

VIRGINIA PÉREZ-RATTON

CONVERSACIÓN CON | IN CONVERSATION WITH | ANTONIO ZAYA

Antonio Zaya Virginia, en mi reciente viaje a Costa Rica observé que con la sequía que asola toda el área centroamericana coincide un florecimiento en las artes contemporáneas de la zona, una buena cosecha como consecuencia de tu siembra tenaz entre otras menos acertadas o la de otros que se han unido a ti en esta contienda de visibilidad y acceso. Después de la última Bienal de Venecia, donde formaste parte del jurado, junto a otros colegas de todo el mundo; con dos premios para artistas centroamericanos, ¿tienes la sensación o percibes algún síntoma de cambio en este sentido entre el ocultamiento deliberado, la exclusión y la presencia, por parte de quienes pueden negociar estos aspectos de la realidad? En este sentido, la exposición digamos "latinoamericana" en Venecia estaba obviamente exiliada, no sé si a propósito pero ni con voluntad se pudo haber hecho peor.

Virginia Pérez-Ratton Aunque tu pregunta empieza luego, quiero referirme a la primera parte, específicamente a ese "florecimiento" que percibís. Digamos que sería lo ideal, pero que lo real, en el fondo, es que dos focos principales, Costa Rica y Guatemala, han intensificado notablemente su presencia dentro de las artes visuales más recientes, tanto por la obra que se produce allí, como por su difusión internacional; que Panamá está alborotando el panal (la colmena) y que en Honduras, Nicaragua y El Salvador, tres de los países más afectados por los años de guerra, las cosas más bien se sitúan a nivel de figuras y esfuerzos aislados. Un efectivo florecimiento de las artes implicaría, por un lado, una serie de importantes nexos interdisciplinarios, en que las artes visuales se verían confrontadas con las performativas, como el teatro o la danza, y con las literarias. Y un "florecimiento" se percibiría como un fenómeno reiterado o más o menos paralelo en los diversos países. Esto aún no se logra, a pesar, como te digo, de iniciativas de interacción entre disciplinas, que funcionan por aquí y por allá con mayor o menor éxito. Pero, con todo, definitivamente creo que se percibe un gran cambio, y se va articulando poco a poco cierto discurso y una mayor intersección entre medios y lenguajes, así como una mayor inserción en el plano internacional. Pero, te voy a decir que lo que me parece más importante es que se ha consolidado una red de trabajo entre colegas

Antonio Zaya Virginia, during my recent stay in Costa Rica, I observed that, while the drought is devastating the entire area of Central America, contemporary art is flourishing in the region, the fruit, or crop, of your tenacious labours as compared with other, less successful ones, or of the efforts of other people who have joined forces with you in this fight for acknowledgement and access. After the last *Venice Biennale*, where you, along with other colleagues from all over the world, were on the panel of judges, awarding two prizes to Central American artists, do you sense or perceive any symptoms of change in this direction as regards deliberate concealment, exclusion and inclusion on the part of those in a position to negotiate these aspects of reality? For instance, what we might call the "Latin American" exhibition at Venice was obviously banished. I don't know whether this was done intentionally but they couldn't have made a worse mess of it if they'd tried.

Virginia Pérez-Ratton Although your question begins later, I would like to talk about the first part, specifically to the flourishing you say you've observed. Let's say that that would be the ideal situation but that the real one is essentially to be found in the fact that two major focal points, Costa Rica and Guatemala, have considerably increased their participation in the more recent visual arts, both through the work produced there and through its international dissemination; also that Panama has put the cat among the pigeons and that in Honduras, Nicaragua and El Salvador, three of the countries most seriously affected by the war years, things are happening at the level of isolated figures and efforts. A true flourishing of the arts would, on the one hand, entail a number of important, interdisciplinary nexuses, in which the visual arts would be set face to face with the performing arts, like theatre and dance, and with the literary arts. And a flourishing would be perceived as a recurrent or more or less parallel phenomenon in the various countries. This has still not been achieved, despite, as I have said, initiatives for an interaction between disciplines, which work out here and there with a varying degree of success. But for all that, I definitely think that there are signs of a major change and that,



de todos los países, logrando algo muy difícil en el actual mundo del arte: la solidaridad mutua para apoyarnos y trabajar a escala regional, sin que ello implique condicionar discursos o proyectos individuales. Tal vez, en relación con el estado anterior de total ignorancia de la región, todo esto se perciba como un florecer, así que tenemos que abonarlo y cuidarlo.

No creo que la actual cosecha –como la llamas– que, aunque aún un poco fragmentada, es realmente mucho más consistente que hace unos años, sea sólo como decís, producto de mi siembra. Creo que hubo un concurso de circunstancias que facilitó ciertas acciones y estrategias que implementamos en un contexto que lo permitía, o sea que las condiciones estaban dadas para un cambio. Como dicen, “no por madrugar amanece más temprano” y a mediados de los noventa había una esperanza de cambio y unas expectativas positivas frente a la firma de los acuerdos de paz.

