

Paulo Herkenhoff

Virginia Pérez-Ratton y la reinención de Centroamérica

Crítico de arte y curador independiente, Brasil

pherken@ism.com.br

Un día, la artista Virginia Pérez-Ratton comprendió que en América Latina no es suficiente con hacer arte. Es necesario también crear las condiciones para que el arte se inscriba adecuadamente en la trama social y, simultáneamente, en la escena internacional.¹ En síntesis, se trataba de una situación tautológica: “inventar” un lugar ya existente, esto es, transformar la trama real de la cultura, desde la condición de simulacro, en un sistema eficiente.

Todo ello implicaba inscribir aquel espacio social, entonces prácticamente inexistente, como un lugar de lo simbólico. Parte de esta opción generosa de Pérez-Ratton también implicaba comprender desde el principio que, para el éxito de su proyecto, ella no debía ser personalmente beneficiaria de su acción, sino que todo logro debía revertir en sus colegas y, en un sentido más amplio, en la sociedad. Pérez-Ratton había ganado el premio de la I Bienal de Escultura de Costa Rica en 1994. Seguidamente, después de las elecciones presidenciales en Costa Rica, fue nombrada directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José (MADC). Por encima de una carrera personal, su nueva iniciativa política sería definida como una cadena colectiva: “la construcción de este *lugar*, y su progresivo posicionamiento fuera de sí mismo, debería permitir plantearse nuevas posibilidades de abordar el trabajo curatorial y abrir la región

¹ Esta posición fue adoptada por muchos sectores de las artes visuales en Brasil al inicio de la década de 1980.

a reflexionar sobre diversos aspectos de sí misma, más allá de solamente su propia configuración”.²



Federico Herrero, Mural e instalación, 51a Bienal de Venecia, 2005 © Teorética

La audacia de Virginia Pérez-Ratton está, además, en reconocer las instancias del sistema internacional del arte y osar operar en todas ellas sin restricción ni temor. Con un ojo en el presente y otro en el futuro, en el proceso de esta publicación³ ella me declaró:

[E]spero que un día los que vengan después de nosotros, artistas y curadores, no tengan que pensar en esas cosas, y que puedan trabajar libremente sin el peso negativo de la condición geográfica, de ser mujer, y que la exclusión por todo eso pueda ser resuelta.⁴

² Ver Virginia Pérez-Ratton, “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, s.p. Este ensayo se originó en una reflexión a raíz de un seminario en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, organizado en el 2006 bajo el título *¿Qué Centroamérica?*

³ El autor se refiere aquí a la preparación de un libro de Virginia Pérez-Ratton del cual formaría parte este ensayo. El libro no ha sido publicado aun y Paulo Herkenhoff ha cedido amablemente el texto para este dossier. [Nota de los eds.].

La acción curatorial, crítica, historiográfica e institucional de Virginia Pérez-Ratton se configuró como una intensa forma de producción de política cultural. Ella actuó en las siguientes instancias de producción y circulación del arte: la formación de artistas, críticos, curadores e historiadores, apoyo a la producción artística, implantación de un museo y un centro de investigación, producción directa de exposiciones o asesoría a muestras internacionales, producción editorial, organización de investigaciones, realización de congresos y seminarios, formación profesional para varias actividades del arte, desarrollo del mecenazgo privado y formación de coleccionistas, formación de una colección pública de arte, formación de archivos y biblioteca, así como prácticas artísticas interdisciplinarias, entre otras muchas cosas. Pérez-Ratton es consciente de que la abolición del ejército en Costa Rica y la inversión de recursos en educación pública permitió una movilidad social ausente en el resto de los países de la región. Esto también ha contribuido a la infraestructura cultural. Esa matriz política explica los esfuerzos invertidos en la conformación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y de TEOR/ÉTICA en San José de Costa Rica, en tanto que estructuras didácticas.

Cuando Virginia Pérez-Ratton inicia sus actividades como agente de la historia del arte encontró a América Central en una especie de margen del “triángulo de las Bermudas”, región conocida por la desaparición misteriosa de aviones y barcos, esto es, de medios de transporte y de conexión. Comprender profundamente las nociones de gueto y de estado de sitio, estados políticos en que se encontraba el arte centroamericano al principio de la década de 1990, fue una condición necesaria para la implantación de estrategias de deconstrucción de mitos negativos tales como la falta de iniciativa, la victimización o el miserabilismo, generalmente asociados a América Latina. También fue esencial para dismantelar las fuerzas internas y externas que sustentaban esa situación de gueto. En la conferencia “La memoria es un campo minado” (2008), Virginia Pérez-Ratton parte de la obra homónima de Ernesto Salmerón, para abordar la cuestión de la economía del documento, del valor agregado por el artista a la experiencia de la memoria. Se propone ahí abordar una “historia que pasa por el tamiz de una mirada individual, la del

⁴ Virginia Pérez-Ratton en conversación con el autor en San José el 30 de noviembre de 2009.

artista, y la cual se dirige inicialmente a su propio archivo personal, inserto en una memoria colectiva”⁵. Su actuación iba también en contra de una historia del arte centroamericano próxima a la amnesia y la esclerosis.

La crítica y curadora guatemalteca Rosina Cazali califica a Virginia Pérez-Ratton de “testaruda”, y explica que esa

testarudez resulta como sinónimo de valor, tenacidad y, más importante aún, de contracorriente. La otra, porque la he visto de cerca, peleando con testarudez infinita contra los muros de las convenciones que caracterizan a nuestras sociedades, esas que aún descansan sobre valores artísticos que van desde la escultura conmemorativa bien pulida, pasando por el animismo pictórico, las cacatúas exuberantes y la destreza de la copia fiel.⁶

Según Cazali, Pérez-Ratton demostró ser testaruda cuando abrazó la misión de obtener un espacio para el arte de Centroamérica en el mapa regional, el latinoamericano, y en lo que alguna vez ella identificó como el *corsé* de América y ratificó como el *estrecho dudoso*.⁷ Pérez-Ratton fue capaz de generar repercusiones y consecuencias regionales e internacionales. Articula un creciente conjunto estratégico de artistas, críticos de arte, curadores, mecenas, gestores culturales centroamericanos y de otros países para lograr hacer diferencias decisivas a partir de renovados tejidos de relación. La gran estrategia ve las instituciones como “estructuras de visibilización y circulación” (“¿Qué región?”).

En el plano teórico, el cual estuvo acompañado de una praxis (organización de exposiciones, publicaciones y debates), Pérez-Ratton implementó una impresionante agenda teórica y política para Costa Rica y América Central a través de sus propios ensayos, de textos solicitados a otros teóricos, y del estímulo al arte: pintura, medios tecnológicos, performance, historia y memoria, generaciones, mujer y ciudad. Este es el enfoque propio de *Temas Centrales*

⁵ “La memoria es un campo minado”. Conferencia dictada en el IX Congreso Centroamericano de Historia. San José, Universidad de Costa Rica, 2008. Surge de un ensayo con el mismo título, sobre la obra de Ernesto Salmerón, escrito con motivo de la Bienal de Venecia de 2007. S.p. Manuscritos proporcionados por la autora.

⁶ Email de Rosina Cazali a Paulo Herkenhoff el 22 de febrero 2010.

⁷ Email de Rosina Cazali a Paulo Herkenhoff el 22 de febrero 2010.

(2001), simposio regional sobre prácticas artísticas y posibilidades curatoriales en América Central. Se trataba de establecer las bases teóricas de una voluntad curatorial para la constitución de un proyecto colectivo en la región. Por otra parte, apoyó la consolidación y la emergencia de una nueva crítica junto con Rosina Cazali y, sobre todo en Costa Rica, con Tamara Díaz Bringas, así como con la colaboración de Adrienne Samos y Raúl Quintanilla, entre muchos otros. Ese momento reflejó la capacidad de reflexión abstracta que permitiría el paso de prácticas dispersas, aisladas, muchas veces bajo la égida de un *inconsciente curatorial* difuso e impotente en su materialización, por una praxis concreta. Por ejemplo, así ocurrió con el ámbito de la *performance* en América Central.

