

La primera guerra de las bananas.
MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación

The First Banana War.
Mesótica II. Central America: re-generation

Tamara Díaz Bringas



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

La primera guerra de las bananas. MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación¹

The First Banana War.
Mesótica II. Central America: re-generation

Tamara Díaz Bringas²
Investigadora y curadora independiente
España

Recibido: 24 de noviembre de 2017 **Aprobado:** 8 de agosto del 2018

Más de una vez, mientras intentaba activar la alarma, el estruendo de la sirena se disparaba antes de que pudiese acertar el código. Enseguida sonaba el teléfono con una pregunta de la compañía de seguridad. Luego un breve intercambio en medio del alboroto, listo. Se sabía que una era de la casa cuando podía contestar: mesótica. La clave de TEOR/ÉTICA era el título de una serie de exposiciones organizadas por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica (MADC). En 1995, *MESÓTICA I. The america non rappresentativa* convocaba acercamientos singulares a lo abstracto. La tercera y última, en 1998, se enfocaba en la instalación con el lema *Instalo-MESÓTICA*. Pero la “clave” estaba más bien en *MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación*, la primera muestra organizada desde la región que se propuso investigar y visibilizar la producción artística de América Central. Con la curaduría de Rolando Castellón y Virginia Pérez-Ratton, *MESÓTICA II* implicaba un ambicioso programa de investigación, de producción artística y crítica, de articulación curatorial y de difusión internacional del arte centroamericano.

¹ Texto escrito a fines de 2016 por invitación al seminario *Muestra, cuenta. Sistemas en los sesenta, exhibiciones de los noventa, proyectos para el 2020*, organizado por la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC), Caracas, 17 de marzo 2017.

² Curadora Independiente. Finalizó el Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), acreditado como Máster propio en Estudios museísticos y Teoría crítica, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Correo electrónico: diazbringas@gmail.com

Y el arte centroamericano contemporáneo, ¿dónde se sitúa?

El desafío, según lo narró la propia Virginia en el catálogo de la exposición, había partido de *Ante América*:

durante el foro sobre problemas del arte latinoamericano, organizado en torno a la exposición, se le preguntó a Mosquera la razón de no haber incluido a ningún artista centroamericano en una exhibición tan amplia, que buscaba ofrecer una visión “desde adentro” de la producción artística de “Nuestra América”. La respuesta de Mosquera relativa a lo poco que se escuchaba sobre la actividad regional, y nuestra propia dificultad en suministrarle mayor información, evidenciaron la falta de documentación y de difusión del arte contemporáneo de Centroamérica. *MESÓTICA II* se plantea como un primer paso en darlo a conocer (Pérez-Ratton, 1997).

Un primer paso implicó, nada menos que, situarse en un lugar. Como sugería el título del proyecto, se trataba de un lugar, en parte existente y en parte inventado... “ubicado –según el catálogo de la primera *MESÓTICA*– en un punto entre el Norte y el Sur, un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa pero no totalmente exótica” (Pérez-Ratton, 1995, pp. 3-4). Si la alusión a Mesoamérica recurría a una zona cultural delineada por una civilización indígena, la Centroamérica –de esta exposición– trazó sus contornos a partir del reparto colonial de los cinco países que integraban la antigua Capitanía General de Guatemala. Referencias a las culturas indígenas y a una larga historia colonial estarían presentes en varias obras de *MESÓTICA II*. Sin embargo, el territorio común era también el de un presente de “posguerra”, como muy pronto comenzó a nombrarse a sí misma esa época –y a veces la generación– que sucedió a los acuerdos de paz. El fin de los conflictos armados en Guatemala, El Salvador, Nicaragua y el fin de uno de los últimos y más desfachatados capítulos de la guerra fría, prometía un nuevo escenario para Centroamérica. En el mismo año en que se firman los Acuerdos de Paz en Guatemala, *MESÓTICA II* se impulsa desde Costa Rica, con el título “Centroamérica: re-generación”. Tal vez, la noción de Centroamérica aspiraba a servir como una suerte de espacio común, después de los conflictos armados: una “comunidad imaginada” más allá de los estados nacionales y las fracturas de largas guerras civiles.

