

# SOBREVIVIENDO A LA "DEMOCRACIA" EN LA PERIFERIA DEL CULO DEL DIABLO

RAÚL QUINTANILLA ARMIJO

*Para VPR, instigadora incansable de este sueño*

I

## La increíble y triste historia del Protectorado de Nicaragua y su desalmada tía-abuela Samuela

Un poco de historia no cae mal para entender las estrategias de supervivencia del artista nicaraguense a principios del siglo XXI. Y como esta revista es española a pesar de ser de Las Canarias, nos limitaremos al siglo pasado, olvidándonos, con permiso de nuestras extintas poblaciones indígenas, un tantito del "descubrimiento", la "conquista", la "evangelización" y la "Colonia" española.

El siglo XX comienza en nuestro país no con la consolidación y auge de la burguesía nacional como debía de haber sido, sino más bien con su castración definitiva. ¡Auch! El cirujano de esta operación sin anestesia fue el Departamento de Estado de los EEUU. Con una notita redactada por Filanderio Knox en 1909, el gobierno norteamericano hace renunciar, debido a una conducta independentista que ponía en peligro su hegemonía, a José Santos Zelaya, presidente y dictador de Nicaragua.

Tres años después, en 1912, desembarca la marinería yanqui en nuestras costas y en nuestras camas. Estos chelitos llegaron y se quedaron. Con el país entero y hasta 1979. "Managua, Nicaragua donde yo me enamoré, tenía mi casita, mi vaquita y mi buey.... Y por supuesto mi mujer también" cantaban alegremente los marines, mientras devastaban Nicaragua con su erecto Big Stick.

Pero los buenos hijos de Washington no olvidaban que en casa, allá en el Norte, *in the land of the brave y the home of the free*, la verdadera familia ansiaba postres para la sobremesa. Y entonces *Bananas became our business*. El destino agroexportador de nuestro país quedaba sellado, demás está decirlo, con sangre y represión. Y nuestros verdaderos presidentes, no lo duden ni un minuto, fueron los gerentes generales de la Standard Fruit. *Oh yes*.

Para acabar de "embarrarla", el docilísimo gobierno nicaraguense firma en 1916 el vergonzoso Tratado Bryan-Chamorro, con el cual ceden a los EEUU el derecho a perpetuidad para construir un canal a través de Nicaragua, la entrega por 99 años de las Islas del Maíz y el derecho para la construcción de una base naval en el Golfo de Fonseca.

*For VPR, a tireless instigator of this dream*

I

## The incredible sad story of the Protectorate of Nicaragua and her heartless great-aunt Samuela

A bit of history does not come amiss when trying to understand the survival strategies of the Nicaraguan artist at the dawn of the twenty-first century. And, as this review is Spanish, despite the fact that it comes from the Canary Islands, we shall limit ourselves to the last century and, with the permission of our extinct indigenous populations, leave to one side issues like the "discovery", the "conquest", the "evangelisation" and the Spanish "colony".

In our country, the twentieth century opened, not with the consolidation and prosperity of the bourgeoisie, as should have been the case, but with its definitive castration. Ouch! The surgeon who performed this operation – no anaesthetic was used, incidentally – was the State Department of the USA. In a note drawn up by Filanderio Knox in 1909, the American government forced José Santos Zelaya, President and Dictator of Nicaragua, to resign on account of his pro-independence conduct, which was jeopardising the northern neighbour's hegemony.

Three years later, in 1912, the Yankee marines disembarked on our coasts and in our beds. These palefaces had come to take a long sojourn and, in the process, the whole country, until 1979. "Managua, Nicaragua, where I fell in love, there I had my cottage, my cow and my ox ..... and, of course, my wife as well," the marines would happily sing while brandishing their big stick and devastating the place.

But the good guys from Washington did not forget that back home, up in the north, in the land of the brave and the home of the free, their real family was longing for a dessert on the meal table. And then, bananas became our business. Our country's destiny as an exporter of agricultural produce was sealed, needless to say, by blood and repression. And our real presidents, let there be no doubt, became the general managers of the Standard Fruit Company. *Oh yeah*.

To crown it all, in 1916, the ever so submissive Nicaraguan government signed the outrageous Bryan-Chamorro Treaty, whereby it granted to the USA the perpetual right to build a canal across Nicaragua, while assigning the islands, Islas del Maíz, for 99 years, along with the right to construct a naval base in the Gulf of Fonseca.

Estábamos ni más ni menos que con los pantaloncitos abajo y las manos caídas y no faltó demasiado tiempo para que los EEUU acabaran de "jodernos" controlando las rentas de aduana, los ferrocarriles y el Banco Nacional. Nicaragua se volvía un protectorado estratégico de los EEUU.

Finalmente en 1926 la dignidad y la vergüenza de un pueblo se concentra en los huevos de un hombre. Ese hombre fue el héroe antiimperialista y nacionalista Augusto César Sandino. Fue él y su Ejército Defensor de la Soberanía Nacional ("Ejército Loco" lo llamó Gabriela Mistral), quienes durante 8 años de guerra de guerrillas hicieron presagiar para los yanquis el polvo amarillo de Vietnam. Sea.

Sandino, que sobrevivió a todos y cada uno de los primeros bombardeos de la aviación norteamericana, no pudo con la traición provincial y en 1934, junto a todo su estado mayor, es asesinado por el general de división Anastasio Somoza García. Un verdadero hijo de puta. Pero uno "nuestro", decía el Presidente Roosevelt.

Surgía así la dictadura Somocista, amiga incondicional del Departamento de Estado y garante fundamental de la "Pax Americana", desde su gestación hasta su muerte en 1979. Por eso y por muchas cosas más, Somoza se convirtió en el Estado de Nicaragua. El Estado era él. Sus intereses y únicamente sus intereses eran los intereses del país.

Durante 40 años nuestros vecinos del norte se hicieron los ciegos, sordos y mudos con la dictadura somocista y con sus injusticias sociales. Apoyarla y oxigenarla eran la garantía de control para el área centroamericana. Especialmente después de Cuba en 1959. Así se explican la Alianza para el Progreso, Condeca, el Mercado Común Centroamericano y su falsa industrialización.

En 1972, un segundo terremoto vuelve a golpear Managua, borrando literalmente la ciudad capital del mapa. Somoza y su camarilla de delincuentes se apoderan de toda la ayuda internacional. Un tercio de todos los activos de la economía nicaragüense le pertenecen. El vaso comienza a colmarse.

En 1978, el hijo del hijo del dictador, hoy respetable ciudadano norteamericano de la ciudad de Miami, asesinó a Pedro Joaquín Chamorro, popular líder de la oposición burguesa. Fue la gota que la armó. Una insurrección popular, apoyada por un amplio frente de clases y vanguardizada por un modernizado Frente Sandinista de Liberación Nacional (que venía desarrollando una guerra de guerrillas desde 1963), da, para usar la terminología de entonces, al traste con la dictadura militar somocista. El costo: más de 50.000 vidas de nicaragüenses.

La Revolución Popular Sandinista, que según las consignas era irreversible, duró desde 1979 a 1990. (No confundir por favor con la Revolución Sandinista). Una década justo. Una "década perdida" según las clases reaccionarias y burguesas que hoy detentan el poder en Nicaragua. Pero se equivocan. Una "noche oscura" según su santidad el Papa. Pero también se equivocaba. Una década de "Dignidad y Antiimperialismo" (con mayúsculas). Eso sí. Una década de populismos necesarios y desaciertos económicos (35.000% de inflación). Eso también. Una década necesaria para, al fin, poder confrontar nuestra identidad nicaragüense y latinoamericana en contraposición a los EEUU. Un "turning point" en la historia del istmo", como afirma Pérez Brignoli. El resurgimiento estratégico del área centroamericana.

