

# RESACA Y RÉPLICA



*La luchita continua*

Vista de la exposición de Artefacto/Malagana en Lado V, TEOR/ética. Uno de los proyectos especiales de la X Bienal Centroamericana que presentó una revisión de tres proyectos centroamericanos vinculados al campo editorial, pero que en buena medida lo desbordan: *Artefacto* (Nicaragua), *Bizarros* (Guatemala), y *Kasandra* (Costa Rica). Fotografía Daniela Morales

**MIGUEL A. LÓPEZ**

**TAMARA DIAZ BRINGAS AND PABLO JOSÉ  
RAMIREZ**

**Miguel A. López.** Escritor y curador en jefe de TEOR/ética, San José, Costa Rica. Sus textos han sido publicados en revistas como, Afterall, Manifesta Journal, E-flux Journal, Art in America, ramona, ArtNexus, Journal of Visual Culture, Art Journal y Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento, entre otras. Entre sus curadurías destacan Patricia Belli. Frágiles. Obras, 1986-2015, TEOR/ética, 2016; Teresa Burga. Estructuras de aire (junto a Agustín Pérez Rubio), MALBA, 2015; y Deus é bicha en la 31 Bienal de Sao Paulo, 2014. Es editor de la serie de libros Escrituras Locales. Posiciones críticas desde América Central, el Caribe y sus diásporas, publicados por TEOR/ética. Junto a Renata Cervetto ha editado Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina (TEOR/ética y MALBA, 2016). En 2016 recibió el Independent Vision Curatorial Award que el Independent Curators International (ICI), Nueva York otorga cada dos años a un curador en el mundo.

**Tamara Díaz Bringas.** Investigadora y curadora independiente. Curadora general de la X Bienal Centroamericana, Costa Rica, 2016. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, 1996 y graduada en 2009 del Programa de Estudios Independientes del MACBA, Barcelona. Entre 1999 y 2009 fue curadora adjunta y coordinadora editorial de TEOR/ética, San José. Entre sus curadurías: Playgrounds. Reinventar la plaza (junto a Manuel J. Borja-Villel y Teresa Velázquez), Museo Reina Sofía, Madrid, 2014; curadora adjunta de la 31 Bienal de Pontevedra: Ut(r)ópicos, dedicada a Centroamérica y el Caribe y dirigida por Santiago Olmo, Galicia, 2010. Junto a Virginia Pérez-Ratton realizó la curaduría de Estrecho Dudoso, San José, 2006. Una selección de sus ensayos ha sido recientemente publicada en el libro Crítica próxima (TEOR/ética, 2016).

**Pablo José Ramírez.** Curador y crítico de arte guatemalteco, radicado en Londres. Del 2010 al 2014 fue director ejecutivo de Ciudad de la Imaginación y co-curador de la 19 Bienal de Arte Paiz junto a Cecilia Fajardo-Hill. Entre sus curadurías recientes se encuentran: This Might be a Place for Hummingbirds (co-curaduría con Remco de Blaaij), Center for Contemporary Arts, Glasgow, UK, 2014; The Transmodern Dictionary de Terike Haapola, proyecto web; Guatemala Después (co-curador), Parsons Gallery, Nueva York, 2014-2015; MUXU'X de Benvenuto Chavajay, Ciudad de la Imaginación, Guatemala, 2015 y Materia Remota de Adan Vallecillo, MIN, Tegucigalpa, 2016. Ha sido jurado para Contextos Volcánicos, TEOR/ética, 2015; Inquieta Imagen, MADC, 2015 y parte del Visible Award Curatorial Advisory Board. Realizó la residencia del CPR, Sudamérica, 2016.