La política con los *medios* siempre fue una parte básica de la acción de Pérez-Ratton. Al escribir “Acciones y performance a partir de 1960: una decisión estética y política”⁸, contribuyó a consolidar un cuerpo teórico sobre *performance* en América Central, integrado también por las reflexiones de Cazali⁹ y Díaz Bringas, además de los textos de Aida Toledo, Anabella Acevedo y Raúl Quintanilla, entre otros. En el contexto centroamericano, la historiadora apunta algunos pioneros entre 1960 y 1980, y observa que el lenguaje se empieza a definir a fines de la década de lo 90 con Priscilla Monge. Resalta la importancia de la *performance* en Guatemala, desde las manifestaciones iniciales de Luis Díaz y Margot Fanjul en los 70, hasta los nombres más conocidos de esta década: Regina Galindo, Sandra Monterroso, María Adela Díaz y Jessica Lagunas, con un enfoque político sobre temas de violencia contra la mujer. “Galindo”, dice Pérez-Ratton, “constituye uno de los paradigmas de la región, pues no solo marcó de manera contundente los inicios de estos lenguajes en Centroamérica, sino que estableció una manera de hacer performance.”¹⁰

⁸ Este ensayo fue escrito a fines del 2007 para el catálogo de la exposición *Arte (no)es Vida*, realizada en el Museo del Barrio, Nueva York, 2008.

⁹ Pérez-Ratton resalta la avanzada de Rosina Cazali como “curadora pionera en el campo del arte de acción y las performances en Guatemala, [...] reflexiona sobre esto para considerar la performance como una especie de monólogo del artista con su contexto, un monólogo que busca convertirse en un diálogo con el público, de manera que se pueda interpelar ese contexto, resignificarlo y tomar conciencia del mismo”. (“Acciones” s.p.)

¹⁰ Ensayo inédito de Virginia Pérez-Ratton.

La primera gran responsabilidad institucional asumida por Virginia Pérez-Ratton fue la dirección del recién fundado Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en 1994. La sede del MADC fue instalada en la antigua Fábrica Nacional de Licores (1856), un monumento histórico en el centro de San José. El museo forma parte del Centro Nacional de Cultura (CENAC), órgano del Ministerio de Cultura y Juventud. La plataforma de gestora cultural de Pérez-Ratton fue sólidamente construida mediante la gestión del MADC. El arte se convertirá en un vínculo centroamericano, latinoamericano e internacional más amplio. El cambio radical, que crea un nuevo enfoque y flexibiliza el debate sobre nuevas bases, fue la apertura hacia lo contemporáneo: el arte que transgrede el viejo cánón de representación nacionalista, comprometido con nuevas bases académicas, sobre todo en sus fundamentos teóricos en la antropología, filosofía, lingüística y psicoanálisis. Consecuentemente, el arte como producción de conocimiento exigía, en el MADC, un centro de documentación, una biblioteca y un programa especial de investigaciones y conferencias. Pérez-Ratton siempre comprendió que las instituciones culturales son también educativas, y tienen la gran tarea de desarrollar la alfabetización visual y la construcción de una ciudadanía que incorpore el acceso y los valores de la cultura. “Su trabajo fue impresionante”, dice la artista Priscilla Monge, “ella hizo del museo un lugar de encuentro, de conocimiento, de ayuda no sólo para los artistas costarricenses sino para los de toda la región.”¹¹ Rápidamente, el MADC se integró a la dinámica internacional del arte contemporáneo, con la realización de la serie de exposiciones *MESÓTICA*, entre otras, que fueron montadas en San José en enero 1995, noviembre 1996 y marzo 1998, y en otras partes del mundo hasta 1999. A partir de 1994, Virginia Pérez-Ratton se transforma en el principal vector del arte de América Central. Es exponente de una escasa burguesía ilustrada centroamericana que comprende el papel del arte en la construcción de las sociedades modernas. El MADC fue la primera institución museística que reconoció algunos de los principios que fundamentaban lo contemporáneo, como un hecho, como una nueva etapa, como práctica artística y actitud hacia la cultura contemporánea.

¹¹ Priscilla Monge en email a Paulo Herkenhoff el 25 de febrero 2010.

El significado histórico del MADC es resumido por Raúl Quintanilla, uno de los artistas más coherentes, quien ha tenido que posicionarse continuamente dentro del vórtice y el tumulto de la contracultura, la posmodernidad, la revolución, la contrarrevolución y la pseudorevolución en Nicaragua:

La primera vez que la vi, la vi flotando sobre el piso. Guapísima. De negro toda. Era la inauguración de MESÓTICA II en el MADC. Era el primer paso para abrir las puertas al arte de Centroamérica. El primer tajo a la indiferencia. Una visión desde adentro. Antes se había dado Land of Tempest: Tierra de Tempestades, organizada por el Preston Museum y curada por Joanne Bernstein. Allí se presentó Centro América como un área de conflicto. El arte mostrado era el de Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Todos focos insurreccionales. MESÓTICA era la respuesta valiente y sincera desde la región misma. Una visión más completa y compenetrada. Una visión más certera a la que sólo le faltó Belice, la eterna ausente casi. Creo que con Virginia y todo su equipo de trabajo, al que jamás hay que olvidar, el MADC se convirtió en una especie de Aleph para el arte de Centro América y más importante aun para sus artistas. Allí y por eso nos empezamos a conocer todos y a saber lo que estábamos haciendo. Lo que nos unía inevitablemente, lo que nos diferenciaba igual. Saber que Virginia trabajaba mano a mano y lado a lado con Rolando Castellón, una especie de leyenda entre ciertos artistas nicaragüenses, fue igualmente importante. Se rompía un tabú absurdo acerca de la colaboración entre costarricenses y nicaragüenses. Ese fue el inicio.¹²

Quintanilla destaca que Pérez-Ratton desde el principio buscó la unidad y la cooperación entre los países centroamericanos, entre las viejas rivalidades que llegan hasta la guerra. Al invitar al artista Rolando Castellón como curador del MADC y trabajar intensamente con artistas nicaragüenses, ella superaba las rivalidades históricas entre dos vecinos, Costa Rica y Nicaragua. Pérez-Ratton demuestra la firme voluntad de crear un paradigma más allá del “narcisismo de las pequeñas diferencias”, modo en que Freud describe estas desavenencias regionales. “Virginia Pérez-Ratton y yo nos aparecimos, una al otro de la nada. Yo llegando de California, ella de no sé dónde”, recuerda Castellón,

¹² Raúl Quintanilla en email a Paulo Herkenhoff el 23 de febrero 2010.

comenzamos una labor ardua, intensa, espontánea, inmersos en un propósito de país, de región, en aras de desarrollo hacia un nuevo milenio. Coincidimos en una misión/visión en pro del arte de nuestro tiempo: estética, forma y contenido de lo actual. Con su liderazgo, osadía y empeño ineludible, propició el intercambio de ideas en la región centroamericana y del Caribe, necesario para dar a conocer nuestra contribución artística, e insertó a una nueva generación en el discurso internacional del Arte Contemporáneo.¹³

La serie de *MESÓTICAS* consolidó un modelo de exposición en tanto que proceso de conocimiento, con la misión no tanto de borrar estereotipos como sobre todo, de establecer la vigencia de una agenda positiva y sustantiva, coherente con una epistemología de lo sensible centroamericano.

En diciembre de 1998 la burocracia y la baja política triunfaron. Virginia Pérez-Ratton deja la dirección del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. Un vaticinio estaba escrito: lo mejor del MADC, al cual Virginia siguió apoyando incluso con una mirada crítica, estaría siempre muy próximo a su legado para Costa Rica.

Conocí a Virginia Pérez-Ratton en 1996, en la XXIII Bienal de São Paulo, cuando ella era curadora de la representación de Costa Rica. El tema de la Bienal era la “desmaterialización” de la obra de arte, una cuestión posmoderna planteada por Lucy Lippard. En una época en que los temas de la Bienal eran lanzados casi sin compromiso real de articular las ideas conceptuales o históricas a través de las obras concretas expuestas, Pérez-Ratton trajo la obra de Juan Luis Rodríguez, *Combate II: La Pirámide*, una escultura en hielo montada al aire libre en un clima tropical.¹⁴

Hasta la década de 1990, las bienales eran la arena en la cual la escena internacional se confrontaba dentro de la competencia de países, curadores o artistas para tornar visible el arte en el cual han invertido sus intereses. Pérez-Ratton optó por una obra efímera, que desaparecería

¹³ Rolando Castellón en email a Paulo Herkenhoff el 2 de marzo 2010.