Sobre nuestras espaldas cayó de pronto y sin compasión alguna el peso entero del enfrentamiento Este-Oeste. Los EEUU atacaron a la revolución desde sus inicios. Su receta fue una eufemística guerra de "baja intensidad" que poco a poco fue minan-

do. So there we were, with our pants down, arms dangling at our sides and, before long, the USA fucked us good and proper by taking control of Customs revenue, the railways and the national bank. Nicaragua was turning into a strategic protectorate of the USA.

Finally, in 1926, the dignity and the shame of a people were condensed into the balls of one man. That man was the anti-imperialist and nationalist, Augusto César Sandino. It was he and his Army in Defence of National Sovereignty (*the crazy army*, as Gabriela Mistral would put it) who, in the course of eight years of guerrilla warfare, would give the Yankees a foretaste of the yellow dust of Vietnam. So be it. Sandino, who had survived every single bomb attack by the American air force, was outdone by provincial treason and, in 1934, alongside his entire staff, was assassinated by Division General Anastasio Somoza García. A son of a bitch if ever there was one, but, as President Roosevelt said, "one of ours".

This is the birth of the Somoza dictatorship, a staunch friend of the State Department and fundamental guarantor of *Pax Americana*, right through the early days to its death in 1979. As a result of this and lots of other things, Somoza became the State of Nicaragua. He was the state. His interests and his interests alone were the interests of the country.

For 40 years, our northern neighbours went blind, deaf and dumb for the purposes of Somoza's dictatorship and its social injustices. To support and nurture it constituted a guarantee of control over the Central American area. Especially after Cuba in 1959. All this accounts for the Alliance for Progress, Condeca and the Central American Common Market, coupled with the phoney industrialisation.

In 1972, a second earthquake hit Managua, literally wiping the city off the map. Somoza and his gang of delinquents snatched up all the international aid. A third of the Nicaraguan economy's assets belonged to him. It was the beginning of the last straw.

In 1978, the son of the son of the dictator, now a respectable US citizen living in Miami, assassinated Pedro Joaquín Chamorro, the popular leader of the bourgeois opposition. That was it. A popular rising, supported by a broad class spectrum led by a modernised Sandinist National Liberation Front (which had been engaged in guerrilla warfare since 1963), put paid to Somoza's military dictatorship, as they said in those days. The cost: over 50,000 Nicaraguan lives.

The Sandinist Popular Revolution, which, according to its idearium, was irreversible, lasted from 1979 to 1990. (Please do not confuse this with the Sandinist "revolvtion"). Exactly one decade. A "lost decade", to the minds of the reactionary, bourgeois classes who now wield power in Nicaragua. But they are wrong. A "dark night", according to His Holiness the Pope. But he was wrong too. A Decade of Dignity and Anti-imperialism (with capital letters). That's more like it. A decade of necessary populism and economic misfiring (inflation at 35,000 percent). That was included too. A decade that was necessary to enable us at last to take our Nicaraguan and Latin American identity and look the USA in the eye. "A turning point in the history of the isthmus," to quote Pérez Brignoli. The strategic resurgence of the area of Central America.

All at once, without any mercy, the full weight of the East-West confrontation crashed down upon us. The USA attacked the revolution from the outset. Its recipe was a euphemistic "low intensity" war, which, little by little, undermined the national economy and the credibility of the revolution. That war cost Nicaragua thousands of millions of dollars. And, more importantly, thousands of soldiers and co-operative members, mostly fulfilling the compulsory military service and so aged

do la economía nacional y la credibilidad de la revolución. Fueron miles de millones de dólares los que aquella guerra costó a Nicaragua. Y más importante aún, fueron miles los soldados y cooperativistas, en su mayoría provenientes del Servicio Militar Obligatorio (16-25 años), los que perdieron sus vidas en aquella guerra orquestada por la administración del actor Ronald (we begin bombing in five seconds...) Reagan. Las madres nicaragüenses jamás se lo perdonaron al Frente Sandinista. A Reagan le dió Alzheimer y no se acuerda de nada.

En las elecciones de 1990 un desgastado y sufrido pueblo nicaragüense cede ante las presiones del gobierno norteamericano que amenaza con más bloqueo y más guerra. Doña Violeta, viuda de (Pedro Joaquín) Chamorro, madre, abuela y ama de casa, gana las elecciones. Comienza así la nueva Era "Democrática", como cínicamente se conoce este período neoliberal.

Tres gobiernos "democráticos" tienen hoy al país sumido en el miedo y postrado en la desesperación. Parte de la población vive en la pobreza extrema. Otros han emigrado a la vecina república de Costa Rica para poder sobrevivir. Nicaragua es hoy, después de 12 años de democracia, el segundo país más pobre de América. El analfabetismo va ya por el 40%. Sin embargo el patrimonio de Arnoldo Alemán, para poner un ejemplo, desde su llegada a la presidencia de la república en 1996 ha crecido un 900%. Y los nuevos millonarios, ex-comandantes revolucionarios, también y más lamentablemente aún, abundan.

Como corolario a esta historia triste y reiterativa están las recién pasadas elecciones presidenciales de Nicaragua, en donde una vez más el gobierno de los EEUU, con una pequeña ayuda de la Iglesia nicaragüense, cohercionó, bajo amenazas veladas y no tan veladas de guerra, bloqueo e infierno, a los votantes nicaragüenses. Nuevamente su candidato ha salido ganador. Sea pues su voluntad acá en la tierra como en el cielo.

## II

### Ese muerto no lo cargo yo/ que lo cargue el que lo mató

Frente a esta situación de crisis y de desigualdad social rampante ¿cómo reacciona y cómo reaccionó el artista de Nicaragua? O mejor dicho ¿cómo se entrelaza la narrativa histórica del arte de Nicaragua con esta historia dramática y reclamante de nuestro país?

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue fundada tardíamente en 1948 como parte de la fachada cultural de la dictadura somocista. Dichosamente cayó en manos de Rodrigo Peñalba, pintor modernista de cierto talento y profesor de bastante talento. Fue él básicamente solo, con su incansable labor didáctica, el responsable del surgimiento del arte moderno en Nicaragua. De aquella escuela taller salieron Armando Morales, Omar d'Leon, los miembros del futuro grupo *Praxis* y casi toda la generación de los 70.

La búsqueda de Peñalba y su escuela fue la supuesta "nicaraguanidad", hoy de nuevo en boga, del arte nicaragüense. Una bucólica y tropical; una de acuerdo a la época, es decir una "nicaraguanidad" neutral a la oprobiosa realidad de la dictadura. Una por ende carente de sustento teórico, sustento que siempre rehuyó. Sus pinturas y retratos fueron valorados tanto por la burguesía sumisa, que retrató a todas y cada una de sus hijas, como por el general de cinco estrellas mismo, que hizo retratar a su señora esposa. Y, sin embargo, Peñalba tuvo un excelente ojo al escoger a sus alumnos.

Armando Morales, quien se proyectaría a la fama y el mercado internacional en la década de los 50's, al ganar la V Bien-

between 16 and 25, lost their lives in the war directed by actor Ronald (we begin bombing in five seconds) Reagan. The mothers of Nicaragua never forgave the Sandinist Front. Reagan started suffering from Alzheimer's disease and can't remember a thing.