**Décima Bienal Centroamericana:  
Una conversación sobre la producción artística  
en Centroamérica desde los anteojos de una bienal**

La X Bienal Centroamericana (también llamada “la Décima”) tuvo como título “Todas las Vidas” y fue presentada del 30 de agosto al 30 de setiembre en las ciudades de San José y Limón, en Costa Rica. Bajo la curaduría general de Tamara Díaz Bringas, la bienal incluyó 67 participaciones de artistas individuales y proyectos colectivos. El equipo curatorial estuvo adicionalmente compuesto por Marlov Barrios (Guatemala), Gladioska García (Nicaragua), Edgar León (Costa Rica), Gladys Turner (Panamá), Adán Vallecillo (Honduras) y Simón Vega (El Salvador). Este evento, que surgió en 1998 bajo el nombre Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano, ha ido cambiando a lo largo de los años, siendo esta última edición un punto de quiebre en sus formas de operar. En esta conversación, Miguel A. López, curador de TEOR/ética, dialoga con Tamara Díaz Bringas, curadora general de la X Bienal, y con Pablo José Ramírez, investigador y curador guatemalteco, sobre los efectos de este evento en la escena artística regional, sus lógicas de financiamiento, las condiciones laborales dentro y fuera del evento, el rol de las instituciones, y la práctica curatorial como un lugar de intercambio crítico y responsabilidad pública.

**Curaduría, financiamiento y condiciones de producción**

**Miguel A. López:** La X Bienal Centroamericana, titulada “Todas las vidas”, ha significado un cambio importante para la historia del evento. Bajo tu curaduría general, Tamara, se ha podido pasar de un modelo tradicional de representaciones nacionales y concurso por premios a una exposición construida desde la investigación y en diálogo con los artistas. Quisiera comenzar preguntando, ¿qué crees que nos deja para la comunidad artística centroamericana esta transformación? ¿Cómo marca distancia con los procesos anteriores y cuál podría ser su horizonte futuro?

**Tamara Díaz Bringas:** Creo que la Décima ha supuesto una transformación radical de la Bienal Centroamericana en muchos sentidos. No sólo el cambio impulsado por los organizadores de un modelo de certamen hacia uno de curaduría, sino hacer posible un proceso bastante largo de investigación curatorial, con trabajo local en cada uno de los países. Otro desplazamiento clave ha sido tomar distancia del formato de convocatoria, jurado, selección y representación nacional, que refuerzan un modo de entender el arte en términos de competencia, carreras y nombres propios, para pasar a pensarlo como un saber colectivo, donde las prácticas artísticas se conciben en relación y en contexto,

como parte de un tejido de situaciones, agentes, espacios, instituciones, públicos y debates.



Alma Leiva  
*San Pedro Sula tiene cuerpo de mujer*, 2016  
Collage  
Fotografía: Aalex Arias

Me gustaría pensar que lo que nos deja esta bienal es esa otra forma de entender la práctica artística, más allá de las figuras de la individualidad, que apuesta a la consolidación de redes de trabajo y afecto que ya tienen un largo recorrido en Centroamérica. Nos deja también un horizonte de colaboración exitosa con otros agentes e instituciones privadas y públicas, organizaciones independientes, universidades, espacios de formación, comunicación, etc. Si bien desde hace casi veinte años la bienal ha sido impulsada por la iniciativa privada de empresarios y profesionales de cada país centroamericano, este es un evento que le pertenece a la comunidad artística, es ella quien le da sentido y legitimidad. Entender la plataforma bienal como una responsabilidad pública es el principal reto para las organizaciones futuras del evento.



“Rasamblah horizonte”, tres días de pintadera colectiva como inicio del proceso de *Horizonte Rocola*, proyecto colectivo que consistió en la activación temporal de un espacio en el Pasaje Cristal, Puerto Limón.

Fotografía: Dominique Ratton

**Miguel:** Me gustaría conversar también sobre los temas económicos. Cambiar el modelo de las representaciones nacionales en la bienal no solo tiene efectos conceptuales y políticos en términos de cómo se concibe y representa la práctica artística, sino que también coloca desafíos sobre cómo imaginar un programa de financiamiento adecuado para garantizar la subsistencia del evento y apoyos equitativos para todos los participantes. Claramente los recursos que es posible encontrar en Costa Rica son diferentes a los que existen en otros países de la región.