¹⁴ Juan Luis Rodríguez había presentado una obra en esa línea durante la Bienal de París de 1969 y logró un premio. Se convirtió en una obra emblemática. La curadora costarricense Ileana Alvarado organizó en 1995 una retrospectiva del artista en los Museos del Banco Central de Costa Rica, y es a partir de esta que se invita a Rodríguez para São Paulo y que el artista plantea la obra en hielo que retoma su participación en París.

físicamente extirpando de la visión todo residuo material. Solo alguien muy alejado de la reflexión sobre el asunto podría reducir el proyecto de Rodríguez a un mero cambio de estado sólido a líquido, no habiendo por tanto una “desmaterialización” de la obra. La inscripción política de la obra de Rodríguez efectuada por Pérez-Ratton significaba operar metonímicamente la “desaparición” física de la escultura, del agua absorbida por la grama del Parque de Ibirapuera. La idea “transnominativa” de una nueva economía de lo visible en el tiempo, se insertaba en el contexto de una bienal en la cual tradicionalmente los centroamericanos habían tenido un protagonismo poco relevante, al punto que hasta entonces ningún curador de São Paulo jamás había visitado el istmo.

El clima no produce hielo en América Central: lo artificioso del material y su retorno fugaz al estado líquido también enunciaba la hipótesis de la alienación del arte. Por eso, el texto de Pérez-Ratton tenía el título “Juan Luis Rodríguez: pirámides de poder”. En una etapa de exclusión de los artistas centroamericanos del sistema internacional, el proceso físico de evaporación o liquefacción del agua conducía a hacer desaparecer el signo material del significante, a condensarlo apenas en el campo de la memoria verbal o fotográfica.

“El deseo de darle Lugar a lo inexistente y de representarlo desde dentro, se empezó a cumplir en São Paulo en 1998”, afirma Virginia Pérez-Ratton (“¿Qué región?”). Su pauta contemporánea articula América Central y el Caribe, se apoya en una visión dialéctica en que mestizaje e hibridación son matizados por cuestiones de segregación y procesos de violencia. Su política, en casi dos décadas de acción, integró el arte de Centroamérica y el Caribe asumiendo la singularidad del proceso de cada país, inclusive con el análisis de las olas migratorias. El proceso de la XXIV Bienal de São Paulo (1998) alteró los mecanismos curatoriales como una preparación para superación de las “representaciones nacionales”. La pregunta era: ¿por qué ciertas regiones que producen un arte significativo tienen una presencia tan inadecuada en la Bienal? Como Curador general, estudié con Pérez-Ratton la hipótesis de que asumiese la curaduría general de América Central y el Caribe para integrarlas mediante una agenda contemporánea articulada conceptualmente. Su hilo conductor se ordenó en torno a la densidad y al sentido histórico de las

relaciones entre significante y significado. La “representación nacional” de países de aquellas regiones se presentaba en São Paulo casi siempre fuera de foco, y se encontraban también algunos casos de relaciones personales cuestionables en el proceso de selección de los artistas. Ella aceptó el desafío. Era necesario construir una legitimidad en el plano diplomático. A Pérez-Ratton le correspondía articular críticos, curadores y artistas de cada país en torno a los conceptos y la misión acordados. Aprovechamos una Reunión Regional de Ministros de Cultura en San José. A partir de ahí las gestiones curatoriales se extendieron al Caribe. En cada país hubo la generosa adhesión de curadores potenciales para la representación de sus países en São Paulo, porque comprendieron el objetivo de constituir un proceso que redundaría por primera vez en la presencia cohesionada del arte de la región en una muestra internacional que se correspondiera con el peso de la Bienal de São Paulo. En retribución, la Bienal daría al conjunto de artistas centroamericanos y caribeños el lugar más prominente en su pabellón monumental.

La tesis de Pérez-Ratton tomó el eje conceptual de aquella Bienal (*Antropofagia e historias de canibalismo*) para reconducirla a partir de la óptica descentralizada de América Central y el Caribe. La teoría brasileña de Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* (1928), sugería sistemas de absorción de las diferencias en la formación de una cultura propia y singular en países colonizados. Pérez-Ratton argumentó que admitir el mestizaje en América Central y el Caribe significaría entender la propia diversidad y cómo la permeabilidad de una sociedad puede ser fuente de enriquecimiento de su identidad.¹⁵ Entre los artistas seleccionados se hallaban ideas tales como los conceptos “enlatados”, o la “desobediencia” o “desacato” al poder, la ironía, la desacralización del arte, las cuales estaban presentes en la obra de Andrade así como en la historia centroamericana. En ese momento, Pérez-Ratton profundiza su afinidad con el pensamiento de Édouard Glissant sobre las culturas “atávicas” que conquistaron la región y que han sido gradualmente creolizadas: el Caribe sería una sociedad en la que las identidades se definen siempre con relación al Otro (ver Glissant), ya no por la negritud como en las Antillas.

¹⁵ Ver Virginia Pérez-Ratton. “Central America and Creolization: the invisible Caribbean?” *Créolité and Creolization*. Platform 3 - Documenta 11. Taller en Saint Lucia, BWI, 2002. Publicado por Documenta & Museum Friedericianum en 2003.

En la XXIV Bienal de São Paulo, el proyecto de historia tenía como objetivo producir un espesor crítico del presente. De este modo, Pérez-Ratton aborda las consecuencias del proceso colonizador sobre el arte contemporáneo de su región: mientras los españoles fundaron centros urbanos con instituciones educativas y conglomerados religiosos importantes, los ingleses, en cambio, se establecieron en grandes propiedades rurales. Jamás crearon estructuras permanentes de educación, y siempre orientaron su mirada hacia la metrópolis.

Virginia Pérez-Ratton comprendió en 1998 que los estereotipos sobre Centroamérica y el Caribe parecían difíciles de erradicar, circunstancia que era agravada por una producción relativamente limitada. Ella sustituyó estereotipos por aspectos conceptuales de estética propia. Dejó de lado conceptos más simplistas como arte *naïf*, *art brut* o realismo mágico para elegir obras que producían una retroalimentación crítica del arte. La selección de artistas para São Paulo estuvo compuesta por Sandra Eleta, Carlos Garaicoa, Abigail Hadeed, Martín López, la pareja Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Luis Paredes, Albert Chong, Ernest Breleur, Mario Benjamin, Moisés Barrios, Regina Aguilar, Raúl Quintanilla y Priscilla Monge. Pérez-Ratton identificó artistas que eran puntas de lanza en su país, en su generación o por su lenguaje, como Monge, subestimada en Costa Rica por su radical violentamiento del poder. En su video *Lecciones de Maquillaje*, Monge hace una lectura de cómo la mujer es manipulada y reprimida socialmente. Si São Paulo es conocido internacionalmente como centrado en Brasil, como centro voraz de colonialismo interno, que celebra más que critica su duro perfil metropolitano, la Bienal con Pérez-Ratton abrigó una agenda de discusiones cáusticas sobre el *voyeur*, la ruina, la tradición, la indiferencia y la exclusión socioregional presentadas por artistas centroamericanos y caribeños. Ella trabajó sobre la extraña conciencia de sí mismo y la ausencia de autoreferencialidad en las artes visuales de Centro América y del Caribe.

Pérez-Ratton organizó una historia de opuestos, a partir de la obra del costarricense Joaquín Rodríguez del Paso, la cual trató de mitos crueles sobre el *buen salvaje* en las Américas y de proyectos de “dominación racial”. Pérez-Ratton escribe en el catálogo de la Bienal que

la mayoría de nuestros países vive una “esquizodinámica”: todos somos destinos turísticos, algunos más que otros, esencialmente concebidos por el “mundo exterior” como un lugar políticamente voluble pero fascinante y romántico. La fragmentación poscolonial nos ha convertido a todos en islas con la mirada hacia el Norte.¹⁶

Su curaduría de 1998 demostró cómo, en cada país, había profundo deseo de comunicación, de reanudación de lazos perdidos, de recomposición de las identidades, así como de la necesidad del trabajo en conjunto. Ella cuestionó, mediante el grupo de artistas, las ideologías y los esquemas de poder, la democracia formal (el discurso de igualdad, justicia y tolerancia) y la violencia real. Sobre todo convirtió el aislamiento político en territorialidades dialogantes como un continente de islas políticas cuya riqueza estaba tanto en la diferencia como en los lazos por reconquistar.

