de los artistas hacia los 70, que nos comentaste, sobre la opresión y el exilio, por ejemplo, ¿qué alternativas tenían los y las artistas que permanecían en contextos de alta represión, como Guatemala, por ejemplo para poder trabajar?

Rafael Cuevas Molina:

Bueno, muchas gracias. Si una de las opciones, vean ustedes, era el exilio. Fíjense que a lo mejor es muy dramático decirlo, pero, por ejemplo, en el caso de Centroamérica, el exilio significaba en primer lugar, dos lugares, México y Costa Rica. Eran dos espacios en los cuales

aún con dificultades, porque el exilio siempre comporta muchas dificultades para sobrevivir y no solamente de carácter económico, sino también de carácter, como llamarlo, de espirituales y de personalidad, porque quienes salen al exilio, generalmente en esas condiciones de tanto apremio, lo que tienen es un gran cargo de conciencia de no estar cumpliendo con su compromiso. Es decir, quién sale al exilio es fundamentalmente una persona, un artista, que se encontraba comprometido con un proceso de cambio y que de pronto siente que lo traiciona el momento en que tiene que salir. Entonces, una de las primeras opciones será el exilio. El otro es, lógicamente, es quedarse dentro del país y dentro del país, había también opciones, entre comillas, verdad. Una de ellas, muchos artistas, sobre todo este escritores, pasaron a la clandestinidad, fíjense ustedes, que de los 3 poetas que yo les puse, como ejemplificantes nada más, porque había muchas diferentes personalidades artísticas en toda Centroamérica. Estos 3 poetas pasaron a la clandestinidad, lo cual significa totalmente el ostracismo social, ¿verdad? El ostracismo social y seguramente también pasará que a las actividades que tienen que ver con los procesos de enfrentamiento adquieran una relevancia que no les permite tener la misma actividad artística que tenían hasta entonces; esa es otra opción. Pero también habían otras opciones, que como, por ejemplo, cuando nosotros vemos el Grupo Vértebra en Guatemala, que se conjuntan, que trabajan abiertamente y que incluso llegan a tener, no solamente una gran presencia en el medio cultural, sino que se insertan en proyectos. En este caso concreto que estoy mencionando, por ejemplo, en la Universidad de San Carlos de Guatemala, se transformó en esos tiempos en un espacio digamos como una especie de oasis en medio de un gran ambiente de represión. Cuando digo ambiente de represión, no me estoy refiriendo a simplemente a censura.

Voy a hacer una nota personal, por ejemplo, mi padre que murió en 1979 y que fue rector entre el 70 al 74 en esa Universidad. Murió en el exilio o hubo un rector que fue Mario Dary, que fue ametrallado en el campus de la Universidad. Entonces, cuando estoy hablando de represión, me estoy refiriendo realmente a una represión en el cual la vida corría un verdadero riesgo. Entonces, la Universidad de San Carlos se convirtió en un espacio en el cual, por ejemplo, se crearon una serie de proyectos culturales que son emblemáticos a nuestros días como, por ejemplo, se los voy a mencionar, y tal vez ustedes pueden investigar por su cuenta a la Revista Alero que fue una publicación referencial, no solamente en Guatemala, Centroamérica, sino en toda América Latina, y entonces esos eran espacios, pero fíjense que yo estoy... mencioné Vértebra, mencioné Revista Alero y entonces yo voy a mencionar a un artista plástico que ya mencionó, también creo que fue Gabriela, que era Roberto Cabrera, y Roberto Cabrera tuvo

que salir exiliado y estuvo viviendo en Costa Rica alrededor de 15 años, en donde como dijo Gabriela, dejó una huella, también porque se dedicó a investigar el arte y la cultura popular costarricense, especialmente de Guanacaste. Bueno, estoy mostrando un panorama muy en general, pero las opciones, digámoslo así, eran muy limitadas y este yo sólo he mencionado algunas, pero sí en términos generales eran de situaciones límite, digámoslo así.

Gabriela Sáenz:

Que interesante porque digamos, nosotros, también tuvimos mucha afluencia de chilenos que mencionabas ahora, entonces ese flujo de...

***interrumpe* Rafael Cuevas Molina:**

Muy enriquecedores, ¿verdad? Para Costa Rica a mi me parece que una cosa que se está cayendo es el estudio del aporte cultural, en general de los exiliados y las exiliadas.

Gabriela Sáenz:

¡Exacto! Si, jaja, se está cayendo, sí. Ehh, tengo una pregunta, para María José. María José te puedes referir a las tendencias estéticas que estaban trabajando los artistas costarricenses que detallaste en tu investigación sobre la creación artística de los 70, un poquito como ahondar esa trama, verdad, esa trama que había acá.

