

Transcripción A 50 años de la 1ra Bienal Centroamericana de Pintura Mesa 3

Paula Rodríguez:

Muy bien, buenas tardes a las personas que nos acompañan en el tercer panel del día, el cual se titula “Después...” ¡ay! Dicen que se detuvo la grabación... okey, okey.

Buenas tardes a todas las personas que nos acompañan en este tercer panel del día, el cual se titula **“Después de la Bienal: El impacto del jurado y la crítica de arte en la segunda mitad del siglo XX en Centroamérica, y temáticas de investigación que se desprenden de este evento”**.

Mi nombre es Paula Rodríguez, yo soy estudiante del bachillerato y la licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Costa Rica y estaré moderando este panel. Antes que nada, quisiera extenderle un agradecimiento al Instituto de Investigaciones en Arte y al Repositorio Centroamericano del Patrimonio Cultural por gestionar esta actividad. También quisiera agradecerle a Sofía Vindas Solano por tomarme en cuenta para la moderación de este panel. Estamos aquí en conmemoración tanto de los 50 años de la primera Bienal de Pintura Centroamericana, celebrada en 1971, como del bicentenario de la independencia Centroamericana. El día de hoy nos acompañan dos invitadas y un invitado de honor Angie Montiel Muñoz, Sofía Vindas Solano y Mauricio Oviedo Salazar, conferencistas de este panel, a quienes presentaré formalmente a continuación.

Angie Montiel Muñoz es artista e investigadora, realizó sus estudios de posgrado en la Universidad Federal de Bahía en Brasil, obteniendo el Máster en Artes Visuales en el 2017, graduada de la Universidad de Costa Rica, como Bachiller en Diseño Gráfico en el 2011 y como Bachiller en Pintura en el 2010. Se ha dedicado a la investigación del campo de las artes visuales tanto en procesos creativos como en teoría e historia, este último especialmente sobre el arte en América Latina y la historia y producción de mujeres artistas. Actualmente es profesora en la Universidad de Costa Rica.

De seguido tenemos a Sofía Vindas Solano, quien es Doctoranda en el Posgrado de Historia de la Universidad de Costa Rica, en el cual investiga sobre la consolidación de los museos de arte moderno en Guatemala y en Costa Rica. Es máster en Ciencias Políticas, Bachiller en Historia e Historia del Arte de la Universidad de Costa Rica y además es docente de dicha institución.

Entre sus artículos más recientes destacan investigaciones sobre el antiimperialismo en la caricatura costarricense y el debate en prensa sobre la primera Bienal de Pintura de 1971.

Finalmente, nos acompaña Mauricio Oviedo Salazar, quien es licenciado en Historia del Arte, cuenta con una maestría en Estudios Religiosos con Énfasis en Esoterismo Occidental, obtenida en la Universidad de Ámsterdam. En este momento realiza su doctorado en calidad de doble titulación entre la Facultad de Teología y Estudios Religiosos de la Universidad de Groningen y el programa de posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su investigación actual se concentra en el motivo visual del corazón y su papel en la experiencia religiosa en el siglo XVIII, tanto en el contexto protestante neerlandés como en el católico novo hispano. Entre sus publicaciones y conferencias, ha explorado temáticas relativas a arte, magia, misticismo y astrología, así como teoría del arte, el motivo del corazón en el arte cristiano y arte costarricense en el siglo XIX y XX, entre otras cosas.

Ahora bien, para iniciar voy a retomar algunas nociones conversadas durante los dos primeros paneles de esta actividad. En estos se nos hizo un recorrido o ilustración, tanto del contexto sociopolítico en que se marcó la Bienal en la segunda mitad del siglo XX, así como los relatos orales, desde los procesos de organización y realización del evento. En estas dos secciones se habló de sucesos muy relevantes que potenciaron la creación de la primera Bienal Centroamericana de Pintura y tanto María José Monge Picado, Rafael Cuevas Molina, Sergio Ramírez y Carlos Francisco Echeverría hicieron hincapié en esta necesidad de hacer resurgir la cultura en un ambiente político tan efervescente, como el de los años 60 y 70.

De este modo, Costa Rica se veía como un espacio idóneo o la única atmósfera para poder desarrollar esta actividad. Pues, históricamente, también, ha fungido como el gran refugio de los perseguidos políticos, y aquí cito a don Sergio Ramírez, quien decía que Costa Rica siempre fue una tierra de acogida.

En ese sentido, San José se convirtió en una metrópolis de la cultura centroamericana y la Bienal fue parte de un conglomerado o una serie de actividades más amplias, cómo lo fue el Encuentro Centroamericano de Escritores, la Exposición de Libros Centroamericanos y el Festival Centroamericano de Teatro, todo esto celebrado en el 71. No obstante, estas actividades quedaron apantalladas, dado a la controversia de la primera Bienal Centroamericana de Pintura, la cual por cierto no tuvo secuelas.

Aun así, nos hace falta revisar algo a más y justo la temática que nos convoca en este panel apela a eso que falta. De este modo les voy a compartir un cuestionamiento general o detonante y así ustedes, ponentes pueden comenzar a compartimos sus disertaciones o lo que traen preparado para sus ponencias. El cuestionamiento es el siguiente, desde sus perspectivas como investigador e investigadoras, ¿qué retos se encontraron al indagar sobre la Bienal?, especialmente desde el impacto que generó el veredicto del jurado, tanto a nivel nacional como regional, en particular dado a la sentencia de Marta Traba y todas las especulaciones posteriores a dicha crítica.

Ahora podemos comenzar con Mauricio, de seguido Angie, finalmente, Sofía, entonces adelante Mauricio.

Mauricio Oviedo:

Buenas tardes, muchas gracias, Paula. Primero agradecerle a Sofi por invitarme. Como habrán escuchado en la reseña curricular, estoy totalmente en otro mundo en estos momentos con respecto a lo que estamos hablando hoy, pero al momento de recibir la invitación de Sofi no podía decir que no, porque este fue un tema que bueno ya de por si ella y yo lo habíamos discutido y que se veían empezado a volver a recurrente y que llegó a tener un interés de mi parte hace unos, que podría ser ya hace unos, 6 años, yo diría.

Entonces, tal vez como para empezar un poco por ahí y con la pregunta de Paula y ya poder ir hacia lo que traje. Como bien igual escucharon, no, no es un tema que estoy trabajando en estos momentos, entonces más bien fue como una revisión y lo que me llevó a hacer siete mil preguntas, entonces más que argumentar muchas cosas, va a ser más cuestionamientos y problemas que tengo en cómo se ha desarrollado desde hace por lo menos 5 años, que fue cuando yo participe de alguna manera en esto y con eso empiezo yo mi conexión con todo este tema.

Bueno, aparte de la carrera de historia del arte y los cursos que nos daba Carlos, Guillermo Montero, que fue quien principalmente nos da la perspectiva sobre que llega a suceder en estos momentos. Increíblemente todo empieza, el interés empieza, por un trabajo de investigación que hago con mis colegas Edgar Ulloa y María Alejandra Triana en un curso de historia, con la profesora Soili Buska, sobre cómo podemos utilizar a Marte Traba o si dos décadas vulnerables, nos ayudan a entender qué estaba sucediendo en el contexto de la Bienal y en el contexto político del momento, ¿verdad?

Y a partir de eso empiezo con el interés de una especie de tesis que ya se venía hablando sobre la neofiguración y sobre qué conexión tiene la neofiguración con respecto a la Bienal. Eso lo presento en un congreso centroamericano de historia; y bueno, posteriormente se publica un artículo que había desaparecido hasta que volvió a la luz en una conferencia en los Museos del Banco Central que fue bastante bien problematizado, principalmente por dos autores Klaus Steinmetz y Laurant Bonilla. Entonces a partir de eso es que aquí estoy.

Entonces leyendo, leyéndome otra vez, leyendo la investigación que hicimos, leyendo lo que se ha hecho y llegando hasta la última investigación, este bueno, conociendo la de Angie que no la conocía y llegando a la última que es la de Sofi. Me formulé una serie de preguntas y creo que es lo que voy a aportar el día de hoy como más a manera conversación.

Pues son cinco puntos que ahí voy a desarrollar brevemente. Este... el punto uno, es la discusión en torno a la década y las implicaciones de la Bienal, como han sido ampliadas, verdad, como se sigue problematizando y como bien sabrán los que están en la Historia del Arte y la Academia, que estamos revisando tanto algo es fascinante porque no estamos tan acostumbrados a esta problematización, ya casi académica digamos de este tipo de temas, verdad

El punto dos, es el desarrollo de la neofiguración en Costa Rica y que debe seguir entonces siendo estudiado; y ahora, desde qué parámetros, ¿verdad? A partir de lo que la historiografía ha dicho, incluido lo que yo publiqué.

El tercer punto, que tal vez lo que para mí es interesante que quisiera discutir con ustedes, que conocen muchísimo más en ese sentido es, ¿qué hacemos con los *Cuatro Monstruos Cardinales?*, el libro de Traba, ¿qué hacemos con ese libro?

El punto cuatro es el tema de un arte político, politizado y las implicaciones de esto con Traba; que creo que con María José Monge y Francisco Echeverría y Sergio Ramírez, pudimos ya empezar a ver temas sobre esto de un arte político y que significa, o panfletario y qué implicaba Traba, entre otros.

Entonces el primer punto nada más, a manera de ejemplificación es como se ha ampliado y se ha problematizado el tema y como se ha llegado a decir otro tipo de cosas que son importantes, que o bien, se estaban ignorando, o bien no eran las preguntas de investigación que estaban interesando en su momento. Anteriormente y como personas como Gabriela Sáenz, María José Monge y Sofía han ayudado a preguntarnos: ¿qué otras cosas deberíamos

de considerar para entender el panorama y para entender el desarrollo de las artes en el país y con respecto a las demás regiones? Ah, bueno y Lauran Bonilla, por supuesto, también, ¿verdad? En ese sentido, que antes se puede sentir levemente más cerrado o que las preguntas iban más dirigidas a si había causas o correspondencias, con respecto a estilos, desarrollos y movimientos verdad. Entonces eso para mí es fascinante y, como les decía, también es bastante importante, porque no es todos los días que podemos problematizar tanto y ahora con los panelistas de la talla que hemos tenido hoy, este tipo de cosas.

El segundo punto es, ya es más una pregunta, es ¿si tuvo al final implicaciones el fallo de la Bienal para cómo se desarrolla la neofiguración en Costa Rica?, y este es un punto que yo pongo, bueno a partir de lo que se ha escrito y lo que yo escribí, sobre si al final, entonces, ¿hay un problema con el estudio de la neofiguración?, ¿qué ha sucedido y cómo hemos estudiado la neofiguración en el país?, sabiendo que hubo un desarrollo en donde la neofiguración se iba a como bien sabemos con Poveda, Rodríguez Sibaja y demás se va desarrollando... ¿Tiene algo que ver la Bienal? ¿Hace algo hacia eso? y un punto que me parece importante es bueno, ¿es la Bienal una especie de estocada a la producción artística del país?, lo cual generó terreno fértil para una continuada y fortalecimiento de la neofigurativo, o será más bien y eso me pareció una pregunta que no lo había pensado antes, ¿será más bien la labor de una crítica del arte costarricense? Aliado a la opinión del fallo de la Bienal como lo son unas críticas y los artículos de Alfonso Chase o un Francisco Echeverría, los que contribuyen a un ambiente propicio, que le da un valor mayor a estos movimientos; un valor que tal vez no se sentía antes de la Bienal y que con estos autores como una especie de historiografía y una crítica del arte está potenciando un terreno fértil para que este tipo de movimiento funcione me lo pregunto, ¿verdad? Este... y eso lo pensé a partir de Sofi y como ella muestra como en la prensa se ve el interés del gremio artístico en cómo se está discutiendo estas cosas, como se... como entonces problematizar el arte costarricense en el momento. Y bueno, tenemos citas de Chase con respecto a este tipo de ideas sobre la neofiguración sobre la problemática o la crisis de las artes en el país.