“Después vino TEOR/ÉTica, treinta y pico de publicaciones, innumerables curadurías, encuentros, seminarios, discos, provocaciones. Y cada vez un poquito más colocado y ubicado el arte de la región. En Costa Rica la aman o la odian, lo que me recuerda que es imperfecta y por eso más creíble y querible para mí. Pero claro mi opinión es absolutamente sesgada y subjetivísima”, escribe el artista nicaragüense Raúl Quintanilla.¹⁷ El entusiasta testimonio de Quintanilla, la gran referencia ética del arte de Nicaragua, apunta que el enfrentamiento del arte se alteró radicalmente ahí donde había desaliento. El siglo XXI comenzó en 1999 con la fundación de TEOR/ÉTica por Pérez-Ratton en San José. En América Central, si la historia del siglo XX fue el momento de los extremos, el lugar inconcluso en el mundo globalizado comenzó a cambiar en el istmo con TEOR/ÉTICA. El tiempo se anticipa en el ensayo de un nuevo orden de comprensión de la cultura. Pérez-Ratton entendió la necesidad de establecer una red de polos en el istmo.

¹⁶ Ver “Una historia en blanco y negro”, texto para la XXIV Bienal de São Paulo de 1998.

¹⁷ En email a Paulo Herkenhoff el 23 de febrero 2010.

TEOR/ÉTICA es ágil, libre de burocracia. Le es inherente la decisión de componer una nueva estrategia del sistema del arte. Al lado de los artistas, Pérez-Ratton se propuso con TEOR/ÉTica unir el mundo de los museos, instituciones y universidades en torno de su proyecto. Ingenuamente, ella pensó que TEOR/ÉTica tendría apenas cuatro objetivos: montar muestras, promover la discusión teórica sobre el arte, editar publicaciones y ofrecer un centro de documentación de acceso gratuito. No imaginaba que su llamado y entrega eran radicalmente cualquier acción que fuera necesaria para la misión propuesta: apoyar al arte en la constitución de su lugar crítico en la sociedad contemporánea de la creación y en su inscripción en el museo. El nombre TEOR/ÉTica afirma algunos valores: la importancia de la teoría crítica, la ética en el trabajo con el arte, y *tica* (apelativo de los costarricenses) como una visión emancipada a partir del lugar social donde se produce el arte.

El financiamiento de TEOR/ÉTica está basado en un conjunto de factores. Recibe recursos y tiempo de la propia Virginia Pérez-Ratton. La sede es la casa de su abuela, una sabrosa construcción característica de cierta arquitectura costarricense de la década de 1920, basada en un confort ambiental, una discreta belleza y un vocabulario espacial propio. Desde el MADC Pérez-Ratton había comprendido la necesidad de educar a la burguesía de San José en torno a un proyecto simbólico. Consiguió resultados en este proceso, ese que corresponde a la conversión del capital financiero en capital simbólico. También era consciente de que la obtención del apoyo financiero o político de fundaciones y otras instituciones internacionales sería, además, un modo de consolidar una necesaria legitimidad en beneficio de su proyecto, tanto en el plano interno de Costa Rica como en la agenda internacional.

La capacidad de convocatoria de Pérez-Ratton se legitima por un enfoque colectivo. En un continente de inercia, incredulidad o desconocimiento, TEOR/ÉTICA se propone buscar apoyo de prestigiosas instituciones extranjeras para una acción constructiva asociativa en América Central. Trabajar con fundaciones europeas y norteamericanas significaba la captación de recursos para proyectos centroamericanos, pero también crear paradigmas de asociación serios y fiables en América Central con eficiencia, positividad, y responsabilidad en la ejecución financiera. A eso

se agrega el valor cultural, la inventiva, el compromiso con las transformaciones culturales y la pertinencia social y política. Los resultados confirieron legitimidad a la región como factor de interlocución. Así, el proyecto de cultura para el desarrollo presentado por TEOR/ÉTica preparó el apoyo de instituciones como HIVOS, el Fondo del Príncipe Claus, la Fundación Rockefeller, la Fundación Getty y otras.

El apoyo de artistas y teóricos, como Priscilla Monge, Carlos Capelán, Carlos Garaicoa, Rolando Castellón, Bruno Stagno, Joaquín Rodríguez del Paso, Víctor Hugo Acuña y Manuel Picado en Costa Rica, y de Harald Szeeman, Cuauhtémoc Medina, Rosa Martínez, Rosina Cazali, Santiago Olmo, Hans Michael Herzog, Gabriel Pérez-Barreiro, los hermanos Antonio y Octavio Zaya, Nikos Papastergiadis, Okwui Enwezor, Hans Ulrich-Obrist y muchos otros en el mundo, ha sido decisivo para el éxito de TEOR/ÉTica. Como en un pase de magia, el valor ético de Pérez-Ratton conduce a sus aliados a considerar un honor poder contribuir a su proyecto. El equipo de TEOR/ÉTica ha establecido nuevos parámetros profesionales en la administración cultural, con Ruth Sibaja en la parte ejecutiva, Tamara Díaz Bringas en lo curatorial, y hasta inicios del 2009, de Pedro Leiva en todo lo relativo a manejo de obra, exposiciones y colección. Más recientemente, con Jurgen Ureña se ha ampliado el trabajo con lo digital y audiovisual, y se ha afinado la gestión financiera con Dennis Hidalgo.

TEOR/ÉTica trabaja con todos los lenguajes, desde la pintura hasta la gráfica, la *performance* y las instalaciones, lo audiovisual y lo digital. También se ha ocupado de danza, música, cine y literatura. “Nosotros trabajamos con muchísimos artistas: con gente muy reconocida y con otra que apenas empieza. No hay un tipo de ‘artista teórico’”, declaraba Pérez-Ratton. Su acción motivó incluso el interés de artistas maduros. Rolando Castellón, su gran compañero de ruta en la formación del MADC, declaró recientemente que está interesado en la noción de monumentalidad circunscrita a la interioridad de los objetos de arte y de las acciones, citando como ejemplo la obra del artista italiano Claudio Parmiggiani, quien expuso en el MADC en 1996.

Por tratar con países pequeños, marcados por las fracturas sociales, las urgencias, el hambre, las redes de violencia, la falta de oportunidades de trabajo, la desterritorialización y la imposibilidad de los gobiernos para proteger y dar garantías a sus ciudadanos, Virginia Pérez-Ratton tomó conciencia de que hablar de cultura acaba siendo un acto de contracultura. Como artista, crítica y activista está entre aquellos raros seres que convierten las limitaciones en potencia. Pérez-Ratton repotencializa socialmente la adversidad.

Virginia Pérez-Ratton ha recibido numerosos reconocimientos por su capacidad intelectual y por su acción política en pro del arte. Ha tenido múltiples invitaciones para participar como curadora o como miembro de jurados de bienales y exposiciones por todo el mundo, para integrar congresos y mesas redondas, así como para presentar conferencias en museos y universidades. El Premio Nacional de Cultura Magón, instituido por el Estado costarricense en 1961, significa el mayor reconocimiento otorgado a un ciudadano nacional por su labor de una vida en el campo de la cultura. Pérez-Ratton recibe el Premio Magón 2009 por su trabajo en favor del arte de Costa Rica y de América Central. El acta del jurado destacó también su ejercicio docente en la Universidad de Costa Rica y su participación en la promoción de la música centroamericana a través de la productora *Papaya Music*, de la cual es socia fundadora.