En Costa Rica específicamente, una infraestructura cultural relativamente importante, orientada sobre todo a las artes visuales, así como una serie de hechos y eventos de los años ochenta, estimularon la producción local y se produjo un momento efervescente. Sin embargo, no hubo ninguna propuesta de presencia y visibilidad hacia los puntos estratégicos que había que tocar, y no se evaluaban adecuadamente los espacios en donde se aceptaba exponer fuera del país, ni se ejercía mayor criterio curatorial. Tampoco puede afirmarse que la producción de esos años realmente significara cambios profundos a nivel conceptual, estético o ideo-

little by little, a certain discourse and a greater intersection between media and languages are taking shape, along with more intense penetration on the international plane. But I must say that what I consider to be more important is that a working network has been set up among colleagues from all countries, achieving something which is no mean feat in the present-day art world: mutual solidarity through which to back one another up and work at the regional level, without this entailing a conditioning factor for individual discourses or projects. Perhaps, as compared with the previous state of total ignorance of the region, this may be perceived as a flourishing and, if this is so, we must fertilise and nurture it.

I don't think that the present crop – as you call it – although it is still somewhat patchy, is really much more consistent than a few years ago, even if it is, as you say, solely the fruits of my labours. I think that circumstances combined in such a way as to facilitate certain actions and strategies which we implemented in a context that allowed us to do so. In other words, the conditions were right for change. As the saying goes, time will take its course and, with the mid-nineties, there came a hope for change and a positive outlook stemming from the formalisation of the peace treaties.

Specifically in Costa Rica, a relatively important cultural infrastructure geared above all towards the visual arts, together with a chain of events and developments in the eighties, acted as a stimulus for local production and a period of buoyancy set in. However, there was no proposal for participation and acknowledgement aimed at the strategic points involved. The spaces where exhibiting outside the country was accepted were not adequately evaluated and no great organisational criterion was followed. Nor can it be said that the production seen in those years truly meant profound changes at the conceptual, aesthetic or ideological levels. It would be more accurate to say that, somehow or other, the *aim-to-please* attitude typical of our art in former times carried on regardless. Towards the end of the eighties, a new character appears on the stage: a Costa Rican who starts to build a Self by adopting an Argentinian accent and Jewish spelling. Somebody had told him that gallery owners had to be Jewish if they wanted to be respected and successful! He set up the Atma Gallery, which would later be known as the Jacob Karpio Gallery. Jacob's work in presenting international artists in Costa Rica, his keen eye for spying out the right local people to promote them, combined with his shrewd perception of the imminent aesthetic changes, triggered a number of transformations and local reactions in favour, with many against. This helped pave the way for the task we undertook in 1994 at the MADC, the Museum of Contemporary Art and Design of Costa Rica. At the same time, thorough, consistent work was being carried out at Galería Sol del Río in Guatemala, which was involved with artists from the group known as *Grupo Imaginaria*, whose members had joined together some years before in Antigua (Guatemala). In El Salvador, El Laberinto was a commercial space which played an important role in maintaining the promotion of recent art when armed conflict

lógico, sino que de alguna manera continuaba la actitud complaciente que ha caracterizado mucho de nuestro arte en tiempos pasados. A fines de los ochenta aparece en escena un personaje, un costarricense que se comienza a construir un Yo, mediante la adopción de acento argentino y ortografía "judía", -¡alguien le dijo que los galeros tenían que ser judíos para ser respetables y exitosos!- y que monta la galería Atma, que luego se llamaría Jacobo Karpio. El trabajo de Jacobo en cuanto a la presentación en Costa Rica de artistas internacionales, su ojo para detectar talentos locales para promocionarlos, aunados a su astucia para comprender los cambios estéticos que se venían encima, produjeron algunos cambios y provocaron reacciones locales, en pro y mucho en contra, lo cual de alguna manera preparó el terreno para el trabajo que emprendimos desde el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica a partir de 1994. Al mismo tiempo se estaba haciendo un trabajo depurado y consistente desde la Galería Sol del Río de Guatemala, que trabajaba con los artistas del Grupo Imaginaria que unos años antes se habían agrupado en Antigua Guatemala. "El Laberinto" en El Salvador fue un espacio comercial que tuvo un papel importante en mantener la promoción del arte reciente en medio de lo peor del conflicto armado, sin embargo, sus posiciones no fueron tan radicales como las de Karpio o Sol del Río. También existían dos publicaciones que habían estado tratando de socavar el conservadurismo artístico y de mantener un trabajo editorial de alto nivel: "Talingo" en Panamá, y "Artefacto" en Nicaragua. Cada una con un perfil diferente, han sido pioneras en la difusión de las formas más recientes del arte y del pensamiento contemporáneo centroamericano. Cuando desde el MADC empezamos a trabajar a nivel de la región, en medio del aislamiento de unos países en relación con sus vecinos, encontramos entonces una serie de iniciativas en camino y varios proyectos incipientes que posteriormente se han ido consolidando, como *Colloquia* en Guatemala, *Mujeres en las Artes* en Honduras, y otros que poco a poco van surgiendo, todos desde el sector privado, independiente y por lo general sin fines de lucro.