Vamos a ver... para no durar tanto; el punto tres, ese es una de mis preguntas principales, que es como, okey, hemos problematizado uno de los temas principales que siento que se ha tratado y que es esta idea de: deberíamos de seguir hablando de esta idea de neofiguración, abstracción, movimientos artísticos, proliferación de movimientos artísticos y otra cosa que se mencionó en su momento y en los paneles anteriores sobre, el favorecimiento de ciertas estéticas por parte de Traba¿verdad? que es algo que se ha intentado problematizar de ¿será

que lo tenía o no? Entonces, ante eso, yo me pregunto, ¿verdad? Y esto lo pregunte con respecto al texto de Klaus, en donde nos muestra esta perspectiva de todo un panorama que no se está evaluando, o que yo por lo menos no evalué en su momento, es ¿qué hacemos con el libro de *Los Cuatro Monstruos Cardinales?* de Marta Traba. Porque este libro es un libro en donde la forma en que Traba, se refiere a la abstracción nos habla de que ella veía en el movimiento un proceso que si bien en algún momento se presenta como resistente, si unimos los textos posteriores de ella, este se vició y terminó generando un arte colectivo, homogéneo, consumible e intrascendente y aquí aclaro, no significa que el arte abstracto sea colectivo, homogéneo, consumible e intrascendente, sino que su uso bajo una serie de condiciones produce una obra en el que ella ve dichas características.

Esto a mí me parece interesante porque es como, no es un problema contra el arte abstracto sino como el arte abstracto, por las condiciones en las que está contextualizado como los Estados Unidos, se hubiese convertido en terreno fértil que posibilita las críticas que ella está estableciendo y en ese sentido, lo pienso porque en ese sector hegemónico que ella tanto habla en Estados Unidos, tenemos a uno de los monstruos cardinales como Willem de Kooning, quien resiste ante la producción consumista que ella siente, entonces deberíamos de ver a los monstruos cardinales como casos aislados, sólo contextualizados que no tienen que ver con lo que puede estar sucediendo en Centroamérica o Latinoamérica excepto a Cuevas (José Luis Cuevas) que es otro de los monstruos.

Forman estos de alguna manera, parámetros para elementos que Traba veía de alguna manera favorables, una vez más, en el contexto en el que estamos ubicados. Entonces favorable no significa que era necesario, no era que ella veía necesaria la neofiguración para esto, sino que era un espacio que podía generar cosas interesantes, un terreno fértil para producir algo bajo una serie de condiciones que podría ser más interesante que lo que está generando esta idea deteriorada, una estética del deterioro. Y es que, al fin y al cabo, el valor de los cuatro monstruos cardinales de Bacon, Dubuffet, Kooning y Cuevas radica en que son caminos bastante disímiles los que ellos siguieron, ellos no son una unidad, ellos son realmente casi como héroes solitarios en ese tipo de cosas.

Entonces voy a dejarlo por ahí para esa parte, y el tema de un arte político politizado y lo que yo me preguntaba es, y se habló bastante política ahora antes, es sí, y a mí me gusta mucho una parte que María José Monge habla en el texto que hace para la exhibición sobre los setentas, que es esta idea de que ya para la Bienal en estos momentos ya hay una serie de

movimientos que están sucediendo, políticos, de lo que el arte debería de ser, entonces yo me pregunto, hasta cierto punto, si Traba se habrá mezclado de una forma incorrecta, como bien crítica Klaus Steinmetz en esta idea de un arte politizado hacia un arte panfletario como ella misma decía, o de un bien social, que ya nos hablaba hoy Francisco Echeverría por ejemplo, de estos extremos entre las cosas que ella tenía una resistencia, si hubo de repente un momento en donde Traba, se perdió en ese mar de cosas y se vuelve como un argumento y recordar a Virginia Pérez-Ratton que también ella habla de cómo hay como un arte ahí como militante que pareciera que está respondiendo a unas críticas, pero que termina en el mismo juego que Traba criticaba.

Y finalmente, el punto cinco es, ¿de qué sirve Traba? que esa es una pregunta que iba más hacia Angie cuando leí el texto de ella porque bueno, este tanto yo, como como por ejemplo mis compañeros Edgar y María Alejandra o la misma Sofi, y corregime Sofi si no estoy en lo correcto, hemos tratado a Traba como un tema de investigación, que nos ayuda a entender cuestiones contextualizadas, que es parte de los de los movimientos que están sucediendo en el momento en que está influyendo. Pero la pregunta sería éste, si ¿hay alguna forma de que Traba nivel teórico o a nivel de sus propuestas metodológicas pueda tener alguna... si algún impacto de algún tipo, dentro de cómo procedemos nosotros mismos como investigadores a analizar las artes latinoamericanas? y eso sería de mi parte. Gracias.

Paula Rodríguez Diaz:

Muchas gracias, Mauricio este. Ahora podemos seguir con Angie, adelante Angie.

Angie Montiel Muñoz:

Bueno, muchas gracias. Este iniciar con darles las buenas tardes a todos y a todas, es un gusto para mí poder compartir con ustedes esta actividad y este evento tan importante y tan emblemático para la historia del arte costarricense y centroamericano y latinoamericano. Entonces para mí es un, es un gusto poder estar aquí, le agradezco mucho a Sofía por la invitación. Y también a todo el equipo que hay detrás en la organización del evento.

Bueno yo voy a compartirles acá pantalla, hice como una pequeña guía de presentación en relación a algunos temas que quería tocar, que creo que son temas, que ya durante la jornada, durante estas jornadas del día de hoy se ha venido tocando, pero creo que, pues vale la pena retomar y particularmente, darle esa continuidad a lo que mencionaba Mauricio en esta última parte sobre Traba.

Entonces, precisamente en ese punto voy a continuar, digamos un poco la conversa y estas preguntas que se suscitan y que tenemos.

Muy bien, bueno, de mi parte le puse un pequeño título, a esta breve participación, que sería **Una breve reflexión sobre el impacto de Traba y la Bienal Centroamericana de pintura de 1971**, en ese sentido bueno, en esta pequeña intervención y ahora, así, como vayamos continuando en esta conversa que tenemos el día de hoy, voy a tocar dos puntos en particular el primer punto, sería en torno a la teoría de Traba, particularmente en relación a su postura en la Bienal y a los debates de la crítica de arte. Y el segundo punto que me gustaría colocar y que fue parte también de esa propuesta en este panel son las preguntas y temas de investigación que se abren de este evento y su relación a mi temática de investigación actual.

Entonces bueno, comenzando con ese primer punto en relación a la teoría de Traba, creo que es importante colocar cuatro conceptos que son claves de la teoría de Traba que los podemos encontrar a lo largo de esas publicaciones clave que ella tiene de varios de sus artículos y de una publicación clave como es *Dos décadas vulnerables en el arte de América Latina 1950 1970* y pues esas cuatro categorías, esos cuatro puntos importantes dentro de la teoría de Traba, es la estética del deterioro, las dinámicas de centro periferia, la cultura de la resistencia, que se vuelve una referencia icónica y emblemática de la teoría de Traba y cuarto, las categorías de áreas abiertas y áreas cerradas.

En ese primer punto para tener en consideración a que de manera muy general, porque igualmente no quiero demorarme demasiado tiempo y cada categoría amerita como detenerse y abordarla con más detenimiento, pero de manera general la estética del deterioro hace referencia a los estudios que Traba realiza en relación a las dinámicas de los centros hegemónicos y en relación a las periferias. En este sentido, Traba hace referencia a la estética del deterioro, a la estética de las vanguardias Norteamericanas y Europeas y ella hace referencia a esa estética del deterioro porque, como también comentaba ahora Mauricio, ella hace una conexión en relación a la sociedad de consumo y a la sociedad de masas y entre eso a las estéticas que están en boga, particularmente en Estados Unidos, con el POP, con el kitsch y con el camp que están directamente vinculadas a la sociedad de consumo.

En este sentido, Traba con la estética del deterioro nos dice que hay una falsa libertad con estas estéticas y que parece que la producción artística se está vinculando a hacer una producción de formas prefabricadas, formas que ya no tienen un contexto o un contenido valioso, sino que se reproducen continuamente la una a la otra para vender a aquel

consumidor, en esa noción consumidor de arte, una falsa noción de libertad y perpetuar lo que Traba llamaría el American Way of Art. Ya no, el American Way of Life de los Estados Unidos, sino el American Way of Art. Entonces más o menos por ahí va la noción de estética del deterioro.

En relación a las dinámicas de centro y periferia esta categoría está muy relacionada, directamente relacionada, al abordaje de la estética del deterioro ¿por qué?, porque Traba también se va a servir de la teoría de la dependencia, que la teoría de la dependencia es una teoría muy importante que se da durante este período, mucho en la sociología brasileña y después varios sociólogos y estudiosos de las Ciencias Sociales la van a abordar durante este periodo y Traba se interesa muchísimo. Se interesa precisamente con esas dinámicas de los centros hegemónicos y de las periferias, en este caso, con una relación muy particular de las grandes capitales culturales, ligándolo al arte como Nueva York o como París, en Europa y la noción de la periferia ligada a toda la región de América Latina. Entonces hace una relación de los contextos sociales y económicos del periodo con esas grandes nociones centrales y hegemónicas a la noción de la periferia, y como esta estética del deterioro de los centros hegemónicos viene también a colocarse como la hegemonía de la estética a seguir por parte de los circuitos artísticos que se encuentran en la periferia, con una noción bastante colonial, que ella dice que también hay una noción de las antiguas colonias por parte de los centros hacia la periferia, que sería la región de América Latina.

Después tenemos, por supuesto, algo que es sumamente vital dentro de la teoría de Traba, que es la cultura de la resistencia , y la cultura de la resistencia va a ser un concepto que va a surgir en relación a la estética del deterioro. Va a ser la resistencia a esa estética del deterioro a la estética exterior de estos lugares hegemónicos y coloniales que, además de tener toda la historia colonial, se colocan en todo este contexto en la continuidad colonial de la cultura y el arte, en la perspectiva de Traba. Entonces la cultura de la resistencia viene a ser esa postura, ella la ve en la postura de artistas latinoamericanos que ella considera que son posturas de resistencia, ella ve la cultura de la resistencia, ella coloca que la empieza a ver precisamente en la práctica artística no es que ella la encuentra en la teoría, la encuentra en la práctica, la encuentra al ver artistas del periodo que empiezan a colocarse con aspectos novedosos pero dentro del contexto latinoamericano, no reproduciendo lo que ella llama la estética del deterioro.

Entonces ella dice que la resistencia representa la fuerza y la tenacidad de significar, de crear un arte propio capaz de representar y expresar la realidad del contexto y de lo latinoamericano. Entonces aquí viene esa cultura de la resistencia que coloca Traba dentro de particularmente un artículo que se llama así, *La cultura de la resistencia*, donde ella propone esta categoría de su cuerpo teórico.

Y después tenemos las categorías de áreas abiertas y áreas cerradas, que también es una categoría interesante a analizar y que se relaciona con todo este aspecto de la cultura de la resistencia, la estética del deterioro y la dinámica de centro y periferia. Y esto viene a ser porque ella dice que las áreas abiertas, ella hace un mapeo, ya que hace una noción de ver esa geografía de ver la dinámica de los centros y las periferias, hace también un mapeo en relación a la periferia, en relación a la geografía de América Latina. Entonces ella dice que las áreas abiertas se caracterizan por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de absorber y recibir al extranjero. Para Traba esta apertura a los modelos foráneos, es decir, que las áreas abiertas están más predispuestas a recibir la estética del deterioro; y esas áreas abiertas que ella ubica son Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, México y Venezuela. Ella las ubica como países dentro de las llamadas áreas abiertas y las áreas cerradas ella dice que es una categoría donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente.