María José Monge:

¡Claro! Yo no hable tanto de esa investigación porque básicamente ocurre después de la Bienal y no previo a la Bienal, pero algo que planteé en la exposición sobre los años 70 y en la publicación es que creo que la Bienal fue un amplificador de esas voces... [interrupción a la exposición] si aparece por aquí mi perra me está visitando... esas diversas voces [risa] que habían... que existían en el medio artístico costarricense, que yo he organizado en 3 núcleos, lo que no implica que puedan existir más. Una de estas vertientes es la que la que denominó los arte puristas que son estas personas que están como más alineadas a esta idea de crear un arte moderno, de valor universal. En nuestra historiografía, se ha solidado como vincular esto con el abstraccionismo, desde mi punto de vista es un error hacer estas vinculaciones entre lo estilístico y el posicionamiento estético, porque hay artistas, tan neofigurativos, como abstractos, que están alineados en esta postura para poner... bueno... el ejemplo estelar es Lola Fernández, que oscila entre un estilo y otro en el mismo momento y con una versatilidad y

una riqueza increíble. Pero uno podría pensar en no sé Rafa Fernández, Manuel de la Cruz González, por poner dos casos de artistas que trabajan como en esa línea.

Luego otro grupo de artistas es quizás el más clásico y el que se ve profundamente beneficiado por las políticas culturales y es el de aquellas personas que se entregan como a la discusión de la identidad nacional, del Ser costarricense y esto ocurre como en dos líneas, una es como explorando todas estas metáforas telúricas, que creo que ocurre mucho en la escultura, cuando uno mira las esculturas de este período, abundan las maternidades, abundan los elogios a la agricultura y todo eso tiene que ver con política pública, con lo que el Estado... digamos el modo como el Estado instrumentaliza la creación artista para abanderar un discurso que; por otro lado, se aleja de sus políticas económicas. Ahí hay una gran contrariedad y es como una cosa muy interesante; hay un uso, una instrumentalización de la creación artística y los artistas, creo que en muchos casos ni se enteraban, que es lo más triste. O sea, ni se enteraban y estaban encantados pintando sus paisajes.

Luego la tercera postura es esta de carácter más latinoamericanista son estos artistas que están como muy conscientes de que hay un contexto global, donde hay balanzas de poder, donde Costa Rica se inscribe en una historia latinoamericana que no se puede desligar de esos procesos, de esas dinámicas y se asumen como los artistas del Tercer Mundo en el marco de una encrucijada, como decía Rafa al inicio, de que apostaba hacia la liberación. Este caso, una liberación ideológica, una liberación cultural y su obra es como más crítica si se quiere verdad, más dispuesta a abordar temas incómodos, totalmente casada con la idea de no estoy creando cosas lindas, que hay ya hay como, ahí es donde creo que en la creación artística conecta con el inicio de lo contemporáneo, ¿verdad? Se exploran otros lenguajes.

Hay casos donde ya vemos proyectos de carácter instalativo, performático, conceptual, y esos son como ese otro grupo de artistas, en todos los casos sería imposible ligar alguna de esas posturas con un único estilo. Por eso es que discuto tanto como esa apropiación, que creo que es algo que ha hecho a nuestra historiografía, a entender lo que ha pasado en términos de una evolución estilística. Cuando creo que la discusión pasa por otros lugares y es muchísimo más diversa y menos lineal. Pero bueno, esas serían.

Gabriela Sáenz:

Es muy interesante entender que ese contexto no era como entre la abstracción, lo que se habló tanto durante la Bienal y el grabado y el dibujo y sino que había una gran diversidad de

posturas, además enriquecidas por este flujo de migrantes. Pero no sólo eso, sino que había un flujo internacional que estaba teniendo lugar, centroamericanos viajando por una serie de lugares como bien dice la tesis de Sofía. Que habla de esa circulación impresionante de centroamericanos por Estados Unidos, por Europa, de la mano de Gómez Sicre sí, pero bueno que viajaban.

Lo interesante era que había una gran diversidad. Roberto Cabrera estuvo ahí, que era de una postura muy de izquierda, muy de rebelión, muy ¿de verdad? y que pertenecía a esa circulación, en Estados Unidos en un momento de Guerra Fría, es un poquito... suena contradictorio, pero así era, verdad. Entonces también había como un punto casi subversivo a través de las artes. No se hacía tan evidente desde de la postura ideológica, verdad, o sea, la forma no revelaba, o no era digamos, era como una especie de manifestación que no necesariamente era castigada por la ideología del artista. Eso es como una cosa muy interesante en este periodo.

Pero tengo 2 preguntas más, no sé si estamos, sí estamos como con buen tiempo.

Dice, bueno, la Bienal, como sabemos fue organizada e inaugurada en torno a la celebración del 15 de septiembre de 1971. De alguna manera los aparatos políticos establecían alguna vinculación con el gremio artístico, o sea había como una, me imagino que es lo que quiere decir la pregunta, como una entre artistas y Estado, ¿verdad?, para oficializarse celebraciones nacionales, ¿puedes referirte un poco a esta relación entre el aparato político y los artistas? ¿Qué otras características tenía esta relación desde tu perspectiva?