En cuanto a mi trabajo personal, creo que éste ha sido más de detonador o de catalizador, de coordinador o de aglutinador. Creo que mi fe en el arte de la región ha sido muy fuerte, y he querido "dar a ver" como decía Paul Éluard, lo que no se veía. Mi intención siempre ha sido la de tratar de iluminar lo que permanece oscuro para muchos, o lo que nadie quiere ver con luz. La primera vez que fui a Venecia, a fines de los ochenta, no podía creer lo que mis ojos veían, ¡la representación latinoamericana era un horror, un espanto, sin mencionar lo centroamericano! Desde entonces, sin saber que sería directora de un museo o que tendría un espacio como *TEOR/ética*, me decía, algo hay que hacer para cambiar esto.

Para gran parte del trabajo inicial en el MADC, la colaboración de Rolando Castellón fue esencial, como curador, consejero y museógrafo exquisito. Luis Fernando Quirós, curador de diseño y jefe del centro de documentación e investigación, continuamente traía a colación la discusión sobre los procesos globales que teníamos que considerar, fue un hermoso trabajo de equipo. Más adelante, el pensamiento y el posicionamiento de gente

was at its height. However, its stands were never as radical as those of Karpio or Sol del Río. There were also two publications that had been trying to undermine artistic conservatism while maintaining their high quality: *Talingo* in Panama and *Artefacto* in Nicaragua. Each with a different profile, they have been pioneers in the dissemination of the latest art forms and thought of contemporary Central America. When we started to work at the regional level at the MADC, at a time when some countries were isolated from their neighbours, we found that a number of initiatives were already under way, along with several burgeoning projects which have subsequently reached maturity. I might mention *Colloquia* in Guatemala, *Mujeres en las Artes* in Honduras and others that are slowly taking shape, all in the private sector, independent and, by and large, on a non-profit-making basis.

With regard to my personal work, I believe that it has acted as a detonator as opposed to having performed the functions of catalysis, co-ordination or cohesion. I think that my faith in the art's region has been strong and I have sought to *make seen* as Paul Éluard put it, what could not be seen. My intention has always been to try and bring to light things that, for many, remain in the dark, or things that nobody wanted to see even in the clear light of day. The first time I went to Venice, at the end of the eighties, I couldn't believe my own eyes. The Latin American representation was horrifying, quite dreadful, not to mention the Central American one!!! From that time onwards, unaware that I would become the director of the museum or that I would have a space like *TEOR/ética*, I started telling myself that something had to be done to change all that.

In most of the early work carried out at the MADC, Rolando Castellón's role as curator and adviser and his superb handling of museography were fundamental. Luis Fernando Quirós, in charge of design and the documentation and research centre, constantly brought up the question of the global processes we should take into account. It was a fine instance of teamwork. Later on, the thought and stance of people like Gerardo Mosquera and Paulo Herkenhoff acted as our guide and there can be no question that their support was a valuable asset in our efforts to achieve a stronger position and greater recognition in the region. One of the things to interest me most, something which is still on my mind, is also the creation of domestic conditions enabling up-and-coming artists to develop projects which formerly met with no response or lacked a space. The idea is that they should not be understood solely beyond our borders. So the dialogue has been like a return flight, first outbound and then inbound.

After this long preamble, I'll now answer your questions about the results of Venice. In the international scope, I certainly have the impression that there was a different perception of what the participation of Central America in events of this type has meant so far. This is something which has been evolving since *MESÓTICA* (1996) and the Sao Paulo Biennial (1998). Locally, publicity about the inclusion of Central American artists and the

como Gerardo Mosquera y Paulo Herkenhoff nos sirvió de guía, y su apoyo ha sido indiscutiblemente un factor que ha contribuido a que nuestros esfuerzos pudieran desembocar en una mayor presencia y reconocimiento de la región. Una de las cosas que me interesaba más, y me sigue persiguiendo, es también el crear condiciones internas para que artistas muy nuevos desarrollen propuestas que en otros tiempos no tenían eco o espacio, y que no sólo puedan ser comprendidos fuera de nuestras fronteras. Así que ha sido un diálogo desde aquí y hacia fuera y de nuevo hacia adentro.

Después de este largo preámbulo, paso a responderte sobre los resultados de Venecia. En el ámbito internacional definitivamente creo que hubo una percepción diferente de lo que ha significado la presencia de Centroamérica en eventos de este tipo; algo que se viene gestando desde MESÓTICA (1996) y la Bienal de Sao Paulo de 1998. Localmente, la difusión de la inclusión de artistas centroamericanos fue casi nula, así como la noticia de los premios. Un pequeño cable dio la noticia y nada más. Luego, me tocó a mí escribir sobre mi experiencia como jurado e incluir el asunto de los premios, pero no hubo nadie, excepto Rosina Cazali en Guatemala, que le diera la importancia que tuvo. O sea que el ocultamiento deliberado persiste. Se dio mucha difusión a la presencia de los costarricenses que participaron en la desafortunada exposición latinoamericana del ILLA en Treviso, y se confundió lo que era ese pabellón, sin curaduría ni nada, con la invitación de los artistas por parte de Harald Szeemann. Creo que simplemente la gente no entiende, o no quiere entender o no le conviene. El apoyo de la prensa es importante en estos pequeños países, pues es ahí donde la gente se entera de las cosas, (me publican, luego soy "malheureusement") pero no hay criterios para valorar una cosa sobre otra. Yo he sostenido en muchas ocasiones que el pabellón latinoamericano ha sido desastroso toda la vida y que lo mejor sería un boicot a ese tipo de presencia, pero hay demasiados intereses diplomáticos y, en resumidas cuentas, lo que a todos les interesa es poner en el curriculum que estuvieron en Venecia, aunque sea a cincuenta kilómetros de distancia o en medio de una exposición sin sentido.