Virginia Pérez-Ratton fue condecorada por el Ministerio de Cultura de Francia con la Orden de *Chevalier des Arts et des Lettres* (2000). En 2002, le es conferido el Premio Príncipe Claus a la Cultura y el Desarrollo, un año cuyo tema era “Lenguajes y formas transculturales de expresión”. El jurado internacional estaba formado por nombres prestigiosos como Adriaan van der Staay, Sadik Al-Azm, Aracy Amaral, Goenawan Mohamad, Pedro Pimenta, Claudia Roden y Bruno Stagno. Fue reconocida como una “reinventora” de América Central, con la siguiente justificación:

[C]onsiguió juntar los diferentes terrenos artísticos de esa región fragmentada y aislada, y construyó un perfil para ella. Con enorme tenacidad, introdujo la escena artística de los países de América Central a ellos

mismos y al resto del mundo. Ella es simplemente mucho más que la directora de TEOR/ética; más que una curadora independiente y crítica de arte muy solicitada: ella es una “activista del arte” que traspasa fronteras.¹⁸

Originario de Panamá, el artista Jhafis Quintero comenta conmovido, en su testimonio personal:

Hace más de quince años que conozco a Virginia Pérez, la primera vez que la ví fue en prisión. Ella visitó aquel sitio para ver lo que ocurría con un pequeño grupo de artistas reclusos, un proyecto de arte a cargo de Haru Wells. [...] Cuando salí años más tarde ella me proporcionó trabajo en el restaurante de su hija a pesar de lo incómodo que puede resultar tener en la nómina a un joven acostumbrado a vivir y reaccionar de manera desproporcionada frente a las básicas normas sociales. Ella vio en ese momento cosas en mí que ni siquiera yo sabía que llevaba dentro, luego trabajé en TEOR/ética. Me llamó a su oficina y me dijo “te daré trabajo aquí, para ver de qué eres capaz”. Ese fue el inicio de mi carrera profesional. He trabajado y realizado proyectos desde la comodidad de un espacio flexible que me permitió investigar y trabajar en mis proyectos, recibí recomendaciones y lecciones de vida de ella en persona. Para decirlo de otra manera Virginia fue mi comadróna socrática, la que me permitió darme luz a mí mismo pero mejor.¹⁹

Quintero, que es actualmente uno de los artistas más exitosos de CA y que trabaja sobre pautas de sobrevivencia ante la constante y variada violencia en las prisiones, tuvo acceso al trabajo de Priscilla Monge desde la cárcel. En aspectos puntuales, su obra tiene afinidades con Helio Oiticica. Hoy es uno de los artistas en residencia en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam.

Virginia Pérez-Ratton trabajó en otras situaciones extremas de crisis del sujeto en estado de abandono. Fue colaboradora en el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados en Costa Rica (ACNUR), en momentos de enormes flujos migratorios producto de las guerras centroamericanas en los años 80. Existen muchas “Virginias” desconocidas en esa misma VPR,

¹⁸ Discurso de Gerardo Mosquera, “A volcano for art” en el marco de los Prince Claus Awards 2002.

¹⁹ Jhafis Quintero en email a Paulo Herkenhoff el 22 de febrero 2010.

que no se revelan abiertamente sino en el descubrimiento furtivo de un cristal quebrado. Son zonas de silencio en su discurso, pero siempre comprometidas con las pulsiones de la vida. Casi como una acción invisible y secreta para el medio internacional, Pérez-Ratton, sin embargo, continuó produciendo su arte, como los ensamblajes *De vidrio la cabecera* (1994) y *Juego de muda incompleto* (1999).



Virginia Pérez-Ratton, Fragmentos de muda 2005 © Teorética

La necesidad constitutiva de su condición de artista surge como una alegoría de su propia existencia y acción: la confrontación entre lo precario, lo frágil, con la fuerza incontrastable del sueño, la urgencia de la vida y la potencia del Ser. En cualquier circunstancia, sea su acción política, sea su trabajo artístico, la experiencia esencial para ella es la posibilidad de acción. Virginia Pérez-Ratton comprendió que actuar en las bienales y las grandes arenas internacionales del arte, era apropiarse de un mecanismo más, disponible en el sistema de circulación

globalizado. Además de actuar en la Bienal de São Paulo, fue curadora de la pequeña y prestigiosa exposición anual EV+A 2003 en Limerick, Irlanda. Creó un laboratorio abierto para constituir un diálogo delicado, un diagrama político para un mundo posible, entre el arte latinoamericano y la escena internacional.

En 2000, Pérez-Ratton trajo a Harald Szeemann, curador de la Bienal de Venecia en ese momento, a América Central. La expectativa era despertar el interés por invitar artistas del área. Szeemann incluyó a seis centroamericanos en su Bienal del 2001, que tenía como tema “Plataforma de la Humanidad”. Federico Herrero y Aníbal López ganaron premios. América Central pasó a existir en Venecia desde entonces. En el 2005, Regina Galindo recibe el León de Oro de la Bienal de Venecia para un artista menor de 35 años de edad. A partir de la obra *Auras de guerra*, de Ernesto Salmerón, presentada y premiada en la Bienal Centroamericana de El Salvador en 2006, Pérez-Ratton participó muy activamente en el grupo que buscó la inclusión de esa obra en un gran evento internacional, y luego en una colección de algún museo de primera línea. Esta iniciativa tuvo el apoyo de Rob Storr, curador de la 52ª Bienal de Venecia (2007), y de la coleccionista Patricia Cisneros, entre otros. TEOR/ÉTica también ayudó financieramente a viabilizar la presencia de Ernesto Salmerón en Venecia, un proyecto complejo con presupuestos muy altos. Con el empeño de Sir Nicholas Serota, *Auras de guerra* está hoy en la colección de la Tate Modern. Todo ese reconocimiento y nueva visibilidad rompieron con cien años de aislamiento.

En un artículo titulado “Cosecha ístmica”, Darío Chinchilla Ugalde, periodista cultural costarricense, describe, a partir de potentes imágenes navales, el sentido estratégico de la acción institucional de Pérez-Ratton. Chinchilla elabora imágenes muy adecuadas a una cosmografía moderna:

Imaginemos al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo como un gran crucero atracado en el corazón de San José. Con esta metáfora naval en mente, la Fundación TEOR/ÉTica sería la lancha de alta velocidad de las artes centroamericanas.²⁰

²⁰ Disponible en el sitio <<http://www.nacion.com/ancora/2009/julio/12>> (10 de junio 2010).

Pérez-Ratton posee una especial capacidad para asumir grandes desafíos, como proyectos que implican el compromiso de un gran número de personas y una compleja logística. La imagen del crucero aporta la noción de público. Todo en Pérez-Ratton se desarrolla como una acción vinculada a la recepción de la obra de arte como actividad cognitiva, pero también como una clara *joie de vivre*. Su *timing* dinámico navega siempre “a alta velocidad”, ágil y audaz. El esfuerzo fundamental de Virginia Pérez-Ratton siempre parece ser buscar colmar cualquier laguna entre la teoría y la praxis en la acción. El artista Ernesto Salmerón analiza esto de manera muy precisa:

Virginia funciona donde nada funciona: en la academia o en la institución. La nada y el todo del relativismo centroamericano. Sin institución y sin academia [...] están las personas. El discurso es nuestro intercambio de bienes. Centroamérica es un territorio disminuido estratégicamente si se quiere ver con ojos de modernidad/productividad capitalista de bajo riesgo. Sólo tiritando palabras y símbolos con gente como Virginia es que se puede entender Centroamérica como un destino de sentido y respuesta a nuestro **miedo** ambiente.²¹

El proceso de conocimiento de un “lugar ausente” demandó inicialmente la formulación estratégica de conceptos para su investigación. Virginia Pérez-Ratton y su equipo del MADC construyeron el término *MESÓTICA* a partir de dos vocablos: Mesoamérica y exótica. *MESÓTICA*, según ella, designa “al sitio, al soporte, a una gigantesca pared geopolítica sobre la que (llegan) a actuar las diversas facetas de (una práctica dada)”. Actúa pues como “un soporte circunstancial para un primer encuentro ubicado en un punto entre el Norte y el Sur, un punto de Mesoamérica, en una región polimorfa” (*MESÓTICA* 3-4). Pensar el método de actuación a partir de la inteligencia semántica indica la comprensión de que el proceso histórico sobre el que se centraba el enfoque, era un proceso de lenguaje, de desarticulación interna y externa de la *parole*, y de su esterilización como capacidad generativa en una guerra simbólica.