Centroamérica (con *MESÓTICA*) era también una ficción política que se propuso incidir en el mapa del arte, tanto en el local/regional, como en el global. En el texto de introducción a la muestra, Virginia ensayaba un diagnóstico de la situación del arte centroamericano en ese momento, al mencionar, por una parte, las condiciones de aislamiento, la carencia de estructuras institucionales, de documentación, de crítica y curaduría, y la desinformación e indiferencia. En contraste, destacaba el creciente reconocimiento del arte latinoamericano o al menos el de algunos países como Brasil, Colombia, México o Cuba.

A la pregunta, ciertamente retórica, “y el arte centroamericano contemporáneo, ¿dónde se sitúa?”, la curadora se responde: “en ningún lado, según una gran mayoría de ‘generadores de crítica’” (Pérez-Ratton, 1997).

Lo que hace *MESÓTICA* es suspender ese “en ningún lado” dándole consistencia, aunque fuese precaria, a “algún lado”. Un lugar que existía en parte y, en parte, había que inventar. Un lugar que, en primera instancia, había que conocer y conectar. Esos fueron los movimientos iniciales de la curaduría: viajar a cada uno de los países y ver, conversar, preguntar, conocer de primera mano algunas de las prácticas artísticas más sólidas, experimentales y críticas en cada contexto. Paralelamente, se trataba de establecer relaciones: entre obras, entre personas, entre situaciones. La Centroamérica que empezó a dibujarse con *MESÓTICA II* tal vez sea más cercana a ciertos mapas del artista Rolando Castellón: cartografías poéticas, hechas de lenguaje, de pequeñas intervenciones simbólicas, de trazados caprichosos o reajustes políticos. *MESÓTICA* –como luego TEOR/ÉTICA, fundada por Virginia Pérez-Ratton en 1999, o *Mayinca*, la serie de exposiciones anuales que Rolando impulsa en Costa Rica desde 2013– inventa nuevos términos para designar realidades por construir. El neologismo rehúsa obedecer al marco dado, acoplar plenamente a las estructuras de validación artística. Se trataba no solo influir en los “generadores de crítica” sino generar un marco crítico propio. *MESÓTICA II* implicó el posicionamiento institucional del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y el posicionamiento curatorial de Pérez-Ratton en un espacio/tiempo: el del arte centroamericano contemporáneo. A su vez, la exposición ofrecía –a la institución, a la curaduría, a las prácticas artísticas– un lugar, aunque sea provisional, desde el que ubicarse.

La primera guerra de las bananas

La primera guerra de las bananas es el título de la serie de Moisés Barrios que se presentó en *MESÓTICA II*. Pinturas en gran formato, que fantasean portadas de influyentes medios del sistema hegemónico del arte presentando racimos de banano, como un irónico asalto al *mainstream* por las “*banana republics*”. Esa sería la primera vez que el artista guatemalteco empleaba una iconografía del banano que, desde entonces, aunque en distintos registros, ha sido recurrente en su trabajo. A juzgar por el lugar central que tuvo en la muestra, en la entrada misma del MADC, la serie parecía funcionar como una declaración de intenciones para *MESÓTICA*.

Al compartir con la obra de Barrios una posición crítica, irónica, por momentos auto-paródica, el proyecto impulsado por el MADC no pretendió menos que esa visibilidad central para el arte centroamericano. Más que una exposición, *MESÓTICA II* fue un sistema con muchos componentes, todos los que una contienda –llamémosle “la primera guerra de

las bananas”— podría requerir. A la investigación curatorial habría que añadir la constitución de archivo, a través de la compilación de documentos y la activación de un programa editorial; la producción crítica —con el encargo de textos para la publicación y la celebración de dos foros en la apertura y cierre de la exposición en San José—; la generación de redes y la difusión internacional apoyada en la itinerancia de la muestra, entre otras acciones, incluida la entrada de algunas obras a colecciones como la del MADC y a la colección privada de la misma Pérez-Ratton.