Dichosamente, sí se presentan oportunidades fuera del ámbito regional para quienes estuvieron allí dentro del proyecto curatorial central, y nos toca dar seguimiento a este tipo de aperturas, que si bien son engañosas y de cierta forma pueden convertirse en trampas, deben ser aprovechadas a posteriori. Creo que lo más importante de eventos como Venecia y São Paulo es lo que pasa después. Y por otro lado no hay que obnubilarse con ello: hay que mantener los nexos horizontales y apoyar los eventos más cercanos, como las bienales de La Habana, Cuenca, Lima, Santo Domingo, y extender el brazo a Istanbul, Tirana, y tantas otras bienales que, lejos de ser periféricas, muchas veces funcionan más eficazmente que los eventos tradicionalmente centrales.

AZ ¿Acaso también deberíamos añadir un plus de riesgo a la zona por "los elementos", que diría Felipe II de su Armada Invencible? Corriendo un tupido velo a Venecia, al menos antes apenas oíamos mencionar ni siquiera a un centroamericano como ejemplo o refe-

awards was practically non-existent. The news came in the form of a brief cable and that was it. Then I was asked to write about my experience as a member of the panel and I spoke of the awards but nobody, except Rosina Cazali in Guatemala, gave it the importance it deserved. In other words, deliberate concealment is still rife. A lot of publicity was given to the participation of the Costa Ricans in the ILLA's unfortunate Latin American exhibition in Treviso and the significance of the pavilion, which had no curator or anything else for that matter, was confused with Harald Szeeman's invitation to the artists. To my mind, people just don't understand, or they don't want to understand, or it's not in their interests to do so. The press's support is important in these small countries because it is through the papers that people find out what's going on (*I've been published, therefore I am, malheureusement*) but there are no criteria by which to rank one thing above another. I have often maintained that the Latin American pavilion has always been a disaster and that the best option would be to boycott this type of participation, but there are too many diplomatic interests and, to put it briefly, the only thing everybody is after is to be able to state in their *curriculum vitae* that they participated in Venice, even if they were 50 km away or involved in a meaningless exhibition.

Fortunately, opportunities do arise outside the regional scope for those who were there as part of the central organisational project and we should make the most of them. Even if they are deceptive and, in a way, may take the form of a trap, they should be turned to advantage afterwards. At the same time, there is no need to get carried away by it all: horizontal nexuses should be maintained and support should be given to the events closest to home, like the biennials of Havana, Cuenca, Lima, Santo Domingo. A helping hand should be offered to Istanbul, Tirana and so many other biennials which, far from being peripheral, often prove more effective than the traditionally central events.

AZ Perhaps we should add a risk premium to the area on account of "the elements", as Philip II said at the time of the Spanish Armada. Drawing a discreet veil over Venice, at least in the past, we scarcely heard mention of even a Central American as an example or reference point in a conversation between colleagues. Now, however, it seems that the "oil slick" has spread there, like *manga fever* in these *Cyberian* (i.e., of *Cyberia*) times. I'm talking about the desire to fulfil the expectations of the *mainstream*, something which seems to worry most of the colleagues aiming at international recognition while lacking domestic alternatives. This is why they are at risk of falling into the chasm of obscurity. This longing to be perceived and make their presence felt perhaps distorts the solutions being given by many artists to their own contexts, the scope of which, I'll be bound, is unknown to all. Precisely in their resistance to those global models, "they have succumbed". On this point, another question would be: In what way and to what extent is the cultural policy of Central American governments paradigmatic of

rente en una conversación entre colegas. Sin embargo, ahora parece que "la mancha de aceite" llegó hasta allí, como la fiebre del manga en estos tiempos ciberianos (de Siberia). Me refiero al deseo de "cumplir las expectativas del mainstream" que parece preocupar a la mayoría de colegas que se enfrentan al reconocimiento internacional y carecen de alternativas domésticas, por lo que asimismo se juegan el abismo de ser "sólo conocidos en su casa a la hora de comer". Este afán por ser percibido y hacerse visible acaso desvirtúa las respuestas que muchos artistas están dando a sus contextos propios que a ciencia cierta, todo el mundo ignora hasta donde le alcanzan. Precisamente en resistencia a esos modelos globales que "han sucumbido". Otra cuestión sería, en este sentido, ¿En qué forma y medida, la política cultural de los gobiernos centroamericanos es paradigmática de la política general y hasta qué punto la producción artística depende de esas políticas? (Es significativo, por ejemplo, que una novela tan excepcional como "Managua Salsa City: devórame otra vez" no sea celebrada como un hito cultural sin precedentes por los propios latinoamericanos en su conjunto, aunque debo reconocer que te debo su lectura).

