



Invisibilizaciones generadas por el arte contemporáneo en Centro América, enfoque anticapitalista¹

Invisibilities generated by contemporary art in Central America, anti-capitalist approach

Álvaro Villalobos Herrera²

UNAM - UAEMéx (México)

<http://orcid.org/0000-0001-7416-1331> 

alvaro.villalobos.herrera@gmail.com

Recibido: 28 de mayo de 2021

Aceptado: 20 de julio de 2021

Resumen: De manera crítica, se presentan las relaciones que establecen los agentes legitimadores de las artes plásticas y visuales que priorizan lo económico sobre los intereses artísticos y estéticos del arte contemporáneo. Se abordan inconvenientes de la invisibilización que surge al sobreponer lo mercantil a los valores culturales para especular sobre el arte, de acuerdo con los patrones del modo de producción capitalista actual. Con base en ello, se establece un contrapunto entre el trabajo de dos artistas contemporáneas, una de Guatemala y otra de Costa Rica, reconocidas en bienales y ferias comerciales pues satisfacen las dinámicas de la globalización financiera del momento, frente a otros dos artistas procedentes de Nicaragua y Costa Rica cuyas obras se excluyen e invisibilizan, aunque revisten una vital importancia para entender la producción artística reciente del contexto centroamericano.

Palabras clave: Arte y globalización, visualidad contemporánea, legitimación del arte, Arte centroamericano contemporáneo, sistemas artísticos.

Abstract: In a critical manner, the relationships established by the legitimizing agents of the plastic and visual arts are presented, that prioritize the economic over the artistic and aesthetic interests of contemporary art. Disadvantages of the invisibility that arises when the mercantile is overlapped over cultural values to speculate on art are addressed, in accordance with the patterns of the current capitalist mode of production. Based on this, a counterpoint is established between the work of two contemporary artists, one from Guatemala and the other from Costa Rica, recognized in biennials and art fairs because they satisfy the dynamics of financial globalization of the moment, compared with two other artists from the Nicaragua and Cosra Rica, whose works are excluded and made invisible, although they are of vital importance for understanding recent artistic production in the Central American context.

Keywords: Art and globalization, contemporary visuality, legitimation of art, contemporary Central American art, artistic systems.

¹ Este artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación académica: Arte expandido, imagen conocimiento y estudios visuales en américa latina, Clave de registro UAEMéx: 6225/2020CIB

² Maestro en Artes Visuales y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Escultor egresado de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital de Bogotá, Colombia. Profesor del Posgrado en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México FAD-UNAM y la Facultad de Artes UAEMéx. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI, Nivel 1 CONACYT México.

1. Condiciones preliminares

Tradicionalmente se cree que las obras de arte emiten vibraciones sensoriales y efectos derivados de las intenciones de sus creadores, connotadas con cualidades específicas dirigidas a la sensibilidad y entendimiento de los receptores. En ese sentido el arte está determinado por condiciones conceptuales, formales y contextuales que le dan sentido a su existencia, en la medida que afectan la sensibilidad y el intelecto de quienes así lo entienden. En sí corresponde a formas que proporcionan desde su creación sensaciones y reflexiones sobre la belleza, el sosiego, la armonía, melancolía y felicidad o por el contrario el repudio, la repulsión o el aborrecimiento, desdén, desaire y rechazo. Estas reacciones frente al arte se desarrollan de manera orgánica, y están subordinadas a la apreciación que parte de una condición estética interpuesta por quien la recibe. Las vibraciones que emiten la obras están mediadas por una circunstancia sensorial o intelectual pre existente en el imaginario del receptor, en este caso el arte puede entenderse como referente de un ente abstracto y nada concreto, más que por su definición en términos sociales, políticos, ideológicos académicos, de difusión y en algunos casos con los fines comerciales que puede llegar a tener. Para entender esta circunstancia, se abordarán casos de obras y artistas centroamericanos que ejemplifican los diferentes valores con que se relacionan.

Las desigualdades entre los artistas de territorios visibles en el arte contemporáneo y los que permanecen invisibilizados son grandes; de ahí surgió la preocupación por el tema de cómo funciona el arte contemporáneo tazado con parámetros comerciales en países como Costa Rica y Nicaragua, para nombrar unos pocos ya que en la región hay muchos otros con esas características. En definitiva, el arte actual de estos países está invisibilizado porque los involucrados cuentan con menos recursos económicos para invertir en difusión y promoción, además porque no se han relacionado con los agentes que los inserten a los mercados como lo hacen otros artistas internacionales, por ello se presentan aquí términos que, fuera de las relaciones mercantiles ayudan a entender el arte contemporáneo de otras maneras. La intención del artista no basta para que el público entienda la obra, este último debe confrontar la objetualidad artística con su entendimiento y sensibilidad, pero sobre todo con las informaciones que tiene en su imaginario. Las informaciones del público receptor dependen de la variedad de conjeturas y sensibilidades que desarrolle frente a una obra de arte, por lo tanto, su

comprensión, agrado o disgusto es diverso y corresponde a condiciones, variables, fluctuantes, subjetivas e indeterminadas. En aras de la relatividad que le asiste al mismo arte, tanto la producción como la recepción no son entes concretos y tangibles, al contrario, siempre están abiertos y conllevan realidades móviles y cambiantes.