Aunque la exposición se inauguró en 1996 en San José, desde su conformación estaba prevista una circulación internacional que extendió la muestra hasta mediados de 1998 y por sedes en Madrid, Roma, Turín, París y Apeldoorn. Entre los alcances de la itinerancia europea de *MESÓTICA II*, la investigadora Tatiana Rodríguez resume: “se replanteó el diseño expositivo, se concretó el objetivo de visibilización en la escena internacional y, sin embargo, no se planteó itinerancia alguna en la propia región” (2014, p. 189). El cuestionamiento tiene mucha pertinencia para una exposición que se presentaba como la primera en América Central organizada íntegramente “desde adentro” y, no obstante, priorizó una circulación internacional. Pero, tal vez, al mirar el contexto desde dentro, reconociendo la persistencia de estructuras coloniales en los sistemas de enseñanza, difusión y valoración artística, los curadores de *MESÓTICA* entendieron que para tener efectos en el contexto más cercano era necesario, o al menos estratégico, contar con una legitimación externa. En un artículo a propósito de esa muestra publicado en el diario *La Nación* a fines de 1996, Virginia comentaba que “esa eventual (y aleatoria) aceptación por los centros —espejismo del “artista bananero” que somos todos— redundaría irónicamente en una valoración local inexistente sin esta confrontación internacional” (Pérez-Ratton, 1996).

Documentar el futuro

“Centroamérica: re-generación” proclamaba con cierto optimismo *MESÓTICA* en 1996. Hay algo en ese título que siempre me hace ruido, tal vez, por los ecos de regeneración moral que arrastra el término. O por su referencia a la regeneración que en biología describe la capacidad de un organismo para reconstruir por sí mismo sus partes perdidas o dañadas. En las guerras en la región se había perdido demasiado. El recuento siempre en disputa, siempre inexacto de muertos y desaparecidos —sin contar los miles de desplazados, mutilados, huérfanos y tantos otros afectados de los conflictos bélicos— arroja cifras espeluznantes: cerca de 75 000 en El Salvador entre 1980 y 1992; cerca de 62 000 entre 1980 y 1989 en Nicaragua durante la guerra de los Contras apoyada por los Estados Unidos; 200 000 muertos y 45 000 desaparecidos en el larguísimo conflicto armado en Guatemala (1960-1996), en el que buena parte de las víctimas fueron de comunidades indígenas.

En torno a los tres países que, recientemente, habían atravesado guerras civiles, se hizo la primera exposición “centroamericana” en la década de 1990. *Tierra de tempestades: Arte nuevo de El Salvador, Guatemala y Nicaragua*, organizada por el Harris Museum and Art Gallery, de Preston e itinerante por otras ciudades de Inglaterra. La curadora de la exposición, Joanne Bernstein, diría en la presentación del catálogo:

A pesar de ser tan distintos, El Salvador, Guatemala y Nicaragua comparten, literal y metafóricamente, el azote de las mismas tempestades: por un lado, los huracanes y tormentas tropicales junto con terremotos y volcanes en erupción, y por el otro la insurgencia guerrillera, la represión militar, la guerra civil y la revolución (Bernstein, 1994).

El trasiego de procesos sociales y políticos a condiciones más o menos naturales no deja de ser problemático, aunque *Tierra de tempestades* justifica su pertinencia en términos claramente políticos:

Esta exposición –decía también Bernstein– es un intento por reducir el largo aislamiento que han sufrido los artistas centroamericanos, mientras se le reinyecta al ocasionalmente saturado público británico el entusiasmo por el poder comunicativo del arte. Tiene lugar en un momento en que un continuo interés y apoyo a la región es vital: los problemas aún por resolver en Centroamérica hacen que la paz sea altamente vulnerable (Bernstein, 1994).

Organizada apenas dos años después de aquella muestra, *MESÓTICA II* trabaja desde un contexto de paz aún vulnerable. Con la inclusión de los cinco países, la muestra del MADC aborda la situación de posguerra en la región, más allá de las fronteras nacionales. Para hablar en los términos de la exposición británica, ciertamente Honduras y Costa Rica no estuvieron en el ojo del huracán y, sin embargo, ninguno de esos países estaría completamente exento de las guerras vecinas. Lugar de exilio para unos, de refugio para otros, territorio de entrenamiento militar en unos casos, de paso de armas en otros, o plataformas de apoyo para unos u otros bandos. Con enormes diferencias según qué país, pero también según qué territorio –urbano, rural, fronterizo– las memorias de las guerras en la región constituyeron un imaginario hasta cierto punto compartido. Varias obras en *MESÓTICA* parecían abordar o, al menos, rodear esa memoria dolorosa, de traumas colectivos o personales que se inscriben, en primer, lugar en el cuerpo: en las telas remendadas de Patricia Belli o en las bordadas de Priscilla Monge, en los *Libros piel* de Pablo Swezey o en las *Historias paralelas* de Luis González Palma.