**Tamara:** Estoy de acuerdo. Si bien la Décima supuso un cambio importante a nivel de formato, enfoque y contenidos, está todavía pendiente una transformación similar en las estructuras de la organización. Es decir, un proyecto común para toda la región como se propone ahora debería ir acompañado también de una gestión compartida o al menos coordinada de los recursos. En esta edición tuvimos una curaduría regional pero las responsabilidades y decisiones sobre la gestión de los presupuestos y recursos económicos se devolvieron a cada país. Eso significó un apoyo muy desigual a los artistas según las posibilidades, el aporte y el compromiso de los organizadores o patrocinadores de cada país. Por ejemplo, la organización en Panamá asumió la producción total de la propuesta curatorial que presentamos, lo que incluía buscar

fondos para el apoyo de producción, traslados, estancias y discretos honorarios a los artistas. Sin embargo, en Honduras el respaldo de la organización local se limitó al transporte de las obras. La falta de claridad sobre los fondos disponibles y de autonomía para que los artistas pudieran desarrollar un proyecto en correspondencia a esos recursos dio como resultado un proceso atravesado de tensiones para el equipo, los participantes y colaboradores.



Catapulta (Plataforma cultural multidisciplinaria)

*Memoria Sonora*, 2016

Intervención sonora en el Quiosco del Parque Morazán, San José, 31 de agosto de 2016

Fotografía: Walter Soto

Con todas las contradicciones que esto supone, la Décima ha sido posible gracias a la suma de diversos esfuerzos, de aportes económicos, patrocinadores, colaboraciones institucionales, pero también de muchos aportes voluntarios, de redes afectivas, de cantidades ingentes de trabajo no remunerado, de deseo y compromiso, de autogestión, de auto-precarización, de agotamiento. Creo que uno de los grandes desafíos no sólo de la organización de la bienal sino de buena parte de las instituciones culturales en Centroamérica tiene que ver con valorar y dignificar el trabajo cultural y artístico. Decía recientemente la artista alemana Hito Steyerl que, luego del trabajo doméstico y de cuidados que habitualmente realizan las mujeres, el arte es la industria con el mayor índice de trabajo no remunerado. En nuestros contextos centroamericanos tal vez la noción de “industria” nos quede grande, pero la idea de trabajo cultural gratuito es muy

precisa. Retomando ese horizonte futuro que mencionabas en tu primera pregunta, creo que contribuir a generar debates y prácticas que vayan modificando las condiciones de producción del arte es una de las urgencias políticas que tenemos como comunidad.



Donna Conlon y Jonathan Harker  
*Bajo la alfombra*, 2015  
Video 4k, color, 2'49''  
Fotografía cortesía de los artistas

**Miguel:** Sí, las condiciones de precarización y labores no remuneradas rara vez se discuten localmente. Por el contrario, esas formas de explotación suelen ser naturalizadas desde las propias prácticas, en donde se normaliza, por ejemplo, el hecho que las instituciones no paguen honorarios a los artistas o no cubran los costos de producción de los proyectos. ¡Muchas veces los artistas terminan invirtiendo todo su dinero en hacer una gran exposición en una institución! Eso es invisibilizar que la práctica artística es también trabajo. Esta discusión no solo involucra a los artistas o instituciones sino también a empresarios o coleccionistas. Deberíamos buscar erradicar malas prácticas basadas en las necesidades económicas, como cuando coleccionistas te ofrecen pequeñas ayudas o alojamiento a cambio de obras de arte, o el caso de fundaciones de arte que para aparecer en un libro piden a los artistas que donen su obra a la fundación. Este es un problema grave y que se mantiene silenciado. Me gustaría pensar que uno de los efectos de la Décima podría ir también en la dirección de pensar cómo hacer frente a la precariedad del trabajo cultural, lo cual implica construir formas de empoderamiento como comunidad artística.



unity IS SUBMARINE (Minia Biabiany y Jean-François Boclé)  
*diálogo 1, assaupamar, akiyo y voukoum*, 2016  
 Video HD, color

Al fondo: Moisés Barrios, *Bananera Blues*, 2005. Serie de fotografías.  
 Vista de instalación en antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company, Puerto Limón  
 Fotografía: Alex Arias