Tradicionalmente, disciplinas como la historia y la filosofía se ponen al servicio del arte por medio de textos en libros, catálogos y notas periodísticas de medios informativos e instituciones y galerías que solicitan el ejercicio profesional de la crítica, casi siempre para ayudar a insertar las obras y los artistas en los circuitos de legitimación. Con la influencia de sus discursos se promueve y controla la introducción y permanencia en los anales de la historia del arte oficial. Los cambios en las denominaciones y clasificaciones de las obras, se basan en la importancia de las críticas con relación a los contextos socio culturales y políticos en los que se desarrollan las producciones, para ello hay que tomar en cuenta todas las significaciones posibles que el arte pueda tener. Ante eso, las características contextuales del arte en Centroamérica son necesarias para comprender lo planteado aquí como invisibilización. También para entenderla son necesarios algunos otros términos que dieron pie a esta disertación anticapitalista, fundados en reflexiones teóricas sobre colonialismo, poscolonialismo y descolonización, teorías que sugieren otros análisis críticos relacionados con el arte y las funciones políticas contra la dominación económica y social.

Estos temas no se abordan aquí, a pesar de la importancia que tienen para entender la producción artística de la región. El ejemplo de la invisibilización, señala el uso del arte con fines comerciales, dinámica que obedece a una importación ideológica de los países desarrollados económicamente y la forma de entenderlo consiste en el ánimo arribista, desarrollista y positivista del arte con implicaciones capitalistas contenido en lo contemporáneo. Lo contemporáneo en apariencia debería estar relacionado con otros efectos ideológicos como, la disolución de la forma o la antiforma, el énfasis sobre los ideales de emancipación en el universo de los conceptos y los cuestionamientos constantes a la ciencia del arte que insiste en borrar las fronteras ideológicas entre el arte y la vida, pero sobre todo que apuestan favorablemente a la desestabilización de las definiciones clásicas del mismo arte, no para imponer otras tendencias conceptuales sino para que el concepto arte, se desplace a terrenos más comprensibles.

2. Arte actual y visualidad

Lo que aquí se pone en tensión es que muchas curadurías previas a las exhibiciones de arte contemporáneo sin ser explícitas, basan sus mecanismos de selección en favoritismos comerciales convenientes para crear una imagen, sea de la obra o el artista útil para presentarla a los entes legitimadores del arte consolidado en los circuitos institucionales y en colecciones particulares. Aunque no todos los circuitos de legitimación son iguales ni gozan de la misma reputación se presentan en momentos decisivos para que las obras continúen los procesos de difusión, distribución y aceptación por parte del público y los coleccionistas. Este fenómeno se lee recurrentemente en notas periodísticas de medios que promueven las obras para fortalecer el desarrollo de políticas culturales neoliberales benéficas para la compra y colección del arte. El efecto tiene sentido cuando las ventas apuntan a la reducción de impuestos por inversiones en arte y cultura y en casos extremos favorecen el lavado de dinero por medio de la sobrevaloración de las obras; estas características jamás estarán sustentadas en las profundidades conceptuales que plantean los artistas en su trabajo, pero ayudan a la popularidad de los y las artistas cuyas informaciones circulan en publicaciones al respecto, sobre todo por las redes sociales de información mediática, donde aparecen todo tipo de teorías sobre la producción de arte contemporáneo y su aceptación en colecciones reconocidas, no tanto por la comprensión del fenómeno conceptual de su contenido sino por la clasificación del arte en su capacidad para redituar en términos económicos. La desventaja está en la invisibilización del arte que no entra en esos modelos de legitimación.

Galeristas, coleccionistas, críticos y curadores se convierten en los agentes más importantes de ese circuito legitimador, aún más que los mismos artistas, ellos son quienes establecen alianzas, útiles para diseñar y poner en práctica reglas de operación favorables para intercambiar, comprar y vender bienes y servicios artísticos y culturales, imponiendo pautas para el fortalecimiento del arte y los artistas en los mercados. Son los intermediarios los que modelan las fluctuaciones bursátiles a favor de los inversionistas y casi nunca a favor de los artistas. Este fenómeno se apoya consistentemente en el auge, desarrollo y consolidación de la (WEB), donde se transmiten informaciones entremezcladas con estrategias útiles para la difusión cultural pero más importantes para el establecimiento de las relaciones comerciales globales. En

ese contexto, al menos en los deseos de los artistas más nombrados por el periodismo cultural latinoamericano, la producción de arte contemporáneo corresponde, a las lógicas mercantiles derivadas del capitalismo, impuestas por los países involucrados en la organización de eventos globales como las bienales de Venecia en Italia, Documenta de Kassell en Alemania, Basel en Suiza o Manifesta en la comunidad europea por ejemplo, eventos que promueven negocios disfrazados de bondades políticamente correctas para los participantes, ya que las bienales en teoría fueron creadas para establecer relaciones culturales entre quienes participan en esas dinámicas de exhibición. La inclusión de los artistas en estos movimientos de selección y clasificación, repercuten posteriormente en los modos en que los curadores localizan a los artistas en los mercados globales y los ofertan a las grandes colecciones de arte. Ante ello es importante plantear la reconstitución de los valores del término arte y la refundación etimológica de la historia del arte hacia una producción menos dependiente de lo económico.