A su vez, son los países de esta área que se caracterizan por tener una cultura que reposa sobre la triple alianza de la pobreza inmigratoria, la defensa de una tradición precolombina y colonial y la exaltación de los valores locales. En las áreas cerradas, ella ubica a Perú, Ecuador, Paraguay, Bolivia, Colombia y la región de América Central y el Caribe, es decir, Costa Rica, Centroamérica. La Bienal centroamericana de pintura estaría ubicada dentro de lo que ya lo que Traba llamaría un área cerrada, un área que ella caracteriza como endogámica y que tiene una clausura y que en teoría en esa dinámica estaría más hacia una posible resistencia. Por tener una noción de la valoración y la defensa de la tradición y elementos culturales, por ejemplo, como lo precolombino.

Entonces aquí, son aspectos interesantes a relacionar, teniéndolos ahorita con esa de manera muy general, descripción que hago de estas cuatro categorías relacionarlas al juicio que hay en la Bienal. Un juicio donde se da, como juicio de las obras y parece ser como de manera general de la Bienal, que aparece una superficialidad formal y conceptual en las obras, se da un juicio de que son muy superficiales, resultando en la repetición visual. Traba consideró y parece que

el juicio consideró y por lo cual no se dieron los premios, es porque había una repetición en la producción artística presentada a la Bienal, que se repetía mutuamente la una a la otra y que en ese punto no había como esa noción de creatividad, de novedad, de aspecto tal vez más moderno, novedoso y que de ahí surge una superficialidad. Ante esa superficialidad también tenemos otro rasgo de ese juicio que es la indiferencia ante la realidad social, nacional y regional, teniendo en contexto toda la dinámica que se da a nivel centroamericano, por ejemplo, resultando en una carencia de temas significativos.

En ese aspecto va a ser interesante haciendo, colocando, digamos estas dos, esos dos aspectos de ese juicio sobre la Bienal y estas características de la teoría de Traba, que en buena teoría Centroamérica tendría una disposición a tener una resistencia, pero con ese juicio parece ser, en ese caso, que está más predispuesta a una estética del deterioro. A una estética donde se da una superficialidad, una reproducción de las estéticas foráneas, donde el contexto que hay queda vacío porque en Traba, hay un reclamo, ella reclama en ese aspecto que hay una relación con el contexto que se está dando en la región, con todo lo que está pasando y parece ser que hay una indiferencia que no está presente de esa conexión. Esa posibilidad que de repente de una manera más radical la colocamos, como lo comentaba Mauricio, con un arte político y panfletario.

Podríamos decir que entonces ¿será que Traba defiende una noción política y panfletaria? y pues en varios textos también encontramos que no, que Traba también consideraba que tenía que haber una crítica y que no era necesario la noción panfletaria en las producciones artísticas. Sin embargo, sí una resistencia, una posibilidad de resistir y esa resistencia era ser creativo con los elementos que tenían los artistas para producir un arte diferencial y no superfluo y repetitivo como ella colocó. Esto en la perspectiva de Traba, colocándolo todo en la perspectiva de Traba. Ante eso, también es importante colocar que estas posturas teóricas y la estética del deterioro que viene, bastante abordada en ese libro de las dos décadas vulnerables en el arte de América Latina, es que Traba, pues si bien fue bastante impactante todo lo que pasó con la primer Bienal Centroamericana, pues es una perspectiva y una crítica que Traba tenía no sólo al arte centroamericano era, de manera general al arte que se estaba realizando en toda la región. Que de hecho el libro es la vulnerabilidad, dos décadas vulnerables, entonces de repente, si bien fue muy impactante el resultado del juicio sobre la Bienal Centroamericana, pues eso era una perspectiva crítica que Traba no solamente vinculaba de manera directa a la Bienal, sino que era una perspectiva crítica que ella tenía de la producción en general en la región. Entonces eso es otro aspecto muy importante, tenerlo no solamente en

esa conexión tan directa, sino en una conexión más amplia de la teoría de Marta Traba a la producción artística de la región durante este periodo.

Ahora algo que dentro de estos aspectos viene a detonar y que también volviendo a lo que comentaba Mauricio, este viene a ser también como una forma de hacerse una serie de preguntas, todo lo que suscita la Bienal, la polémica que se da, es una serie de preguntas y una de esas preguntas viene a ser la discusión en torno a la identidad de la poética artística, la noción de lo que entendemos como arte costarricense, como arte centroamericano, como arte latinoamericano, viene a dar en el punto de la llaguita y digo llaguita porque no es una herida que viene a abrir la Bienal es una herida constante y no solamente en la historia de Costa Rica, de Centroamérica, sino de toda la región. Es un fantasma la pregunta sobre la identidad, es un fantasma constante que tenemos a nivel histórico, cultural, artístico en la región. Tal es así que dos tradiciones históricas importantísimas en el arte de la región, como el modernismo brasileño o como el muralismo Mexicano vienen a preguntarse en la noción de la identidad y vienen a buscar la identidad del auténticamente Brasileño, con esa mezcla de lo portugués, lo afrobrasileño y lo indígena, y en el muralismo mexicano también viene la búsqueda de la identidad y la proyección de lo mexicano a través del arte.

Entonces es un dedo en la llaguita constante, es un debate constante en América Latina. Y en ese aspecto, como para ir colocándolo en temáticas que he venido como abordando, ya hace un tiempo y la verdad no es que son abordajes tan recientes, pero pues vine abordando lo que es el boom, el llamado boom del arte latinoamericano. Y en eso de la llaguita, en ese debate constante de lo que entendemos cómo arte latinoamericano y que también va directamente al arte centroamericano y al arte costarricense. Venimos a verlo en tres periodos diferentes, por ejemplo, durante el siglo XX. Vemos que se pregunta de manera importante que es durante el periodo del modernismo Brasileño y el muralismo Mexicano durante la década del 30 y 40, se da de manera muy importante la interrogante sobre ¿qué se entiende por arte latinoamericano? después llega a haber como un cierto; se apaciguan las aguas y vuelve a surgir un segundo periodo en 1960, vuelve apaciguarse un poquito, viene un tercer periodo la segunda mitad de la década del 70, dónde viene a estar colocada la primera Bienal de pintura y finalmente tenemos un cuarto momento que es el mundo del arte latinoamericano.

Que en el boom del arte latinoamericano, a finales de los 80 y década de los 90, empezamos a ver exposiciones sobre arte latinoamericano, una apertura de la periferia, como nos hablaba Traba hacia los centros hegemónicos del arte. Entonces en Estados Unidos se dan las

primeras exposiciones y se llama de lo fantástico, de lo mágico, viene a estar colocado esos adjetivos en relación a lo latinoamericano, hay otras exposiciones "Ante América" que se da en Colombia, que es una exposición muy importante que viene a causar gran, gran relevancia. Entonces ese boom de lo que entendemos como arte latinoamericano lo vengo a colocar yo como uno de esos temas que abre la Bienal; que se vuelve muy importante el siguiente año de hecho y que, no era nuevo, es constante y que viene a estar presente. En la perspectiva de muchos investigadores e investigadoras, es un tema preguntárselo, es un tema que parece más bien decadente, que ya no tiene como mucho sentido, pero yo creo que va a continuar teniendo sentido el preguntárselo.

En ese sentido, también, ya yendo un poco a varias interrogantes que yo me coloco en relación a la Bienal y en relación a estas exposiciones del boom del arte latinoamericano y de esa apertura de ese tema que no es un tema nuevo, vuelvo a decir; pero que viene con estas olas a tornarse importante y después decae, a tornarse importante y después decae vengo a vincularlo con la participación y difusión del trabajo de mujeres artistas; que viene a ser un tema que se ha venido tomando más y más importante para mí en ese aspecto. Por ejemplo, en la primera Bienal Centroamericana vemos que hay 40 artistas participantes, de los cuales sólo dos son mujeres artistas. Estadísticamente es un porcentaje ínfimo y de ahí en parte esta motivación de estar viendo estadísticas estos datos viene también influenciada por las Guerrilla Girls, que es un movimiento de los ochentas que viene a empapelar Nueva York y que viene precisamente con estadísticas a preguntarse cuántas mujeres, cuántos artistas latinoamericanos, hispanos, asiáticos, es decir, se preguntan por la multiculturalidad en los circuitos artísticos y ellas lanzan en estos carteles, datos estadísticos y hacen la pregunta maravillosa de: ¿tiene que estar una mujer desnuda para entrar a un museo? Se hacen esa pregunta genial.

Entonces bueno, observando esto veo que la Bienal, un dato muy sencillo, pero a partir de él suscitan varios aspectos importantes y en relación a otras exposiciones de ese boom del arte latinoamericano que se dan después en la década ya de finales de los 80 y los 90. Donde la participación también es ínfima muy, muy poca. Vemos dos las exposiciones tan importantes "Ante América", también que se celebró en Bogotá, también es una participación muy, muy esté reducida de la participación y el trabajo de la difusión de mujeres artistas, y en ese aspecto, más allá, de repente en principio, que podemos pensar. En un debate en relación a las cuotas de equidad y a la meritocracia, que de repente podemos pensar, bueno, ¿qué factores pudieron haber determinado el hecho de que haya una participación poca? Que de repente pueda surgir

la respuesta de bueno es que no se seleccionaron para que fuera equitativo. Se seleccionó por la calidad del trabajo artístico entonces, bueno, pero ¿qué está..., qué factores están afectando para que en la dinámica profesional de las mujeres artistas sus trabajos no cumplan con los criterios para ser escogidos dentro de la Bienal? Porque digamos es que las consideraciones estadísticas nos tienen que arrojar algo, más que sea un dato por casualidad, no hay casualidad, tiene que haber algunos elementos, entonces, más allá de caer en la ilusión de cuotas y la meritocracia, se pueden desplegar otra serie de preguntas muy interesantes en relación a eventos como las Bienales, como la participación en galerías en museos y exposiciones tanto en el periodo, como en la actualidad, que suscitan nuevos temas de investigación en relación por ejemplo, a la participación y difusión de trabajos artísticos.

Y ya para cerrar, me disculpo si me extendí un poquito, pero bueno, uno de los puntos que quería, como, esas consideraciones en relación a estos aspectos es el análisis de la participación y difusión del trabajo de mujeres artistas durante la segunda mitad del siglo XX. Que considero importante y hacernos esas otras preguntas, qué elementos están está siendo parte de esa dinámica profesional del artista que hace que su obra no sea considerada con los méritos técnicos y conceptuales para ser elegida dentro de Bienales, galerías, exposiciones y museos, ¿qué elementos hay ahí?, así como factores que intervienen en su desarrollo como profesionales en el campo del arte entre el siglo XX y siglo XXI.

Después otras reflexiones sobre las prácticas artísticas costarricenses y centroamericanas en relación a los conceptos como la identidad. Como les comenté, viene a ser un tema recurrente, la noción de la identidad, de los latinoamericano, de los centroamericano, de los costarricense y que si bien en muchas perspectivas parece ser que es un debate agotado, dentro de mi perspectiva, creo que no lo es, creo que es un debate que es muy rico, puede suscitar muchos aspectos muy importantes, más visualizando en esa promesa del multiculturalismo, de la pluriétnia que también nuestros países ahora suelen acoger esas categorías, pero parece que son categorías de adorno, porque, qué pasa realmente con las dinámicas de diversidad, las dinámicas de participación de todos los grupos que vienen a formar parte de la nación y eso entonces vinculado al aspecto de la diversidad y la diferencia que realmente creo que hay muchos artistas que están abordando esa temática, uno que se me viene de repente a la mente es Marton Robinson, que es un artista que está realmente abordando una noción de identidad, pero vinculado a la noción de diferencia de diversidad y de lo afro-costarricense. Y esa construcción de lo afro-costarricense que también se puede criticar entonces es muy, muy interesante.