VPR Coincido con vos en que este oscuro "deseo de cumplir las expectativas del mainstream" condiciona trabajos y estrategias, pero es comprensible, ¿no crees? En general en el área no existen alternativas de producción que puedan ser avaladas institucionalmente, como sí existen en otros países, por lo que muchas investigaciones quedan a medio camino. Por otro lado, es evidente la indiferencia general ante el fenómeno de la "mancha de aceite": quienes están siendo aceptados en proyectos fuera del área son por lo general, justamente los artistas que menos interesan internamente. De ahí el silencio, si fueran los que están colgados en la mayoría de las casas, los periódicos no alcanzarían para la noticia ¿Por qué? Porque de alguna forma esos son los artistas "oficialmente reconocidos" —como los que llegan a las muestras del ILLA por ejemplo— y que no atentan contra nada. Aquí llegamos a la segunda parte de tu pregunta: para comenzar, no creo que se pueda poner en relación la política cultural con la política general más que para decir que es la última de las prioridades. Los votos del sector cultura son muy pocos con relación a otros segmentos (el de la afición al fútbol por ejemplo): da igual lo que pase en cultura, y si hay descontento es poco relevante para las encuestas de popularidad de los gobiernos. La política cultural —cuando existe— usualmente depende casi exclusivamente de quien esté a la cabeza del Ministerio.

La falta de políticas culturales es la queja generalizada de nuestro sector. Sin embargo, aunque parezca raro lo que te voy a decir, no estoy tan segura de que se deberían instaurar políticas definidas o determinantes, en nuestros países, pues detrás de ellas se camufla el espectro de la cultura oficial con todos sus inmenables matices, y puede coartar la existencia de instituciones con perfil propio dentro de la oficialidad. ¿Quién diseñaría estas políticas? Me dan escalofríos de solo pensarlo. Nuestros gobiernos se han caracterizado por el deseo de perpetuar aspectos de identidad que les conviene exportar; y por legitimar propuestas que no tienen asidero estético o conceptual en el mundo actual.

the general policy and how great is the dependence of artistic output on those policies? (It is significant, for example, that an exceptional novel such as *Managua Salsa City: devórame otra vez* has not been acclaimed as an unprecedented cultural milestone by Latin Americans as a whole, although I have to admit that I haven't read it yet).

VPR I agree with you in that this obscure desire to fulfil the expectations of the mainstream conditions both work and strategies, but this is understandable, don't you think? Generally speaking, in the area, there are no production alternatives that can be endorsed at the institutional level as is the case in other countries and, as a result, a lot of research projects are only half-finished. Moreover, there is clearly widespread indifference to the phenomenon of the oil slick: those who are being accepted for projects outside the area are, by and large, precisely the ones who are of little interest for domestic purposes. Hence the silence. If they were the ones hanging in most houses, there wouldn't be enough newspapers to cover the news! Why? Because, somehow or other, they are the officially recognised artists — like, for instance, those that appear in the ILLA displays and don't take a stand against anything. At this point, we reach the second part of your question. To begin with, I don't think that the cultural policy can be related to the general policy other than for the purpose of saying that it is last on the list of priorities. Votes from the cultural sector are very few as compared with those from other segments (football fans, for instance): there is little concern about what is going on in the cultural world and, if there is a sense of dissatisfaction, it is irrelevant as far as the governments' popularity surveys are concerned! The cultural policy, when it exists, usually depends almost exclusively on whom is at the helm in the ministry.

The lack of cultural policies is a widespread grievance in our sector. However, although you may be surprised by what I'm going to tell you, I'm not so sure that specific or determining policies should be introduced into these countries because behind them lurks the phantom of official culture with all its unspeakable implications and this may restrict the existence of institutions with their own profile within the realms of officialdom. Who would design these policies? The very thought curdles my blood. Our governments have been characterised by a desire to perpetuate the aspects of identity which it is in their interests to make known abroad and by the acceptance of proposals which have no aesthetic or conceptual relevance in the present world.

I think that it would be a better idea to devise policies of support for the culture sector and that culture ministries, boards and institutes should be conceived as liaison officers as opposed to cultural planners or governors. A backup policy can be implemented in the long term, but cultural policies must be able to adapt to periods such as the present one, a time of constant changes and unstable circumstances. In this aspect, officialdom's capacity for reaction is negligible and its flexibility, practically non-existent, whereas actual projects and individual institutions

Creo más bien que lo que debería existir son políticas de apoyo al sector cultura, y que los ministerios o consejos o institutos de cultura se conciban más como facilitadores que como planificadores o rectores de la cultura. Una política de apoyo puede implementarse a largo plazo, pero las políticas culturales deben poder adaptarse a épocas como ésta, de cambios constantes y de circunstancias inestables: en este sentido, la capacidad de reacción oficial es poca, y su flexibilidad casi nula, mientras que los proyectos mismos y las instituciones individuales pueden irse acoplado al cambio, y preparar sus estrategias de acción más fácilmente que una inmensa tortuga burocrática. Por eso creo que el fenómeno de los proyectos independientes en Centroamérica ha sido tan fructífero, pues son "elásticos", libres de los rígidos esquemas legales que anclan la oficialidad, lo cual les permite ir evolucionando a medida que van trabajando.