“Trabajan en un clima de posguerra, reconstrucción y renacimiento espiritual”, decía también la nota de prensa de *MESÓTICA* en París. Cuando, hace poco, le pregunté a Rolando Castellón ¿por qué “re-generación”?, me decía: “el montaje fue dictado por la naturaleza de los temas socio-políticos de la región, la cual estaba en proceso de recuperación dado el reciente conflicto bélico. Por eso el subtítulo = Re-generación: una nueva generación documentando su futuro” (comunicación personal mediante correo electrónico el, 24 de octubre 2016). Documentar el futuro, la idea me parece poderosa y es tal vez un buen resumen de lo que pretendía *MESÓTICA*. Nada menos.

Diferencia de voltaje

Si la itinerancia de la exposición constituyó uno de los recursos para producir desplazamientos en el ámbito local, podríamos preguntarnos, también, qué lugar ocupó en una agenda de relaciones internacionales. El recorrido europeo de *MESÓTICA II* fue apoyado por los ministerios de Cultura y de Relaciones Exteriores de Costa Rica, a través de sus embajadas en Madrid, Roma y París. Contó, además, con el soporte de las instituciones anfitrionas como Casa de América en Madrid, el Instituto Italo-Latino Americano (IILA) en Roma o la Maison de l’Amerique Latine en París, todas ellas vinculadas a los ministerios de asuntos exteriores de sus respectivos países. No me cabe duda que buena parte del respaldo a la exposición se debió a la gestión de Virginia Pérez-Ratton, a su productiva terquedad y a una increíble capacidad para contagiar a cualquiera en su causa. Pero, no es difícil suponer que una muestra que se presentaba con el título de “Centroamérica: re-generación” haya resultado, especialmente, atractiva para las representaciones diplomáticas de los estados centroamericanos, “después de décadas de guerras y conflictos abiertos”, como recordaba el comunicado de prensa de la Maison de l’Amerique Latine en su anuncio de *MESÓTICA II* en París.

Desde Costa Rica fue posible articular ese proyecto centroamericano. El país con mayor estabilidad política e institucional y con una infraestructura cultural relativamente amplia. Desde el país que, por otra parte, tuvo un papel negociador en los conflictos armados en la región y cuya habilidad política en los Acuerdos de Esquipulas –en los que participaron los presidentes de los cinco países– le valió el Nobel de la Paz 1987 al entonces presidente Oscar Arias. Esquipulas había sentado las bases para una paz que, en Guatemala, no se firmaría hasta fines de 1996. *MESÓTICA* se configura, entonces, en un contexto político de negociaciones y acuerdos de paz más o menos precarios. En 1996 el Partido Liberación Nacional –el de Oscar Arias– estaba de nuevo en el gobierno de Costa Rica. Durante esa administración, Figueres Olsen (1994-1998), Virginia Pérez-Ratton fue nombrada directora del MADC. Era la primera vez que asumía una responsabilidad institucional de esa escala, luego de un itinerario como docente y artista. A fines de la década de 1980, durante la emergencia de los desplazados por los conflictos en Centroamérica,

Virginia trabajó también en el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados en Costa Rica. Estuvo en la ACNUR, cuando tuvieron lugar algunos puntos de inflexión en los conflictos vecinos: la ofensiva de la guerrilla salvadoreña a fines de 1989 –que precipitó las negociaciones con el gobierno–, la convocatoria de elecciones en Nicaragua y la derrota electoral del sandinismo en 1990.

Hacia mediados de la década de 1990, los conflictos abiertos en Centroamérica y las secuelas de la guerra fría estaban demasiado calientes. En 1996, *MESÓTICA II* se enuncia desde una situación de “posguerra”, en la que podía ser tan urgente recordar ciertos episodios del pasado como olvidarlos. El ánimo de pasar página, de reconstruir, de sanar, resuenan en el término “regeneración”. Como una suerte de imagen-manifiesto, en la portada del catálogo *MESÓTICA* se presenta como una fuerza de transformación y regeneración: fuego. La imagen es de una foto tomada por la misma Virginia Pérez-Ratton mientras quemaban –en las afueras del museo– una pira de sillas para la instalación de Isabel Ruiz. Como menciona la ficha que acompañó el recorrido de la muestra, esa obra titulada *Historia Sitiada* hacía alusión a las aldeas quemadas por el ejército guatemalteco. Duelo. Aldeas arrasadas en un genocidio que aún se nombraba con dificultad, “intentan recordar cierto acontecimiento violento y masivo en una comunidad indígena rural”, sugería la curadora guatemalteca Rosina Cazali en el texto para el catálogo de *MESÓTICA*.