Y después, esa conciencia crítica con relación a la historia del arte costarricense y la forma de cómo continuamos construyendo dicha historia yo creo que eso es algo muy importante que usualmente ligamos la noción de historia a una noción de pasado, pero la historia la construimos ya. En este evento estamos construyendo historia, va a quedar dentro de la historia como la realización de este, esta conmemoración de los 50 años de la primera Bienal. Entonces es también una crítica de cómo se ha desarrollado nuestra historia, a nivel Costarricense, a nivel Centroamericano, con todas esas dinámicas, contradicciones con aspectos que nos pueden de repente desmotivar, pero que debe haber una motivación para seguir construyendo esa historia desde ya a partir de múltiples reflexiones que se pueden suscitar. Entonces para no robar más tiempo y continuar con la charla, muchísimas gracias.

Paula Rodríguez:

Muchas gracias, Angie por una exposición tan clara y ahora vamos con Sofía Vindas.

Sofía Vindas:

Muchas gracias, Paula. Y pues, tiene que decirse, ya ustedes lo han dicho, pero yo lo quiero volver a decir que es un sueño estar con ustedes acá, muchísimas gracias por acudir a la invitación, yo quisiera empezar diciendo que bueno, que en particular estoy muy contenta de que Mauricio esté acá, porque Mau es testigo de aquella, aquel día que estábamos tomándonos un café hablando de que esto era necesario hablar, de este evento y de eso fue hace como dos o tres años y ya estamos acá culminando y pues bueno, cómo nos hemos aproximado a un evento como una excusa para partir hacia una serie de discusiones y detonantes particulares, el caso de Angie es bastante específico, Mau también a pesar de que estemos en otras búsquedas y visitar este tipo de exploraciones teóricas, pero también como estudiantes y luego como profesionales de la historia del arte, creo que era el objetivo para mí de estar aquí conversando un rato y bueno para mí en lo personal comparto muchísimo de las y no quisiera como ahondar también en las cosas que ya Mau y Angie ya han mencionado porque creo que las vamos a debatir más, pero entonces yo les quiero compartir algunas como aproximaciones de cómo yo me he vinculado con la Bienal.

Y creo que la primera cosa que les quería contar, es que como estudiante de historia del arte, este es uno de esos hitos y hay otros, que también ameritarían otros eventos similares, otras conversaciones similares pero la Bienal siempre para mí fue un espacio de muchas dudas, había mucho silencio, nadie podía encontrar el catálogo, no se nos hablaba mucho. Solamente

había estas leyendas urbanas que ya hemos oído, digamos, don Carlos Francisco se refirió a algunas, sobre los encuentros entre los artistas. Entonces ya digamos, ese silencio, esa escasez de acceso a información para mí era interesantísimo entrarle, buscar información entonces en término del acceso a los archivos y por eso también tiene que ver con la realización de este evento, la posibilidad de recopilar el registro de la historia oral de protagonistas de ese evento es algo importantísimo porque sigue también siendo bueno, nos hemos enterado en esta jornada y probablemente en el último panel, después de este, de algunos elementos que desconocíamos, gracias a que estas personas están conversando con nosotros y a los 50 años de este evento.

Para mi, Traba y la Bienal, y lo plasme en este artículo, que está recién publicado en los anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México, inició hace tres años como una exploración en periódicos, básicamente de que se debatió sobre la Bienal en Costa Rica y en Guatemala, y sin temor, digamos a confundir, pero si contarles un poco también como los aspectos metodológicos de cómo uno investiga estas cosas; inició así, nada más como un mapeo que se dijo en estos dos países y luego me di cuenta que realmente para mí, Traba era una excusa para entrarle a ese debate del que hablaban Angie y Mau. Es decir un debate que está Bienal, o este evento es un punto de partida, digamos un caso muy específico y muy particular de una serie de intereses que se encuentran en un solo certamen de pintura y para mí digamos ya eso era algo interesante de abordar. Entonces, para ese artículo, no solamente como que retomó algunas características sui generis del evento por ejemplo, que es algo que tal vez también hemos olvidado, tal vez desdibujado un poquito, que es que la Bienal de pintura como decía don Sergio Ramírez formó parte de un certamen centroamericano de otras expresiones artísticas como teatro, literatura, poesía, ¿verdad? Que estaban compitiendo al mismo tiempo, pero también la posibilidad como les decía de no tener acceso a archivos para entender esto o de no tener digamos las fuentes orales para saber qué había pasado exactamente. Por eso es que el uso de los periódicos fue una decisión también metodológica para entrarle a este tema, para ver qué cuál fue la reacción de la gente, puesto que, no sabíamos mucho, de esto y pues quizás lo más más importante, ya cuando retome el artículo, que la primera versión la había escrito hace dos años, fue y ya en el marco, cuando yo estaba terminando mi tesis de doctorado que terminé este año, donde investigue sobre este la movilización de artistas centroamericanos por medio de muchas plataformas, pero una de ellas de la OEA, de la mano, José Gómez Sicre, me di cuenta digamos de que este evento hay que problematizarlo más y posicionar el debate a nivel internacional. Y como les decía, dimensionar

el encuentro de sus intereses en la Bienal, tanto los intereses de los artistas, los intereses de las instituciones, digamos don Sergio nos hablaba de los intereses desde el CSUCA, de desprovincializar Centroamérica por medio de este certamen. Pero también viene bien este jurado desde afuera, que como bien dice Angie, y yo estoy totalmente de acuerdo están planteando una discusión, pero la están dirigiendo a toda Latinoamérica, no solamente a Costa Rica o no solamente a Centroamérica. Lamentablemente yo creo que en la historiografía y eso también lo decía María José Monge en la mañana, la historiografía y también en el momento de la reacción en periódicos, se decantó desmedidamente por digamos, problematizar a Traba y dejar de lado todas estas aristas o las otras discusiones que habían del contexto.

Entonces yo creo que Traba también lo entendió, creo yo, porque ella luego hace un par de respuestas en periódicos para explicar, además de la charla que ella dio después digamos, la Bienal se inauguró el 15 de septiembre y al día siguiente ella dio una charla donde explico porque el jurado se había decantado por el veredicto que dió, pero meses después, en noviembre, o sea, meses después, en ese mismo año, ella tuvo que volverse a referir desde otro país para decir porque seguía, digamos como el fuego vivo de la gente, del debate en prensa y entonces hay algunos elementos entonces para dimensionar esa, digamos esta investigación más allá de las fronteras costarricenses y más allá de Traba. Y una de esas dimensiones posibles es que, digamos la multiplicidad de otros eventos que habían sucedido en Centroamérica similares a la Bienal. La Bienal es muy, es la única que se hace, digamos en ese nivel, digamos como que englobaba otras formas de hacer arte, pero lo que sí es cierto es también, es que no fue el primer certamen centroamericano que hubo. Ya desde 1946 en Guatemala, que es donde yo he encontrado información, se había creado el certamen 15 de septiembre que se hacía en todo Centroamérica, se hacía en Costa Rica, en El Salvador, en Honduras, la misma Marta Traba, Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, que eran artistas baluartes y críticos y críticas de arte como Marta Traba habían sido jurado de estos certámenes en los 40, 50 y 60 años estamos hablando de que era un certamen que tenía ya como dos décadas de hacerse entonces también vincular, digamos que la Bienal del 71 sigue esa tradición de este certamen que se llamaba el certamen 15 de setiembre y que era organizado por los Ministerios de Cultura y cuando surgen las Direcciones Generales de Artes y Letras, las Direcciones Generales de Bellas Artes, que eran instituciones estatales por país. Entonces ya había un impulso antes del 71 de hacer eventos regionales en el marco de la cultura, y básicamente concursos de plástica.

Otra cosa que es digamos un poco como lo que yo planteo, pero no quiero referirme a eso ahí, porque la verdad es que ahí está el artículo, creo que la discusión lo que más importa, analizo un poco los ejes de discusión en prensa que se detonan a partir de la Bienal y entonces yo encuentro que hay una gran crítica sobre el veredicto del jurado, obviamente, si tenían razón o no tenían razón. Por otro lado, hubo otra reacción de especialmente críticos de arte, que eran también de editoriales de periódicos que eso es bastante interesante, donde se sugiere qué, escuchemos esta llamada de atención del jurado de la Bienal porque es una oportunidad de mejorar el gremio y las artes regionales. Obviamente también como ustedes indicaban y Mau también lo hablaba cuando hacía su introducción obviamente el tema de la política en la pintura fue una gran vía que se abordó, pero yo creo que es no es aceptado como nada más quedarnos en esa vía, porque como ustedes bien, han dicho es más compleja esa discusión.

Y finalmente, yo creo que también hay varios encuentros en los periódicos, donde los artistas se sientan a hablar sobre quiénes somos. En Costa Rica hubo un par de discusiones en la nación donde el mismo Carlos Francisco Echeverría participó sobre qué está pasando como dice Angie, nos tocó esa llaga de la identidad y quiénes somos en el marco del flujo de arte latinoamericano. Entonces como para ir cerrando sí creo, entonces que es necesario que nos entendamos, que por ejemplo críticos de arte o críticas de arte, como Marta Traba estaban entonces posicionando una idea de lo que era el arte centroamericano, creo yo, como, en síntesis, como una gran familia, con muchas voces con muchas tendencias estéticas posibles. Y lo más importante, que a mí me parece que tenemos que rescatar, es que es algo que hemos olvidado, yo creo en la historiografía del arte centroamericano es que en esos debates estaba incluida Centroamérica. Marta Traba yo creo que tenía un proyecto así como José Gómez Sicre, Jorge Romero Brest y hay otros críticos a nivel latinoamericano que estaban teorizando sobre el arte latinoamericano y que no hemos retomado yo creo a lo interno, lo que pasa es que Traba en ese momento muy específico estuvo en esa Bienal, pero si no probablemente todavía estaría insospechada su huella sobre lo que es el arte centroamericano. Esto también nos hace ver que había un flujo de artistas centroamericanos o sea podemos preguntarnos porque un Carlos Poveda, Rodolfo Abularach que eran artistas que estaban muy, muy movilizados en este momento no participaron, por ejemplo, en la Bienal. Bueno, estaban en otras palestras, estaban en otros países no podemos olvidar entonces ese otro flujo o como bien decía Carlos Francisco, Rolando Castellón, que estaba en San Francisco, entonces hemos también desdibujado eso, esa movilidad de nuestros artistas y esa complejidad de los digamos discursos que estaban planteando en otras latitudes.

Y quizás para mí lo más importante es que el fallo, la reacción, es lo que viene a decir el jurado. Todas son reacciones a esa negociación de las identidades y las modernidades en el arte latinoamericano, o sea estos eventos la Bienal, otras Bienales que hay antes y después fueron lugares donde se negociaba a quienes éramos. Entonces el jurado dice, esto es lo que tiene que hacer el arte y los artistas reaccionan, pero la verdad es que también en los artistas estaban haciendo, creo yo, propuestas muy diversas muy complejas, que también necesitamos, retomar también, poner como por ejemplo una obra como la de Lola Fernández en contexto de lo que ella estaba haciendo, para entender también esa multiplicidad de cosas que se estaban planteando, un Rafa Fernández como decía María José Monge en la mañana.