²¹ Ernesto Salmerón en email a Paulo Herkenhoff el 22 de febrero 2010.

La Guerra Fría congeló los sentidos del arte en América Central en tanto que las guerras en la región los desarticularon. Cuando Virginia Pérez-Ratton inicia su acción, América Central era lo indecible de las Américas, pues el Caribe, con Cuba, República Dominicana, Puerto Rico e incluso Haití, estaba más presente en la escena de enunciación. Lo indecible (lo que no se dice o lo que se calla) de América Central no procede de la lógica wittgensteiniana del *Tractatus logico-philosophicus* ni de una reflexión filosófica, sino de una perversión pedestre determinada por la violencia de la desinformación contra el significante del arte, inmovilizado en su circulación, olvidado como historia y sofocado en su producción.

La lógica lingüística de *MESÓTICA* introduciría una aparente paradoja en la estrategia de inserción: trabajar para la visibilidad y para la comprensión del vacío. Los tres proyectos anuales de la serie *MESÓTICA*, auspiciados por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), fueron pensados como laboratorios de experimentación y de indagación política curatorial. Pérez-Ratton pertenece a la generación que comprendió que la tarea histórica de la curaduría de arte era la de dismantelar la red silencio en torno al arte de América Latina. Para ella, la acción curatorial es un esfuerzo regenerativo.

En virtud de la ética de la responsabilidad, Virginia Pérez-Ratton percibía que el arte de América Central no se descalificaba porque era desconocido ni se calificaba por el patriotismo nacionalista. Urgía comprender las responsabilidades para que la emergencia del arte regional no reprodujese la mecánica del “retorno de lo reprimido” (*Wiederkehr des Verdrängten*) freudiano. Por eso, era necesario producir curaduría “desde adentro” de América Central, no como factor de control externo. Los presupuestos curatoriales de *MESÓTICA II* proponen un problema válido a partir de una premisa errónea con la cual me es difícil estar de acuerdo. El hecho que movilizó a Pérez-Ratton fue la ausencia de artistas centroamericanos en la exposición *Ante América* (1994) organizada por Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss. La justificación de Mosquera para esta ausencia fue que la producción centroamericana, el “lugar ausente”, no era conocida, debido a la falta de documentación. ¿Cómo, entonces, justificar la ausencia en *Ante América* de artistas de Brasil, sobre los que abundaban publicaciones? Algunas exposiciones

realizadas sobre América Latina, inclusive la Bienal de La Habana, ya habían tenido presencia de artistas de América Central gracias a que los curadores habían viajado a la región.²²

Con diplomacia, Pérez-Ratton dedica el texto de *MESÓTICA II* a Mosquera, pero transforma la exposición en una respuesta a *Ante América: no existe América sin América Central*. Pérez-Ratton enuncia la represión interna, y esa medida pone de relieve lo positivo con que se marca su proyecto. Ella se apropia de la justificación de Mosquera y la problematiza para hacer visibles los presupuestos de su proyecto ya encaminado: “desde lejos parece imposible que países tan cercanos, en una región tan pequeña del mundo, se hayan aislado tanto unos de otros,” escribe ella.²³ No se trataba de denunciar a Mosquera, sino de comprender que ella atacaba el síntoma de un síndrome que atravesaba la práctica curatorial en América Latina y sobre ella. El resultado histórico fue una ignorancia mutua. Virginia Pérez-Ratton no evade las responsabilidades ni los desafíos en la superación de la desinformación. Es necesario aliarse a los agentes existentes o propiciar condiciones para el surgimiento de “generadores de crítica”, actuando contra todo lo que tergiversara el sentido del significante, desde el exotismo mágico al vasallaje ideológico del arte. Si investigación y difusión del arte son mecanismos tácticos, la producción de conocimiento es la misión del agenciamiento político.

En resumen, la autoreflexión crítica de Virginia Pérez-Ratton llevó a desarrollar estrategias políticas e institucionales para atacar el olvido interno de los propios países de América Latina respecto a su producción simbólica. Los vínculos entre los centroamericanos, cuando existían, eran frágiles pues reproducían secuelas de guerras reales y simbólicas, diásporas de los artistas experimentales, urbanización como degradación de la condición de *civitas*, desertificación de los espacios sociales del arte, desarraigo del arte y un público abandonado. Era preciso enunciar curatorialmente, y que la acción cultural aportara un reencantamiento. También se trataba de apuntar al síndrome de autosabotaje centroamericano. Es el caso de Rolando Castellón (nacido en

²² Es el caso de la *X Muestra de Grabado de Curitiba/Muestra América* (Curitiba, 1992), cuya cocuradora Uira Bartira viajó a América Central y el Caribe e incluyó a siete artistas centroamericanos: César Barrios (Guatemala), Adrián Arguedas, Juan Luis Rodríguez, Álvaro Gómez y Francisco Amighetti (Costa Rica), Roberto Guzmán y Edgardo Quijano (El Salvador).

²³ Ver Pérez-Ratton, Virginia. *MESÓTICA II* (1996). Incluido en *MESÓTICA II*.

1937), el artista nicaragüense que vive en Costa Rica y que cuenta sólo con una publicación de peso, realizada en 2006 por iniciativa de Pérez-Ratton. Sin ese aval, y sin una resensibilización, la actitud provinciana colonialista de sobrevalorar lo extranjero en detrimento de lo local, permanecería como fuerza determinante. En ese aspecto, ella parecía intuitivamente imbuida de la agenda crítica de un Frantz Fanon, de *Peau noire, masques blancs* (1952). Pérez-Ratton luchó contra la acción de la “desmemoria”: esos procesos en los que el arte pasa por un continuo proceso de oscurecimiento, incluyendo cuestiones de origen geográfico, de género, de clase social, de lenguaje. Difundir y comprender la producción contemporánea también implicaba rescatar la historia como lastre cultural y densidad del presente. Por enfrentarse a la acción curatorial de la desaparición es que, entre sus textos, el que más me gusta es *Caribe invisible* (2002-2009)²⁴.

En dicho ensayo, escrito varios años después de su participación curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo (1998), Pérez-Ratton reivindica el reconocer la pertenencia al Caribe de América Central. Algunos casos de transculturación son puestos de relieve en el texto como en caso de Panamá, Honduras, Costa Rica así como las migraciones de afrodescendientes caribeños hacia países centroamericanos. Como mencioné anteriormente, Pérez-Ratton, como siempre, rinde homenaje a la “poética de la diversidad” de Edouard Glissant. Su proyecto político es la superación de las separaciones remanentes en las prácticas poscoloniales de desagregación y distanciamiento de los pueblos con una historia en común. Pérez-Ratton cita a Sergio Ramírez: “el Caribe somos todos”. El gran Caribe se enriquecería con la adhesión simbólica de América Central, que, a su vez, sería enriquecida al asumir sus orígenes múltiples: indígena, africano y de otras minorías oriundas de flujos migratorios a través de los siglos. La recuperación de la “negritud” significa visibilizar la historia oculta de la esclavitud en el encuentro de creoles y garífunas. Esa complejidad más profunda sería una nueva *caribeñidad*.

²⁴ Virginia Pérez-Ratton en conversación con Paulo Herkenhoff el 30 de noviembre 2010. “Caribe invisible”, conferencia en el ciclo *Migraciones desde y hacia el Caribe*, coord. por Antonio Zaya. Madrid, Casa de América, 2002. Según ella, “las ideas que dieron lugar a esta reflexión provienen del planteamiento sobre la progresiva creolización de las sociedades caribeñas”, conforme a Plataforma 3. Documenta IX, Santa Lucía, 2002.