In the 1990 elections, the exhausted, long-suffering people of Nicaragua gave way to the pressure of the American government, which was threatening more blockades and more war. Doña Violeta, widow of (Pedro Joaquín) Chamorro, and mother, grandmother and housewife, won the elections. This was the start of the new "Democratic" Era, as this neo-liberal period is sceptically known.

Today, three "democratic" governments have plunged the country into a state of fear and despair. The population lives in extreme poverty. Another has emigrated to the neighbouring republic of Costa Rica in order to survive. After 12 years of democracy, Nicaragua is now the American continent's second poorest country. Illiteracy is already as high as 40 per cent. However, the estate of Arnoldo Alemán, to give an example, has increased by 900 per cent since he became president of the republic in 1996. And, what's even more regrettable, the new millionaires, former revolutionary commanders, are a flourishing species.

As a corollary to this sad, repeated story, we have Nicaragua's recent presidential elections, where, once again, the US government, with a little help from the Church of Nicaragua, used coercion on the Nicaraguan voters in the form of covert threats – some not so covert – of blockade and hell. Again, their candidate was victorious. So be it their will here on earth as in Heaven.

## II

### I'm not carrying the can for that dead man/the one who killed him can do that

Faced with this situation of crisis and rampant social inequality, how does and how did the artist of Nicaragua react? Or, perhaps we should put it like this: how does the historic narrative of the art of Nicaragua link up with the dramatic, shameful history of our country?

The National Fine Arts School was founded late in the day, in 1948, as part of the cultural facade of Somoza's dictatorship. Fortunately, it was assigned to Rodrigo Peñalba, a modernist painter of some talent and teacher of a fair range of things. Basically, it is him, and him alone, with his tireless devotion to teaching, whom we should thank for the appearance of modern art in Nicaragua. From that school-cum-workshop came Armando Morales, Omar d'Leon, the members of the future group known as *Praxis* and practically the entire generation of the seventies.

What Peñalba and his school were seeking was what we might term the "Nicaraguanness", now fashionable again, of Nicaraguan art. A bucolic and tropical "Nicaraguanness", one which is in tune with the period; i.e., a "Nicaraguanness" removed from the ignominious reality of the dictatorship. One therefore that is lacking in theoretical substantiation, something from which he always fled. His paintings and portraits were praised both by the meek bourgeoisie, whose members had portraits done of all their daughters without exception, and by the five-starred general himself, who commissioned a portrait of his lady wife. And yet, Peñalba had an excellent eye for choosing his students.

Armando Morales, who soared to fame and hit the international market in the fifties, when he won the V Sao Paulo Biennial, together with the group, *Praxis*, from the sixties, decided

al de São Paulo y el grupo *Praxis* en la década de los 60s iban a comprobar aquel buen ojo de Peñalba. Morales sin embargo realiza la mayor parte de su obra importante en el extranjero y no tiene prácticamente incidencia alguna en nuestra plástica hasta en la década de los ochenta, cuando sin querer "funda" una escuela de Armanditos que aún llenan nuestras galerías comerciales. Muchos pintores prometedores perdieron el rumbo copiando despiadadamente al "Maestro" Morales. Serán los artistas del grupo *Praxis* (1963 - 1965), Alejandro Arostegui, Orlando Sobalvarro, Leonel Vanegas, Leoncio Saenz, Genaro Lugo y Roger Pérez de la Rocha, los verdaderos responsables de la primera gran ruptura en el arte de Nicaragua. Serán ellos la vanguardia pictórica. Atormentados por la cruda dinámica social del país (represión dictatorial y reacción popular) acaban con la "nicaraguanidad peñalbiana" y presentan en su poderosa pintura matérica la cara oscura y cruel de la realidad nicaragüense hasta entonces escondida.

La experiencia militante del grupo *Praxis* iba, sí, a durar explícitamente poco y pronto el "doble compromiso" al que llamaban en su manifiesto, uno social y otro formal, iba a ser abandonado. La crítica, sencillamente, no se toleraba y punto. Ya para la siguiente década, quizás antes, el grupo había sido totalmente mediatizado y neutralizado conceptualmente por el somocismo. Sin embargo, aquel arte contundente y comprometido a vez, que produjeron en su primera época sigue siendo hoy, a pesar de no estar reunido en ningún sitio o colección seria, una de las cimas de nuestro arte. Una que habrá que estudiar con detenimiento y desapego algún día de estos.

Los setenta ven, pues, a la mayoría de los artistas coqueteando con la dictadura y la burguesía. Es la época del "boom" de las galerías y del primer florecimiento del mercado del arte nacional. Para entonces ya el arte jugaba un papel claramente decorativo. Incluso hubo un "boom" de pintoras poseedoras del discreto encanto de la burguesía, bellas y decorativas damitas de la "high society" nicaragüense que se especializaron en frutas, mariposas y lánguidos retratos y que siempre, hasta la fecha, se firmaron y se firman con los apellidos de sus respectivos y exitosos maridos. Los artistas del grupo *Praxis*, ya desperdigados, acabaron refugiándose en la naturaleza muerta y en un neoindigenismo, que a pesar de su diversionismo arqueológico produjo varias obras de excelente factura.

La excepción a esta actitud de sometimiento de los artistas se dió en el archipiélago de Solentiname, donde Ernesto Cardenal, el cura trapense, fundó junto a los pobladores de la zona una comuna campesina de pescadores. Allí, en aquel ambiente místico "revolucionario" surgió la escuela de pintura primitivista de Solentiname, que luego durante la revolución se iba a comercializar a extremos inauditos al cargar con la etiqueta de "arte revolucionario campesino" (uno altamente codiciado por el turismo revolucionario que se gestó durante la década de los ochenta). Pero entonces, en los 70, recapitulo, el arte campesino de Solentiname era genuino y desafiante. Aquellos pintores del archipiélago pintaban la cruda realidad nicaragüense haciendo una clara y revolucionaria relectura de los evangelios. Para ellos y ellas la dictadura y Pilatos eran lo mismo, Cristo y el pueblo, también. La histórica respuesta del somocismo a este extraordinario y crítico experimento didáctico visual fue la destrucción total de la comunidad de Solentiname en octubre de 1978. Las fotos de la Guardia Nacional destruyendo los cuadros quedó en la memoria de Julio Cortázar, para luego rebotar por todos lados.

Dos experiencias más merecen ser rescatadas de esta década "oscura" de nuestro arte. La aventura surrealista emprendi-

that they would put Peñalba's excellent eye to the test. However, Morales produced most of his major work abroad and did not make much of a mark on our plastic arts until the eighties, when, quite unintentionally, he "founded" a school of *Armanditos* who still abound in our commercial galleries. Many promising painters lost their direction by mercilessly copying "Master" Morales. These would be the artists of *Praxis* (1963-1965): Alejandro Arostegui, Orlando Sobalvarro, Leonel Vanegas, Leoncio Saenz, Genaro Lugo and Roger Pérez de la Rocha, the true architects of the first great rupture in Nicaragua's art. They would become the pictorial avant-garde. Tormented by the country's harsh social dynamics (dictatorial repression and popular reaction), they put an end to Peñalba's "Nicaraguanness" and, through their powerful matter painting, presented the dark, cruel side of Nicaraguan reality, which had remained hidden until then.