Los promotores comerciales del arte contemporáneo en sus relaciones manipuladoras de criterios selectivos y clasistas distan de apreciar las obras por sus contenidos ideológicos y conceptuales; en la mayoría de los casos promueven exhibiciones usando las justificaciones teóricas de los agentes que permiten su tránsito por las pasarelas del arte, basadas en discursos que en la mayoría de casos rayan en comparaciones con obras de artistas famosos y cotizados en los mismos mercados, con referencias repetitivas. La razón es sencilla, en las exposiciones que promueven los mercados globales, bienales y ferias comerciales aparecen muchas piezas que se difunden por diferentes medios donde se justifican convincentemente con argumentos sobre las virtudes de un tipo de arte que no goza de contenidos profundos, ni complejidades formales. Se trata de un arte que tampoco necesita habilidades manuales del artista para el manejo de técnicas y en la mayoría de los casos, no precisa de un sujeto que desarrolle destrezas para su ejecución porque su producción puede ser subcontratada o manufacturada en terrenos distantes a los talleres artísticos. Lo importante es que se trate de un arte redituable económicamente, en consonancia con los ideales de las teorías económicas Keynesianas de la época actual. Se dice así porque antes de morir Keynes presidió la delegación británica, líder en la conferencia que dio forma al Fondo Monetario Internacional FMI y al Banco Mundial (BM) en los que se fundamenta el sistema económico global actual.

La compra-venta de arte contemporáneo se ha vuelto un lugar de refugio para inversionistas en busca de una diversidad de fondos de bajo riesgo: resulta que la sensibilidad artística apacigua esos instintos animales a los que tanto miedo tenía J. M. Keynes. Ahora bien, las características en las que se llevan a cabo las transacciones mercantiles el sistema del arte – el estatuto de creación del fetiche y su valor como mercancía – se están utilizando con una nueva función, lo que refleja bien su nuevo estatuto financiero. (Toscano 2014, 28)

En las exposiciones, el arte contemporáneo se acompaña de una producción teórica explicativa de las maneras como se insertan valores que apuntan a satisfacer el gusto de las élites con poder adquisitivo y de los agentes activos que clasifican las obras y los artistas, delimitando su desenvolvimiento y permanencia en los eventos de exhibición y venta. En este caso lo importante es la comprensión de las propuestas artísticas relacionadas con el pensamiento y las reflexiones sobre los diferentes recursos conceptuales y formales que se utilizan para estructurar las obras. Lo que la crítica y la curaduría hacen al respecto es poner los discursos de las obras en lenguajes comunes promoviendo formas de entendimiento que facilitan el desplazamiento en los circuitos de legitimación; las notas críticas realizadas por curadores, comisarios, especialistas y agentes de la institución arte, deben apuntar a ello.

3. Disyuntivas visuales y arte actual

En esta ocasión se aborda una producción artística actual de Centro América que corresponde a franjas territoriales invisibles en la cartografía de lo contemporáneo, invisibilizadas por la crítica y las curadurías que limitan la participación de los artistas en eventos globales, esto pasa en El Salvador, Belice, Guatemala, Nicaragua, Honduras, y en cierta medida Puerto Rico, Panamá y Costa Rica. En estos últimos países existen factores que favorecen un poco más la producción y a los artistas que conservan un mejor estatus económico en relación con los primeros. Las zonas geográficas invisibilizadas para el arte contemporáneo pueden compararse de manera antagónica con la franja conformada por países como México y Brasil principalmente, y en segunda instancia Argentina, Chile, Colombia y Venezuela donde la producción artística se encuentra levemente mejor localizada en mercados internacionales de arte, en subastas, colecciones y ferias comerciales. Estos países se integraron al la bialización y las ferias copiando y emulando los modelos curatoriales y expositivos

que funcionan en Europa y Estados Unidos, deseosos de ser incluidos en la globalización económica y en el desarrollo modernista usado como modelo a seguir por el neoliberalismo capitalista global. Los pocos artistas latinoamericanos favorecidos por esos mercados internacionales tienen una visibilización basada en el desarrollismo positivista benéfico para los circuitos de legitimación que se ufanan de hablar lenguajes también internacionales, cuando por ejemplo el arte centroamericano en muchos casos no contiene ese sentido positivista moderno occidental.

La pertinencia de un giro de interés cultural por la producción de imaginarios artísticos desde lo conceptual y no desde lo comercial en el contexto latinoamericano se basa en investigaciones que presentan especial interés en abordar la producción simbólica de conocimientos fundamentada en temas como la identidad, las distinciones de género y las preocupaciones raciales, entre otros intereses conceptuales que surgen de la vida misma, pero sobre todo, señalan de manera crítica las injustas formas de dominación ejercida sobre grandes comunidades excluidas por los sistemas de poder; esa crítica puede enfocarse desde un arte socialmente comprometido. Para comprender este postulado como un ejercicio intelectual del que derivan las diferentes teorías sobre la visualidad actual se plantea que la producción de imaginarios, enmarca todos los desplazamientos discursivos posibles sobre las imágenes artísticas o no, elaboradas por diferentes medios. Para ello es importante abordar la producción de imágenes incluidas en los medios convencionales, pero además en los digitales, la fotografía, el cine y el video experimental, performances e instalaciones, formas que emergen del amplio y fantástico imaginario social que se desarrolla en América Latina y el mundo.