Finalmente, entonces creo yo que la discusión que plantea la Bienal como como un estudio de caso como excusa para pensar también en lo que, como hemos entendido del arte centroamericano, es que en él podemos en este evento podemos encontrar cómo estos países leyeron, qué aportaban al arte latinoamericano, cuáles eran sus ventajas y debilidades en torno a esa producción artística. Pues obviamente el juicio, impartido donde no 1971 por este jurado también vino a evaluar eso, con mucha razón planteó entonces algunas, como digo yo en este artículo que les compartía, una crisis, porque hubo una crisis en la década, en los años posteriores en prensa, este panel que les decía yo sobre sobre la identidad aparece en el 75 creo estamos hablando de cuatro años después de este evento, donde todavía se está hablando de la Bienal y de Traba. Pero por otro lado desde el punto de vista de la prensa Guatemalteca hay una celebración, Luís Díaz que vamos a tenerlo en el último panel para que se queden y lo escuchen también y esperemos que hable de este tema, él venía de ganar el premio Latinoamericano en la Bienal de Sao Paulo, él venía de ganar un premio y entonces en la prensa hay una celebración como muy certera sí, claro, obviamente él es el artista, digamos por excelencia, y entonces hay una negociación ahí de lo que está aportando digamos la plástica Guatemalteca es coherente con el arte Latinoamericano. Ahí entran creo que los roces y los límites, pero bueno, lo voy a dejar acá para que podamos conversar un poquito más y muchas gracias por el espacio.

Paula Rodríguez:

Muchas gracias, Sofía, y muchas gracias a los tres por exponernos sus ideas. Ustedes de manera muy clara, se encargaron de revisar la bibliografía, notas periodísticas, como el caso de Sofía, que suscitaron durante y después del hecho de la Bienal, con el fin de desarrollar estas interpretaciones, ¿verdad?, en torno al trauma, si se puede llamar así, que género este

evento en las y los artistas, en el arte de la época, bueno también nos ilustraron sobre esas heridas o vejaciones que devinieron posterior a las sentencias de la Bienal o como mejor se conoce, como el fallo del jurado y que, bueno estas que lograron catalizar los discursos y las críticas en torno a las naciones de identidad, como nos exponía Angie, identidad centroamericana, costarricense, cuestionamiento sobre el arte y las estéticas latinoamericanas, como nos ilustró Mauricio y bueno también esta perspectiva de género que integra Angie en los análisis teóricos y antes de pasar a las preguntas individuales. Quisiera más bien, hacerles dos preguntas generales a ustedes. La primera es, ¿es la Bienal, un evento referente en esa posible reconstrucción de los hitos de la historia del arte costarricense y centroamericano? ¿Qué opinión tienen sobre el rol de este evento en la historia del arte costarricense y regional? ¿Qué temas quedan abiertos a la investigación? ¿Cómo describirían el desarrollo de la producción artística en Costa Rica luego de la Bienal? Después de esta les hago la siguiente para que así puedan conversar también entre ustedes y desarrollar sus opiniones. Cualquiera puede comenzar.

Mauricio Oviedo:

Perdona, es que estoy leyendo otra vez las preguntas porque tengo déficit atencional, este... (risas)

Sofía Vindas:

Bueno si quieren, yo puedo comenzar. Yo pienso que sí, eso es uno de los eventos referentes, uno de los hitos necesarios de revisar o por lo que, como les decía, yo creo yo, es mi opinión, ¿verdad?, que es un evento como muy particular, en el que podemos descifrar esos intereses encontrados de una manera como muy están ahí, podemos descifrar intereses institucionales, porque hay una mediación de lo que se escoge por país, tuvo que haber una mediación institucional para hacer los envíos como decía don Sergio temprano, hay también una mediación de los artistas mismos que escogen de maneras muy interesantes que enviar. Sabiendo que jurado iba a venir porque eso se supo de previo entonces incluso creo que en algunas de las notas de prensa que yo encontré habían como críticas a eso, como que la gente había escogido cosas muy particulares porque sabían que le iba a gustar al jurado, entonces ya ahí hay como una lectura desde los propios artistas de cómo posicionarse en el evento.

Por otro lado, como les decía entonces, hay una lectura, también hay donde sí, bueno, fue en Costa Rica como país anfitrión, pero pudo haber sido en cualquier otro país y hay otros eventos

en otros países que podríamos analizar para esa misma, como para hacer esa reconstrucción, entonces un poco de los hitos referentes en el arte centroamericano y no solamente Costarricense. Entonces yo pienso que, si me preguntas, bueno, qué opinión tengo sobre el rol de ese evento entonces en la historia del arte yo creo que es eso, es ser clave, ser un momento clave que nos puede ayudar a develar, entonces esa trama más compleja de lo que estaba sucediendo, dimensionar que los artistas Centroamericanos no estaban trabajando nada más acá. Como bien dijo Sergio, había un interés como de abrirnos al mundo, pero ya eso también estaba pasando en otras instancias y sabemos muy poco de esa movilización de los artistas en otras latitudes, pero también yo creo que también corremos, y lo digo desde mi perspectiva personal cuando yo empecé a investigar este tema, creo que también había como un interés cómo de saber si eso era malo, era bueno y yo creo que como historiadores no nos toca decir si fue malo ese veredicto, si fue bueno si lo que se vio fue bueno o malo, eso no nos importa, lo que sí importa es que nos dice del contexto eso, creo que nos dice muchísimo, como han dicho todos los paneles del día. Son esos momentos específicos en la historia, en los que se pueden mapear esas tramas políticas como la guerra fría, comerciales sobre los intereses del mercado del arte, teórica sobre la construcción estética de lo que era el arte latinoamericano y nacionales, porque también tuvo implicaciones institucionales, como ha dicho Gabriela Sáenz y Roberto Cabrera, y ¿verdad?, pero voy a parar ahí.

Mauricio Oviedo:

Yo retomando donde... lo que lo último que acaba de decir Sofi. De hecho, bueno, primero sí, creo que ya es bastante claro que la Bienal es inevitable no se puede, simplemente no se puede pensar como nada más un tema más, sino que hay una serie de cambios no sólo en la historia, como Sofi bien lo está apuntando sino que también nos está ayudando, que es tal vez lo que a mí me pareció más interesante, a una revisión de la historia de la historia del arte costarricense, digamos, y el cómo se ha planteado esa historia del arte Costarricense y por qué, ¿verdad?, o sea, por que se ha planteado de esa manera. Creo que la Bienal ayuda bastante en eso y permite todavía desarrollar ciertos temas, sobre este tipo de ideas de sobre las implicaciones en cuestiones estilísticas, en apertura de espacios y como decía Sofi sobre lo que hablan María José Monge, por ejemplo, en su introducción al catálogo de la exhibición de los setentas y Gabriela Sáenz, es que ya las políticas culturales y todo lo que está sucediendo de una especie de sistematización gubernamental de las artes, como una especie de régimen hasta cierto punto, pero también una apertura de zonas que de repente suena un poco coincidentes, que empiecen a existir por lo menos en el ámbito de Costa Rica como talleres de

grabado y la idea de la implicación de CREAGRAF y ARQUIGRABA en el país y pensar, será que esta revisión que se ha hecho sobre la Bienal nos llega a decir que tal vez esto ya iba por otro lado o sigue habiendo un juego en este tipo de políticas sobre el país.

Y otra cosa que me parecía importante, porque para nosotros, para Costa Rica la herida ha sido grande, porque aquí estamos, pero a mí me encantó y es una cosa que me fascinó y que también hace, nos hace pensar un toque sobre esta idea de Centroamérica, un arte centroamericano. Fue lo que dijo, creo que fue Sergio Ramírez y que Sofi volvió a mencionar que sobre la idea que en Nicaragua no hubo mayor, pareciera ser, que no hubo mayor cosa, Castellón ni siquiera estaba, se supone. No había, no hubo un impacto tan grande como nosotros, lo llegamos a sentir y eso, pero sí es algo que tiene que seguir siendo como evaluado sobre esta idea de este cambio, de esta transformación, de las artes. Pero aun así, yo sí sigo sosteniendo, y estoy de acuerdo con Sofi o sea, sigue siendo un punto referente y sí impacto, o sea, si transformó no hay que hablar si es bueno o malo o ese tipo de cosas, nada más que sí sucedió o sea artistas emergentes salen que parecieran estar coincidentemente aliados a una idea de Traba y otros están totalmente negados a esta idea entonces sí hay que continuar, bueno siempre hay que continuar revisando todo, pero si hay que para mí sí es un tema que tiene que seguir presente. Tanto para como un referente histórico, pero también para un referente de crítica historiográfica del país.

Angie Montiel:

Bueno, mi perspectiva para no ser repetitiva, bueno, por supuesto estoy de acuerdo en que es un hito. Está totalmente como parte de la historia del arte Costarricense, es una parte de reflexión crítica, también más allá, como apuntaron Mauricio y Sofía, más allá de considerarlo un evento desde una perspectiva de que esté bien o este mal, fue un evento, forma parte de la historia y son precisamente esas dinámicas también posibles para impulsar. Yo creo que hay una perspectiva interesante en relación en que a veces cuando nos duele, es como una acción para impulsarnos más hacia una reflexión con relación a lo que se estaba dando en ese momento en el país, algo que me parece interesante en relación a la pregunta sobre qué temas abiertos quedan para la investigación y ese rol del evento en la historia del arte Costarricense creo que es algo interesante, si bien viene a darse ya un tiempo después de 1971 ya la década de los noventas, pero recordando que en la década de los noventas es una década muy importante para el arte costarricense, porque por ejemplo, se da este la primera muestra de arte contemporáneo de la región, titulada Mesotica II en Centroamérica: regeneración, que yo

creo que es algo muy interesante, que nos comenta Virginia Pérez-Ratton y también hay algo también importante en el 2000, donde se lleva a cabo el primer seminario regional titulado Temas Centrales. Yo creo que hay una dinámica también importante en la configuración de estos eventos de visualizar, tanto la noción de la construcción de las producciones artísticas y culturales a nivel país, como también a nivel regional y particularmente en la perspectiva Costarricense, que de cierta forma hay momentos donde parece ser que sí está súper, ser Centroamericano y hay momentos que parece ser que no. Entonces también es una dinámica crítica muy particular, donde a partir de eventos como este pueden suscitarse esos cuestionamientos y podría ser, es una perspectiva, no, no necesariamente fue así, pero me parece que da la posibilidad para la década de los 80, a finales de los 80 y ya la década de los 90; que también ya se da un periodo mucho más de una tranquilidad con los acuerdos de paz y demás a nivel Centroamericano, que se da una proyección también de realizar eventos particulares como estos que les acabo de mencionar.

Después pensaría que la producción artística, después de la Bienal creo que hay algo muy importante en esa revisión, nuevamente haciendo pie a la noción de la identidad y a la noción de lo costarricense, porque a nivel regional también, hablando de América Latina, vienen a darse también investigaciones en torno a visualizar la identidad como algo que se transforma; y no consolidarla en una noción cliché a lo que entendemos, por ejemplo, en el arte latinoamericano, que la noción del muralismo mexicano y el modernismo brasileño viene en parte a consolidarse mucho como lo que se entiende como arte latinoamericano, viene a ser como ese cliché. Y va a ser interesante después, una dinámica que se da, precisamente, en esa década de los setentas y ochentas a preguntarse sobre esa construcción de la identidad y si esa construcción tiene que ser fija una única con un punto de origen, un mito de origen y una construcción fija, cuando en realidad esta está en movimiento. Entonces, es algo también interesante que yo creo que, en la actualidad por eso, considero, sigue vigente, esa continua construcción. Por eso creo que es un tema que va a seguir latiendo, porque continuamente estamos construyendo, por ejemplo, lo que es ser Costarricense.