### **Marcos institucionales y perspectiva histórica**

**Pablo José Ramírez:** Conuerdo con lo que ustedes han mencionado. La X Bienal Centroamericana marcó un precedente en cuanto a la forma de articular y presentar un evento que se enuncia desde Centroamérica. El evento se organizó de manera reflexiva, descentralizada y crítica, a partir de un discurso curatorial fundado en la investigación y la articulación de diversas voces disidentes por primera vez en su historia. También considero que una de las grandes lecciones de esta edición fue percibir que la construcción de un discurso renovado desde el arte en la región demanda una transformación radical simultánea de las estructuras institucionales que las sostienen. Es decir, por más que deseemos defender la idea de la comunidad y del artista como espacios de autonomía, esta autonomía –al menos en el marco de una Bienal financiada por la empresa privada– no será posible si no se transforma la manera en la que las instituciones operan, si no se revisan críticamente sus dispositivos técnicos y los discursos sobre los cuales los financistas justifican su apoyo. Estamos entonces ante una incómoda paradoja, más aún si consideramos que la mayoría de instituciones culturales en Centroamérica no se caracterizan por entablar un diálogo fluido con formas contemporáneas del arte y la cultura.





Colectivo Veinti3  
*Desde de aquí, 2010 – 2016*  
Instalación en el antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company, Puerto Limón  
Fotografía: Alex Arias

Sin embargo, esta edición ha demostrado que el deseo y el poder de una comunidad articulada de manera orgánica sobre vínculos de sensibilidad y deseos puede salir adelante con, y a pesar de, la institución. Como dice Tamara, la Bienal ocurrió gracias a una red de trabajo colaborativo, de afectos y grandes cantidades de trabajo no remunerado. Con eso quiero decir que no estamos pidiendo cosas imposibles sino aquello que en otros lugares cercanos ya ha ocurrido hace tiempo: la urgente modernización de la forma en que se entiende un evento de este tipo, es decir, un cambio en la forma de operar de las instituciones. Tal vez lo que debería posibilitarse ahora es una conversación entre los agentes culturales, que involucra tanto a personas individuales (artistas, curadores, escritores, etc.) como a las propias instituciones.

**Miguel:** Creo que un diálogo es importante, algo que vaya más allá de simplemente la publicación del catálogo, por ejemplo. También pienso que hay procesos y protocolos puestos en marcha en esta edición que no se pueden perder. Por ejemplo, que Tamara haya sido seleccionada a través de un concurso de propuestas es un procedimiento muy necesario. Necesitamos modelos transparentes de gestión que den legitimidad a las decisiones, que las elecciones no sean a dedo o por antojos políticos sino que pasen por la tarea necesaria de exponer argumentos y defender posiciones. Eso debe ser incluso

extensivo a los procedimientos en instituciones y museos en nuestros países porque esos cargos son también de responsabilidad pública. Eso fue una de las cosas que me hizo más feliz de llegar a TEOR/ÉTICA el año pasado: que hubo una convocatoria abierta para el cargo y hasta dos instancias independientes de evaluación. ¿De qué otro modo se podría defender tal o cual decisión institucional si es que no existe ese mecanismo transparente de debate y valoración? En ese sentido, creo que la Décima ha logrado, no sin dificultades, señalar el trabajo curatorial no como lugar de autoridad sino como forma de responsabilidad y compromiso por intervenir en el contexto. Y eso ha significado, en muchos casos, remar contra viento y marea.



The Fire Theory  
*El Juego*, 2016

Fotografía y video, a partir de la celebración en mayo 2016 de un partido de fútbol entre equipos compuestos por antiguos adversarios, ex-combatientes de la guerrilla y antiguos militares de las fuerzas armadas. El partido se realizó en Los Quebrachos, la región más devastada durante la guerra civil en El Salvador.

Fotografía: Flavia Sánchez

**Pablo:** Sí, creo que las réplicas del evento pasan también por esos retos para la práctica curatorial. Muchas veces los curadores tenemos que funcionar como artífices de un incómodo equilibrio entre los marcos institucionales y la producción artística. Quizás incluso valdría la pena preguntarnos desde cierta perspectiva histórica: ¿Cómo y en qué medida la forma en la que se produce y difunde el arte de la región se ha transformado? ¿Cómo esas transformaciones se hicieron presentes en esta edición de la Bienal? Hago esta pregunta tomando en cuenta que en los últimos años ha surgido una explosión de

redes colaborativas para presentar arte en circuitos internacionales, los cuales ya no se adscriben necesariamente a un discurso regional.