The militant experience of *Praxis* would, understandably, be short-lived and it would not be long before the "twofold commitment", as they called it in their manifesto (social and formal), was abandoned. The criticism was too much, end of story. By the following decade, or perhaps earlier, the group had been ostracised and conceptually neutralised by the powers of Somoza. Nevertheless, today, that at once forceful and committed art, produced in their first period, is still one of the culminating points of our art, despite the fact that it has not been brought together in a single place or a serious collection. One of these days, this art should be studied with attention and detachment.

Thus, the seventies find the majority of artists flirting with the dictatorship and the bourgeoisie. It was the period when galleries boomed and the national art market started to bud. By this time, art was already playing a clearly decorative role. It was even the heyday of female painters endowed with the discreet charm of the bourgeoisie, beautiful, decorative ladies from Nicaragua's high society, who specialised in fruits, butterflies and languid portraits which, right up to the present day, they have always signed using the surnames of their respective successful husbands. The artists of *Praxis*, who had scattered by this stage, ended up taking refuge in still life and a neo-indigenous style, which, despite its archaeological entertainment value, produced a number of works of excellent facture.

The exception to this submissive attitude among artists appeared in the archipelago of Solentiname, where Ernesto Cardenal, the Trappist priest, joined forces with the settlers of the area to found a peasant commune of fishermen. It was there, in that mystic, revolutionary atmosphere, that Solentiname's primitive painting school came into existence. Later, during the revolution, it would be commercialised to outrageous extremes when it was labelled as "peasant revolutionary art". (This art was eagerly coveted by the revolutionary tourism which made its appearance in the eighties). But back then, in the seventies, the peasant art of Solentiname was, to put it in a nutshell, genuine and defiant. The painters of the archipelago painted Nicaragua's crude reality by making a clear revolutionary reinterpretation of the Gospels. In the minds of both men and women, the dictatorship and Pilate were one and the same thing, Christ and the people too. The hysterical response of Somoza and his followers to this extraordinary, critical, didactic and visual experiment led to the total destruction of the community of Solentiname in October 1978. The photographs of the National Guard destroying the pictures remained in the memory of Julio Cortázar, to burst out on all sides at a later date.

Two other experiences deserve to be salvaged from this, the "dark" decade of our art. One is the surrealistic adventure undertaken by a number of independent artists in the town of Estelí, in particular the astonishing work of Bayardo Gamez and

da por algunos artistas independientes de la ciudad de Estelí, especialmente el impactante trabajo de Bayardo Gámez y Donaldo Altamirano. Ambos artistas son poseedores de un excelente y angustiante dibujo que fue entonces utilizado como escalpelo para hacerle autopsias surrealistas a la realidad somocista.

La otra experiencia fue efímera pero provocadora. A mediados de los 70s el Grupo *Gradas* integrado por poetas, músicos y pintores, recorría las calles de los barrios populares del país haciendo una labor de agitación y propaganda política en contra del régimen somocista. Aquellos murales y retratos efímeros de héroes y mártires realizados en los barrios populares de Managua fueron el primer antecedente de lo que sería el vigoroso movimiento muralista nicaragüense en la siguiente década.

Mención aparte merece la obra de otro artista relativa y lastimosamente poco conocida en el país. Es la obra del primer conceptualista nicaragüense, la del artista anteriormente conocido como Rolando Castellón (hoy Crus Diablo Alegría). Producida enteramente en el exterior, en San José, Costa Rica, en San Francisco, EEUU, la obra poscolombina de Castellón, crítica de la pérdida de identidad que se daba en Nicaragua entonces, fue sin saberlo él, ni nosotros, la semilla conceptual de todo el movimiento que surge en los ochenta y comienza a consolidarse a finales de los 90.

En la década de los ochenta, con el triunfo de la Revolución Popular Sandinista, se da el mayor impulso que jamás hayan conocido las artes plásticas y la cultura en general en toda la historia de Nicaragua. La sacudida que la revolución le dió al país se sintió en todas las esferas y las artes plásticas no fueron excepción. Ocurre entonces una segunda y fundamental ruptura con la plástica anterior a la revolución. Pero fue, esta sí, una ruptura conciliadora.

Por un lado se trató de revalorizar y “rescatar” los valores del pasado, entendiéndose Rodrigo Peñalba, Armando Morales y miembros del Grupo *Praxis*, y por otro lado y más importante aún para entender los eventos de la década de los 90s, se comienza a pensar en el futuro, al insistentemente hablar de la necesidad de una “generación de relevo”. Para realizar ambas cosas se crea la Unión Nacional de Artistas Plásticos, afiliada a la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura. Presidida por las antiguos miembros de *Praxis*, aunque cercanamente observada por la secretaria general de la ASTC, la UNAP se encargo sin darse mucha cuenta de posibilitar el surgimiento de la nueva plástica de Nicaragua. Se instauraron entonces, con la intención por un lado, de diversificar la valoración tradicional de la plástica que hasta entonces había privilegiado la pintura, y con la intención de establecer niveles competitivos por el otro, los certámenes nacionales de artes plásticas con premios en las distintas manifestaciones artísticas. Como resultado de esto se dió en la década de los 80 una revalorización del dibujo, de la gráfica y de la escultura, así como el surgimiento de manifestaciones plásticas no tradicionales como la instalación y el arte objetual.

Es importante también mencionar la creación de los Foros de Artes Plásticas. Desarrollados de manera paralela a los certámenes, estos foros constituyeron un importante espacio de discusión, confrontación y ventilación de ideas. A través de las discusiones generadas en estos espacios, el artista de Nicaragua volvió a tomar conciencia de sí mismo y de la importancia social de su quehacer. La dignificación del artista dentro de la nueva sociedad nicaragüense tomo lugar acá.

Paralela a la labor de la UNAP, el Ministerio de Cultura desarrolló diversas labores de promoción y desarrollo del arte popular nicaragüense. Uno de los proyectos más singulares fue la crea-

Donaldo Altamirano. Both of these artists have been blessed with a talent for producing excellent and distressful drawing, used at the time as a scalpel with which to do surrealistic autopsies on Somoza-style reality.

The other experience was ephemeral but provocative. In the mid-seventies, the group, *Gradas*, formed by poets, musicians and painters, went through the streets of the country's popular districts on an agitprop mission against the Somoza regime. Those ephemeral murals and portraits of heroes and martyrs, produced in the popular districts of Managua, were the first step towards what would become the spirited Nicaraguan muralist movement in the following decade.

A special mention is merited by the work of another artist who is relatively unknown in the country, more is the pity. I am speaking of the work of Nicaragua's top conceptualist, the work of the artist formerly known as Rolando Castellón (now Cruz Diablo Alegría). Produced abroad in its entirety, in San José, Costa Rica and in San Francisco, USA, Castellón's post-Colombian work, critical of the loss of identity then being suffered in by Nicaragua, was, without his or our knowing it, the conceptual seed of the entire movement that arose in the eighties and started to take shape in the late nineties.

In the decade of the eighties, the triumph of the Sandinist Popular Revolution gave the greatest boost ever known to the plastic arts and culture in general throughout Nicaragua's history. The tremor caused in the country by the revolution affected all spheres and the plastic arts were no exception. It was then that a second, fundamental rupture with the pre-revolutionary plastic arts took place. But this time, it was a rupture of conciliation.