Paula Rodríguez:

Muchas gracias, es muy interesante todo lo que lo qué conversan y ponen sobre la mesa y esto me hace pensar en que muchas veces se habla de que la identidad Costarricense de antemano viene como muy erosionada, o sea, se le se le ha venido caracterizando como la Suiza Centroamericana, como el país más feliz del mundo. También a Costa Rica muchas veces se le

cataloga como una región que se caracteriza por su neutralidad pensando en que nunca ha participado estos intentos de unificación, como el Americanismo, las tendencias barrocas o la reivindicación de las culturas prehispánicas, como ocurre en otros países de la región, y aquí les quería hacer una pregunta debido a la tergiversación de la postura de Traba, ¿ustedes dirían que hubo un mayor interés o no por parte de los artistas, a manifestar o denunciar desde temáticas y estéticas específicas o hubo un declive en la producción que haya dejado sus vestigios en la actualidad?, es decir, en el arte contemporáneo. Si se resucitara Traba y ella valorase nuestro arte, ¿sería de resistencia, o seguiría siendo un arte de deterioro?

Mauricio Oviedo:

Me encantó la idea de Traba resucitando. No lo sé, o sea, creo que sí está bastante complejo porque una cosa que tal vez, no sé qué les parecerá y también me gustaría saber a Sofi y Angie es que; Traba en la forma en que ella escribe, por lo menos en lo que es los libros en *Dos Décadas* y *Los Monstruos Cardinales* que son los que yo más conozco. Es difícil separarla, separar como esta Traba como historiadora, esta Traba crítica de arte y esta Traba como teórica, ese juego es el que ha hecho también complejo también la idea de, “quien entienda a Traba” ese juego constante que hemos llevado por décadas, de quién es el que está entendiendo verdaderamente lo que Traba quería decir. Porque todo está bastante vinculado y eso fue lo que yo terminé entendiendo sobre 2 libros que son los que estaban por así decirlo, bordeando, o sea en el medio está la Bienal, entre esos libros en dónde es muy complejo a veces entender en qué momento ella está haciendo una crítica a ciertas cosas o ciertos movimientos a una sociedad de consumo, o está haciendo una narrativa histórica, o está desarrollando su teoría. En ese sentido yo no tendría una respuesta clara sobre cómo ella vería el estado actual de las cosas, porque creo que ella necesitaría volver a hacer toda esta revisión, de cómo discusiones como esta constante discusión y lo estamos viendo en estos instantes, esa constante discusión en las exhibiciones de este en Costa Rica sobre la idea de identidad y fronteras y demás que llevamos ya no, no son años, no son hace unos años, llevamos décadas haciendo revisiones, revisiones, revisiones sobre esto. Habría que ver hasta qué punto, como ella entendería es lo que está pasando con respecto al aspecto global, no, no sé hasta qué punto sigue la idea de resistencia calzaría dentro, qué complicado, si, es bastante complejo, la verdad, o sea, no sé cómo, cómo podría funcionar esa especulación claro.

Sofía Vindas:

Yo quisiera como colgarme un poco de eso que está diciendo Mau para terminar ahorita que yo quisiera pensar así, como, como Mau, por ejemplo, nos ha compartido como él, digamos ha reencontrado lo que escribió hace unos 6 años sobre la Bienal; como yo también digamos como que primero planteé una lectura muy nacional, bueno muy local, de lo que se decía en prensa y luego la problematización... Yo creo que ya deberíamos de darle a la Traba resucitada el beneficio de la duda y que yo pienso que tendría una aproximación teórica totalmente distinta. A pesar de que hay muchos de los fenómenos, que creo que, en este sentido y alguien que lo ha investigado de una manera deliciosa es Cuauhtémoc Medina, si les interesa cómo leer un poco más de esa, digamos como contexto más geopolítico y global, para entender a Traba que es este investigador mexicano, él ha explicado muy bien, digamos como la trama del neoliberalismo y estas cosas que estaban preocupando a Traba, que Angie explico muy bien en su presentación y yo creo que a pesar de que algunos de esos elementos son muy similares para nuestro contexto yo creo que habría que darle el lujo a Traba, como me lo daría yo y a Mau y a nosotros como investigadores, de cambiar su aproximación teórica, entonces yo creo que los parámetros serían otros, tienen que ser otros.

Con lo que vos decís sobre tu pregunta que tiene que ver con si hubo un interés o no de los artistas por manifestar o plantear, yo diría, retomaría a Alfonso Chase que es una persona, un protagonista, que lo publica en el Semanario Universidad que yo revise, bueno, hay una copia, una imagen del artículo que él publica, donde él va obra por obra de los artistas costarricenses diciendo muy literal, muy literal, esto fue muy literal y yo pienso que eso tiene que ver, este o no de acuerdo con lo que dijo Chase tiene que ver con lo que yo decía sobre la negociación. Yo pienso que los artistas tomaron una decisión muy consciente de que enviar a la Bienal haciendo una lectura de quién era el jurado, que se estaba consumiendo, o sea, creo que es, es algo normal, es algo normal que cuando vas a plantear un concurso, escoges lo que piensas que se adecua mejor, lo que a la dinámica del evento, yo creo que hubo una lectura de esto es, digamos, lo que va a ser mejor recibido y pues eso fue interpretado de varias maneras como por ejemplo, por Chase, que dijo eso en Semanario Universidad.

Angie Montiel Muñoz:

Yo considero, concuerdo con Sofía, yo pensaría que Traba tendría en este momento una perspectiva diferente, no sé hacia qué tendencia diferente podría ser mucho más radical en relación a la resistencia, podría ser mucho más radical defendiendo esta noción de resistencia

o podría ser mucho más, digamos en esa apertura a estéticas mucho más, digamos globalizadas. En esa perspectiva, pensando en una Traba joven y en esos escritos que tuvo entre finales de los cincuentas y sesentas, donde tuvo total conexión con Jorge Romero Brest y que Jorge Romero Brest es uno de esos grandes bastiones de la apertura del arte contemporáneo en Argentina, Traba tenía una perspectiva muy abierta, de hecho se colocaba muy en contra de las nociones indigenistas y nativistas. Después, con el gran auge de la teoría de la dependencia, particularmente con los sociólogos, este brasileños, va a haber un impacto importante en la teoría de la dependencia y Traba va a girar también este su postura teórica en relación al contexto.

Entonces, pensando en esas dinámicas y en esas fases que las vamos a ver en los intelectuales, teóricos, historiadores y también las fases riquísimas que tienen los artistas, que en un proceso hacen algo y que en otro proceso hacen otra cosa y mucho más; hablando en una noción pluralista, que un artista, un día hace un performance y después una pintura súper realista y después hacen un videoarte y tienen toda esa dinámica. Pienso que en el caso de Traba ella estaría en esa fluidez de las dinámicas y más porque ellas se estaba mucho acercando a la noción de la teoría social en América Latina y en Centroamérica entonces pienso que ella iría en parte, pienso que no se mantendría en un solo contestó ella estaría latente a escuchar los contextos de este momento en particular, pero ahora, hacia qué tendencia iría... no diría... pero creo que ella iría... Era muy crítica si ella tenía que en mi consideración creo que era sumamente crítica, así como era tan crítica con sus posturas, era muy crítica, también consigo misma y consideró que si ella tenía que ser crítica, en algún momento consigo y con su teoría y postular otras particularidades, ella lo hubiera hecho.

Paula Rodríguez:

Okey, Muchas gracias a los tres, por permitirme hacer esa fabulación. Y bueno ahora pasamos a preguntas individuales. Hay una pregunta para Angie que dice: ¿Qué rol tuvo en Centroamérica el pensamiento de Marta Traba?, ¿Qué vigencia tienen estos debates teóricos en nuestro mundo contemporáneo? Voy a leer las demás preguntas para Mauricio y Sofía, la de Mauricio dice: ¿Cuáles fueron las implicaciones del fallo en términos estéticos de acuerdo a su artículo y a la luz de la propuesta de análisis de Klaus Steinmetz en el Congreso de los 70? Y la pregunta para Sofía: ¿Qué otros eventos a nivel regional centroamericano se posicionaron durante este contexto? ¿La Bienal se enmarcó como un hecho aislado o, por el contrario, formaba parte de una lógica de eventos centroamericanos y latinoamericanos? ¿Qué condición

le convertía en un evento particular? Si... pueden aportar todos a las preguntas que les hice individualmente para que se genere un diálogo también. Adelante Angie.

Angie Montiel Muñoz:

Bueno, de mi parte en relación a ¿qué rol tuvo en Centroamérica el pensamiento de Marta Traba?, en realidad podría dar como una percepción de lo que podría colocar, porque realmente no tengo con exactitud de qué forma pudo haber impactado, pensaría que en relación a la dinámica, por ejemplo, con la primera Bienal y a la postura en relación a considerar a Centroamérica como un área cerrada en relación a esa postura teórica y a esa posibilidad porque ella también en sus vídeos que hace cuando está en Bogotá, ella hace una serie de videos que son muy interesantes de ver, algunos están en YouTube y hace referencia a artistas, hace recorridos y hace referencia también al arte centroamericano.

En ese sentido, pensaría que ella provoca que hace un cuestionamiento y que esa provocación, pues considero da una forma de revitalizar este dedo en la llaga, si bien era por ejemplo la noción de la identidad, la noción de lo que se entiende como arte centroamericano. Pienso que ella coloca el debate sobre la mesa, el debate de pensar en esas posibilidades, en las dinámicas, en la actualidad. Bueno, en ese momento, en el período sobre las dinámicas plásticas, las dinámicas, también del concepto, las dinámicas también del periodo histórico, que se vive con esas relaciones del periodo de guerra, y las relaciones con Estados Unidos y las relaciones con la región. Entonces pienso que una de esas partes que impacta es precisamente con la provocación. Provocar para repensar sobre esos aspectos en relación a la historia costarricense, a las dinámicas, por ejemplo, de periferia, Centroamérica, en relación a hegemonías culturales y en relación a esa construcción de la tradición artística, también. Pensaría que es una provocación que puede brindar Traba al pensamiento.

Y después en relación a la otra pregunta. Sobre qué vigencia tienen estos debates teóricos en nuestro mundo contemporáneo. En esa perspectiva, considero van a haber estas perspectivas donde nos ven ya como muy agotados, como “ay de nuevo preguntando sobre la identidad”, “ay de nuevo preguntarnos sobre estos aspectos” en muchas perspectivas se ve muy agotados. Yo considero que más de continuar ahondando, en tal vez en esas preguntas que coloca Traba o en esas perspectivas de Traba es cómo revitalizar esos debates que trae Traba, el debate de las áreas abiertas y cerradas, cómo es la dinámica de los circuitos culturales en la región, cuales este, vamos a decir instituciones del arte, museos, galerías se dan en cada país de la región, como es esa dinámica, como es el circuito de artistas costarricenses hacia

Argentina, hacia Brasil; cómo se dan esas dinámicas y esa apertura creo que está súper vigente en relación a la estética del deterioro, creo que también está vigente, todavía hay una pauta de posicionarse en relación a cómo es ese contenido del arte, más allá de ser conservador y clásico o de ser un progresista, creo que está latente más allá de ciertas posiciones reglamentarias donde nos podamos ubicar, creo que está vigente igual la cultura de la resistencia. Esa resistencia particular con todas las dinámicas actuales que estamos viviendo sobre la migración, por ejemplo y todas estas noticias constantes de este circuito de migración y esas divisiones tan latentes que hay en la actualidad entre las dinámicas de los países en su momento, con la teoría de la dependencia llamados tercer mundo, países en subdesarrollo con países en desarrollo, creo que está latente, siempre va a haber una hegemonía cultural en ese aspecto, entonces... que está entrelazada, al menos en mi perspectiva, está muy entrelazada con las dinámicas culturales de las capitales culturales y los países hegemónicos en relación a los países que llamamos en subdesarrollo. Entonces pues creo que esos debates están latentes y están vivos y forman parte no para seguir ahondando sobre tal cual lo dijo Traba, sino para enriquecerlos, darles esa continuidad y enriquecerlos con pautas que son del ahora y no ya del periodo que vivió Traba. Aunque en mi parecer hay como un retorno a ese periodo, es como si estuviéramos de nuevo en los 60s; es algo muy particular, y los setenta. Todas estas dinámicas y la promesa del giro, este post moderno y multicultural de mediados, de el pasaje del siglo XX al siglo XXI no existe. No estamos en un mundo ideal, están los mismos conflictos, incluso a flor de piel, a flor de piel. Entonces creo que siguen muy latentes.