Yasmin Hage, *Aldea modelo, pequeña historia*, 1984, 2006-ongoing. Presentación de maqueta plegable / 4 libros pop-up, 2011 (en la mesa)  
Con voz propia, *Güipil es*, 2013-2014. Serie de fotografías (al fondo)  
Fotografía: Flavia Sánchez

**Tamara:** Casualmente en estos días estuve revisando la exposición *MESÓTICA II. Centroamérica: re-generación*, organizada por Rolando Castellón y Virginia Pérez-Ratton en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en 1996. Creo que los veinte años que nos separan de esa primera iniciativa, que planteó una articulación curatorial desde Centroamérica, nos permiten reconocer muchas transformaciones. Una de ellas tiene que ver con el cambio en relación a contextos que a mitad de los noventa se reconocían aislados entre sí. En el momento presente, por el contrario, es posible ver cómo se han consolidado y multiplicado las redes de trabajo, de educación, así como nuevas complicidades y afectos. Lo que a mediados de los noventa comenzó como el efecto de una voluntad institucional –desde el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, TEOR/ÉTica o la creación de la Bienal Centroamericana, entre otras iniciativas– se convirtió rápidamente en un tejido orgánico de relaciones singulares y con multitud de nodos en lugar de un único centro. Por eso en la Décima planteamos un modelo descentralizado de bienal que pudiese tener un anclaje específico en cada contexto. También siento que han cambiado las urgencias. Esa agenda anterior de generar “visibilidad” internacional que recurrió en los noventa a la imagen de lo “regional”

encontró su utilidad y sus efectos pero también sus límites. Sin embargo, es innegable que la posibilidad de compartir preguntas, debates y herramientas críticas hoy en Centroamérica debe mucho a esos proyectos anteriores.



*Hábitat / Obra viva de Rolando Castellón Alegría*

Vista de la exposición. Al fondo: Muro 7. In Situ, 2016. Ensamblaje, acrílico, lodo, metal, objetos sobre papel craft

Sala Sur, Museo Nacional

Fotografía: Flavia Sánchez

Para mí, trabajar desde Centroamérica no tiene que ver con la idea de un “discurso regional” sino con articulaciones específicas, constelaciones poéticas y urgencias políticas compartidas. Contrarrestar las violencias de la normalización, producir otras representaciones, imaginar otros cuerpos, otras sexualidades y otras vidas, ha sido, por ejemplo, uno de los ejes de esta bienal a partir de prácticas artísticas concretas. La capacidad del arte para generar debates, transformaciones y esfera pública depende de articulaciones colectivas. Es “no estar sola”, como afirmaba la artista y educadora nicaragüense Patricia Belli, en referencia a lo que para ella había significado MESÓTICA II y el contacto con el arte centroamericano. Se trata precisamente de eso: no estar sola.

## Historias y urgencias

**Miguel:** Un aspecto importante del proyecto curatorial fue la pregunta por cuáles historias necesitan ser contadas hoy, ser contadas de nuevo, radicalmente reescritas. A ello se debe tu decisión de ir más allá de San José y extenderse a Limón, una ciudad en la costa Caribe, y evocar esa gran huelga de trabajadores en las bananeras en 1934, por ejemplo. Considerando los proyectos de la Bienal, ¿cuáles son esas historias que ustedes consideran significativas de haber sido vueltas a poner sobre la mesa?



