

Varia (sección arbitrada)

Centroamérica exportable: Aportes a la historiografía del arte moderno centroamericano



Exportable Central America: Contributions to the historiography of Central American Modern Art

Vindas Solano, Sofía

Sofía Vindas Solano

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional, Costa Rica

ISSN-e: 2215-471X

Periodicidad: Semestral

vol. 1, núm. 32, 2023

istmica@una.ac.cr

Recepción: 13 Septiembre 2022

Aprobación: 01 Marzo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/710/7104297007/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El siguiente artículo plantea una reflexión sobre la historiografía del arte centroamericano y latinoamericano, para establecer algunas tendencias en cómo se han estudiado y qué aportes han realizado estos campos de conocimiento al entendimiento de las artes visuales regionales y la historia cultural centroamericana. Adicionalmente, en contraste con este estado de la cuestión, se plantean las contribuciones que realiza la tesis doctoral “Hacer exportable a Centroamérica: activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los museos de arte moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996”, al conocimiento de esta historiografía. Se analizan dos aportes puntuales que realiza la tesis: por un lado, la investigación evidencia contundentemente que determinados/as artistas centroamericanos/as participaron con vigor de las redes artísticas internacionales en la segunda mitad del siglo XX; esto se logra reconstruir mediante un mapeo de los eventos en los que participaron. Seguidamente, se abarca otro aporte, en el que la investigación problematiza lo que se ha dicho sobre las características del arte moderno centroamericano mediante un análisis de las colecciones de tres museos regionales.

Palabras clave: historia cultural, arte centroamericano, arte moderno, museos de arte centroamericano, artes visuales centroamericanas, arte latinoamericano, museos de arte moderno.

Abstract: The following article studies the historiography of Central American and Latin American art, to establish some trends in how they have been analyzed and what contributions these fields of knowledge have made to the understanding of regional visual arts and Central American cultural history. Additionally, in contrast to this state of the matter, the article establishes some contributions made by the doctoral thesis to the knowledge of this historiography, the thesis is: “Making Central America exportable: activation of international art circuits and its impact on the consolidation of modern art museums and collections in Guatemala and Costa Rica, 1950-1996”. Two specific contributions made by the thesis are analyzed: on the one hand, how the research conclusively evidences those certain Central American artists that vigorously participated in international artistic networks in the second half of the 20th century. The research reconstructs this, through a mapping of the events in which these artists participated. Additionally, another contribution is how the research problematizes what has been said

about the characteristics of Central American modern art through an analysis of the collections of three regional museums.

Keywords: Cultural history, Central American art, modern art, Central American art museums, Central American visual arts, Latin American art, modern art museums.

I. Presentación

Entre las décadas de 1950 y 1990, ciertos artistas centroamericanos formaron parte de una compleja y amplia red de espacios culturales, locales e internacionales (públicos y privados), los cuales se dedicaron a la promoción del arte moderno latinoamericano. Esta actividad permitió a estas y estos artistas de la región insertar su trabajo en las capitales internacionales del arte del momento, tales como Nueva York, Brasil, París, entre otros. La intensa movilización cultural en la que participaron coincidió también con la consolidación de los mercados de arte en la segunda mitad del siglo XX, la confrontación cultural al marco de la Guerra Fría, así como la institucionalización local de entidades estatales reguladoras del ámbito cultural. Es en este contexto, que se inserta la investigación doctoral titulada: “Hacer exportable a Centroamérica”¹ (Universidad de Costa Rica, 2021).

¿En qué lugares y de qué maneras se promovían a estos artistas?, ¿qué actores sociales formaron parte de estas redes artísticas entre 1950-1990?, ¿de qué manera se financió esta actividad?, ¿qué tipo de trabajos artísticos fueron producidos por los artistas participantes de esta movilización?, ¿por qué estas personas estaban siendo incluidas en esta activación y promoción general del arte moderno latinoamericano durante este período? Estas son algunas de las preguntas detonantes del estudio.

Para dar respuesta a estas inquietudes, este estudio indagó dos procesos socioculturales transnacionales y contemporáneos por medio de un análisis comparado: por un lado, se estudió un proceso local referente a la institucionalización de la cultura, por medio de los museos de arte moderno en Costa Rica y en Guatemala en la década de 1970, así como sus antecedentes, la Dirección General de Bellas Artes, en Guatemala, y la Dirección General de Artes y Letras, en Costa Rica (creadas entre las décadas de los años cincuenta y sesenta), y por otro lado, se analizó un proceso transnacional relacionado al desarrollo de una intensa actividad artística transnacional liderada por la Organización de Estados Americanos (OEA) y su Departamento de Artes Visuales (DAV) a escala internacional, de la cual fueron partícipes de manera activa, las instancias locales, así como las y los artistas centroamericanos, en la segunda mitad del siglo XX.

Con este enfoque, “Hacer exportable a Centroamérica” se perfila como una investigación transdisciplinar que plantea un estudio desde y sobre la historia sociocultural, la sociología del arte y las artes visuales de la región centroamericana en la segunda mitad del siglo XX. Los elementos y características que mediaron los intercambios entre los actores estudiados son muy complejos, por ello, una propuesta desde estas disciplinas permite un acercamiento más integral a estas interacciones.