Paula Rodríguez:

Muchísimas gracias, Angie quería recordarles a las personas que nos están viendo que puedan hacer sus preguntas o comentarios en la cajita de comentarios del YouTube del Instituto de Investigaciones en Arte. Y bueno, podemos pasar a que Mauricio nos responda a su pregunta.

Mauricio Oviedo:

Si, bueno, para recordarle al público, en cuanto a cuáles fueron las Implicaciones del fallo en términos estéticos y después sobre el análisis y crítica que hace Klaus Steinmetz no sólo sobre lo que yo propongo, sino casi como uniéndolo como a una especie de corriente de pensamiento junto con Carlos Guillermo Montero bueno, ahí también podemos hablar de José Miguel Rojas y la misma Erika Solano.

La primera pregunta, no puedo necesariamente responderla nivel tan épico, de cuáles son las implicaciones del fallo en términos estéticos porque eso no fue necesariamente lo que a mí me preocupaba, o sea el artículo se preocupaba a preguntarse sobre las implicaciones de Traba en la neofiguración en Costa Rica.

Si bien esto, se entendió tal vez de una forma un poco más radical, en donde pareciera que es como borrón y cuenta nueva, o que pre 71 no existía la neofiguración, lo cual no era la intención por eso la mención de Poveda o de Sibaja, que ya estaba trabajando en ello. Todavía hay un tema que es interesante y en la discusión que se está, que a mí me pareció maravilloso leer de Klaus, porque no tampoco son todos los días en que un artículo es criticado en nuestro ambiente, y uno como que quiere, como que uno espera que eso pase en la vida de uno. Es que si bien él logra y logra suministrar una gran cantidad de información, de la que yo no tenía conocimiento y sobre la perspectiva sobre la abstracción que tenía Traba, sigue sin responderse y que era como el hint que estaba teniendo artículo sobre las incidencias que parecieran haber con respecto a la neofiguración y la fuerza se empieza se le siente a la neofiguración post Bienal.

Como ya Luran misma, Luran Bonilla ha ejemplificado con artistas, el desarrollo y la neofiguración venía en una cuestión paralela y de vista a la Bienal y pareciera más bien, y en eso estoy de acuerdo con Luran, que la Bienal es este catalizador, no, no en la neofiguración, sino en mucho, como una explosión de cosas, de preguntarse un montón de cosas y entre ellas está el aspecto de las posibilidades que ofrece la estética neofigurativa para la expresión de ciertas cosas en artistas cada vez más jóvenes como un Otto Apuy, ejemplo, y este tipo de cosas.

Entonces, sí hay implicaciones del fallo, hubieron decisiones; la última conversación que tuvo Luran en el en el evento que hizo el Museo Nacional sobre La Bienal del 71 hace unas semanas, hace un mes. También relaciona con eso, en cómo los mismos artistas de la Bienal si tuvieron alguna implicación para ello, si algo cambió o no, si algo sucedió o si se puede analizar desde el punto de vista. Entonces en ese sentido, o sea, si bien es importante, lo que yo todavía sigo pensando en todo esto y por eso era la pregunta que tenía y que era la pregunta como que más me confunde es como, okay, ya tenemos entonces toda la perspectiva de Traba tenemos todo lo que ella decía y podemos saber entonces esta idea del favorecimiento estéticas todavía para mí tiene complejidades, porque una vez más, es difícil dividir sus críticas de arte con respecto a sus partes históricas y demás. Entonces hablamos de que a ella le

gustaba gran parte de la abstracción y una vez más, como la misma Traba decía y el claro ejemplo de todo esto es que Guatemala ganó, es la idea de asumir códigos estéticos, o sea, ser crítico ante los códigos estéticos y poder generar algo a partir de eso, una vez más en ese sentido, la neofiguración parecía que estaba representando nada más un campo que a ella le parecía más fértil para esa cuestión crítica pero no era el campo para que se generara el arte, digamos, eso nunca, nunca fue establecido.

Entonces, ante todo y ante los comentarios y las cronometraciones, por ejemplo de Klaus y de las implicaciones del fallo en términos estéticos yo regreso a la pregunta de ¿qué hacemos, con *Los Cuatro Monstruos Cardinales* de Traba? Por qué de repente se siente como un bicho raro dentro de todo lo que estamos conversando, en cómo ella se expresa ahí, como ella lo utiliza y que una vez más este es el texto, por lo menos el libro, no hay textos de periódicos pre Bial, y que tiene todavía una resonancia con *Dos Décadas Vulnerables*, que hacemos con como ella establece una idea, no de la neofiguración como salvadora, sino de estos como llaneros solitarios, nada más rompiendo cosas en sus respectivos lugares. Entonces yo me pregunto y es una pregunta que ya sería para desarrollos posteriores es: ¿fue importante en Costa Rica *Los Cuatro Monstruos Cardinales*?, ¿tuvo alguna implicación?, ¿se leyó? Porque en mi caso mi artículo, yo hago una solución de historia del estilo y yo veo a los artistas neofigurativos y los comento, pero yo no, yo no tuve una conversación directa con los artistas, que se desarrollaron después para ver si algo sucedió y esa es la pregunta que yo me hago; y lo que añadiría, que me parece interesante que lo tomo de Sofi y que es la pregunta entre ¿qué hacemos con *Los Cuatro Monstruos Cardinales*? que para mí estaría lista, y la idea de si más bien es con personajes como Alfonso Chase y Francisco Echeverría, que la forma en que ellos critican que hay, no sólo se sienta una alianza al fallo, sino una alianza por lo menos en el caso de Francisco Echeverría a las ideas de Traba, si hay una influencia por parte de ellos en cómo se está desarrollando entonces la neofiguración, entonces, si bien no estoy respondiendo cuáles fueron las implicaciones, creo a nivel de historia del arte, que entonces, si hay un problema en como es entendido el desarrollo de la neofiguración o como se ha hablado sobre el desarrollo de la neofiguración, entonces debemos de regresar a ¿qué pasó?, ¿cómo sucede esto?, y si ¿La Bial entonces tiene una implicación? Para mí todavía tiene implicación en la idea de, cómo una serie de coincidencias que están sucediendo, que dice, okay no, pareciera ser que hay una serie de autores que se fueron por un lado, que tiene sus similitudes a *Los Cuatro Monstruos Cardinales*. Esto desentendiéndome de una crítica totalmente válida, que es que el espectro sobre, de no caer en el juego de la neofiguración contra abstracción, digamos

que creo que eso sería una cuestión que yo totalmente revisaría. Pero todavía la idea de Traba implicando algo, para la neofiguración del país; creo que creo que es sostenible aún.

Paula Rodríguez:

Gracias Mauricio, este... ahora adelante Sofía.

Sofía Vindas:

Sí, gracias Paula. Bueno, la pregunta que me me planteas sobre otros eventos, a nivel regional, bueno, yo lo voy a abrir más bien a nivel en latinoamericano, porque creo que hay una gran cantidad de eventos que están sucediendo este en la segunda mitad del siglo XX, en el que están participando artistas centroamericanos. Ya sea enviados por los Estados, ¿verdad?, o sea enviados por la mediación institucional del Estado, pero también por la intervención de José Gómez Sicre, que recuerden que don José Gómez Sicre, por ejemplo, en la Bienal de Sao Paulo, participaba como una supra nación, ¿verdad?, participaba como un país más con artistas centroamericanos, por ejemplo, Carlos Poveda, Rodolfo Abularach fueron parte de ese, de esa selección entonces, bueno. Obviamente, empezando por Sao Paulo, que es quizás una de las más importantes y que se mantiene, este en el recuerdo todavía, y bueno con esta con esta particularidad de que la OEA entonces participaba también ahí, paralelo a la selección de artistas de cada país centroamericano, estaban estos artistas, en una ambigüedad que han dicho algunos investigadores, en esos términos. Estaba también la Bienal de Coltejer en Colombia, donde artistas guatemaltecos, también y costarricenses participaron de esa Bienal de Coltejer, estaba la Bienal Xerox, bueno, que fue tal vez de todas estas, la Bienal de Sao Paulo y la Bienal de Coltejer fueron las que tuvieron un poquito más de ediciones; la Xerox fue en los 70. El Certamen 15 septiembre, como yo les decía, si bien no tenía, entonces también estas como implicaciones como región latinoamericana, sí era un concurso regional, la Bienal Americana de Artes de Córdoba, qué lo que tiene en común con la Bienal de Sao Paulo, la Bienal de Coltejer, la Bienal Xerox y que aquí entramos en la complejidad de estos eventos es que son eventos financiados también por entidades privadas, entonces este, a diferencia la Bienal de 1971, que fue organizada, entre otros por el CSUCA que es una confederación universitaria centroamericana entonces ahí estamos, viendo que hay impulsos estatales de hacer estos certámenes e impulsos también de la empresa privada; y estos organismos internacionales como la OEA están este generando esas redes entre estados, empresas privadas y también Bienales y certámenes de variopintas, en ese sentido, financiadas por y

organizadas por estos actores que vienen de tanto del espacio público como el espacio privado.

Otra cosa interesante que antecede las Bienales y que creo que es importante mencionarlo son las ferias mundiales que se organizan en Estados Unidos y, por ejemplo, tenemos información de los 30s y después de ahí en el 55, en el 64, el 65 en San Francisco, el 64 en Nueva York y Hemisfer en el 68, donde participan centroamericanos, todos están participando artistas centroamericanos y no sabemos de ese movimiento mucho, entonces no es el único evento, no es insólito, eso está sucediendo y hay una movilización bastante importante, de artistas centroamericanos de nuevo porque hay, creo que también tiene que ver con lo que se ha hablado ya, de ese contexto tan particular de la Guerra Fría y etcétera, pero también de una consolidación del mercado y una un estilo de globalización que también permitió entonces, que la empresa privada empezar a financiar entonces estos proyectos culturales por diversos intereses que también estaban asociados a lo geopolítico, pero bueno eso también otra sería otro congreso creo que también hablar, de ese vínculo de lo geopolítico con el arte.

Paula Rodríguez:

Muy bien, muchas gracias, Sofía y una pregunta para los tres que la manda Marco Diaz: ¿significó el veredicto de la Bienal, un cambio en la dirección de las políticas públicas dedicadas a las artes visuales en Costa Rica?.

Mauricio Oviedo:

Ehhh... yo diría nada más rápidamente porque ya esto sí es un tema que yo no conozco tanto, pero por lo menos la tesis de Gabriela Sáenz respecto a las políticas y las cuestiones institucionales y un cierto impacto de la Bienal, en todo esto sí suena bastante convincente, digamos... en cómo se está ordenando, digamos... o sistematizando ciertas cosas, o ciertas decisiones que están tomando. Pero ya me abstengo más allá de eso, porque si no conozco tanto, no he hecho tanta conexión respecto a las políticas públicas.