Virginia Pérez-Ratton siempre fundamentó su teoría de la producción de arte centroamericano y sus propias investigaciones y percepciones, en la sociología del arte del istmo. El olvido externo se asienta en la producción de desconocimiento y en la indiferencia en relación al arte centroamericano. Como agente histórico, ella pertenece a la generación latinoamericana que comprendió la necesidad de borrar falacias, atacar la negación, obliterar la obliteración. La actitud más importante era la superación de lo subalterno en la reconfiguración de la trama del mundo contemporáneo. Pérez-Ratton denunció las actitudes curatoriales que se ocupaban de América Latina a través de actitudes dudosas, como la participación restringida de artistas latinoamericanos en eventos internacionales apenas para simular alguna implicación intelectual con la región, algo que el sistema curatorial de los Estados Unidos denomina presencia *token*. Comprendió que esta simulación furtiva era peor que la obliteración pues confundía la ausencia con una falsa presencia. Virginia Pérez-Ratton siempre fue una ciudadana del mundo. Como artista, uno de sus trabajos más importantes fue la serie de grabados en los que trabajó los muros políticos que dividían Belfast, los muros virtuales del racismo en Johannesburgo y la caída del muro de Berlín. En su viaje a Irlanda del Norte y a África del Sur en setiembre de 1989, percibió esas fronteras racistas, y estuvo en Berlín la noche del 9 de noviembre de 1989, día de la caída del muro. Sus obras confieren una inflexión política del trazo grabado al signo abstracto: no olvidarse del olvido ni de la opacidad que recaían sobre América Central.

En el ensayo “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso” (2006-2010), Pérez-Ratton discute la omisión, la iniciativa y la tarea en marcha para construir otra América Central sobre bases teóricas transformadoras y elabora una fenomenología crítica del *lugar*²⁵. Discute etapas como “lugar en proceso”, “lugar ausente”, “lugar de guerra”, “lugar para la apertura”, “lugar inconcluso” con los cuales revierte la posición de América Central. Antes el lugar era el territorio corroído por dentro y obliterado silenciosamente desde fuera. Hoy, cuando su arte está ausente de las discusiones contemporáneas, América Central constituye un indicador del vacío,

²⁵ Citando a Gaston Bachelard, Lucy Lippard discute el modo en que “lugar” (“place”) debe ser entendido: como espacio con memoria.

de la ausencia, de la imagen incompleta del mundo, o incluso de la incapacidad del crítico para actuar con la trama de la globalidad.

Deconstruir, perturbar o suspender la pertinencia temporal de nociones de paisaje, iconografía, afinidades como la expansión física de la geografía, la existencia cartográfica, la identidad convencional o los nacionalismos, en suma, provocar un territorio. Ese sismo político conecta inicialmente a Virginia Pérez-Ratton, en su dimensión de historiadora, con el modelo analítico de Fernand Braudel en su acercamiento al complejo mar Mediterráneo. “La región centroamericana, esa franja de tierra que algunos llaman cintura y que otros consideran dudosa, ha sido desde siempre objeto de deseo, tanto de los individuos que se han acercado a sus hermosas y traidoras costas, como de los grandes poderes de cada época”, dice ella (“¿Qué región?”). La Centroamérica de Pérez-Ratton convierte la idea del Mediterráneo de Braudel en un “estrecho dudoso”, esto es, convierte el agua navegable en terreno hostil y complejo, un istmo que en los mapas parecía impedir la circulación entre Atlántico y Pacífico. Un paisaje del pintor Moisés Barrios interpreta los espacios de sospecha. En la óptica de Pérez-Ratton, la noción bergsoniana de duración, que Braudel absorberá, solo puede ser entendida, con relación a América Central, según Gilles Deleuze, como una temporalidad histórica de la turbulencia política con sus perversos reflejos sobre la cultura. Desde el creciente intervencionismo, tal vez ninguna región del mundo haya sido un laboratorio tan radical de lo peor de la Guerra Fría. La duración –aquí podría ser pensada en las figuras de los sueños, las pesadillas, el despertar y la apnea como la historia del arte en América Central– es inscrita por Virginia Pérez-Ratton como especificidad y *aggiornamento* de una posición freudiana acerca del malestar de la civilización, esto en el contexto de la Guerra Fría y sus capítulos posteriores (ver Freud). Las grietas en el sistema colonialista, tales como los procesos revolucionarios en América Latina, el intervencionismo, las bravatas y las farsas contemporáneas, exponen la heterogeneidad perversa.

En términos de acción de esfuerzo crítico en relación a lo poscolonial y a la naturaleza estratégica, el proyecto de Virginia Pérez-Ratton en torno a América Central guarda paralelos con el de Okwui Enwezor con respecto a África. La negritud fue un concepto para él, mientras que

créolité y antropofagia fueron los conceptos centrales de ella. En el debate sobre la *créolité*, el escritor Édouard Glissant, originario de Martinica, será un sujeto de diálogo decisivo para ella. Obra crucial para comprender el siglo XX, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, de Eric Hobsbawm, ofrece paradigmas para ambos curadores. La interpretación que implica la última parte del título marca una discusión que sirvió de punto de partida para el análisis de África por Enwezor en *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*²⁶, mientras que la acción de Pérez-Ratton coincide con la primera parte: el istmo centroamericano como una arena en la época de los extremos, culminando con la Guerra Fría. La estrategia de Enwezor se deflagra y circula en el eje Estados Unidos-Europa, centro hegemónico del discurso sobre el arte, y actúa a partir de ahí. La opción de Pérez-Ratton fue la de permanecer en San José de Costa Rica y actuar tanto en la circulación interna de América Central como externamente.

La era de los extremos en América Central estuvo presente en las exposiciones mencionadas de Pérez-Ratton, la serie Mesótica y la XXIV Bienal de São Paulo en 1998, pero sobre todo en *Estrecho Dudoso: Rutas Intangibles/Límites/Tráficos/Noticias del Filibustero* (2006, en cocuraduría con Tamara Díaz). “Estrecho dudoso” es la expresión acuñada por los navegantes españoles en búsqueda de un camino más corto hacia las Indias, a partir del Caribe. El modelo de articulación del “lugar en proceso” propuesto por Pérez-Ratton nunca tuvo una agenda oculta, ni se centró en la figura del curador como el actor narcisista, sino más bien en la efectiva integración de artistas, teóricos y curadores, instituciones y países en un proceso de transformación emancipadora colectiva. Por eso la efectividad sin par de su modelo sobre la región implica que el curador no reproduzca en su práctica los modelos de poder poscolonial. Su discurso no se dirige a quien ya sabe o a quien quiere oír exactamente aquello. No busca lidiar con la culpa de los países colonizadores de Europa o de los Estados Unidos ni con la victimización de los países de la región, sino con un sistema de responsabilidades endógenas y exógenas al proceso. Pérez-Ratton siempre ha sabido enlazar la historia precolombina, la historia

²⁶ Catálogo de la exposición en la Villa Stuck en Múnich, la cual itineró a Berlín, Nueva York y Chicago.

colonial y el poscolonialismo como espesor del presente, que implica una conjunción de condiciones también para la sociedad y los artistas del “lugar inconcluso”.

Desde TEOR/ética se realizaron muestras que debatían la ciudad, como *Ciudad (IN)visible*” (2002) curada por Tamara Díaz, *Trans-sitios* curada por Esteban Calvo a inicios de 2004, así como *TODO INCLUIDO* (2004) en cocuraduría con Santiago Olmo. El planteamiento de Virginia Pérez-Ratton es la ciudad como una gran arena, el síntoma mayor de los desequilibrios sociales y el espacio de protagonismo cultural. Aquí, el arquitecto Bruno Stagno, fundador del Instituto de Arquitectura Tropical (1994) en San José, ha sido un interlocutor importante. Stagno propuso relecturas y reinenciones de la ciudad tropical como alternativa al modelo “internacional” de ciudad ubicua. Este modelo reivindica una arquitectura adaptada a la latitud, a lenguaje local y respuestas contemporáneas. A partir de Giulio Carlo Argam, la historia de las ciudades para Pérez-Ratton se ve como la historia del arte.