A partir de lo anterior, el presente artículo articula algunas reflexiones sobre el aporte que realiza esta investigación al estudio de la historia cultural, y en particular, de la historiografía del arte moderno de la región centroamericana. Para establecerlo, en primera instancia se plantea un breve estado de la cuestión sobre lo que se ha dicho por algunas personas autoras sobre el arte moderno centroamericano y el rol de este arte en el panorama más amplio del arte latinoamericano, para así mapear las tendencias y temáticas que se han abordado u obviado acerca de la presencia de Centroamérica. Además, se contrasta esto con el debate sobre lo que debía ser el arte latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX, de manera que sea posible establecer los aportes que realiza la tesis doctoral al conocimiento de esta historia. Finalmente, se abordan dos aportes puntuales que realiza la tesis a este conocimiento: por un lado, la investigación permite afirmar de manera contundente que las y los artistas centroamericanos participaron vigorosamente de las redes artísticas internacionales en la segunda mitad del siglo XX, mediante un mapeo de los eventos en los que participaron y seguidamente, la investigación problematiza lo que se ha dicho sobre las características del arte moderno centroamericano mediante un análisis de las colecciones de tres museos regionales.

II. La historiografía del arte centroamericano: Temáticas, tendencias y campos de posibilidad para generar aportes

A escala regional, existen pocas publicaciones académicas que estudien el arte moderno centroamericano en general. No contamos con textos que hagan análisis comparativo entre países del arte moderno centroamericano, por lo que la investigación acá estudiada aporta inicialmente a este campo de estudio. En esta breve revisión del estado de la cuestión del tema, se abordan algunos libros que han intentado realizar revisiones panorámicas sobre el arte moderno centroamericano, y algunos artículos claves que han aportado en este sentido. No se toman en cuenta, por un tema de espacio, los artículos que estudian casos particulares o específicos, sino aquellos que han intentado realizar una lectura regional de este tipo de práctica artística.

Por un lado, la mayoría de las fuentes encontradas analizan el arte moderno en Centroamérica y en Latinoamérica, desde una postura relativa a la crítica de arte. Por tal razón, estos textos tienden a ser descriptivos y en su mayoría anecdóticos, ya que los autores con frecuencia fueron protagonistas de la escena cultural y, por ende, brindaron sus testimonios vivenciales sobre el fenómeno artístico.

Por otro lado, una producción más fecunda, pero mayoritariamente realizada desde Sudamérica, ha planteado la lectura del arte moderno latinoamericano desde la sociología del arte, vinculada a una visión estructural y marxista. Los máximos exponentes de esta corriente han sido: Marta Traba, Juan Acha y Damián Bayón. Otras importantes voces han sido las de Rita Eder, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, entre otros. En los textos de las personas anteriormente mencionadas, Centroamérica es incluida en las teorizaciones sobre el arte latinoamericano, aunque de manera tangencial. A pesar de ello, estos son referentes contextuales y teóricos capitales para analizar el arte moderno del Istmo.

En el ámbito de la región centroamericana, uno de los textos más conocidos sobre arte centroamericano pertenece a Bélgica Rodríguez². En este texto, la autora no se plantea una exposición analítica sobre el tema en particular, sino que hace un recuento del arte desde la colonia hasta el siglo XIX. Este tipo de enfoque ha sido común en los autores que tratan el tema de arte moderno. Por otro lado, la autora entabla una narración que ahonda poco en sus postulados teórico-metodológicos, y se centra más bien en datos curiosos, en una revisión cronológica y en un relato de historias sobre personas concretas.

En el aspecto metodológico, la autora parte de una visión anclada en lo nacional del arte. Rodríguez parte de una reseña algo somera del arte moderno de cada país para reconstruir el arte de la región. De esto se desprende que no sea posible detectar lo que la autora entiende por arte moderno centroamericano. La lectura historiográfica de la autora tampoco abarca las artes plásticas en general, sino que otorga un gran peso a la pintura y a la escultura. Esto no es casual, sino que es característico de la historiografía del arte moderno occidental, pero mayoritariamente latinoamericano, donde la pintura ha sido considerada la expresión artística predilecta.

Más allá de los libros, ha sido realmente a través de revistas y artículos, que se ha difundido más que todo la historiografía del arte moderno en Centroamérica. En “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”, María Dolores G. Torres (Fig. 1) propone un artículo esclarecedor sobre algunos elementos importantes en la historia del arte moderno en Centroamérica.

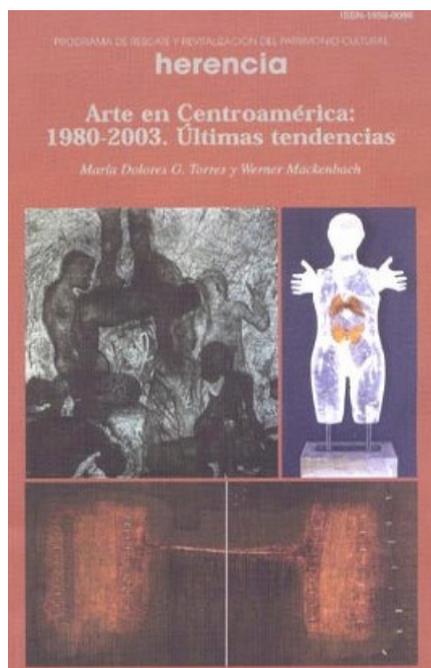


Figura 1

Portada de *Herencia* titulada Arte en Centroamérica Últimas tendencias 19802003

Herencia, revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

Para la autora, así como para otros autores que participaron de la revista, la cintura de América se ha caracterizado por un aislamiento y sentimiento de insularidad con respecto al resto de los países latinoamericanos. Este elemento ha hecho que los artistas opten por exiliarse y producir sus obras en lugares más

receptivos. Torres comenta, en particular, que otros dos condicionantes del arte regional son el pasado colonial compartido y el pasado bélico, el cual ha motivado a varios grupos artísticos a producir arte de denuncia. La afirmación de Torres es interesante y estimulante, no por reiterar el nexo entre “arte y política” del arte centroamericano, sino que la autora problematiza este vínculo, afirmando³ que el arte funcionó como un registro de actos y hechos sociales que no estaban siendo reconocidos, tanto a lo externo como a lo interno de la región centroamericana.