Javier Calvo  
*Nuevo mundo*, 2016  
Performance

Realizado en el antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company, Puerto Limón, 30 de agosto de 2016

Fotografía: Daniel Peraza

**Tamara:** El hecho de desplazar la bienal a Limón, y con ello al Caribe, al Atlántico, intentaba como dices narrar otras historias. La hipótesis de dos galeones hundidos en la costa de Cahuita, Limón, por una sublevación de esclavos y marineros –contada por María Suárez, una escritora, activista y pescadora local con la que trabajamos– fue una clave para convocar esa memoria insurrecta que nos parecía urgente poner sobre la mesa. En esa línea, el trabajo del colectivo unity IS SUBMARINE a partir de asociaciones activistas en Martinica y Guadalupe evidenciaba la imbricación de luchas ambientales presentes con largas batallas por la descolonización. Y también el papel que

pueden tener el carnaval o el *gwoka*, música y baile practicados por los esclavizados en Guadalupe como una forma de resistencia. Otro ejemplo podría ser el proyecto que el colectivo Veinti3 de Nicaragua, junto a Rizhoma de Austria, han trabajado desde 2010 con comunidades afectadas por el pesticida nemagón usado por las bananeras y del que se hizo una presentación con documentos y obras en Limón. Uno de esos registros daba cuenta de una acción en la que un grupo de afectados por el plaguicida decidieron echar mano de herramientas más cercanas a la performance, el teatro callejero y la ficción para sus intervenciones públicas. En otras propuestas se trataba de narrar de nuevo, de otro modo, las historias comunes, como cuando los participantes del taller *Banana Experience 3D\** –*deliciante, diferente, danzante* trabajaron con el amplio repertorio visual del “archivo banana” –compilado por el artista brasileño Libidiunga Cardoso– para proponer otras relaciones y lecturas de esas imágenes, para bailarlas, vestirlas, enrarecerlas, burlarlas, darles la vuelta.



*Banana Experience 3D (deliciante, diferente, danzante).*

Una de las participantes del taller, Jennyfer León, conversa con el público a partir de imágenes del “Archivo Banana” desarrollado por el artista Libidiunga Cardoso.  
Inauguración de la X Bienal Centroamericana en el antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company, Puerto Limón, 30 de agosto de 2016  
Fotografía: Alex Arias

Pero además de las historias que podemos narrar, me pregunto qué otras cosas movilizan las imágenes en cada uno. Por ejemplo, qué memorias y experiencias pudo

convocar en Limón un gesto como el del artista Oscar **Figueroa**, cuando envolvió el antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company con las características bolsas azules con plaguicidas que cubren los racimos de banano en las plantaciones. Varias obras e intervenciones en ese edificio narraban historias compartidas en la región y en buena parte del hemisferio. Para mí era muy importante inaugurar la X Bienal Centroamericana “Todas las vidas” desde ese edificio, situar desde allí preguntas a nuestro presente, desde un lugar clave para esa compañía que “modeló el mundo” y que en Centroamérica contó con un laboratorio excepcional para ensayar prácticas económicas, políticas, fiscales, laborales, ambientales de la corporación multinacional, una de las formas institucionales más influyentes en nuestros días.