Sofía Vindas:

Sí, bueno, yo tampoco ahondaría mucho en el tema, porque creo que nos hemos referido antes pero creo que sí totalmente de acuerdo con que yo creo que el libro de *20 años de pintura costarricense*, perdón, si estoy equivocandome en el título, Roberto Cabrera y la tesis y el libro posterior de Gabriela Sáenz Shelby creo que elaboran, especialmente Gabriela, ampliamente

sobre las implicaciones este institucionales, sobre la necesidad de profesionalizar el gremio artístico y también digamos como el ente rector o el ente mediador de este espacio institucional que recordemos que era previo al Ministerio y al Museo era el Ministerio de Educación y de la Dirección General de Artes y Letras en Costa Rica, asociada al Ministerio de Educación. Entonces yo creo que también, no solamente responde, de nuevo al impacto de la Bienal, sino que también responde como a una complejización de lo que se entiende de cultura en esta época, porque entonces se crean ya Misterios propiamente de cultura y se deja de entender la cultura como algo meramente pedagógico asociado a la educación, sino que se crea como un espacio autónomo, entonces creo que son varias capas de cosas que no solamente responden al veredicto o a la Bienal, porque sería como muy reduccionista, pero creo que Gabriela sí lo explica bastante, bastante claro, en términos de políticas públicas y del coleccionismo que eso, quizás también algo muy importante que se empieza a coleccionar en este en estos espacios.

Paula Rodríguez:

No sé si Angie quisiera agregar algo o pasamos a... sí...

Angie Montiel Muñoz:

No, bueno... Bueno de mi parte este no, tampoco conozco muchísimo el tema, en relación a este punto directamente di en la década de los setentas y los ochentas. Pero pues pensaría en ese aspecto que en relación a la década de los 90, si hay un cambio muy significativo en relación a las políticas públicas en relación a las artes entonces pensaría que ahí hay un aspecto muy importante, pero bueno, ya también Mauricio y Sofía comentaron en relación a lo que podría pensarse directamente en la década posterior sin hacerlo, digamos reducirlo al impacto únicamente de la Bienal, si no a las dinámicas que se hacían en ese periodo.

Paula Rodríguez:

Muchas gracias tenemos una última pregunta de Gabriela Sáenz hacia Sofía dice: Me llama la atención que se haya dicho que en el ámbito de la Bienal había desconocimiento de los artistas y hasta sorpresa entre los artistas de la región, habiendo tantos encuentros e interacción internacional con Gómez Sicre, y con los certámenes del 15 de septiembre ¿cómo cree que pudo ser esto?, ¿tiene información sobre esto?, cree que la Bienal incidió en crear un mayor alejamiento entre los artistas de la región?

Sofía Vindas:

Pau me la podría repetir perdón.

Paula Rodríguez:

Las preguntas o todo el comentario...

Sofía Vindas:

Las preguntas...

Paula Rodríguez:

Okay, habiendo tantos encuentros e interacción internacional con Gómez Sicre y con los certámenes del 15 de septiembre ¿cómo cree que pudo ser esto?, ¿tiene información sobre esto?, ¿cree que la Bienal incidió en crear un mayor alejamiento entre los artistas de la región? Creo que se refiere al desconocimiento entre artistas y la sorpresa que hubo sobre la cuestión artística.

Sofía Vindas:

Es que nos sí, perdón, Gabi, si no, no estoy entendiendo bien como a qué te referís, porque lo que a lo que yo me refería es que creo que hay como un desconocimiento de la complejidad de lo que estaban haciendo los artistas también, o sea en términos también como hemos abordado la historiografía del arte sobre la Bienal, o sobre, digamos, este tipo de eventos, es decir, que analizamos, por ejemplo, la obra de un artista que fue parte de la Bienal, sin poner en contexto lo que estaba haciendo, digamos en su producción artística también previo y durante verdad, entonces a eso me refería yo creo que no necesariamente tiene que ver con que hubo un alejamiento, que hay un alejamiento entre artistas, yo creo que lo decía Carlos Francisco Echeverría en la intervención de él, que creo que fue una de las cosas que yo he recibido con más sorpresa, la Bienal fue un espacio encuentro del arte centroamericano, pero yo creo que también, como decía María José Monge en la mañana, habían galerías, habían muchos eventos, este... otros eventos, donde me da la impresión de que se estaban encontrando estos artistas, verdad estaban uno puede encontrar en prensa, revisando encuentros de artistas guatemaltecos acá, de artistas costarricenses en Guatemala, en Ecuador, o sea, hay un flujo. Entonces yo creo que si hay de alguna manera encuentros.

Había muchísimas exposiciones viajeras, que es de hecho, como decía don Sergio esta Bienal fue una exposición viajera, entonces creo que sí por muchas razones que yo creo que aquí es muy difícil como empezar a caracterizar. Había una, a pesar de que también Sicre se quejaba mucho, como en sus editoriales, en la revista Américas y en otros espacios que tenía, se quejaba mucho como la dificultad de mover obras de arte por Latinoamérica, de las aduanas y el proceso, porque claramente era muy difícil y caro, creo que había una movilización bastante importante y que esta Bienal fue uno de esos espacios de encuentro para los artistas, pero creo que eso también estaba pasando en galerías privadas, en las galerías de los artistas, porque muchos de sus artistas tenían sus propias galerías, otras galerías, digamos del Estado, galerías, por ejemplo, los centros, por ejemplo, el Centro Cultural Norteamericano fue uno de esos lugares de encuentro yo me encuentro también que, hasta institutos, como les digo, este de idiomas hacían este tipo de exposiciones. Entonces yo creo que había una gran cantidad de actores, universidades, museos que movían estos espacios de encuentro. Entonces no sé perdón si no le conteste la pregunta a Gabi.

Paula Rodríguez:

Bueno, por el momento es eso, sería, eso serían todas las preguntas y nada quisiera agradecerles a ustedes por el tiempo.

Sofía Vindas:

Perdón, Pau quisiera leer, es que me están diciendo que hay gente que está teniendo problemas para plantear preguntas en YouTube, pues quisiera leer una que me acaba de llegar y es para todos. Entonces Angie y Mau, para que puedan, este... comentar, María José Monge plantea: desde sus perspectivas, ¿es posible trazar alguna relación entre el proyecto de integración centroamericana que subyace en la Bienal del 71 y el que subyace en las bienales centroamericanas de inicio de este siglo?, ¿habría algún como punto de comparación?, bueno y Angie que lo mencionaba también cuando estaba conversando que podrías contestar vos.

Angie Montiel Muñoz:

Yo pensaría, digamos que hay una relación en ese aspecto histórica, ya habíamos contestado o habíamos comentado sobre que es un hito, un hito, la primera Bienal, entonces yo considero que ahora en esta pauta de las siguientes Bienales siempre va a estar como presente, va a ser como parte de la historia, recordar cómo fue una primera Bienal. Siento que va a estar, vinculada y en relación también a ciertos detonantes con ese concepto que he venido

comentando y que hemos venido comentando como la noción de la identidad, la noción de lo que entendemos como arte centroamericano o latinoamericano o costarricense, nicaragüense, salvadoreño. Creo que también va a estar marcado, considero, que las Bienales son puntos también de discusión de esas temáticas constantes y, particularmente, en determinados momentos, donde se empuja a tener esas conversaciones. Entonces así a grandes rasgos yo pensaría que sí hay ciertas conexiones importantes y que siempre va a estar presente y que por eso estamos aquí reunidos, comentando sobre la primera Bienal de Centroamericana de Pintura.

Mauricio Oviedo:

Tal vez porque ya, si ya eso se sale aún más de mis temas, tal vez considerar, y una vez más regreso a Sergio Ramírez y Carlos Francisco porque la idea de integración centroamericana es un concepto un poco vago, ¿verdad?, o sea como, hasta qué punto a que se refiere, con una integración centroamericana, como eso lo va a representar algo como una Bienal, una Bienal que una vez más me parece impresionante tal vez el impacto sobre los respectivos países no fue tan grande. Los respectivos países centroamericanos, exceptuando Guatemala y Costa Rica, según lo que se ha analizado hasta el momento, que por eso también Gabriela decía cómo esta idea de análisis comparativos sobre qué estaba sucediendo en los demás países para poder entender un poquito más esa idea. No sé, hasta qué punto había un proyecto tan claro de integración centroamericana, o si había un proyecto como tras bambalinas de algunos autores porque también, como lo que decía Sergio, esto era un festival básicamente, la Bienal esto no es solo, esto no era sólo el proyecto, un proyecto de una muestra pictórica, esto era, esto era un proyecto grande, y ya sería ver un poco más, tal vez el programa intelectual detrás de la idea de este festival, no de la Bienal, de este festival. Entonces no sé, o sea, ya con respecto a lo más contemporáneo, ya ahí yo sí lastimosamente no puedo comentar, pero por lo menos con la Bienal en sí misma sí tal vez problematizaría un poco más cómo estamos entendiendo esta idea de integración a partir de la muestra, a partir de la selección de las obras, a partir de las políticas que vienen, que el CSUCA viene a conformar, o sea desde dónde estamos o si lo estamos viendo desde todos lados que es un poco más ambicioso, ¿verdad?, como funciona...

Sofía Vindas:

Bueno, y yo, para finalizar creo que sí, necesariamente en el momento en el que en que los espacios se autodenominan como Bienales o certámenes centroamericanas, tiene que haber

alguna vinculación con algún proyecto, como dice Mau de, no sé si de integrar, pero sí de posicionar a la región frente a alguien más, frente a un otro, vincular a la región fuera de la región, posicionar un discurso de que se hace desde acá. Eso se digirió de maneras muy distintas verdad, o sea, yo recuerdo, por ejemplo, que es algo que probablemente ustedes que me conocen, ya me han escuchado decir esto, pero yo recuerdo cuando se celebró el 20 aniversario del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo aquí, en Costa Rica hubo una discusión larga, creo que estaba con Mau, nosotros fuimos a ver esa discusión y hablaron un gran rato sobre si existía o no el arte centroamericano, y a mí me parece como muy interesante que esa discusión siga viva, ¿verdad? Pues yo creo que ahí hay y lo decía Angie, o sea, es una huella que está ahí y que sale en estos proyectos entonces yo creo que son intentos muy distintos, que hay que mapear esos actores para entender entonces las particularidades de esos intentos. Pero sí, sí creo que son intentos de vincular a Centroamérica y un tipo de arte centroamericano frente a un, digamos, una globalización, un mercado del arte internacional y academias internacionales de lo que se entiende por arte centroamericano o nada más, digamos como para una cosa de entretenimiento que también es válido. A mí digamos, algo que siempre me pareció interesante y quisiera cerrar con eso, cuando estaba esté analizando esto en mi tesis de doctorado es, el hecho de que, si bien digamos tal vez, ahora se puede resentir que estemos hablando solo del 71, como la primera Bienal y que después hubo otros intentos, que eso es totalmente válido, como lo dice María José en los 90 en los 2000 y en los 80 también, a mí lo que me parece interesante es que esos Bienales aparecen en esas épocas como primeras Bienales, entonces ahí también como un intento de como de obviar lo que pasó antes y eso sería obviar el 71, entonces habría que rastrear también eso porque esas Bienales aparecen como las primeras y entonces hay una decisión ahí como de retomar entonces borrón y cuenta nueva que bueno, podríamos hablarlo, porque también son otros lenguajes artísticos y son otras posiciones y teóricas y estéticas, pero también es interesante escoger esas palabras y también no retomar en la crítica de arte, en la historiografía del arte, este tipo de eventos hasta muy reciente.

Paula Rodríguez:

Okay, ahora sí, muchísimas gracias a todas las personas que nos vieron y nos acompañaron en esta mesa, agradecerles a ustedes a Sofía, Mauricio y a Angie por el tiempo y por poner sobre la mesa sus análisis y sus interpretaciones teóricas sobre este evento que definitivamente dejó muchísimas incógnitas y del cual todavía seguimos viendo, pues ecos en la actualidad y en el arte contemporáneo.

Y nada invitarles a quedarse a la siguiente mesa que se titula: "Conversación entre artistas participantes de la Bienal". Va a estar participando los artistas Luis Díaz, doña Lola Fernández y don Rolando Castellón y quién va a moderar la actividad, la mesa, perdón, será el historiador del arte Leonardo Santamaría, a partir de las 5:00 pm. Entonces, para que se queden y muchísimas gracias de nuevo.