Este matiz que presenta Torres es importante, puesto que, en otros textos, la relación arte y política se ha analizado desde argumentaciones simplistas desprovistas de un análisis del contexto. Es decir, como si por haber sido ciudadanos de una región en reincidentes conflictos bélicos, los artistas no hubieran tenido otra opción que hacer referencia a la situación de sus países de origen, o como si ser centroamericano implicase una suerte de determinismo estético en la producción de arte de corte político. Más allá de ello, Torres argumenta que el arte funciona como un registro de las narrativas oficiales de la historia centroamericana, con lo cual problematiza el nexo entre arte y política, más que lo da por sentado.

Es importante también el recuento que hace la autora del rol de las exposiciones que se realizaron desde la década de los sesenta, patrocinadas por empresas como la Esso Standard Oil, la Corporación Xerox, en 1969, y otras organizadas gracias a la OEA, así como realizar la mención de estas actividades acerca de un nivel analítico transnacional en el que participan actores que dinamizan los estilos, estéticas y mercados del arte moderno centroamericano, y la consolidación de fundaciones privadas y públicas, para resguardar el arte moderno de la región. Algunos ejemplos de esto son los certámenes Juannio, que tuvieron lugar desde 1964 en Guatemala (Fig. 2), la Bial de Arte Paiz en Guatemala creada, en 1978, la Fundación Ortiz Gurdían de Nicaragua, en 1977, la Bial Lachner & Sáenz de Costa Rica, en 1982, entre otras.

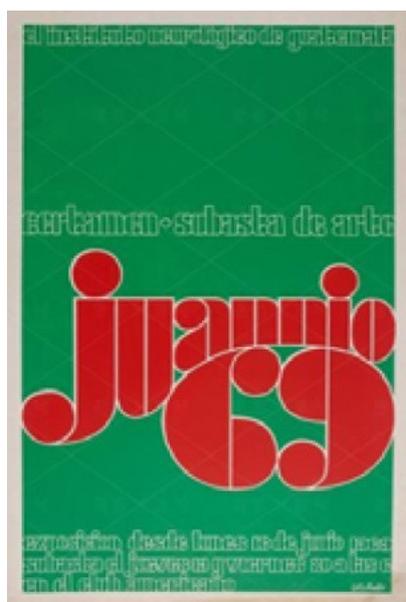


Figura 2

Afiche Certamen Subasta de arte Juannio 69 Junio 1620 1969 Club Americano Guatemala
Herencia, revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

La autora menciona que los factores en común en el arte de Centroamérica son la fusión del rol del arte-registro con el rol de la crítica social; la propuesta de estilos innovadores no como mera copia de los estilos occidentales del arte; y una aversión a la noción del indigenismo, lo primitivo, lo sobrenatural y lo fantástico, lo que ha estimulado a que el arte moderno en Centroamérica proponga la creación de “neo identidades que rompen con el monolitismo del discurso predominante”⁴. Finalmente, es refrescante que la autora, además, señale que la historiografía del arte en Centroamérica ha sido escrita mayoritariamente por hombres, o ha sido protagonizada en forma aplastante por hombres, y sin tomar en consideración grupos considerados como “subalternos” como las minorías étnicas, las mujeres y el arte que se crea entre fronteras.

Otro recurso documental importante es el número 31 de la *Revista Atlántica* del año 2002, en el cual, aunque se recopilaron artículos y entrevistas sobre el arte contemporáneo de la región centroamericana también se aportan elementos para efectos del análisis del arte moderno. Estos artículos cubren diversos debates no resueltos sobre arte moderno centroamericano, como, por ejemplo, la sostenida discusión sobre la dicotomía “arte y política”. Para los diversos autores de la revista, este arte moderno estuvo marcado por el peso de programas ideológicos en los años setenta y ochenta, cuyo trasfondo político continúa estando presente en las propuestas artísticas de la región. Para Virginia Pérez-Ratton⁵, por ejemplo, el arte contemporáneo centroamericano heredó del arte moderno propuestas vinculadas a tres ejes fundamentales: lo urbano, lo popular y lo marginal.

En “Arte en Centroamérica”⁶, Tamara Díaz Bringas plantea algunas revisiones sobre el arte de la región, a partir de las opiniones de los artistas, tomando siempre en cuenta otras perspectivas jerárquicas transversales al arte. Por su parte, Rosina Cazali⁷ introduce una interesante reflexión al decir que, basada en la historia de la región, el arte centroamericano no posee perspectiva a largo plazo, sino que está sentenciado al cortoplacismo.

Además de estas revistas, han existido espacios de discusión que se han compilado como simposios y conversatorios, los cuales aportan significativamente a la lectura del arte moderno en la región. Han sido las propias instituciones privadas, en especial y de manera reciente los espacios que resguardan el patrimonio artístico de la región, las que se han dedicado a publicar algunos catálogos comentados sobre el arte moderno. Dichas publicaciones no son de fácil acceso tampoco, ya sea por sus elevados precios o porque es difícil comprarlos fuera de la institución que los publicó.