Atención a la diferencia de voltaje. Esa alerta insistente en las fichas de la itinerancia me hizo pensar en *MESÓTICA* como una especie de “transformador” que permitía aumentar o disminuir la tensión según el circuito. Me llama la atención, por ejemplo, que en esos documentos con instrucciones para las sedes de la exposición en Europa una obra como *Encuentro entre dos mundos* (1992), de Marta Eugenia Valle se registra omitiendo el título y con la siguiente nota: “sobria instalación de tres telas bordadas con motivos populares, una tras otra como velas/velos, atravesadas por una lanza que las une todas, flotando sobre una cama de pequeños cantos rodados”. La violencia de una lanza atravesando las telas bordadas se suaviza en la idea de una “lanza que las une”. Los límites entre la mera descripción técnica y la lectura curatorial son escurridizos en esos documentos, cuyo registro puede incluir desde la escueta “pintura dentro de la nueva abstracción” (Bayardo Blandino) a “pintura con fuerte textura de paleta oscura, pinceladas planas, con una temática que se refiere a lo urbano, lo marginal, la soledad” (Emilia Villegas). Reconozco que ninguno de los discursos de la exposición –textos curatoriales, catálogo, críticas, notas de prensa– me ha resultado tan fascinante como entrada a *MESÓTICA* que esas fichas que acompañaron la itinerancia.

Y pintados con barro

¿Quién habla en ese archivo? En las fichas conviven descripciones materiales y técnicas junto a comentarios críticos y pistas de lectura. Sin un protocolo estándar para todas las piezas, las descripciones ajustan sus criterios caso por caso. A veces, meramente burocráticas, a veces, más narrativas, las fichas tienen algo de apunte casual o doméstico en ciertos detalles como los que pueden contener las direcciones josefinas: “unos piecitos esculpidos en madera y coloreados a lápiz” (Marisel Jiménez), “objetos precolombinos con figuritas de juguete y otros íconos de penetración cultural” (Raúl Quintanilla). Una de esas descripciones me atrajo especialmente, cuando, al referirse a los pedestales para la obra de Regina Aguilar mencionan: “si se pueden incluir en el envío lo haremos, pues se concibieron de forma piramidal y pintados con barro”.

Muy lejos del cubo blanco, *MESÓTICA* eligió pedestales en forma piramidal y pintados con barro. Eligió crear sus propias condiciones de exhibición a partir de la singularidad de las obras, del contexto, del espacio de exposición y de las relaciones que se podían activar entre todos los elementos, incluso a los espectadores. Si *MESÓTICA* comprendía un proyecto político, una buena parte de este se confiaba a su dimensión poética, a la singular ordenación espacio-temporal y a la experiencia sensorial que proponía la muestra. En una conversación con Virginia Pérez-Ratton, en 2009, me decía sobre *MESÓTICA*: “Rolando y yo hicimos el diseño de montaje. Fue un momento en que se instauró una manera de trabajar las exposiciones en el museo, donde se diseñaba un montaje muy cuidado, para crear relaciones”³. En ese modo de trabajar, la exposición se entiende como un dispositivo perceptivo específico y la instalación como su herramienta más eficaz. A principios de 1997, en San José, le preguntaron a Gerardo Mosquera qué le había llamado más la atención de *MESÓTICA*. Su respuesta fue: “la presentación museográfica, tiene una linda resolución estética, de alto nivel internacional; es de resaltar el trabajo de Rolando Castellón” (Mosquera por Rivera, 1997).

Resulta difícil separar al curador Castellón del artista. En sus exposiciones personales suele incluir obras de otros y cuando instala muestras de otros autores se permite licencias como si trabajara con obras propias. Sospecho, por ejemplo, que en el barro de *MESÓTICA* –el de los pedestales, paredes o pisos– hay también algo del Moyo Coyatzin, uno de sus heterónimos.