María José Monge:

¿Esa es para ambos, para Rafa o para mí, no?

Gabriela Sáenz:

Puede ser para ambos

Rafael Cuevas Molina:

Bueno. Este la vinculación entre el Estado y sus políticas y las y los artistas, escritores, también la literatura en general ha sido permanente y sigue siéndolo. Nosotros no veíamos esto como hacia el pasado y que de pronto tenemos un Estado de bienestar y que, por lo tanto, se orienta en nuestros días. Este, es exactamente igual, lo que pasa es que viviendo dentro del contexto

en el que están sucediendo las cosas y siendo uno partícipe, como bien dijo María José hace un ratito, dijo que estaba reproduciendo, dijo... digamos... aspiraciones que emanaban del Estado, pero que no se daban cuenta y eso sucede también en nuestros días, verdad. Incluso asumir modelos y formas de hacer arte y literatura que los artistas y los intelectuales piensan que emanan de su propia voluntad, de una u otra forma, están determinados por modelos mucho más grandes. Yo no quiero decir con esto que haya una especie de inteligencia maquiavélica atrás de esto, no. Esto sucede siempre, ¿verdad? Hay un contexto, un ambiente, que legitima ciertas posiciones y entonces, a partir de eso, hay un engarce de los intereses y las necesidades artísticas y literarias, incluso hay formas de cooptación, verdad y eso se da en todos los tipos de Estados, en unos más evidente, en otros menos, en unos tal vez más chocantes con algunas aspiraciones personales, en otras menos. Pero una de las características que yo creo que tiene, por ejemplo, el Estado costarricense es que ha tenido siempre una gran habilidad política para poder engarzar dentro de su proyecto a amplios sectores, digo amplios, no digo a todos, verdad. Amplios sectores de intelectuales y artistas, y eso sigue. Siendo así hasta ahora, entonces. Este yo no voy a dar ejemplos; pero en nuestros días esto sigue sucediendo. Es muy difícil encontrar esa lejanía que necesita la investigación científica cuando uno está inmerso dentro del desarrollo de los acontecimientos, pero ustedes podrían hacer, por ejemplo, un análisis multifacético... digamos semiótico, político, etcétera de la escultura que se acaba de develar en el parque de Cartago, verdad una mujer alada, que representa de alguna forma la libertad en donde se hizo, etcétera, etcétera, etcétera. También sería otra investigación que se estaría cayendo, verdad-

María José Monge:

De mi parte... totalmente... me parece que eso... de hecho esto me hace pensar en creo que es Luis Fernando Quirós, quien en algún artículo decía que la Bienal que una de sus virtudes era que no se había politizado. Yo discrepo totalmente y me parece que es una actividad totalmente política. Por eso inicié mi intervención hablando de como el CSUCA, aunque es una instancia de orden académico, estaba totalmente alineada a una política económica regional y esa política económica regional no se puede entender fuera del contexto de la Guerra Fría. Por ahí iba un poco mi necesidad de volver, como a esos elementos más generales.

Por otra parte, cerraba diciendo que ha habido como una sobre atención a las palabras de Trabay creo que hemos olvidado el resto. Pero si uno mira por ejemplo, pensando en, teníamos contextos diversos donde habían creadores y creadoras que estaban haciendo cosas muy

diferentes. Las delegaciones no necesariamente eran representativas de aquello. Entonces, cuando uno mira quiénes fueron las comisiones seleccionadoras, ahí también da mucho material para entender cómo es que se seleccionaron estas delegaciones y creo que habría que pensar también entonces, qué es aquello que no se seleccionó, no solo en Costa Rica, sino en otros sitios. Entonces sí, creo que... digo es totalmente político, sin duda alguna. En este sentido de lo político.

Gabriela Sáenz:

Si es muy interesante, eso que decía Rafa con respecto a esto de la alianza entre el Estado y los artistas, creo que en ese momento si había... bueno eso, lo he hablado yo con María José, o sea, en esa época había muchas bombitas Molotov en las colecciones que los mismos museos no sabían que tenían, o sea, Molotov, en el sentido de que eran obras subversivas, pero que no evidenciaban, sobre todo en el caso de Costa Rica, ¿verdad? No sé, en el caso de Guatemala, pero por eso faltan tantos estudios comparativos, yo creo, de nuestra historia del arte centroamericano.