También existen catálogos razonados y recopilaciones de conversatorios y simposios, los cuales han abordado, aunque limitadamente, la temática del arte moderno centroamericano: por ejemplo, la publicación llamada “Entre siglos: Arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá” de la Fundación Rozas Botrán (Fig. 3), el “Simposio Temas Centrales I”, organizado por la Fundación Ars TEOR/ÉTica, y el catálogo del XX Aniversario del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, titulado “El día que nos hicimos Contemporáneos”.



Figura 3

Portada del catálogo *Entre siglos Arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá* de la Fundación Rozas Botrán
TEOR/ética y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

En el “Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas”⁸ o “Temas Centrales I”, se registraron algunos debates interesantes que influyeron en el arte de la región. Por ejemplo, se mencionó la influencia que pudo tener el acceso que tuvieron los artistas centroamericanos a becas de estudio en el exterior. Sobre esta realidad, se argumentó que estos artistas volvieron formados a Centroamérica a mitad del siglo XX, y en su mayoría producían un tipo de arte que no reflejó necesariamente lo que se vivía en la región, sino que planteaba una visión analítica y crítica vista desde el exterior.

El debate sobre el vínculo del arte y la política fue clave en el Simposio de “Temas Centrales”. Es más, en el evento se discutió hasta qué punto el hecho de hablar de la política y el arte como una unidad en Centroamérica era una predisposición panfletaria o una suerte de carta de presentación de la región que daba cabida a discursos refritos vaciados de significado sobre el trabajo artístico.

En el evento también se entabló la discusión sobre la relación entre centro-periferia, es decir, se abordó el tema de si Centroamérica había sido una región periférica con respecto a los centros artísticos y si dentro de los países, la concentración de la producción y exhibición de arte se daba en sus capitales. Estos temas y debates evidencian que el análisis y la reflexión teórica del arte centroamericano ha producido preguntas interesantes que se enriquecen desde un abordaje que parta de una perspectiva transnacional, tal y como lo plantea la presente investigación. En el siguiente apartado, se plantean algunos elementos sobre cómo la tesis doctoral complejiza las lecturas planteadas particularmente en estos dos textos.

Por otra parte, Virginia Pérez Ratton ha aportado una lectura fundamental para el análisis del arte centroamericano de la segunda mitad del siglo XX: en especial, por medio de su texto “Estrecho Dudoso”. Este es quizás el texto más completo sobre el tema. Lo presentan de manera póstuma los editores Víctor Hugo Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner y Dominique Ratton Pérez, como

editores. Para estas personas, “La realidad artística centroamericana refleja una comunidad que se desarrolla no solo dentro de un espacio determinado -por más permeables o mutantes que sean sus límites- sino dentro de un tiempo específico”⁹.

Importantes textos de este libro son, no solamente las revisiones de los escritos de Pérez Rattón, sino también la lectura de Pablo Herkenhoff sobre el rol de la crítica de arte y el arte centroamericano. Para este autor, “en el contexto centroamericano, la historiadora apunta algunos pioneros entre 1960 y 1980, y observa que el lenguaje se empieza a definir a finales de la década de los 90 con Priscilla Monge. Resalta la importancia del *performance* en Guatemala, desde las manifestaciones iniciales de Luis Díaz y de Margot Fanjul”¹⁰. Por otra parte, de acuerdo con la concepción de estrecho dudoso de Pérez Rattón, el autor afirma que esta noción se vincula primordialmente a las prácticas curatoriales que desarrolló Pérez; sin embargo, su enfoque tiene un fuerte asidero en la experiencia de la práctica artística de la región. Centroamérica es dudosa en tanto “objeto de deseo”¹¹, así como terreno hostil y de difícil tránsito. Finalmente, para el autor, Pérez Rattón aportó elementos claves para entender a Centroamérica como espacio de multi-relacionalidad y de movilidad, como componentes fundamentales de su historia, concepciones que cruzan la presente investigación.

Por su parte, el texto de Pablo Hernández, del año 2012, “Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales contemporáneas”, plantea algunos elementos fundamentales de las características estéticas del arte centroamericano, en los albores de las últimas dos décadas del siglo XX. Para el autor, “Centroamérica no se define, como toda frontera, de manera más exacta tanto por las unidades que separa como por los movimientos y relaciones que posibilita y que la atraviesan modificando constantemente”¹². Esta afirmación resalta la dinámica constante y la transferencia cultural que tiene lugar en la región. Centroamérica ha sido un espacio poroso y en constante movimiento de sus gentes y de sus expresiones artísticas.

Estos son solo algunos textos cruciales en la historia cultural y de las artes visuales de la región, pues representan esfuerzos por sistematizar la historia cultural local. Sin embargo, existen algunas limitantes en sus enfoques. Por ejemplo, un elemento importante es que estas publicaciones es el uso de una metodología, asociada al nacionalismo metodológico y vinculada al análisis cronológico y personalista. Por ende, en el análisis del arte centroamericano de algunas de estas publicaciones, aún no se ha superado el enfoque desde una óptica nacional, esto parece responder a la dificultad en el acceso a la información pertinente para poder plantear estudios comparativos.

Adicionalmente, estos textos presentan poco esfuerzo de teorización sobre la particularidad del arte centroamericano. Esto puede ser porque, más que historiografía del arte moderno, el corpus se asemeja a una historiografía de la crítica del arte moderno, puesto que es más un compilado de opiniones de expertos y críticos del arte.