Esto nos lleva a otro aspecto, que es el de nuestra propia definición como artistas o como gestores, y que entronca con tu referencia al mainstream. A pesar de muchas lagunas por colmar, es cierto que se esbozan poco a poco posibilidades de conocimiento real de nuestra producción y nuestro contexto. Las cosas, por dicha, han cambiado mucho en los últimos seis o siete años. Por esto —o a pesar de ello, no lo sé—, pienso que hay que reflexionar y poner en perspectiva los alcances y resultados, pues esta visibilidad no puede seguir asumiéndose como un objetivo "per se", sino que debemos plantearla más bien a partir de dos grandes interrogantes: ¿para qué y hasta dónde nos proponemos llevar esta visibilidad/presencia? Ello nos obliga a definir cuáles son las consecuencias de este proceso —que no es siempre tan halagüeño como pudiera parecer— y si verdaderamente contribuye a crear un aparato crítico, o mejores condiciones para el trabajo de los artistas en el seno de la región, que es lo que en definitiva cambiaría algo.

También creo que hay que tener bien clara la necesidad de tratar de mantener control sobre este fenómeno: la aparente apertura global nos arriesga a hacernos cómplices del juego de la *tokenización*; es decir, la fácil adopción por los centros de poder de ciertas figuras del área como paradigmáticas, no sólo artistas sino también dentro de la práctica curatorial. Esto les resuelve de manera liviana el problema de nuestra verdadera inclusión y presencia dentro de los sistemas de circulación internacionales.

Entonces, localmente, el esfuerzo —absolutamente necesario— de difusión, no puede seguir concentrado en la sola visibilidad hacia fuera, pues evita o limita la reflexión a lo interno; ese verdadero conocimiento de nosotros mismos. Si perdemos el control sobre esta acción visibilizadora, o dependemos sólo de la presencia internacional como meta, tenés toda la razón en que se puede desembocar en una cooptación por parte de los centros, y que nuestro funcionamiento termine adaptándose a sus propios parámetros. Con esto, los proyectos de los que te he hablado podrían perder de vista su razón de ser. En el fondo, se trata de lo que muchas veces se ha buscado, con mayor o menor éxito: descentralizar las estructuras tradicionales mediante la creación de nuestros propios centros, nuestros propios sistemas de validación, pero sobre todo mediante el establecimiento del diálogo horizon-

are able to keep in step with change and to prepare their plans of action with greater ease than an unwieldy bureaucratic machine. This is why I think that the phenomenon of independent projects in Central America has been so fruitful, because they are flexible, free of the rigid legal schemas that tie officialdom down. Therefore, they are in a position to evolve as their work progresses.

This leads us to another aspect, that of our own definition as artists or managers, which links up with your reference to the *mainstream*. Although there are many gaps to be filled, it is true that possibilities of gaining a true awareness of our production and our context are gradually appearing on the horizon. Luckily, things have changed a lot over the last six or seven years. It is because of this, or despite it — I'm not sure — that I consider it necessary to give some thought to the effects and the results and bring them into perspective because this desire for recognition cannot go on being seen as a target in itself. Instead, we should look at it from a twofold angle: How far do we intend to take this recognition/presence and for what purpose? This forces us to define the consequences of this process, which isn't always as attractive as it may seem, and also to determine whether it really does contribute to the creation of a critical apparatus or better conditions for the artists to carry out their work in the heart of the region. This is where a real change could occur!

I also think that we should be fully aware of the need to try and keep control of this phenomenon: with the apparent global opening-up, we run the risk of becoming accomplices in the game of tokenism; that is, the convenient selection by the powers that be of certain of the area's figures to act as paradigms, not only artists but also people from the world of exhibition organising. This is an easy way out of the problem regarding our true inclusion and participation in the international circuits.

Thus, locally, the absolutely necessary effort as regards dissemination cannot continue to centre on outward recognition because this precludes or restricts inward reflection; true awareness of our own selves. If we lose control of this strategy for recognition, or we rely solely on participation at the international level as a target, then you are quite right in saying that it could lead to co-option on the part of official centres and that our *modus operandi* could ultimately find itself adapting to their parameters. As a result, the projects I've mentioned could lose sight of their *raison d'être*. In the end, it comes down to something that has already been pursued many times, with a varying degree of success: the decentralisation of traditional structures through the creation of our own centres, our own validation systems, but above all through the establishment of a horizontal dialogue among ourselves with a view to subverting the vertical relationships of the past. You're bound to tell me that this sounds utopian and I'm aware that validation systems are hard to bring down, but a good way to approach it all is by first boosting our self-esteem. We have to legitimise our own space, as if we were cleaning the mirror in which we see our reflection, instead of leaving the dust to accumulate and letting it prevent us from

tal entre nosotros mismos, que logre subvertir las relaciones verticales del pasado. Ya me dirás que esto suena utópico, y soy consciente de que los sistemas de validación son difíciles de romper, pero un buen comienzo para todo es subir la autoestima, y tenemos que legitimar nuestro propio espacio, como limpiar el espejo en que nos vemos, en lugar de dejar que se acumule el polvo y ya no podamos reflejarnos, es complejo, muy complejo, y eso de los contextos que todo el mundo ignora, es cierto – y hay que ver de que manera atraemos la vista y la presencia internacional hacia nuestros propios espacios– estoy segura que eso también incide en los cambios perceptivos.