Pero es interesante, por ejemplo, eso que dentro de las mismas instituciones existen estos discursos... que ahora digamos con el arte contemporáneo es muy evidente lo que pasa a nivel crítico en los mismos museos del Estado, pero ya eso, quizá en este marco como más globalizado, no tiene tanta repercusión, no estamos en un contexto de Guerra Fría en este momento. Hay otro tipo de luchas y digamos un futuro muy ambiguo. Como decía bien Rafa, que en ese momento la rebelión implicaba que había una visión a futuro, la rebelión habla de que el futuro es prometedor. En este momento, la rebelión a futuro no se ve porque el futuro no pinta muy bien, verdad. Entonces nuestra relación con el futuro en estos momentos es como distinta.

No sé si nos da tiempo de una última pregunta... para María José: en el marco de esta mesa nos interesa ahondar en eventos y otros espacios en los que estaba dando una actividad artística intensa en los setentas, ¿te puedes referir a estos espacios?, por ejemplo, como galerías, salas de exposición en Costa Rica. ¿Y qué tipo de colectivos y artistas estaban vinculados a ellos? Si tienes información sobre este punto.

María José Monge:

Si... creo que no la tengo tan fresca, pero bueno, cosas que puedo... como recapitular... más que en los setenta me voy a devolver un momentito a los sesenta, porque creo que no

podemos perder de vista toda la transformación que hubo en ese momento con el [hace signo de comillas] “famoso Grupo 8”, con Felo García y la creación de la Dirección General de Artes y Letras, etc... O sea fue un momento de mucho dinamismo... ehh de muchas exposiciones, no sólo en espacios institucionales asociados a la Dirección General de Artes y Letras, los nuevos espacios, existía a nivel independiente, si no me equivoco, la Galería Forna, el Museo Nacional era el clásico donde se exhibía. Pero también los artistas empezaron a hacer estas exhibiciones en los parques, que me parece un referente super importante. Las embajadas eran espacios donde se exhibía mucho, eran los tiempos en que todavía existía esta dinámica de mucho artista extranjero que venía a través de las embajadas y eran como actores importantes en términos de dinamización. Aunque ya sabemos que los motivos desde los cuales se hacían estas exposiciones no eran necesariamente... podían ser más políticos que técnicos, a propósito de lo político. Y ya en los setentas sin duda alguna el Estado eclipsa. Es que es que de verdad esta plataforma institucional que tenemos en Costa Rica ha sido importante, ha sido de mucho peso.

Este... algo importante, como detallitos importantes que me parecen para entender el contexto, es el enfoque de la época cuando uno revisa los periódicos lo usual es que las exposiciones, no se nombraban como hoy, no tenían título. Sino que normalmente era la señora “tal” hace una exposición de acuarelas. Había un peso en lo técnico descomunal, es como que el arte no se podía pensar más allá de lo técnico. Exposición de pinturas, exposición de grabados, exposición de esculturas y creo que ahí la Bienal establece un parteaguas también. Aunque no significa que cambié inmediatamente en la época, pero de repente hay un jurado que está pensando más en lo que dice y no en cómo lo dice. De qué me está hablando esta obra y no cómo me lo está diciendo. Inclusive, cuando se acepta que hay un buen nivel técnico en Costa Rica, un poco el mensaje es: pero eso no es suficiente. Si, eso lo tienen resuelto y ¿qué? No va de eso la discusión sobre el arte.

Pero sí, había una sobredimensión sobre lo técnico... en términos de temas a lo único a lo que se le prestaba atención era el paisaje, de lo que hablé antes y creo que eso tiene que ver con la retórica estatal también. Eh concursos, habían, pero una vez más eran concursos técnicos; y sí, creo que por ahí iría de lo que recuerdo.

Gabriela Sáenz:

¡Super! Sí, yo pienso que... bueno, creo que este panel ha, realmente, puesto el dedo en la llaga sobre ese gran contexto en el cual ocurre este evento de la Bienal, de alguna manera los

antecedentes también dentro de la región y dentro del ámbito costarricense, que tiene un Estado muy fuerte y que capta artistas como bien ha señalado Rafa.

Bueno, agradecerles muchísimo por las ponencias por la posibilidad de iniciar este panel con ustedes con esta gran contextualización. Nada más a la gente que nos está acompañando, que se pueden quedar aquí en el canal de YouTube del IIArte, a las 10:30 tenemos el panel en el que van a participar Sergio Ramírez y Carlos Francisco Echeverría, que fueron bueno, personas muy presentes en este contexto y nada más los invito a que nos acompañen a las 10:30.

Rafa, María José, Muchísimas gracias. Dan ganas de seguir hablando, hay muchos temas que quedan en el tintero, yo creo, por dicha, sobre esta región tan particular en la que habitamos todos. ¡Muchísimas gracias!

Rafael Cuevas Molina:

¡Muchas gracias a todas!, muy amables, ha sido un placer estar aquí.

María José Monge:

Gracias por la invitación y bueno creo que viene un día maravilloso.

Gabriela Sáenz:

¡Sí!, Bueno. Hasta luego.