Aunado a ello, los textos carecen de estructuras metodológicas que permitan realizar dichos análisis, quizás debido a que quienes han realizado estudios sobre arte han sido, en su mayoría, críticos de arte y sus lecturas se basan eminentemente

en la descripción formalista de las obras. Este tipo de abordaje es una herencia que persiste como la metodología principal en la investigación vinculada con el arte.

Una interesante problemática en estas publicaciones es que existe una confusión entre los términos de “moderno” y “contemporáneo” al referirse al tipo de arte que se analiza. Esto denota aún más la noción de que la historiografía del arte no tiene un vínculo con la teoría del arte. De manera que también, se ha hecho poco esfuerzo por analizar las tendencias estéticas generales de la región, pero sí existe sobre las técnicas de la pintura y escultura.

Con frecuencia, estas publicaciones hacen eco de una narrativa de exclusión y aislamiento de Centroamérica y de su arte moderno, en relación a los procesos globales de la cultura, sin indagar o cuestionarse sobre los vínculos que sí se pudieron establecer desde acá. Por ejemplo, se enfatiza sin problematizar, una narrativa de pasado bélico y de injerencia de potencias del norte, como España, Gran Bretaña y los Estados Unidos.

Esta lectura no toma en cuenta el complejo rol de estas potencias culturales y el papel que han jugado dichas capitales occidentales en promover también una reactivación del mercado del arte moderno de Centroamérica. Por ejemplo, no se han analizado las consecuencias y el impacto que tuvieron las exposiciones que se realizaron desde la década de los sesenta patrocinadas por organismos como la Esso Standard Oil y la Corporación Xerox, entre otras.

Otros autores y autoras en el ámbito internacional, se han aproximado al arte latinoamericano, incluyendo en su teorización a la región centroamericana; acerquémonos a lo que han adelantado estas personas y los aportes y vacíos que nos presentan estas revisiones.

III. ¿Qué se ha dicho del arte moderno centroamericano en lo dicho por la historiografía del arte latinoamericano?

Para empezar, el libro de E. J. Sullivan sobre *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*¹³ ha sido un referente indiscutible en el estudio del arte del continente, por su comentario sobre regiones antes no abarcadas, como el arte del Caribe. Dicho texto posee un capítulo dedicado al arte de la región centroamericana, escrito por Mónica Kupfer, que consta de apenas 27 páginas de las 351 que componen el tomo. En el capítulo se comentan únicamente artistas vinculados a la pintura, los cuales se clasifican por país. Sin embargo, Kupfer sí menciona algunas variables del contexto que son importantes de rescatar.

Para la autora, el contexto de dicho arte es el mismo que los autores previamente estudiados han dilucidado entre los círculos académicos: las guerras y el aislamiento son centrales en el estudio del arte centroamericano. La autora analizó de modo cronológico una sucesión de condiciones que marcaron al arte de la región, entre ellos: en la década de los años veinte y treinta donde se da el regreso de la primera generación de artistas que estudian en Europa, los cuales inspiran un “estilo académico del siglo diecinueve de corte regionalista inspirado en el post-impresionismo”¹⁴. Para la década de los años cuarenta y cincuenta, los artistas comenzaron a utilizar lenguajes contemporáneos en términos de la “modernidad” de las vanguardias artísticas.

Kupfer es una de las autoras que brevemente mencionan la relación geopolítica entre la región, los Estados Unidos, España y Gran Bretaña, apuntando que más

allá de la dominación cultural que han supuesto estas hegemonías en la historia de la región, algunas veces Centroamérica se ha beneficiado de esta relación caótica y desigual, ya que -retomando a Marta Traba-, el escenario en el cual se potenció el arte centroamericano, fue por medio de numerosas exposiciones en diversas ciudades norteamericanas. La autora explicó esta situación, diciendo: “esto fue particularmente evidente en las exhibiciones organizadas por José Gómez de Sicre como Director Artes Visuales en la Unión Panamericana (hoy día la OEA) en Washington D.C. donde promovió la carrera de algunos de los mejores pintores y escultores centroamericanos activos en dicho momento”¹⁵ en la década de los sesenta.

La autora menciona en el texto, lo que considera son las tendencias estéticas más importantes en la región. Para ella, la dura realidad de los países centroamericanos impulsó a los artistas a retomar el realismo, el simbolismo, la fantasía e inclusive el humor, tanto abstracto como figurativo, para comentar lo que sucedía en su entorno sociocultural. Una última precisión que hace la autora es el cuestionamiento sobre la unidad del arte centroamericano. La autora comenta que más que una región, este arte ha evidenciado una cantidad diversa de “historias paralelas e individuales las cuales, asiduamente en medio de la efervescencia política, se han desarrollado diferentemente a los artistas de otros lugares, por lo cual debe ser reconocida su estética, su propuesta formal y filosófica como un aporte al arte del siglo veintiuno”¹⁶.

Por otra parte, en la historiografía del arte latinoamericano, sabemos que diversos autores protagonistas claves en la escena del arte durante la segunda mitad del siglo XX, teorizaron sobre el lugar del arte en Centroamérica en la producción general del arte de América Latina. Quizás una de las figuras más importantes, tanto teóricas como vinculadas a la crítica del arte en Latinoamérica, fue la crítica Marta Traba. En su libro: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicado por primera vez en Caracas en 1973, caracterizó los procesos de producción artística en Latinoamérica, los que deben ser retomados para analizar el arte moderno de nuestra región.