4. Arte contemporáneo guatemalteco y costarricense

Se trata de dos países de una región que puede denominarse, invisibilizada por el arte contemporáneo ya que registra pocos artistas en el ambiente de las bienales, ferias y galerías relacionadas con la institución arte. Los casos excepcionales aquí referenciados, los constituyen la performer Regina José Galindo, (Ciudad de Guatemala, 1974) identificada por la crítica de arte contemporáneo como: “el cuerpo performativo y lo performativo del deseo” (Cejudo 2007) premiada con el León de oro a la mejor artista joven de la Bienal de Venecia, Italia en 2005 y laureada con la bolsa mayor a del premio neerlandés a la cultura y desarrollo, Príncipe Clauss en 2011. Así

como la también performer Priscila Monge, (San José, Costa Rica, 1968), quién a decir de la crítica “tiene una percepción especial y personalísima del cliché y lo tabú y denuncia los supuestos de femenino y masculino con un refinamiento muy sutil y acerado, prefiriendo la insinuación y el humor a la postura tajante o radical” (Borras 1999). Su desenvolvimiento profesional y artístico ha sido constante y reconocido en bienales internacionales de artes visuales, como en la de Venecia, Italia (2013), Pontevedra, España (2010), Liverpool, Reino Unido (2006), Sao Paulo Brasil (2000) La Habana, Cuba (1997), entre otras.

La exposición de las obras de estas dos artistas en bienales y la localización en colecciones son solo unas de las características en las que se apoya la enunciación como artistas contemporáneas. Si aplicamos la *tabula rasa* a los términos con que los curadores y críticos definen ese arte, podemos ver que coinciden con la descripción de las obras de otras artistas de la región que no pertenecen a ese circuito de legitimación. El infame postulado induce a pensar que la visualidad promovida por el arte contemporáneo es inducida y utilizada muchas veces para persuadir y cautivar al público menos informado. Para continuar el debate debe aclararse que los argumentos aquí utilizados no tienen la intención de descalificar las obras ni a las artistas en ningún caso; al contrario con base en experiencias en la producción artística como forma de conocimiento y a través de visitas a varias exposiciones de Priscila Monge y Regina José Galindo, con el fin de experimentar de manera vivencial las piezas de las artistas; pero sobre todo para entender sus propuestas; aquí se manifiesta con honestidad un profundo respeto y admiración por ellas y por sus trabajos. Al acercarse a las obras, los modos y procedimientos que utiliza cada una de ellas y las maneras de agenciar y materializar los conceptos en sus producciones; pueden verse diferencias, basadas en las maneras como resuelven los mismos temas debido en gran parte a las especificidades de los lenguajes que maneja cada una por separado.

Sus instalaciones y performances obedecen a las relaciones de pensamiento planteadas de acuerdo a los cánones o claves del arte contemporáneo. Estas claves se basan en la recurrencia constante a los temas con los que el público se siente identificado. Un ejemplo lo constituyen los argumentos conceptuales que las artistas manejan, que oscilan principalmente entre el intimismo tratado desde la individualidad que busca contactos plurales a la luz de las ideologías occidentales, la dominación de los grupos

minoritarios en las sociedades actuales y el enfrentamiento constante de las mujeres con todo lo que atenta contra sus anhelos de emancipación, libertad y autodeterminación. Las obras de Galindo y Monge en términos generales aluden a las formas de vida y pasión compartidas por las minorías latinoamericanas. Apuntan a las exclusiones de género y nacionalidad, a la segregación ejercida sobre las mujeres por las comunidades machistas y falo centristas, así como a las discriminaciones étnicas y raciales que las hacen comunes a los ojos del arte internacional con enfoques eurocéntricos.

Los discursos de sus trabajos artísticos se basan en los abusos políticos y de género, derivados del conservadurismo imperante en las clases dominantes, producto del ladinismo propio de la idiosincrasia latinoamericana. Estos temas se traducen y ejemplifican especialmente en las obras de arte de manera constante con el uso del cuerpo femenino como materia significativa, usado para mostrar las condiciones específicas de la maternidad (Galindo) o los cambios fisiológicos, psicológicos y de carácter sensible en periodos de menstruación (Monge), o la posibilidad de reconstruirse la virginidad por medio de la himenoplastia (Galindo) por ejemplo. Con todas las disparidades generales que existen entre las piezas de estas dos artistas, sobre todo en los modos de vincular trasfondos conceptuales a sus producciones y cómo materializan los temas en situaciones específicas, sus obras están catalogadas en un circuito de promoción, ventas y difusión del arte contemporáneo, en un nivel envidiable para muchos y muchas otras creadoras de la región.

Una característica que impresiona y confirma la exclusión de las demás artistas de esta región, es ya una regla muchas veces demandada por el feminismo encarnado en diversos colectivos artísticos no solo en América latina sino en el resto del mundo, consiste en la demanda al heteropatriarcado machista, de la poca presencia y en todo caso, casi nula participación de las mujeres en las listas de la producción artística denominada contemporánea, comparada con la cantidad de hombres. Esto puede verse en las exposiciones y en los catálogos donde siempre hay menos mujeres que hombres en la escena artística. Cómo lo venimos recalcando, cada vez que analizamos las imágenes y sus efectos sociales desde los estudios de la cultura visual y hacemos uso de los términos que proporcionan las disciplinas vinculadas a las ciencias sociales y las humanidades; por todos los medios, enfatizamos que en la actualidad es perfectamente

visible que el feminismo está reclamando un reconocimiento natural y legítimo que el machismo ha sometido e ignorado durante mucho tiempo.