AZ ¿Qué representa para el área centroamericana TEMAS CENTRALES y cuál fue su propósito inicial y en qué medida han conseguido estas intenciones originales? ¿En el marco TEOR/ética, qué supone de cambio frente a las estrategias culturales que se venían abordando en el pasado? ¿Cuál es el perfil de TEOR/ética hoy, después del 11 de septiembre?

VPR Esto habría que preguntárselo sobre todo a los participantes, pues en mi respuesta obviamente tendrás una visión sesgada, pero creo que, de alguna forma, el mismo título del simposio nos hizo a todos obviar el sentimiento de ser periférico y sentir que nuestros temas son nuestro centro, y que éste tiene que funcionar con los demás, ya sin complejos.

En cuanto a sus propósitos iniciales, voy a contarte un poco como se gestó. Desde 1997 yo venía pensando en armar un evento teórico que recogiera un poco lo que se había hecho con MESÓTICA II en 1996, cuando tuvimos dos pequeños simposios, uno con la inauguración en noviembre y otro con la clausura en febrero de 1997, y a los cuales vinieron una serie de participantes internacionales. Luego vino la curaduría para Sao Paulo, en 1998, que me hizo ver aún más claramente la necesidad de compartir más información y comprender los discursos de cada uno de nosotros, artistas o curadores, y para ello era necesario reunirnos entre nosotros, oírnos unos a otros y tener observadores internacionales que oyeran lo que teníamos que decir desde la región.

Ya para fines de ese año yo estaba en plena crisis con la Ministra de Cultura y mi renuncia al MADC era inminente. Fue alrededor de esa época cuando Sebastián López me propuso hacer un simposio centroamericano entre los dos. Decidimos esperar a que yo saliera del Museo y ver desde donde podíamos organizarlo. Cuando fundé TEOR/ética volvimos a conversar y armamos el proyecto, que fue enteramente financiado por la Fundación Rockefeller y la Fundación Hivos de Holanda, y organizado desde nuestra oficina en San José. La idea inicial de retomar el trabajo anterior fue evolucionando hacia la necesidad primordial de establecer un diálogo regional, pero que se diera sobre la base de información compartida. Le propuse un esquema a Sebastián, y así lo hicimos: una parte de relatorías sobre los 90, una parte de ponencias en base a un temario, y luego dos mesas redondas, una de curadores y otra de artistas. Además montamos una exposición de apoyo al simposio e invitamos a los artistas que así lo quisieran, a presentar su trabajo en unos pocos minutos al final

seeing ourselves any more. It's complex, very complex, and what you said about the contexts being unknown to everybody is true. We have to work out how we can attract international attention and participation to our own spaces. I'm sure that this also has a bearing on perceptible changes.

AZ What does *TEMAS CENTRALES* (lit.: *CENTRAL THEMES*) mean to the Central American area? What was its initial purpose and to what extent have the original intentions been fulfilled? In the framework of *TEOR/ética*, what degree of change is involved as regards the cultural strategies addressed in the past? What is the profile of *TEOR/ética* today, after September 11?

VPR That's a question above all for the participants because, naturally, my answer will give you a biased view. Nonetheless, I think that, in some way, the title itself of the symposium made us all oblivious of the sense of being peripheral and led us to feel that our themes are our centre and also that this centre has to come into operation alongside the rest, free of complexes.

As for its initial purposes, I'll talk to you briefly about how the idea came into being. Since 1997, I had been thinking of staging a theoretical event on similar lines to *MESÓTICA II*, held in 1996, when we had two small symposiums, one at the opening in November and the other, when it concluded in February 1997. They were both attended by a number of international participants. Then came the task of organising the Sao Paulo exhibition in 1998, when it became even clearer to me that it was necessary to share more information and understand the discourses of each one of us, artists and curators alike. To do this, we would have to get together, listen to one another and invite international observers to come and hear what we had to say on our home ground.

By the end of that year, my relationship with the Ministry of Culture was at its worst and my resignation from the MADC was imminent. It was around that time that Sebastián López put to me the idea of organising a Central American symposium together. We decided to wait until I'd left the museum to think about where we could do it. When I founded *TEOR/ética*, we discussed the project further and proceeded to set it up. Financed entirely by the Rockefeller Foundation and Holland's Hivos Foundation, it was organised from our office in San José. The initial idea of resuming previous work gradually evolved towards the indispensable need to establish a regional dialogue on the basis of shared information. I passed a plan on to Sebastián and that's what we did: one part consisted of reports on the nineties, another of invited papers concerning a list of topics, followed by two round tables, one made up of curators, the other formed by artists. We also organised an exhibition by way of a complement to the symposium and we invited any artist that was interested to present his work briefly at the end of each day. In this way, the theoretical discussion would be rounded off by actual production. It has always struck me as odd that, while curators and theorists are invited to symposiums, artists are given few opportunities at these events