Su ensayo “Todo incluido: aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica” (2003)²⁷ elabora una mirada individualizada sobre las ciudades de la región, rehace la historia sociourbanística y piensa en las condiciones actuales de cada una para constituirse en arenas nacionales dentro del juego global. Su análisis de cada ciudad está acompañada por síntesis históricas, sociopolíticas, económicas, culturales o urbanísticas, como la de Managua, que ha sido un cúmulo de desgracias y convulsiones desde su fundación como capital de Nicaragua en el siglo XIX. Los diagnósticos optimistas son raros y los síntomas económicos y políticos se radicalizan. Caos e improvisación, utopía y pandillas, rompimiento y desarticulación se yuxtaponen entre los dramas urbanísticos. Virginia Pérez-Ratton aborda la estructura de la ciudad colonial, la ausencia de racionalismo haussmanniano, las consecuencias corrosivas de procesos históricos, de las dictaduras a la corrupción, y las consecuencias del intervencionismo americano, de la Guerra Fría y del capitalismo periférico. Elabora conclusiones sobre diferencias entre ciudades de la costa del Pacífico y del Atlántico, las tierras altas y de los valles centrales, su permeabilidad cultural como vecinos en el mundo en términos más generales. Pérez-Ratton

²⁷ Ver el catálogo *Todo Incluido* (Olmo y Pérez-Ratton).

ofrece una visión incomparable de la relación entre arte y ciudad en América Central, que tal vez no se tenga en ningún otro texto en el subcontinente latinoamericano.

Hay algunos textos sobre ciudades suramericanas, incluso con una dosis crítica autorizada, que amplifican la importancia geopolítica de ciudades centrípetas en el proyecto de constituirse en centro del colonialismo interno y latino-americano. Pérez-Ratton discute desde el graffiti hasta la exclusión de las poblaciones autóctonas, desde los problemas habitacionales a la violencia política y la corrupción, apuntando a los nuevos comportamientos urbanos. Otros factores son los flujos históricos de migraciones entre países centroamericanos, inmigración de antillanos y movimiento de refugiados. Su interés está más en el paisaje humano de lo urbano, en la memoria individual, en el imaginario colectivo, de ahí su trabajo con los “lugares de memoria”. Las ciudades pueden convertirse en espejos sin horizonte.

Pérez-Ratton enumera la actuación de mujeres como clave de cambio: el grupo Mujeres en las Artes (Tegucigalpa), así como Rosina Cazali y la *Curandería* en Guatemala, Mónica Kupfer e Irene Escoffery, creadoras de la Bienal de Panamá (1992), Patricia Belli (taller TaJO y escuela Espira/La Espora en Managua), Regina Aguilar (taller social en el pueblo minero de San Juancito, en Honduras), Beatriz Alcaine (bar y espacio cultural La Luna en San Salvador). En TEOR/ética, Pérez-Ratton organizó el simposio *Temas Centrales* en el 2000 el cual suscitó discusiones sobre prácticas artísticas y la estética de la violencia. “En el istmo centroamericano la desigualdad es flagrante, pero no sólo en términos de género. La injusticia afecta por igual a comunidades de hombres, mujeres, ancianos y niños, en aspectos económicos, educativos, étnicos y sociales”, escribe Pérez-Ratton. Aborda texturas de la vida cotidiana, las leyes, la cultura maternal, la subjetividad, el deseo, la sexualidad, la genitalización, la omnipresencia de la mujer en el arte centroamericano de los últimos decenios. También se refiere a las exposiciones históricas, al cine o al teatro, la crítica de arte, las revistas (como *Talingo*, fundada por Adrienne Samos en Panamá), el abuso del poder económico contra las mujeres y las prácticas sociales que perpetúan la subalternidad entre géneros (Lucía Madriz), el cuerpo femenino como lugar del dolor y la metáfora de la ruptura.

En la acción *Golpes*, la artista Regina Galindo se autoflagela una vez por cada una de las 394 mujeres asesinadas en Guatemala entre 2004 y 2005. Obras como la de Galindo sustentan las reflexiones teóricas y la acción curatorial de Virginia Pérez-Ratton. En el ensayo “Entre íntimo y político: artistas centroamericanas” (2006-2009), el cual retoma el texto para la muestra *Global Feminisms* en el Brooklyn Museum (2007), Pérez-Ratton articula lazos comunes y la complejidad de las identidades así como su incidencia en contextos particulares. La historiadora rescata el papel conjunto de pintoras centroamericanas que denominó “pioneras de su tiempo”, nacidas entre 1900 e 1930: Emilia Prieto, Rosa Mena Valenzuela, Julia Díaz, Lola Fernández, y Margarita Azurdia. Pérez-Ratton destaca algunos nombres posteriores en los cambios estratégicos: Isabel Ruiz, Irene Torrebiarte, Priscilla Monge, Xenia Mejía, Karla Solano, Patricia Villalobos, Regina Aguilar. Patricia Belli imbrica arte, subjetividad, género y la violencia de la marginalidad. La obra de Priscilla Monge es la dolorosa visibilidad de la violencia y de la represión –el *maquillaje* adquiere una connotación perversa. Esa poética de Monge o de Belli se inscribe en la fenomenología de la violencia de género teorizada por Pérez-Ratton. En el MADC y en TEOR/ÉTica, su acción ha privilegiado las voces femeninas en el arte y en la crítica. Ha sabido defenderse de los argumentos tendientes a mantener *status quo* patriarcal, tales como la afirmación de que el feminismo era una “ideología importada”. Por eso, el discurso crítico y curatorial de Pérez-Ratton está asentado sobre la idea de resistencia al poder político que refleja el machismo y el patriarcado y se pervierte en violencia contra las mujeres en formas variables de silenciamiento que van de la censura al asesinato. La “teoría de género” de Pérez-Ratton es un combate de cerca de dos décadas, en una guerra parcialmente vencida por ella con otras artistas y críticas centroamericanas en ese período que ella llama de transición.

“Virginia tiene un motor difícil de superar” revela Priscilla Monge, “hay personas que tienen esas mismas ganas pero sólo para beneficio personal, en su caso es diferente y en eso radica su fuerza. Ella es una rara mezcla de inteligencia, memoria privilegiada, amor por el arte, respeto por los artistas, pureza, trabajadora incansable, dedicada y sensible.”²⁸ También Rolando

²⁸ Priscilla Monge en email a Paulo Herkenhoff el 25 de febrero 2010.

Castellón la describe en forma similar: “Su espíritu de lucha implacable y ética de trabajo, hizo todo esto posible, forjándose al mismo tiempo el merecido respeto y reconocimiento del ámbito local y de la comunidad internacional a las cuales ha contribuido con creces. [...] El horizonte es más amplio gracias a la Vicky Pérez.”²⁹

El tiempo político de Virginia Pérez-Ratton es polisémico, no es lineal, es paciente, focalizado, rizomático, delicado, heterogéneo, sin dilación, político, multidisciplinar, colectivo, supranacional, global, individualizado con cada interlocutor. Cuando se escriba la historia de la globalización en sus aspectos más positivos de reconocimiento y diálogo entre las diferencias y especificidades, Virginia Pérez-Ratton merecerá un lugar destacado por el trabajo desarrollado hasta aquí. Deberá ser reconocida como una de las personalidades que constituirán el siglo XXI, que inventaron un lugar singular a partir de un territorio entonces inexistente para la escena internacional, América Central. Lo que parece ser una simple expansión de la cartografía del arte, fue una acción tenaz que construyó, sobre nuevas bases, una arquitectura ética del mundo globalizado. Todo esto en la esquina que queda a 400 metros al Norte del Kiosco del Morazán en San José de Costa Rica.

Rio de Janeiro, marzo de 2010

Bibliografía

Enwezor, Okwui, ed. *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. Munich: Prestel Verlag, 2001.

Freud, Sigmund. *Civilization and its discontents*. Trad. James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

Glissant, Édouard. *Pour une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

²⁹ Rolando Castellón en mail a Paulo Herkenhoff el 2 de marzo 2010.

Lippard, Lucy. *The Lure of the local: the sense of place in a multicentered society*. New York: The New Press, 1998.

MESÓTICA—The America non representativa. Catálogo de la exposición. San José: MADC, 1995.

MESÓTICA II: Centroamérica/re-generación. Madrid: Casa de América, 1997.

Olmo, Santiago, y Virginia Pérez-Ratton, eds. *Todo Incluido, imágenes urbanas de Centroamérica*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 2004.

Ponce de León, Carolina, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss. *Ante America*. Nueva York: Museo del Barrio, 1994.