5. Primer caso de invisibilización: el eterno retorno de Rolando Castellón

En otro sentido es importante aquí, analizar la obra de Rolando Castellón, (Managua, Nicaragua 1937) quien reside actualmente en Zapote, San José, Costa Rica. El migró en su juventud a Estados Unidos y través de muchos esfuerzos por vivir del arte se estableció en San Francisco California, ciudad en la que, a mediados del siglo pasado fue uno de los fundadores y posteriormente curador del Museo de Arte Moderno, además, primer director de *La Galería La Raza* entre 1969-1970. Desde su trabajo en este lugar creado para las artes fronterizas, promovió y exhibió la obra de un gran número de artistas chicanos; principalmente e hispanos que acudían a él en busca de apoyo institucional. También fue curador de *Mary Sesnon Art Gallery*, otro importante espacio para la difusión del arte, perteneciente a la Universidad de California en Santa Cruz. Esta ciudad está localizada en el centro de la Costa Este del Estado, lugar donde sobrevivió por mucho tiempo un asentamiento indígena, inclusive en una época avanzada del colonialismo europeo. Ese fue uno de los móviles conceptuales que inspiraron a Castellón para generar pensamientos y obras posteriormente. Tanto sus migraciones constantes como las relaciones con la tierra y las reflexiones sobre sus ancestros indígenas, marcaron su obra, Ahora constituye un importante legado creativo en torno al tema de la identidad latinoamericana, señalado con desprecio por la crítica y los poderes hegemónicos del arte, como efecto folclorista.

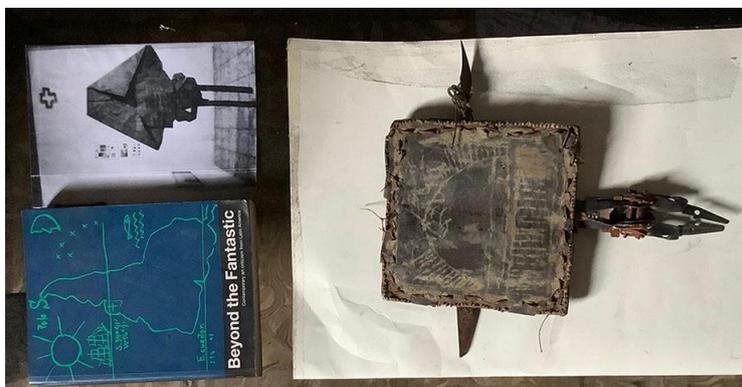


Figura 1. Fotograma de objetos encontrados e intervenidos. Rolando Castellón, Nicaragua / Costa Rica. 2013
Foto: Rolando Castellón, colección del artista.

Estas aseveraciones resultaron de conversaciones personales logradas con Rolando Castellón mediante una estancia de investigación promovida por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, en San José, Costa Rica durante 2014. Después de su regreso al Istmo, Castellón se instaló su taller de Zapote y luego montó una particular exposición que crece permanentemente; en ella aparecen objetos que colecciona por medio de una meticulosa búsqueda realizada sistemáticamente, a la manera de un arqueólogo espontáneo. Para él, los objetos creados por artistas anónimos, encontrados en el transcurso de la vida son identificados como mediadores entre la especie humana que los crea y el contexto en el que los encuentra. La mayoría de las piezas de su colección, extraídas de la naturaleza y aunque están cargadas de una energía vital las puede entender cualquier persona común, así como lo hace con los utensilios de la vida cotidiana.

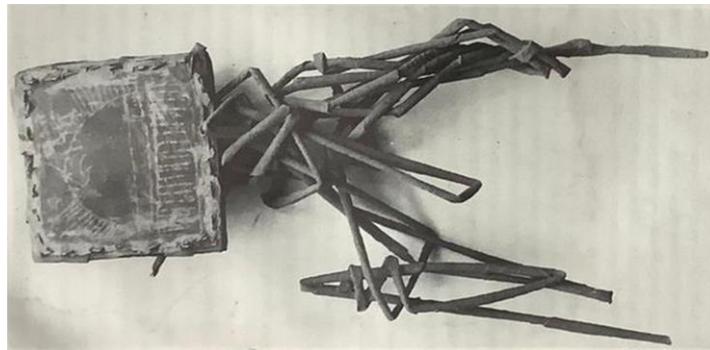


Figura 2. Fotograma de objeto encontrado e intervenido, Rolando Castellón, Nicaragua / Costa Rica. 2013
Foto: Rolando Castellón, colección del artista.

En torno a ellos Castellón aprovecha el orden de los elementos que inundan su ambiente artístico para contar historias personales reflejadas en las texturas visuales de los hechos que no solo le pertenecen al tiempo de la existencia humana. Tampoco a la historia propia e individual del artista, sino que son de competencia colectiva, ya que afectan sensitiva y conceptualmente a quién las observa. Las obras de su colección consisten en dibujos realizados con materiales pobres como alambres de púa o grafito sobre papeles reciclados, piezas de barro, semillas, espinas, alambres trenzados por el azar y cuerdas entrelazadas a metales oxidados que el artista describe y explica con lucidez. Todas ellas hacen referencia a los tiempos pasados en que fueron encontradas y recolectadas, pero también a los tiempos que proporcionan las vivencias vinculadas a procesos artísticos y lúdicos de su propia vida.