En la prolífica obra de la autora, Centroamérica ocupa un lugar tangencial. Existen algunas razones para esto. Primeramente, como lo dijo la misma Traba, la labor de su vida versó sobre la construcción de una noción de arte latinoamericano, caracterizado por una multitud de voces y formatos. Para ella¹⁷, había que luchar contra una noción de “americanismo” radical, puesto que su defensa podría resultar en un errado nacionalismo continental, tan “nefasto” como los nacionalismos regionales. Fue crítica a su vez, de la necesidad de evocar un sentimiento continental en el arte, ya que, para ella, el arte latinoamericano se parece a una gran familia: una que posee rasgos en común y elementos distintivos, pero todos con diferentes expresiones. La autora trató de evidenciar esa multiplicidad de voces en el arte continental, dado que¹⁸:

es posible que invocar el americanismo sea un deseo de provincianos nacidos de un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura o un concepto falsamente romántico...pero también es posible que esta expresión no tenga nada de colectivo, puesto que las condiciones económicas, geográficas y culturales son muy distintas de un país a otro en América; es posible que se trate de una expresión individual.

Marta Traba escribió también el texto, “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas”, en la segunda mitad del siglo veinte. En este, la crítica argentina se pregunta en qué medida el arte latinoamericano se somete arbitrariamente a las corrientes europeas y norteamericanas y asume preocupaciones que no son suyas. A esta tendencia estética, la llama, la “estética del deterioro”, heredada desde los Estados Unidos de Norteamérica. Para la autora, el arte que adoptó esta postura se propuso “divertir, liberar y destruir”¹⁹ al arte mismo, mediante elementos artísticos prefabricados.

Un aporte conceptual y analítico adicional de esta obra fue la estructuración del continente que propuso la autora, separándolo en áreas abiertas y cerradas y dentro de las cuales clasifica al arte centroamericano. En este sentido, Centroamérica se ubicaba en las áreas cerradas, las cuales comprendían a aquellos países cuya reacción fue la de replegarse en sí mismos ante la irrupción de estilos y movimientos artísticos foráneos. Para Traba, estas áreas cerradas funcionan en sociedades endogámicas y monolíticas. Además, poseen el “elemento de la tradición, que los exime del futurismo típico de las áreas abiertas”²⁰. Las zonas cerradas comprendían a países como Colombia, Perú, Quito, Bolivia, Costa Rica, Nicaragua y Guatemala, y Paraguay.

Si bien las categorías de Traba son un documento invaluable para la historia del arte de la región, sin embargo, su vigencia puede ser revisada, especialmente en el caso de Centroamérica. Países como Guatemala, Costa Rica y Panamá podrían haberse perfilado como zonas intermedias entre la apertura y el cierre, pues experimentaron procesos económicos dinamizantes hacia el siglo XX, similares a los procesos como los que vivieron otros países como Colombia, con problemáticas de desigualdad agudas y concentración de capital en manos de pocos. Paralelo a estas situaciones, en campo del arte se movilizaron redes de artistas y compradores de arte, lo que activó la figura del coleccionismo privado, el financiamiento público y privado de certámenes, bienales y demás concursos auspiciados por entidades privadas.

Traba, sin embargo, parece haber aprovechado la oportunidad que tuvo en 1971 para conocer el “arte joven de la región”, pues en su siguiente libro: *Arte de América Latina: 1900-1980*, publicado de manera póstuma en 1994 por el Banco Interamericano de Desarrollo, incluyó en mayor medida a artistas centroamericanos.

En estos textos publicados hacia la década de los años ochenta -y antes de su fatídica muerte en un accidente aéreo-, Traba había cultivado y consolidado su conocimiento sobre Centroamérica. Con asiduidad mencionó a artistas centroamericanos para ejemplificar casos exitosos de trabajo artístico. Por ejemplo, en *Arte de América Latina*, la autora mencionó la fuerza con que renacieron el grabado y el dibujo en los sesenta en la región y consideraba que Centroamérica había dado buenos ejemplos de expresionismo abstracto²¹, e interesantes exploraciones estéticas en geometría. En este texto, hace especial mención del arte guatemalteco y nicaragüense. Estas lecturas realizaron importantes aportes a nuestro conocimiento sobre el arte de la región.

Otro analista que aportó en su lectura sobre el arte latinoamericano fue Juan Acha, en especial en su texto, *Las culturas estéticas de América Latina*²². Su propuesta es sugerente en términos de categorización y periodización de la estética del arte latinoamericano. Además, puede ser útil en contraste con

la postura de Traba, puesto que Acha propuso una lectura histórica de las coyunturas que marcaron el arte del siglo veinte. Esta revisión histórica realiza importantes aportes a cómo podemos abordar la historia cultural regional.

Centroamérica no figura como tal en el libro de Acha, no como resultado de una invisibilización de la región, sino por el marco teórico desde el cual el autor se aproximó al fenómeno artístico. A Acha parecen interesarle las tendencias de las culturas estéticas más que el análisis de los contextos nacionales, por lo cual, solo ocasionalmente, y de manera escueta, menciona a exponentes artísticos de los países centroamericanos. Vale la pena mencionar que otras voces valiosas en este debate sobre el arte latinoamericano fueron Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, Damián Bayón, Nelly Richard, Rita Eder, entre otros. Estos textos serán abordados con mayor profundidad como parte de una discusión teórica sobre el arte latinoamericano y centroamericano en el marco teórico de la presente investigación.