Entre las múltiples dimensiones de *MESÓTICA*, me gusta pensar la exposición como una herramienta de auto-formación y aprendizaje. En primer lugar, para el propio MADC y su equipo. A mediados de la década de 1990, con la dirección del MADC, Virginia se iniciaba

³ Comunicación personal en el año 2009

en lo que sería un brillante itinerario curatorial. Rolando, por su parte, era un recién llegado a San José luego de un largo trayecto por instituciones y museos en California: fue uno de los fundadores y el primer director de la Galería de la Raza, en San Francisco, entre 1969 y 1970; curador en el San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) de 1972 a 1981, y director de la Mary Porter Sesnon Art Gallery, de la Universidad de California, en Santa Cruz, entre 1983 y 1992. Ese recorrido no solo le había dado herramientas, sino cierta legitimidad para hacer un uso heterodoxo de ese saber, para darle la vuelta, apropiarlo, torcerlo. Con toda esa experiencia, el autodidacta Castellón no ha dejado de comportarse como un amateur, como un intruso, un forastero, un apasionado, un amator. Alguien que se mueve entre el saber hacer y el hacer lo que le da la gana.

Me pregunto si *MESÓTICA* pudo ser uno de esos primeros momentos para el equipo del MADC en los que aprender y desaprender las gramáticas de la exposición podían constituir experiencias simultáneas. Cuando pienso en la dimensión pedagógica del trabajo de Castellón, la encuentro tanto en sus talleres, ediciones, conversaciones, en los esfuerzos permanentes por impulsar proyectos y artistas, como en la fascinante oportunidad de acompañarle mientras instala una exposición. En un texto reciente de Lidia Blanco me dio gusto reconocer sensaciones de mi propia experiencia con Rolando:

Quando *MESÓTICA* llegó a Casa de América –afirma quien era por entonces su directora– tuve la suerte de ver trabajar a Rolando Castellón y quizás fue la ocasión que más disfruté y aprendí del montaje, la creación, de una muestra. Su especial forma de estar en el tiempo y en el espacio, de moverse a contracorriente, de imponer su ritmo de observación y de reflexión, de oler, mirar y sentir los espacios, dejarse ganar por ellos y transformarlos, me enseñó más de la gestión cultural y el compromiso con la creación que todas las horas de estudio realizadas (Blanco, 2014, p. 204).

No estar sola

En la misma publicación editada para el vigésimo aniversario del MADC, la artista nicaragüense Patricia Belli aportaba otro testimonio:

Virginia me ofreció la llave hacia el arte contemporáneo centroamericano, que para mí significó no estar sola, conocer los trabajos de personas que iban a alimentar mi proceso, iban a poner ese proceso intimista en perspectiva, ante mí, por los años venideros. Yo abracé con pasión el predicamento de mi tiempo, mi posguerra, mi proceso de paz, mi duelo y alegría. ... Tampoco me di cuenta de la sintonía de esos trabajos con ese tiempo, hasta la visita de Virginia y la gran fiesta que fue *MESÓTICA II* (Belli, 2014, p.199).

Lo que comenzó a tejerse con aquella exposición fueron, sobre todo, relaciones, redes y una cierta escena común para el arte centroamericano. Aquella fiesta de *MESÓTICA II* resultó contagiosa. Es notable que varios de los artistas participantes en la exposición hayan sido agentes activos en el impulso de proyectos de educación, arte y crítica en sus respectivos contextos y con incidencia en la región. La revista *Artefacto* y el grupo *Artefactoría* (hoy *Malagana*) aglutinados desde 1992 por Raúl Quintanilla en Managua; la Escuela Taller San Juancito que, en el pueblo del mismo nombre de Honduras, ha impulsado Regina Aguilar desde 1992; la Asociación Mujeres en las Artes que desde 1997 promueve Bayardo Blandino en Tegucigalpa; la coordinación de la Bienal Centroamericana en cuyo equipo han participado el mismo Blandino desde Honduras y Rodolfo Molina desde El Salvador; el Taller de Arte Joven fundado por Patricia Belli en 2001 y que fue el germen de Espacio para la Investigación y Reflexión Artística (ESPIRA), activo desde 2003 en Managua.

Para la Bienal de Sao Paulo de 1998, Paulo Herkenhoff invitó a Virginia Pérez-Ratton a trabajar en una curaduría regional que se presentó con el título *Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro*. Esa invitación fue una consecuencia directa de *MESÓTICA II* y de la visita del curador brasileño a la exposición presentada en la Maison de la Amerique Latine (Pérez-Ratton, 2006). En el mismo año de *MESÓTICA II* comenzó a fraguarse otro proyecto de vocación regional impulsado por la iniciativa privada de un grupo de empresarios y profesionales: la Bienal Centroamericana que desde 1998 ha funcionado con un modelo nómada por las capitales de América Central.