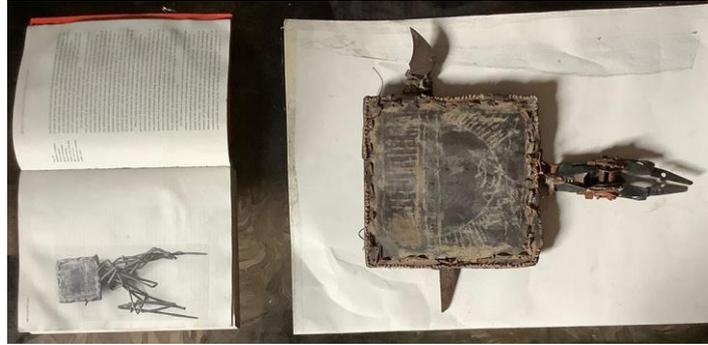


Figura 3. Fotograma de objetos encontrados e intervenidos, Rolando Castellón, Nicaragua / Costa Rica. 2013
Foto: Rolando Castellón, colección del artista.

En sus series de colecciones de objetos se encuentran referencias a las rutas que transita diariamente, así como a las sinuosidades del camino contenidas en colores, texturas e improntas del tiempo grabadas en las cosas del mundo que lo rodea. Las formas orgánicas elegidas para mostrar el impulso de su pensamiento creador conectan su acontecer artístico profesional con la vida diaria, en los objetos que colecciona se interpretan fácilmente, elementos básicos con que las teorías de la percepción, describen el diseño bi y tridimensional. Esos elementos puestos en sus instalaciones, definidos de manera simple son: la esencial luz que sirve para entender las relaciones de los objetos con el espacio que ocupan, las formas compuestas por las líneas que dibujan sus contornos y los infinitos lenguajes que facilitan su entendimiento. Las codificaciones en las obras de Castellón, atraviesan las sensaciones y le permiten al observador entrar en contacto perceptivo con las sinuosidades que los objetos contienen y de manera intrínseca ayudan a encontrar significados no evidentes, permitiéndole al observador llegar incluso a que se cuestione sobre los límites del mismo arte.

6. Enigmas sobre la identidad

Un ejemplo de lo anterior lo constituye su obra firmada como: *Moyo Coyatzin, Crus Alegría, “La otra persona dentro de sí mismo”* o sea “*Quien es capaz de entrevistarse a sí mismo*” “*El hablante conmigo mismo*” “*Yo como otra persona*”. (Castellón, 2014) Estos acertijos verbales son usados por el artista continuamente para referirse a un sujeto sin nombre que él mismo encarna en muchos nombres. La obra es de la serie XIII, “*Apropiaciones*” y corresponde al proyecto “*Entre siempre jamás*”, presentado en el pabellón latinoamericano, Arsenal, de la 54 Bienal de Venecia 2011, en Italia; en ella parte del concepto del autorretrato, ya que el tema se basa en una falsa vanidad. Se trata de un proceso de arte acción en el que el artista ocupa virtualmente el espacio

físico de otra persona. Hay que aclarar que la participación en esta bienal no lo catapultó a ningún mercado establecido.

La obra involucra al artista y a un sujeto que posa frente a él; para desarrollar la pieza eligió a su primo Félix Alegría, a quién tomó diversas fotos al azar en varias poses al aire libre, logrando que la apariencia de ambos, el artista y el modelo, permanecieran uno frente al otro anónimo con el rostro oscurecido. Mediante la acción, una fotografía performática engaña al público para tratar de convencerlo sobre la pérdida de identidad, ya que borró la suya como artista, haciéndola confundir con la del modelo y viceversa. Esta pieza alude al enigma que tiene él mismo por no saber quién es, de dónde viene ni para dónde va, o hacia dónde lo dirige su propia existencia. El proyecto en general habla de la identidad difusa que tenemos los latinoamericanos y particularmente los centroamericanos que viajan por el mundo y migran llevando consigo los rasgos de las culturas locales, pero en su ambulante van tomando, aceptando y adaptando a su proceder como personas, las características culturales de los países que los reciben.

Mediante las conversaciones con Castellón puede entenderse que él va más allá de las fronteras formales del arte y critica las maneras como las empresas multinacionales utilizan y explotan a las fracciones más pobres de las sociedades para que produzcan los frutos de la tierra que después comercializan. Enfatiza que el arte contemporáneo se vende descontextualizado, sin contemplar las relaciones sociales y culturales de los artistas. De la misma manera que las empresas multinacionales venden y utilizan a su favor las patentes de los productos que garantizan la existencia del campesino común; el maíz, el banano, el café, los granos, las semillas y las verduras. Los asuntos políticos y sociales son los temas recurrentes en sus conversaciones y sus obras y son tratados como entes denunciadores situados en alusión recurrente a una identidad nacional.