Oscar Figueroa

*Intervención edificio de la UFCo. (Deméritos), 2016*

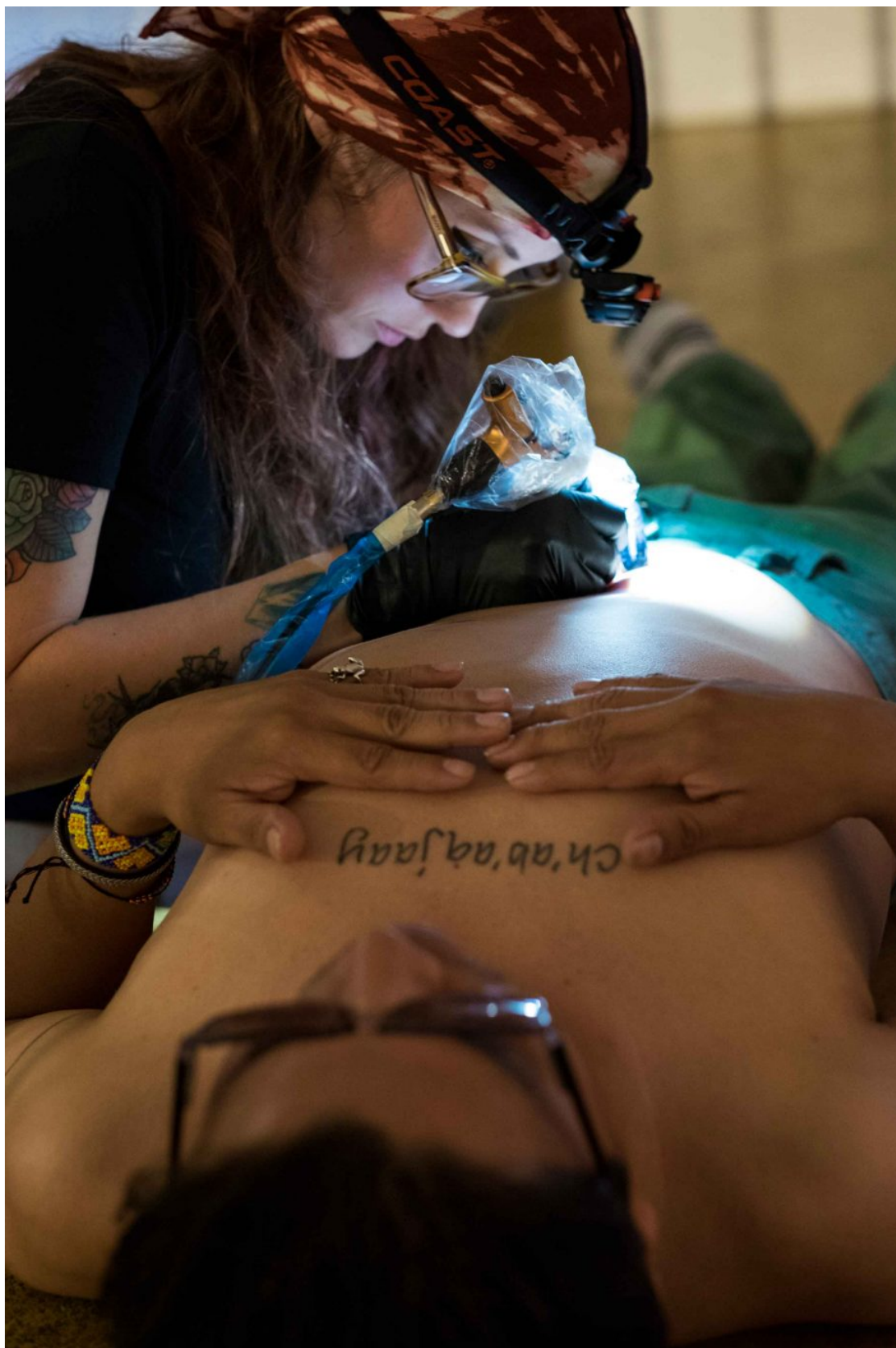
La fachada del antiguo edificio administrativo de la United Fruit Company en Limón fue cubierta con bolsas azules con plaguicidas como las que cubren los racimos de banano en las plantaciones.

Fotografía: Oscar Figueroa y David Garrigues

**Pablo:** Yo resaltaría en primer lugar el huir de un gesto curatorial monotemático para cruzar muchas urgencias que interactuaron entre sí. Las obras respondían a diversas exploraciones, transitando entre la disciplina de los cuerpos, epistemologías disidentes, memoria, trauma y emancipación, pueblos indígenas entre otros. Es decir, la impronta curatorial de la Bienal se constituyó como un crisol de disidencias regionales.

Pensando en esto, me pareció decisiva la inclusión de una mirada crítica a la lógica civilizadora del criollismo latinoamericano, con obras contundentes como la performance *Ixtetelá* (2016) de Benvenuto Chavajay. En esta acción, luego de un ejercicio de escritura repetitiva hecha por su madre, su apellido negado “Ixtetelá” va adquiriendo el carácter de símbolo para luego ser tatuado en su propio cuerpo. En diálogo cercano se encontraba la acción del artista costarricense Javier Calvo, titulada *Nuevo mundo* (2016), realizada en la inauguración de la Bienal en Limón. Calvo se tatuó en su cabeza calva una contabilidad con tinta blanca, en analogía con el supuesto de que la calvicie fue introducida por el gen español en el territorio. A través de poéticas sutiles se colocaron importantes preguntas sobre los efectos y la presencia sensible de la colonialidad en Centroamérica.