Para la décima edición de ese evento, los organizadores se propusieron un cambio de modelo y fui invitada a presentar una propuesta para la curaduría general. En 2016, a veinte años de *MESÓTICA II* y a diez de *Estrecho Dudoso* –el evento internacional con la participación de más de 70 artistas en varias sedes y espacios públicos de San José y cuya curaduría compartí con Virginia Pérez-Ratton en 2006– la Bienal Centroamericana se realizaba en un escenario radicalmente distinto. Lo que a mediados de la década de 1990 se reconocían como contextos aislados entre sí, se han convertido en redes de trabajo y afecto que se han multiplicado y consolidado en Centroamérica. Esa situación nos permitía enfrentar la curaduría de la décima edición casi como un modo de continuar conversaciones iniciadas hace mucho tiempo, e impulsar o fortalecer proyectos que ya estuviesen en marcha en la región.

Un modo de visualizar algunas transformaciones podría ser a través de la obra de Moisés Barrios. En *MESÓTICA II*, *La primera guerra de las bananas* situaba un cierto campo de batalla en el contexto del arte, con sus instrumentos de legitimación y sus olvidos. El abandono de la serie *Bananera Blues* –que se presentó en la X Bienal Centroamericana– interpela a una de las grandes fuerzas de transformación económica y del contexto

natural, cultural y demográfico a inicios del siglo XX que fue la bananera. La vulnerabilidad a las plagas del banano (y la mayor vulnerabilidad ecológica del monocultivo) movió a las compañías a cambiar de una región a otra, construyendo y desmantelando infraestructuras, al tiempo que promovía y desmantelaba cultivos y poblaciones a su paso. Quizás, el abandono de un enclave bananero que registran las fotografías de Barrios se pueda leer menos como accidente, que como condición estructural de la plantación.

La X Bienal Centroamericana "Todas las vidas" se inauguró a fines de agosto de 2016 en el antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company, en Limón. Nos interesaba situar desde allí preguntas a nuestro presente, desde un lugar clave para esa compañía que "modeló el mundo" y que, en Centroamérica, contó con un laboratorio excepcional para ensayar prácticas económicas, políticas fiscales, laborales y ambientales de la corporación multinacional, una de las formas institucionales más influyentes en nuestros días.

La región a la que alude la *X Bienal Centroamericana* se configura desde articulaciones específicas, constelaciones poéticas y urgencias políticas compartidas. Poner la sostenibilidad de la vida en el centro, contrarrestar las violencias de la normalización, producir otras representaciones, imaginar otros cuerpos, otras sexualidades, vidas que importan, han sido algunos de los ejes de la bienal a partir de prácticas artísticas concretas. Pero la capacidad del arte para generar debates, transformaciones, esfera pública depende de articulaciones colectivas. Es lo que entendió, o en todo caso, lo que intentó *MESÓTICA* y que hoy parece aún más urgente: no estar sola.

Referencias:

- Bearstein, J. (1994). *Tierra de tempestades*, catálogo de la exposición. Preston, Inglaterra: Harris Museum & Art Gallery.
- Belli, P. (2014), Intervención en mesa de discusión "Miradas: ¿Qué es ser artista contemporáneo en /desde Costa Rica y Centroamérica? En *XX años del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. El día en que nos hicimos contemporáneos* [Catálogo]. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Blanco, L. (2014). El día que nos hicimos contemporáneos. Un Tango-Canción". En *XX años del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. El día en que nos hicimos contemporáneos* [Catálogo]. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Pérez-Ratton, V. (10 de noviembre de 1996). *MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación. La Nación, Áncora*.
- Pérez-Ratton, V. (1995). *MESÓTICA -the america non representativa*. [Catálogo de la exposición]. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Pérez-Ratton, V. (1997). *MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación* [Catálogo de la exposición]. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Pérez-Ratton, V. (2006). *Estrecho Dudoso*. San José: TEORÉTICA.

Rivera, A. (18 de enero de 1997). Centroamérica fuera de fronteras. Entrevista a Gerardo Mosquera. *La Nación*.

Rodríguez, T. (2014). *MESÓTICA-tiempo y lugar*. Breves reflexiones sobre el proyecto exhibitivo. En *XX años del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. El día en que nos hicimos contemporáneos* [Catálogo]. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.