7. Segundo caso de invisibilización: La vida cotidiana en la obra de Edgar León

Edgar León Martínez (San José de Costa Rica, 1968) es un artista íntegro e inquieto, con la mirada enfocada siempre en el entorno urbano. De ahí extrae informaciones útiles para desarrollar acciones y composiciones desde su condición de dibujante grabador, profesor universitario, gestor cultural y curador. Edgar León, transita en el arte como un caminante desprevenido, recolector de huellas, sucesos y situaciones que

posteriormente deposita en imágenes con las que identifica las ciudades por las que va pasando como migrante profesional: Francia, Alemania, México, China y Costa Rica. Dedicó tiempo para escrutar de manera asertiva los espacios urbanos, en ellos investiga y recoge pistas que le permiten tanto a él como al público, poner en la memoria fragmentos e identificaciones de vivencias cotidianas.



Figura 4. Anclas, China / Costa Rica, fotograma, detalle, San José, 2005
Foto: Edgar León, colección del artista.

Comprender y describir las urbes es para él un ejercicio común, que realiza con la misma agudeza que escruta el imaginario visual de donde saca las imágenes para poner en las obras, collages, grabados y fotografías llenas de enlaces, escalas, letreros y edificaciones populares. Por donde pasa va cartografiando situaciones y capturando ideas que luego convierte en retratos de lugares comunes para muchas personas; en sus obras estos relatos se convierten en instalaciones gráficas, con impresiones logradas a partir de reproducciones mecánicas o repeticiones seriadas, llenas de texturas visuales, colores y marcas industriales de productos reconocidos por la gente común que se siente identificada con ellos. León presenta desde lo artístico detonadores de una condición estética constructora de lenguajes significantes útiles para entender las dinámicas espontáneas del día a día en el espacio público.

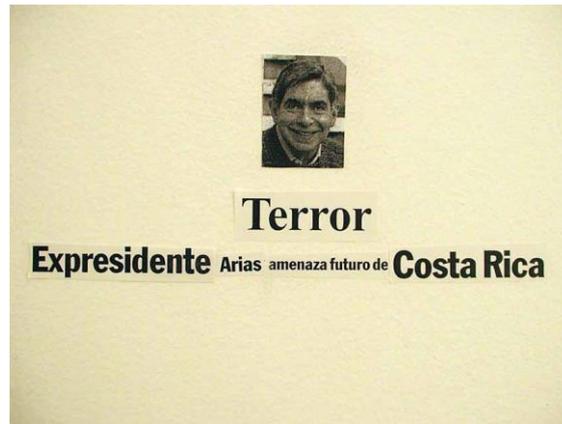


Figura 5. Jornada / nación, Video instalación, detalle, Centro cultural español, San José, Costa Rica, 2005
Foto: Edgar León, colección del artista.

Si bien este artista tiene mentores de renombre en el arte internacional, reconoce que la mayor influencia para su trabajo artístico la recibió del mexicano Melquiades Herrera Becerril (1949-2003), a quien conoció durante una estancia en la Ciudad de México en los años noventa del siglo pasado. Herrera Becerril es quizás uno de los artistas más añorado en los círculos conceptuales, después de su deceso. A este artista mexicano tampoco le correspondió ni un ápice de las engañosas bondades de los mercados del arte contemporáneo mexicano. La crítica del arte especializada que lo admira con vehemencia lo denominó: “un peatón profesional” (Prior 2005). La influencia de Herrera en la obra de Edgar consiste en la agudeza visual para observar las cosas de la vida cotidiana, para tomarlas, re-significarlas y regresárselas al público desprevenido. Los diseños de los objetos, las calidades y cualidades intrínsecas de las imágenes en las pautas publicitarias comerciales y los ornamentos y mobiliarios urbanos ocupan mucho tiempo su mirada. De la misma manera que un arqueólogo rastrea improntas, huellas y vestigios para demostrar sus hallazgos y comprobar sus teorías. Excava la vida en las calles y recorre los barrios para encontrar señales y estampas significantes con las que identificar los elementos que le posibilitan a través del arte, re inventar sus días.

Sus creaciones consisten en imágenes de una gráfica artística actual que re significa los objetos y los lleva a un estado en el que el espectador no debe esforzarse para entenderlos; si bien en los objetos están presentes las marcas iniciales y las improntas ideológicas de su creador; la operación artística de León Martínez consiste en resaltar conceptualmente los elementos que de manera física denotan huellas que quedaron con el paso del tiempo en las cosas, dando sentido a su existencia. Repetidas veces remarca las estampas indelebles que recoge en su transitar cotidiano, reúne calcas significantes

de imágenes en la ciudad para re-significarlas con el uso de prácticas correspondientes al arte conceptual.

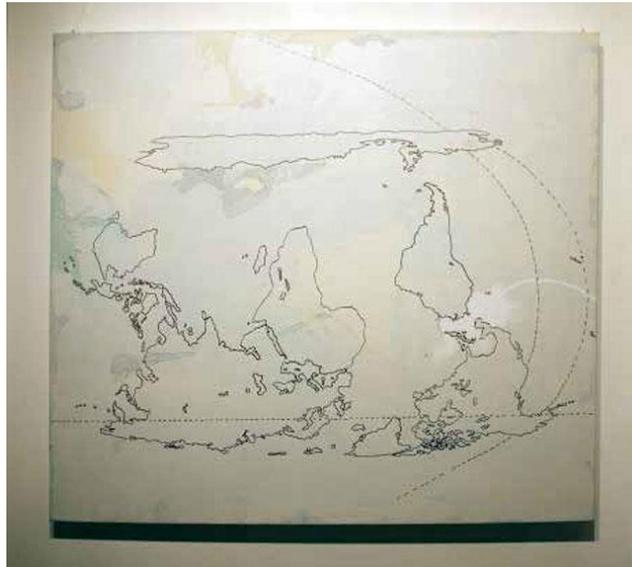


Figura 6. Men working at the white cloud, pintura sobre tela y rotulador, 110 x 120 cms. San José, Costa Rica, 2005
Foto: Edgar León, colección del artista.