Si bien sabemos que Centroamérica fue incluida en estas visiones de la historiografía del arte latinoamericano por críticos y personalidades sudamericanos de la época, no contamos con estudios para entender cómo se experimentó *in situ* este ajedrez cultural y por qué la región centroamericana fue incluida en esta construcción teórico-estética. En este sentido, existe un campo fecundo para realizar más aportes sustanciales y comprender qué lugar ocupó la región centroamericana en el arte latinoamericano e internacional, de la segunda mitad del siglo XX.

A manera de síntesis, algunas características del corpus analizado son: la existencia de una mayor cantidad de propuestas teóricas sobre la estética de Latinoamérica; sin embargo, algunas persisten y dan continuidad a la narrativa bélica en el arte moderno centroamericano. En los textos abordados, no se propone una superación del nacionalismo metodológico, pero sí existen reflexiones sobre la relación entre el mercado internacional y las economías culturales en torno al arte moderno en Centroamérica. Además, se presenta en su mayoría un acercamiento metodológico más consolidado y evidente, lo que fomenta una problematización mayor de categorías analíticas para entender el arte moderno de Latinoamérica aplicables al caso de Centroamérica. Finalmente, estos textos enfatizan en el análisis de la pintura y la escultura, lo que desdeña las demás artes plásticas que se activan en el contexto del arte moderno, tales como el grabado, el dibujo y la fotografía. Lo mismo sucede, como ya se apuntó, en la historiografía del arte moderno en Centroamérica.

Como hemos visto hasta acá, en esta revisión aún existen muchos vacíos de conocimiento sobre qué aportaron las y los artistas centroamericanos a esta historia. Por ejemplo, no sabemos mucho de la participación de estos artistas, en los circuitos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, en especial entre 1950 y 1980, tampoco conocemos qué discursos estaban planteando los artistas por medio de sus trabajos.

Como veremos en el siguiente apartado, la disertación “Hacer exportable a Centroamérica” realiza dos primeros aportes fundamentales en este sentido. Para empezar, afirma contundentemente que las y los artistas centroamericanos participaron vigorosamente de las redes artísticas internacionales en la segunda mitad del siglo XX. El estudio logra este cometido mediante un mapeo de los eventos en los que participaron diversos artistas centroamericanos, y con una

caracterización de los tipos de eventos, los lugares en que se realizaron y frecuencia de estos. El siguiente aporte es que la tesis doctoral problematiza lo que se ha dicho sobre las características del arte moderno centroamericano mediante un análisis de las colecciones de tres museos de manera que sea posible identificar algunos discursos preponderantes en el trabajo artístico con el que se están movilizandando estos artistas durante la segunda mitad del siglo XX.

IV. Los aportes de una disertación: El lugar de Centroamérica en esta historia

El grueso del análisis que plantea esta investigación se realizó a partir de varios tipos de fuentes. Por una parte, se analizaron publicaciones de la OEA, las cuales funcionaron como una vitrina para promocionar la actividad de artistas de la región. Gracias al trabajo del Departamento de Artes Visuales (DAV), liderada por el crítico y gestor cultural José Gómez Sicre (1916-1991), quien estuvo a la cabeza de esta sección hasta la década de los ochenta, se editaron dos publicaciones periódicas sobre el acontecer artístico latinoamericano, como lo fueron la *Revista Américas* y el *Boletín Artes Visuales*. Por otra parte, se hizo uso de fuentes orales (artistas, personas expertas, etc.), y finalmente, se recopilaron y analizaron las obras artísticas de artistas centroamericanos presentes en las colecciones en el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (en adelante MUNAM), Museo de Arte Costarricense (en adelante MAC) y el Museo de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (en adelante AMA), de entre los años de 1950 y 1996.

Exportando el arte centroamericano: Los eventos y su geografía

En este amplio cosmos de aportes a la historia de la cultura regional, “Hacer exportable a Centroamérica” tiene mucho que decir. La investigación, especialmente en su segundo capítulo, subraya que las y los artistas centroamericanos estaban involucrados/as en un complejo circuito de exhibiciones de arte, concursos de arte como bienales, conferencias, entre otros, en la segunda mitad del siglo XX. “Hacer exportable a Centroamérica” logra mapear una diversidad y centenares de actividades culturales en las cuales una serie de instancias locales e internacionales promovieron al arte moderno centroamericano.

La actividad que registran las fuentes es amplia: el principal país donde participaron en exposiciones, en ventas de obras, donde residieron y trabajaron estas y estos artistas centroamericanos, fue en EE. UU. Ciudades como Nueva York y Washington se convirtieron en centros de actividad en este tránsito, donde los centroamericanos llegaron a construir sus carreras artísticas. Juntas estas dos ciudades reunieron más del (Fig. 4) 50% de la actividad internacional en la que participaban estos artistas entre 1950 y 1990. Necesitamos más investigaciones para entender lo que esto implicó, la presencia de estos centroamericanos en estas ciudades, para las colecciones de arte que estas albergan y su memoria.

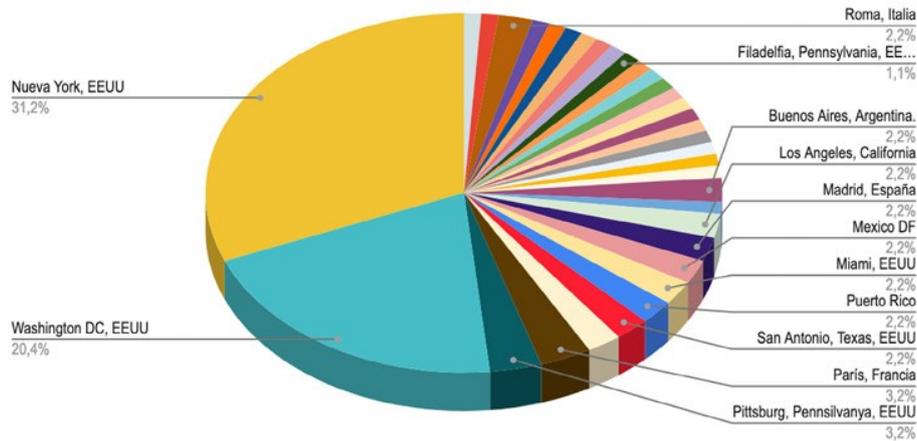


Figura 4
 Ciudades y países donde exponen artistas centroamericanos, 1950-1996
 Elaboración propia, 2020.