On the one hand, the aim was to revalue and “salvage” the assets of the past, i.e., Rodrigo Peñalba, Armando Morales and the members of *Praxis*; and, on the other, even more important to gain an understanding of the events of the nineties, thinking started to turn to the future, with constant talk about the need for a “relay generation”. To achieve these two ends, the National Union of Plastic Artists (Spanish initials, UNAP) was created as a branch of the Sandinist Association of Workers for Culture (Spanish initials, ASTC). Presided by former members of *Praxis*, while closely watched by the secretary general of the ASTC, the UNAP, almost without realising, played a key role in paving the way for the emergence of the new plastic arts in Nicaragua. It was then that the national plastic arts competitions, with prizes covering the various forms of artistic expression, were introduced. This carried a twofold intention: on the one hand, to diversify the traditional appraisal of the plastic arts, which had, until then, favoured painting; and, on the other, to establish competitive levels. As a result of this, the eighties witnessed a revaluation of drawing, graphic arts and sculpture, along with the emergence of untraditional plastic expression, such as the installation and objectual art.

It is also important to mention the creation of the Plastic Arts Forums. Running alongside the competitions, these forums constituted a central space for the discussion, comparison and airing of ideas. Through the debates occurring in these spaces, the Nicaraguan artist regained awareness of himself and of the social significance of his activity. It was here that the true worth of the artist of the new Nicaraguan society was recognised.

Simultaneously with the activities of the UNAP, the Ministry of Culture put in place a number of schemes aimed at the promotion and development of popular Nicaraguan art. One of the most original projects was the creation of a vital network of what were known as People's Culture Centres (Spanish initials, CPC), spreading the length and breadth of the country. These culture centres were the setting for a fundamental dialogic

ción de una vital red de Centros Populares de Cultura, diseminada a través de todo el país. En aquellos centros de cultura se dio una fundamental experiencia dialógica entre el arte "culto" y el arte popular. La experiencia de varios artistas profesionales en estos CPC ha comenzado a dar finalmente sus frutos en el reciente trabajo de algunos de ellos. El más notable quizás sea el de la pintora y grabadora María Gallo.

Fue también el Ministerio de Cultura, con ayuda de la solidaridad internacional italiana, el que impulsó un inquietante movimiento de arte público, que aprovecha la coyuntura política para llenar el país de murales y esculturas. La fundación, en 1987, de la primera Escuela de Arte Público Monumental pretendió tecnificar y preparar integralmente a un contingente de alumnos nacionales e internacionales para las labores didácticas que se vislumbraban entonces. Lamentablemente, el proyecto acabó siendo sabotado por algunos funcionarios del mismo Ministerio y ya para 1990 la "Escuela David Alfaro Sequeiros" era solo un mal recuerdo. Poco después, al asumir el nuevo gobierno "democrático" el 90% de los murales del país, fue desaparecido al ser confundido con "pintas políticas".

Producto también de la solidaridad internacional fue la creación en 1980 del Museo de la Solidaridad, posteriormente denominado Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar.

Su colección de más de 2000 piezas realizadas por los más importantes artistas latinoamericanos residentes en Europa indudablemente, vino a enriquecer el bagaje visual de los artistas nacionales. Sin lugar a dudas, es la colección de arte latinoamericano más importante de la región centroamericana. Por primera vez nos confrontábamos con la obra de Lam, Matta, Seguí, Tomasello, Gamarra, Grau Garriga, Le Parc, Cuevas, Equipo Crónica, Tapies, Posada, Rivera, etc. etc. El resultado fue enriquecedor y provocador para todos. Hoy en día, para perjuicio de los artistas nicaragüenses, y tras la inoperancia de la Fundación Cortázar, la colección del MAC- JC se encuentra secuestrada en las húmedas bodegas del Instituto de Cultura, pseudo ministerio caracterizado principalmente por su inoperancia y ramplonería.

Independientemente de las artes plásticas, en la década de la revolución nace y se desarrolla también el cine y la fotografía documental nicaragüense. Por primera vez de una forma sistemática y con apoyo estatal se hizo cine y fotografía en Nicaragua. Fueron varios los artistas nacionales que se volcaron a estos nuevos medios. Fueron varios también los fotógrafos y cineastas internacionales que visitaron y trabajaron en conjunto con los nacionales. La producción en ambas disciplinas fue espectacular y reconocida inmediatamente por la crítica internacional. Importantes fueron los aportes de María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Frank Pineda, Claudia Gordillo y Celeste González. De hecho, la relevancia de sus imágenes como representativas de la construcción de la utopía revolucionaria fue inmensamente más importante e impactante a nivel nacional e internacional que el de las imágenes de las artes plásticas.

Resumiendo, la década de los ochentas fue el terreno fértil de donde surgió una nueva generación de artistas obra, no domesticada aún, sigue madurando en los 90 y a comienzos del nuevo siglo. Generación ésta totalmente distinta a las anteriores en cuanto a formación y miras. Generación que se encargará de realizar una tercera ruptura en el arte de Nicaragua. Pero eso será en los 90. Así que vámonos al suave.

Con la condicionada derrota electoral de la Revolución Sandinista en 1990 o con el triunfo de la "Democracia", si usted así lo prefiere, se da una involución dramática en el desarrollo de las artes visuales nicaragüenses. Todos los logros avanzados en la década

experience between "educated" art and popular art. At last, the participation of a number of professional artists in these CPC has started to bear fruit in the form of some of their recent work. Painter and engraver María Gallo is perhaps the one to stand out most.

Aided by Italian international solidarity, the Ministry of Culture also fostered a disturbing public art movement, which took advantage of the political situation to fill the country with murals and sculptures. The foundation in 1987 of the first Public Monumental Art School sought to provide a contingent of national and international students with training in the use of technique and integral preparation for the didactic tasks then in view. Regrettably, the project was sabotaged by a group of civil servants from the ministry and, by 1990, the David Alfaro Sequeiros School had dwindled into a bad memory. Shortly afterwards, when the new government came to power, 90 per cent of the country's murals were mistaken for political graffiti and removed.

Another achievement of international solidarity was the creation in 1980 of the Museum of Solidarity, later known as the Julio Cortázar Museum of Contemporary Art (Spanish initials, MAC-JC).

With a collection of over 2,000 pieces produced by leading Latin American artists resident in Europe, the museum undoubtedly stimulated the vision of national artists. Unquestionably, it is the most important collection of Latin American art in the Central American region. For the first time, we were able to stand before the work of Lam, Matta, Seguí, Tomasello, Gamarra, Grai Garriga, Le Parc, Cuevas, Equipo Crónica, Tàpies, Posada, Rivera and many others. The result was edifying and stimulating for all concerned. Unfortunately for Nicaraguan artists, today, due to the ineffectiveness of the Cortázar Foundation, the MAC-JC collection lies sequestered in the damp basements of the Institute of Culture, a pseudo-ministry whose prominent characteristics are its incompetence and lack of style.

In the decade of the revolution, aside from the plastic arts, Nicaraguan cinema and documentary photography started to flourish. For the first time in Nicaragua, filming and photography could be seen as regular activities, with government support to boot. There were several national artists who became passionately involved in the new media. There were also several international photographers and film directors who visited the country and worked in conjunction with the nationals. In both disciplines, production was spectacular and gained immediate recognition among international critics. A major part was played in all this by María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Frank Pineda, Claudia Gordillo and Celeste González. In fact, the relevance of their pictures as a reflection of the construction of the revolutionary utopia was far greater and caused a much bigger impact at the national and international levels than that of images produced in the plastic arts.

Summing up, the decade of the eighties provided fertile soil for a new generation of artists, whose work, as yet undomesticated, continued to mature in the nineties and in the early days of the new century. This generation was totally different from previous ones as far as training and approaches are concerned. It would be the generation to trigger the third rupture with art in Nicaragua. But that would happen in the nineties, so let's take things one step at a time.