de cada día, con lo cual el discurso teórico se podía ver completado por la producción real. Siempre me ha llamado la atención que los simposios invitan a curadores y teóricos, pero que pocas veces se oyen las voces de los artistas. Creo que el esquema funcionó muy bien y que en medio de todo, se lograron muchos de los objetivos. En estas cosas, es como en las bienales, es lo que sucede como consecuencia lo que más importa y es ahora, más de un año después, sobre todo al volver a viajar por la región, que veo más claramente el impacto que tuvo. La publicación del libro, que nos llevó un año entero de correcciones, edición y trabajo arduo de todo el equipo de TEOR/ÉTica, resultó en una emotiva presentación en la que todos sentimos la necesidad de seguir adelante y profundizar nuestro conocimiento de nuestra realidad y pensamiento. Mira, yo le pedí a los ponentes y a algunos participantes que me enviaran sus comentarios bien sinceros después del evento; muchos lo hicieron, otros no. En términos generales creo que se logró sobre todo quebrar un sentido de aislamiento y se evidenciaron problemas e inquietudes compartidas, con lo cual ya cada uno se siente menos solo. Se consolidó una red de trabajo y sirvió para que mucha gente se conociera y entablara amistad. ¡Imagínate que llegaron más de 200 personas de toda el área!

Algunas de las discusiones dejaron interrogantes: la función del curador fue ampliamente discutida y cuestionada, la definición de la "institución" del arte y las posibilidades que ofrece la misma carencia de poder implementar soluciones inéditas y espontáneas, la ausencia de ponencias sobre la renovación de la pintura fue muy notoria, sobre todo sentida por artistas muy jóvenes que han decidido pintar, la contraposición entre el espacio público y el privado, la valoración de una estética de la violencia, como una actitud política, frente a la estética de lo íntimo como otra manera de sobrevivir a la violencia, o por ejemplo la importancia o no de ser "reconocido" fuera de las fronteras, la valoración de los esquemas de circulación tradicionales; muchos fueron los temas tratados y lo mejor es que no se llegó a ninguna conclusión apoteósica, fue realmente plantear muchas preguntas para seguir pensando.

A raíz de todo esto, TEOR/ÉTica entró en un proceso de reflexión sobre sí misma y sobre su vocación, y que de alguna forma planteé antes, cuando hablaba sobre los esfuerzos de visibilidad que no pueden bastar por sí solos. Creo que no podemos pensar en articular discursos si no consolidamos nuestros propios espacios, por esto es que estamos planeando un evento regional a largo plazo, que anunciaré cuando tenga seguros los fondos.

En estos momentos, creo que tenemos que replantearnos para qué hacemos arte, para qué lo difundimos y cómo vamos a hacer para proteger nuestras libertades, las de todos, como individuos y como colectividades; se están gestando todo tipo de limitaciones y no sé hasta qué punto todo el mundo es consciente de ello. Yo quisiera que espacios como TEOR/ÉTica rompieran los muros de sordera que se están construyendo alrededor de posiciones extremas que pretenden justamente no serlo, y que se presenten como adalides de la democracia cuando en el fondo se trata de un mayor control de nuestro pensamiento y nuestro derecho a disentir.

to make themselves heard. I think the plan worked out extremely well and that, in the midst of it all, many of the aims were accomplished. These events are similar to the biennials in the sense that what matters is the consequences and it is now, one year later, especially after another trip round the region, that I have a clearer idea of the impact it caused. When the book was published, after one full year's hard work in which the entire TEOR/ÉTica team was engaged in correcting and editing tasks, it was presented at an emotive gathering where we all felt the need to forge ahead and increase our awareness of our reality and thought. In fact, I asked the invited speakers and some of the participants to send me their honest opinion after the event. Many of them did, others didn't. In overall terms, I think that the main achievement was the elimination of a sense of isolation while problems and sources of common concern were brought to the surface. As a result, each one of us feels that he is no longer alone. A working network was built, enabling lots of people to get to know one another and form friendships. Just imagine that over 200 people came from all over the area!!!

Some of the discussions raised questions awaiting an answer: the function of the organiser was fully discussed and questioned; the definition of the art institution and the possibilities offered by the very shortage to implement new, spontaneous solutions; the absence of invited papers on the renewal of painting was a subject of broad comment and regretted above all by the young artists who have decided to take up painting; the contrast between the public and the private spaces; the valuation of an aesthetic of violence as a political attitude vis-à-vis the aesthetic of the intimate as a different way of surviving violence; or, for instance, the importance or unimportance of being recognised beyond one's borders, or the valuation of traditional circulation patterns. Many were the topics discussed and, best of all, no overwhelming conclusion was reached. Really, it consisted of raising a lot of questions to provide further food for thought.

The upshot of all this was that TEOR/ÉTica embarked on a process of reflection about itself and its purpose, a matter which, in a way, I addressed before when I said that efforts for recognition do not suffice in themselves. The way I see it, we cannot consider the idea of building discourses unless we consolidate our own spaces. That's why we're making long-term plans for a regional event. I'll announce it when I'm sure of the cash!!!!

At the present time, I think that we should rethink the purpose of our art and of its dissemination and also the way in which we are going to protect our liberties, the liberties of all, as individuals and collectives. All kinds of restrictions are on the way and I don't know how aware everybody is of this. I would like spaces such as TEOR/ÉTica to break down the walls of heedlessness that are being erected round extreme stances whose real aim is anything but. They appear as champions of democracy when really it's all about gaining greater control over our thought and our right to disagree.