Benvenuto Chavajay  
*Ixtetelá, 2016*

Performance en los antiguos calabozos del Cuartel Buenavista, sede del Museo Nacional, 31 de agosto  
2016

Fotografía: Alex Arias

Otro vector importante a mi parecer, fue la revisión de los efectos de la memoria, el trauma y la guerra en el territorio. Este fue el caso del proyecto titulado *El Juego* (2016) del colectivo salvadoreño The Fire Theory, que a partir de un trabajo comunitario, propusieron desarrollar un partido de fútbol en el cual ex-militares y ex-guerrilleros jugaron en equipos mixtos. Y ello entraba en diálogo con obras históricas clave como *Aldea modelo, pequeña historia, 1984*, iniciado en 2006 por la artista guatemalteca residente en Beirut, Yasmin Hage, en la cual, la artista invitó a ex-militares a reconstruir a escala, desde el testimonio oral, lo que en la guerra fueron conocidas como “aldeas modelo”, que eran polos de desarrollo construidos por las fuerzas militares sobre los escombros de la quema de poblados en Guatemala.

Se trató entonces de una bienal que intentó construir una contemporaneidad desde temporalidades múltiples. Me pregunto, por ejemplo cómo ello permitió relacionar la revisión histórica de la obra de artistas como Rolando Castellón con exploraciones artísticas más recientes sobre descolonización, o cómo el homenaje realizado al artista guatemalteco Aníbal López –uno de los artistas más significativos del período de posguerra en la región– establecía una forma particular de conversación con obras como la de The Fire Theory.



*Recreaciones A1/2016. Tras Aníbal López*  
Exposición co-organizada por Despacio, YAXS y X Bienal Centroamericana  
Vista de la instalación en Despacio, San José, septiembre 2016.  
Fotografía: Erno Hilarion

**Miguel:** Quisiera cerrar esta conversación con una pregunta para Tamara. Creo que varios nos quedamos con las ganas de tener exhibido por más tiempo todos esos proyectos en las nueve sedes, especialmente por el esfuerzo que implicó. ¿Podrías contarnos qué otros proyectos se han activado luego del evento y más allá de San José? Y finalmente sobre si va producirse una publicación, algo que sería absolutamente fundamental para reflejar el evento y lo que implica este proceso de cambio.

**Tamara:** Sí, en verdad el momento de exposición en San José y Limón fue muy breve, pero lamentablemente nos fue imposible conseguir que las nueve sedes de la bienal nos cedieran un espacio mayor en su programación. No obstante, desde que nos pusimos a trabajar en la organización de esta edición de la bienal en 2015 insistimos en dar un peso equivalente a todos los procesos que activó el evento: desde los encuentros con artistas y colectivos que tuvimos en cada país centroamericano hasta los momentos más silenciosos de investigación o las actividades que se lograron realizar, como las jornadas “Entre el terror y la fiesta” que compartió la investigadora argentina Ana Longoni en San Salvador, o los talleres que ofreció el artista español Diego del Pozo en Managua y San José. La propuesta curatorial de partida, que llamé “Bordados y desbordes”, apuntaba a desbordar el formato y la temporalidad limitada de la exposición, al mismo tiempo que aspiraba a que la bienal tuviese un anclaje específico en cada lugar. Entre esos “desbordes”, se ha inaugurado recientemente en el Museo de Arte de El Salvador una muestra con ilustradores a partir de la noción de “monstruo”. En Panamá está activo un programa que incluye foros y talleres con artistas, así como una exposición que se presentará en enero 2017 en el Museo de Arte Contemporáneo. En cuanto al proyecto editorial, lo consideramos un componente imprescindible para consolidar y compartir las propuestas artísticas y críticas de la X Bienal Centroamericana “Todas las vidas”, así que confío en que se confirmen los recursos necesarios para producir la publicación en los próximos meses.



Lucía Madriz  
*Esperanza*, 2016  
Instalación con piedras y semillas de frijol, Parque Morazán, San José  
Fotografía: Israel Flores