With the manipulated electoral defeat of the Sandinist Revolution in 1990 or with the triumph of "democracy", if you prefer to see it that way, there came a drastic turnaround in the development of Nicaraguan visual arts. All the achievements attained in the eighties were undone. The artistic community

da de los 80 son revertidos. Un proceso de atomización de la comunidad artística se comienza a dar. La unión de artistas, UNAP, es mediatizada y convertida en una inofensiva asociación organizadora de exposiciones de dudosa calidad y de clases de pinturas para jóvenes señoras y niños menores de edad. Los Certámenes y los Foros Nacionales de Artes Plásticas pierden el apoyo financiero gubernamental y desaparecen. Los murales son borrados por subversivos. El taller de gráfica es clausurado. El Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar es hecho desaparecer por las autoridades de INCultura. Se deja de participar en las Bienales internacionales debido a la falta de interés y presupuesto. Y así por el estilo. Un golpe bajo tras otro. Vive y arrasa el vacío institucional.

Las que si aparecieron de repente fueron las galerías y las galeristas. Y claro, sus concomitantes poetas-críticos, avaladores del conformismo y la mediocridad plástica comercializable. Una tras otra aparecían las galerías y luego desaparecían, para volver a aparecer en otro sitio. Los artistas entusiasmados se volcaban necesitados a sus puertas ofreciendo su producción. Primero les quitaban el 15%, después el 20, ahora entre el 30 y el 50%. La responsabilidad de las galeristas sin embargo se limitaba cada vez a menos y menos, hasta llegar a sólo colgar los cuadros por punto. El artista busca su catálogo regalando un cuadrito. El crítico nicaragüense Porfirio García lo resume así: "Pulula la enfermedad del galeriismo, que privilegia mayormente la pintura de caballete con temáticas carentes de autenticidad, que en su afán de mercado venden como en canasto un falso ecologismo, ambientalismo e iconolatría arrojados en el lado falso de la posmodernidad..."

La mayoría de los artistas prontamente olvidaron sus compromisos revolucionarios y se empeñaron, con afán admirable de mejor causa, en quitarse el color para disponerse, prontamente también, a la conquista del nuevo mercado. "Ese muerto no lo cargo yo" –decían. "Que lo cargue el que lo mató" decían también. Tras el *mea culpa* de los susodichos, la enclenque burguesa nacional estuvo dispuesta a recibirlos con tal de que satisficieran su perenne mal gusto y les hicieran una "rebajita" en los precios. El abrazo fue aparentemente sincero. Los resultados pictóricos, pues de nuevo se volvió a priorizar exclusivamente lo pictórico, fueron desastrosos: Mucha fruta tropical, flores exóticas, máscaras folklóricas y, por supuesto, muchas mujercitas desnudas para satisfacer el onanismo de nuestros gerentes y banqueros.

### III

#### **A la recherche du temps perdu: Me gusta la vecina, me gustas tú... y también el subdesarrollo**

Ante tal desolador y aplastante panorama y negándonos a aceptarlo como nuestra perra suerte, un grupo de artistas visuales decide, justo en medio de la inducida atomización de artistas, unir esfuerzos para no morir sofocados o del mero aburrimiento imperante. Siguiendo el modelo de Hakim Bey, crean a partir de 1990 y más consistentemente a partir del 92, una zona cultural autónoma apropiadamente denominada *ArteFacto*.

Surgidos todos a partir de la apertura posibilitada por la revolución, estos artistas se sitúan conscientemente al margen del proceso desideologizador iniciado y auspiciado por los gobiernos neoliberales de la última década. Será tanto su actitud confrontativa y radical, como su obra misma inmersa en los discursos estéticos contemporáneos, la que marque su definitiva ruptura con la tradición Moralista-Praxiana de la plástica nicaragüense.

La generación de *ArteFacto* hace verdaderamente suya la

found itself undergoing a process of atomisation. The artists' union, the UNAP, was ostracised and turned into an inoffensive association concerned with organising exhibitions of dubious quality and painting lessons for young ladies and minors. The national plastic arts competitions and forums lost the financial support of the government and vanished. The murals were deleted by subversive groups. The graphic arts workshop was closed down. The Julio Cortázar Contemporary Art Museum was whisked out of sight by the authorities of *Unculture*. Artists stop participating in the international biennials because of a lack of interest and resources. And so on and so forth. One low punch after another. The institutional vacuum prevailed, destroying everything in its path.

All at once, however, private galleries and their owners began to spring up and, with them, of course, their poets-cum-critics, champions of conformity and marketable plastic mediocrity. One after another, galleries would appear, then disappear, only to reappear somewhere else. Enthusiastic artists in need would gather at the entrances, offering their production. First the cut was 15 per cent, then 20, to stand now between 30 and 50 percent. But the gallery owners' responsibility gradually diminished until it consisted of hanging the pictures and no more. The artist would try to get a catalogue made by giving a picture away in exchange. He would draw people to his cocktail parties by giving another picture away. Nicaraguan critic Porfirio García puts it like this: "There is an outbreak of gallery fever which mostly favours easel-painting lacking in authenticity, works targeted at the market, selling batches of false ecology, environmentalism and iconolatry which lie on the false side of post-modernity ... ."

Most artists would rapidly forget their revolutionary commitments and, with an eagerness worthy of a better cause, started changing colour to get ready, just as rapidly, for the conquest of the new market. "I'm not carrying the can for that dead man," they would say. "The one who killed him can do that," they would likewise utter. After the *mea culpa* of the above-mentioned, the sickly, national bourgeoisie was willing to receive them, as long as they satisfied their unfailing bad taste and knocked "a bit" off the price. The embrace was, apparently, sincere. The pictorial results – for once more, the pictorial was exclusively prioritised – were disastrous. Lots of tropical fruit, exotic flowers, folkloric masks and, needless to say, lots of nude young women to satisfy the onanism of our generals and bankers.

### III

#### **À la recherche du temps perdu: I like my neighbour, I like you ... and underdevelopment too**

Refusing to accept such a desolate, demoralising outlook, a group of visual artists decided, just when the induced atomisation of artists was at its peak, to join forces as a way of avoiding death from suffocation or from the utter boredom then prevailing. Following the model of Hakim Bey, in 1990 and more conscientiously in 1992, they created an autonomous cultural area appropriately called *ArteFacto*.

Having emerged through the new openness brought by the revolution, these artists consciously placed themselves on the sidelines of the process of ideological destruction commenced and fanned by the neo-liberal governments of the last decade. Their final breakaway from the *Moralistic-Praxian* tradition of the Nicaraguan plastic arts was reflected both in their confrontational, radical attitude and in their work, awash with contemporary aesthetic discourses.

falsa proclama praxiana de no tener una tradición y de la necesidad de inventarse una. La verdad es que ellos (*Praxis*) venían directamente de Peñalba. *ArteFacto*, al contrario, surgió del vacío conceptual y teórico producido por la abulia y el conservatismo praxiano. No hay vínculos entre *ArteFacto* y el pasado. No hay maestros. Y si no se grita muerte al padre o al padrasto es porque genuinamente *Praxis* y su estética no significa nada para la nueva generación de facto de nuestra plástica. A lo más un referente histórico. Hay, sí, desarraigo total y ninguna consideración ni emocional ni calculada. A estas alturas de las torres, el entregismo doble de *Praxis* (conceptual y social), así como sus ridículas posturas y poses decimonónicas y su afán iluso de seguir considerándose, no se sabe por qué, “los maestros indiscutibles del Arte nicaragüense” no son más que causa de tristeza y burla.