8. El rompecabezas nacionalista

Investiga para diferenciar lo popular de lo hegemónico, así como los modos de ver y percibir las imágenes que aparecen y desaparecen del imaginario popular, tales como los modelos de los automóviles o las vallas publicitarias. Este ejercicio lo realiza no solo con objetos inanimados, también dibuja los rasgos de semejanza entre los rostros y actitudes de la gente de su ciudad natal y los plasma en series de xilografías. Incluye en su obra preocupaciones ideológicas por la identidad, un ejemplo de ello, está en la pieza: *“En el fondo de los cielos”* de 2016, realizada con soportes sonoros y digitales para: *Between Virtual and Real*. Se trata de una obra que se apoya en un archivo auditivo que evoca imágenes surgidas de las ausencias ideológicas sobre la identidad en Costa Rica; un país que goza de diferentes composiciones raciales, creencias religiosas y dogmatismos políticos. Su obra argumenta una noción de identidad basada en la construcción ideológica que mezcla los rasgos externos con la cultura local.



Figura 7. En el fondo de los cielos, Implementación sonora, detalle, Centro cultural español, San José, Costa Rica, 2005

Foto: Edgar León, colección del artista.

La obra compleja: *En el fondo de los cielos*, se basa en un comentario del filósofo Alexander Jiménez, compañero de trabajo en la Universidad de Costa Rica, sobre un recuerdo de la inmensa pintura blanca de León en la que emula el mar y al mismo tiempo el firmamento. En ella se ve la silueta de un mapa centroamericano sin Costa Rica, en un traslúcido color blanco sobre fondo transparente de luz que evoca en esencia los cuadros de Kazimir Malévich. Con esta referencia, la obra contiene la imagen de un país perdido en el infinito, a partir de las ideas centrales del libro: *El imposible país de los filósofos*, también de Alexander Jiménez, cuya primera parte gira en torno a la construcción de una nacionalidad costarricense. Se trata de una condición identitaria basada en la acción metafórica realizada mediante un ejercicio visual en el que, hay que observar la pintura repetidas veces para encontrar en algún lugar de la misma, la pieza faltante del rompecabezas identitario. En el libro, Jiménez resalta un relato legitimador de la idea de nación costarricense con la denominación “Nacionalismo étnico metafísico” (2002, 32), con el que alude directamente a la manera como los sujetos pertenecientes a un estado nación como Costa Rica, absorben y hacen propias las narraciones sobre la identidad, puestas en circulación al servicio de las construcciones históricas oficiales.

En las historias oficiales prevalece el discurso político sobre la identidad que insiste en un proyecto social demócrata unificador de la nación. Ese discurso, según Jiménez se

repite progresivamente desde hace más de un siglo, aunque bajo él mismo se desarrolla una nación que pervive en el aislamiento cultural y las deficiencias, así como en las diferencias económicas y, sobre todo, en medio de las demagogias políticas de sus gobernantes. De acuerdo con estos ejemplos, el arte centroamericano subsiste de una manera simbólica en la ensoñación que activa consistentemente su capacidad para imaginar y localizarse en los diversos escenarios posibles, inclusive en los invisibilizados por el arte contemporáneo promovido con tintes comerciales.

Fuentes consultadas

- BORRAS, M. L. (1999) *Priscilla Monge, A vueltas con el cliché y lo tabú*, ArtNexus # 30 en español y ArtNexus - Arte en Colombia, # 76 Nov - Ene 1999
<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5e83a4a716ee64e15c3f2ab8/30/priscilla-monge>
Consultado en junio 11 de 2021-06-12
- CASTELLÓN, R. (1974) *Texto curatorial: A third world painting sculpture exhibition, catálogo de exposición*, San Francisco C.A. U.S.A. Museum of art, June 8, July 28
- CEJUDO ESCAMILLA, S. (2019) El cuerpo performativo de Regina José Galindo: el género y el deseo en sus obras de 2012, *Revista LiminaR*, vol.17 no.1 San Cristóbal de las Casas, México ene./jun.2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6750105>
Consultado el 11 de junio de 2021.
- JIMÉNEZ, A. (2002) *El imposible país de los filósofos*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- PRIOR, J. (2018) Documental Melquiades Herrera Becerril: Un peatón profesional, MUAC-UNAM, México.
<https://monicamaristain.com/el-documental-melquiades-herrera-un-peaton-profesional-se-presenta-en-el-muac/>
Consultado el 11 de junio de 2021.
- QUIRÓS-VALVERDE, L. (2018) *Rolando Castellón, instalaciones y murales, Escena, revista de las artes, No.1 Volumen 78 Universidad Véritas, Costa Rica*
- TOSCANO Javier, (2015) *Toscano Vs Lo contemporáneo*, Tumbona Ediciones, Ciudad de México, México.