Se trata pues de una tercera ruptura en nuestra plástica, una más radical y entera. Una consciente de sí misma. Una consciente de su ubicación marginal en el discurso cultural del paísito. Precisamente por eso surge una nueva actitud en cuanto a lo que es ser artista en la Nicaragua de hoy. Se plantea como esencia el problema de cómo sobrevivir sin arrastrarnos. Y la respuesta fue volvernos, como diría el artista panameño Humberto Vélez, artistas orquesta y magos de la autogestión. Fuimos y somos además de artistas, curadores, productores, chóferes, embaladores, conferenciantes, polemistas públicos, diseñadores de catálogos, críticos de arte, etc., etc.

Conscientes de su localización marginal y de la total falta de apoyo institucional, privado y poético, *ArteFacto* articuló una difusa estrategia, suerte de guerra de guerrillas (golpear y correr rápido) para confrontar al adormilado *status quo* de la plástica nacional. De hecho jamás supieron lo que les golpeó.

Los elementos principales para llevar a cabo aquella estrategia enrumada a tomar el poder plástico por parte del arte contemporáneo en el paísito, fueron, además del renovador quehacer artístico y del espíritu de burla reivindicativo del Güegüense gautusero: el inicio de un paulatino, pero continuo, proceso de profesionalización (teórico-práctica) de sus artistas; la creación y utilización de espacios alternativos ajenos a los circuitos galerísticos, como por ejemplo *La Artefactoría*, situada en uno de los barrios más populares de Managua; la creación y sostenimiento virtualmente heroico, al no contar con ningún apoyo económico aparte del de los artistas mismos, de una revista, *ArteFacto* (a la fecha 20 números editados), que se ha convertido en una de sus principales armas de choque, difusión y resistencia; la constitución reciente de *La Factoría*, un pequeño equipo curatorial; y, por último, la articulación del grupo a una vital y provocadora red de arte contemporáneo centroamericano (*Teor/Ética* de Costa Rica, *ARPA* de Panamá, *MUA* de Honduras, *La Curandería* de Guatemala). Saber que no estamos solos en esta aventura ha sido fundamental para continuar trabajando por la apertura de nuevos espacios y tiempos para la plástica nicaragüense.

A finales de los 90, ante la total ausencia de interés de parte de las instituciones gubernamentales para apoyar el desarrollo de las artes plásticas, surge de parte de la iniciativa privada bancaria la idea de crear una Bienal de Artes Visuales. Concebida inicialmente como una bienal de pintura, ya para su segunda edición de 1999 superaba esa tara anacrónica y se presentaba abierta a todas las corrientes y manifestaciones. Curiosamente, la contratación de jurados de prestigio internacional, ajenos al sofocante y conservador panorama artístico nacional, dio espacio a que la producción artística de las nuevas generaciones fuesen reconocidas y validadas. En las tres ediciones de la bienal, artistas vinculados directamente a *ArteFacto* han sido los premiados y reconocidos.

The *ArteFacto* generation truly took possession of the false praxian claim as to having no tradition and there being a need to invent one. The truth of the matter is that they (*Praxis*) came directly from Peñalba, whereas *ArteFacto* appeared from out of the conceptual and theoretical vacuum born of the total apathy and praxian conservatism. There are no connections between *ArteFacto* and the past. There are no masters. And if there are no cries of “Death to the father” or “Death to the stepfather”, it is because *Praxis* and its aesthetic genuinely mean nothing to the new *de facto* generation of our plastic arts. At the most, they constitute a historical reference point. What we do find is a total uprootedness and an absolute lack of consideration, either emotional or calculated. Having come so far, *Praxis’* twofold betrayal (conceptual and social), combined with their ridiculous stances and nineteenth-century poses, plus their illusory determination to consider themselves, quite incomprehensibly, “the unquestionable masters of Nicaraguan art”, are ultimately nothing more than a source of sadness and mockery.

We are thus looking at a third rupture in our plastic arts, one which is more radical and far-reaching. One which is aware of itself as it is of its marginal location in the cultural discourse of this tiny country. It is precisely because of this that a new attitude emerged as to what it means to be an artist in present-day Nicaragua. It all hinged round the problem of how to survive without crawling. And the solution was to become, as Panamanian artist Humberto Vélez would put it, orchestra artists and wizards of self-management. Besides being artists, we were and are curators, producers, chauffeurs, packers, lecturers, public polemicists, catalogue designers, art critics and so on.

Mindful of their marginal position and the total lack of institutional support, either on the private or the poetaster levels, the members of *ArteFacto* designed a diffuse strategy, a kind of guerrilla warfare (hit and run), with which to confront the dormant status quo of the national plastic arts. As it happened, they never knew what hit them.

In addition to artistic actions of renewal and the spirit of vindictive mockery of the *gautusero* Nicaraguan, the main elements used to implement this strategy, aimed at the seizure of plastic power by the country’s contemporary art, were: the commencement of a gradual but continuous process to make the artists into professionals (theoretically and practically); the creation and use of alternative spaces removed from gallery circuits, such as *La Artefactoría*, situated in one of Managua’s most popular districts; the creation and maintenance of a review, *ArteFacto* (a heroic feat considering that the only financial support was provided by the artists themselves – 20 issues published to date), which has become one of the main weapons of assault, distribution and resistance; the recent constitution of *La Factoría*, a small team of curators; and, lastly, the group’s inclusion in a vital and provocative network of Central American contemporary art (*TeorEtica* from Costa Rica, *ARPA* from Panama, *MUA* from Honduras, *La Curandería* from Guatemala). The knowledge that we are not alone in this venture has encouraged us to persevere in our efforts to open up new spaces and times for the plastic arts of Nicaragua.

Towards the end of the nineties, in view of the total lack of interest shown by governmental institutions in backing the development of the plastic arts, the idea of creating a visual arts biennial was put forward by private banking initiative. Conceived initially as a painting biennial, by the time the second edition came round, this anachronistic failing had been overcome and the biennial was open to all trends and forms of expression. Curiously, the hiring of judges of international standing, far removed from the suffocating, conservative atmosphere of the national artistic scenario, favoured the recognition and





*ArteFacto* está integrado actualmente, de una u otra forma, por Patricia Belli, Patricia Villalobos, Teresa Codina, Alicia Zamora, Celeste González, Alejandra Urdapilleta, David Ocón, Denis Núñez, Aparicio Arthola, Donaldo Altamirano, Juan Bautista Juárez, Francisco Pico y Raúl Quintanilla Armijo.

Para finalizar y no ser tan hegemónico quisiera dejar que fuesen algunos de ellos los que cierren este texto hablando de sus obras.

**Patricia Belli:** Mi trabajo con espinas, que realizo desde hace dos años, intenta simbolizar el dolor; en contraste a otros trabajos que he realizado acerca de la recuperación. Ahora estoy trabajando en la temática del circo, con muñecas de trapo, cuerdas y poleas, en tanto símbolos de manipulación y representación de las experiencias de dominación y resistencia en diversos campos –político, de género, de clases, etnia, etc. En mi caso he tenido que salir de Nicaragua para estudiar, pues acá no existen ni las condiciones ni los medios. El hecho de que utilice elementos contemporáneos, hace que mis propuestas casi nunca sean entendidas y ni siquiera aceptadas como arte en mi país. Considero que el gran reto es cómo hacer que ese espectador (carente de los códigos contemporáneos) comprenda este arte en sus funciones estéticas y prácticas (ver págs. 96-97).

**Patricia Villalobos:** El borrón sistemático del cuerpo durante el período de los años 70's a los 90's, en Centro y Suramérica, nos dio una ocularidad particular del cuerpo: descarnado, torturado, inspeccionado y disecado. El cuerpo de hoy es igualmente visto con similar indiferencia y separación por diferentes circunstancias. Nuestro cuerpo como materia está en un continuo escrutinio médico e institucional. Mientras, habitamos un cuerpo menos ligado a su ubicación y geografía, incorporeo y descentrado. Cuestionamos su carácter (post) humano.

En una era transnacional ¿Es que nuestro cuerpo se eteriza en millones de conexiones? Abarcar esta y otras preguntas es de particular interés en mis obras, especialmente dentro del contexto transcultural.... Mis obras son tanto una reacción a temas transculturales, así como también responden a la naturaleza de la identidad en esta era de transnacionalismo y conexión global. Mi interés se particulariza en el cuerpo de color, sexual y de género(s). En cómo las preguntas y el discurso de (post)humanidad y (de)materialización lo re-definen. ¿Si el ser divaga, somos menos inscritos por la especificidad de los significados de raza, género y sexualidad? ¿Revela prejuicio el intento de redefinir la "subjetividad"?

**David Ocón:** Mi trabajo reciente es una serie de estandartes profesionales, formando trípticos o polípticos. Están constituidos por "collages" de fotografía, objetos, textos y poemas, obras pictóricas propias o de autores vivos y no vivos, siendo su hilo conector la ironía, de modo que emparentan "literariamente" con el comentario, la crítica y la crónica.

Técnicamente se apoyan en la electrografía y su posterior amplificación por medio del *scanner* y el *plotter*, uniendo lo artesanal con lo electromecánico, posibilitando, más que las artes gráficas, formas múltiples de reproducción, ya sea por formato, o modos de presentar: plegables como códigos, individualmente tipo carteles... en suma, se trata de un arte portátil, de fácil manejo, transporte y difusión, apoyado en las tecnologías actuales.

**Aparicio Arthola:** Los artistas que más me interesan son Goya, Courbet y Cézanne. Son aquellos que inspiran un diálogo con su



Kaballo de Somoza--going down por Alicia Zamora

ALICIA ZAMORA

consolidation of the new generations' artistic output. In the three editions of the biennial held so far, artists directly connected with *ArteFacto* have received both awards and recognition.

At the present time, the following people are involved in *ArteFacto* in some way or another: Patricia Belli, Patricia Villalobos, Teresa Codina, Alicia Zamora, Celeste González, Alejandra Urdapilleta, David Ocón, Denis Núñez, Aparicio Arthola, Donaldo Altamirano, Juan Bautista Juárez, Francisco Pico and Raúl Quintanilla Armijo.

To close, so as not to appear so hegemonic, I have asked some of these artists to put the finishing touch to this text by speaking of their works.

**Patricia Belli:** My work with thorns, in which I have been involved for the last two years, seeks to symbolise pain, unlike those other works of mine which have been concerned with recovery. I am now working on the theme of the circus, with rag dolls, ropes and pulleys as the symbols of manipulation and representation of the experiences of domination and resistance in different fields: politics, the sexes, classes, ethnic groups and so on. In my own case, I had to leave Nicaragua for study purposes, because here, there are neither the conditions nor the means. The fact that I use contemporary elements means that my ideas are never understood or even accepted as art in my country. The way



DENIS NÚÑEZ

obra. Quiero una forma en que todos participen, una forma que sepa hablar. Estoy trabajando una pieza titulada "El Ahorcado", acerca de los suicidios en Nicaragua. En los últimos años la tasa de suicidios ha ido en ascenso, especialmente entre los hombres jóvenes. Mi trabajo es parte escultura, parte pintura y tiene que ver con ese tópico que todos tratamos de ignorar. El suicidio es una corriente silenciosa del vasto descontento que afecta a la mayoría de la población. Yo sería artista en cualquier lugar. Es lo que soy. Por el momento dependo exclusivamente de mis clases particulares de escultura para pagar mis gastos.

**Teresa Codina:** En *ArteFacto* practicamos el "Marxismo Mágico y el Capitalismo Mágico". Cuestionamos nuestra identidad y las mil maneras de su construcción tanto por nosotros como por los que pretenden tener más poder que nosotros. Creemos en la importancia de ser lo que somos. Consecuentemente, *ArteFacto* es polémico. En términos de relaciones de género somos andróginos. En *ArteFacto* no hay jerarquías. Todos sus miembros son demasiado intensos, demasiado individuales y demasiado agresivos para someterse a cualquier tipo de jerarquía.

**Juan Bautista Juárez:** Somos el pelo en la sopa.

**Alejandra Urdapilleta:** A mi que me registren.

I see it, the great challenge lies in how to make the viewer (lacking in contemporary codes) understand this art in its aesthetic and practical functions.

**Patricia Villalobos:** The systematic deletion of the body in Central and South America during the period from the seventies to the nineties made us see the body with new eyes: rawboned, tortured, inspected and dissected. Likewise, today's body is seen with a similar indifference and detachment, but as a result of different circumstances. Our body as matter is under constant medical and institutional scrutiny, while we live in a body which is not so closely connected with its location and geography. It is incorporeal and disoriented. We question its (post-)human nature.

In a transnational era, could it be that our body is etherealised into millions of connections? This and other questions are the central points of interest of my works, especially in the cross-cultural context... My works are both a reaction to cross-cultural issues and a response to the nature of identity in this time of transnational currents and global connection. I am particularly interested in the coloured body, related to sex and gender(s); in how the questions and discourse of (post-)humanity and (de-)materialisation redefine it. If the being digresses, does it mean that we are less restricted by the specificity of the meanings of race, gender and sexuality? Does the attempt to redefine "subjectivity" reveal a prejudice?

**David Ocón:** My recent work consists of a series of processional standards forming triptychs or polyptychs. They are made up of collages of photographs, objects, texts and poems, pictorial works of my own or by living and dead authors. The leitmotiv is irony, used in such a way that they link up literarily with comment, criticism and chronicle.

My principal technique is electrography and then enlargement by scanner and plotter, thus combining the artisanal with the electromechanical. This achieves better results than the graphic arts as regards multiple forms of reproduction, either in format or modes of presentation: concertina forms as codes, or individually after the manner of posters ... In a word, it is a portable art, easy to handle, transport and distribute, drawing on present technologies.

**Aparicio Arthola:** The artists to interest me most are Goya, Courbet and Cézanne. Those that stimulate a dialogue with their work. I want a form in which everyone participates, a form that is able to speak. I am working on a piece titled *El Ahorcado*, concerned with suicide in Nicaragua. In recent years, there has been a rise in the suicide rate, above all among young men. My work is part sculpture, part painting, and is related to that cliché which we all try to ignore. Suicide is a silent reflection of the immense discontent felt by most of the population. I would be an artist wherever I were because I am one. For the time being, I rely exclusively on my private sculpture classes to pay my way.

**Teresa Codina:** In *ArteFacto*, we practise Magical Marxism and Magical Capitalism. We question our identity and the thousand ways of building it, both by our own selves and by those who seek to have more power than us. We believe in the importance of being what we are. Because of this, *ArteFacto* is controversial. In terms of relationships of gender, we are androgynous. In *ArteFacto*, there are no hierarchies. All its members are too intense, too individualistic and too aggressive to submit to any kind of hierarchy.

**Juan Bautista Juárez:** We are the hair in the soup.

**Alejandra Urdapilleta:** Search me!