En menor medida, se encontraron exposiciones de artistas de Sudamérica, Norteamérica, Europa y Asia. Además, se encontró información sobre la participación de artistas de Honduras, Panamá, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Costa Rica, así como de exponentes de las islas del Caribe. Algunos de los nombres que más figuran en estas fuentes son: Armando Morales (Nicaragua), Asilia Guillén (Nicaragua), José Antonio Velázquez (Honduras) y Julio Zachrisson (Panamá), Rodolfo Abularach (Guatemala), Carlos Poveda (Costa Rica), entre otros/as.

Estas personas registran una alta frecuencia en el plano individual de participación de exposiciones junto a otros centroamericanos. Sin embargo, existe una excepción en este movimiento para el caso de Belice, probablemente por tratarse, hasta ese momento, de una colonia británica en buena parte de los años de estudio. En este sentido, las fuentes muestran que Centroamérica como región no solo está participando de este intercambio, sino que, a lo interno, estos y estas artistas estaban movilizándose en espacios privados y públicos, en especial por medio de certámenes locales y, entonces, generaban un reconocimiento mutuo entre artistas de diversos países centroamericanos y del Caribe.

Toda esta información la sabemos, mediante el mapeo de actividades encontrado en las fuentes disponibles, donde se determinó que la movilización de artistas centroamericanos en la segunda mitad del siglo XX se produjo en torno a una multiplicidad de tipos de eventos que buscaron promover el arte de la región. A continuación, planteamos los tipos de eventos encontrados en las fuentes:

-Exposiciones de arte latinoamericano, donde participaron artistas de la región centroamericana: Estos eventos son los que dominan la actividad artística en la que los centroamericanos movilizaron su obra. En las casi cinco décadas estudiadas, se encontraron más de un centenar de eventos. Esto significa que hubo al menos una exposición mensual en la que se presentó arte moderno centroamericano. Puede que no parezca mucho, pero durante un período en el que apenas sabemos nada sobre este compromiso cultural, esto significa que los artistas locales se involucraron y colocaron su trabajo en las arenas artísticas internacionales y fueron reconocidos como artistas modernos dignos.

Una gran parte de la movilización de estos artistas, entre las décadas de 1950 y 1970, se produjo más que nada a través de la organización de grandes exposiciones, en las que formaban parte de una lista más amplia de artistas de todo el continente. En estas exposiciones se presentó un grupo de entre 30 y 50 artistas latinoamericanos, y dentro de estas encontramos aproximadamente cinco artistas de la zona centroamericana en cada evento. Aunque este número puede ser muy pequeño en relación con la movilización experimentada por otros artistas sudamericanos, es al menos significativo saber que, en efecto, varios artistas de América Central participaron en estas actividades de las que sabemos muy poco. Aunque, cuantitativamente, los centroamericanos no fueron un grupo mayoritario en estos eventos, podemos revisar la frecuencia de participación de artistas centroamericanos en exposiciones de arte latinoamericano.

-Exposiciones centradas en el arte centroamericano y caribeño: Por otro lado, varias docenas de eventos celebrados principalmente en los Estados Unidos, en los que se promovió el arte de la región centroamericana y caribeña. Ejemplo de ello es una de las primeras exposiciones encontrada en las fuentes, se realizó entre 1956 y 1957 y se tituló: “Exhibición del Golfo de México y el Mar Caribe”, según el ²³*Boletín de Artes Visuales*.

La exposición también fue conocida como la “Exposición Internacional de Arte del Golfo y el Caribe”, como apareció en la *Revista de las Américas*²⁴. Las fuentes no compartieron datos sobre el tipo de arte que participó en la exposición, pero se mencionó que se mostró en el Museo de Houston, Texas. Este evento parece ser una de las primeras ocasiones en que el arte moderno centroamericano se posicionó como tal y se promovió internacionalmente. Las naciones que participaron en el espectáculo fueron los países de Centroamérica, además de Cuba, Haití, República Dominicana, Puerto Rico, y según las Américas, incluso Colombia. Otra exposición, titulada “Pintores centroamericanos”. La misma exposición, según el *Boletín*, también visitó la Universidad de Pensilvania y fue organizada por el Colegio de Arte y Arquitectura de esta institución.

Después de esto, parece ser que el arte centroamericano alcanzó su mayor movilidad gracias al evento organizado en torno al Salón Esso en 1964, que reunió a más de dos decenas de artistas de la región. La exposición circuló ampliamente por todo Estados Unidos y después de este evento, el Departamento de Artes Visuales de la OEA creó una serie de películas sobre arte centroamericano, que se mostraron en todo el continente. En estas exposiciones, se ha podido identificar la promoción de un “Arte Centroamericano” eminentemente colorido, sintético en sus formas, en algunas ocasiones figurativas, en otras geométricas.

-Exposiciones individuales o colectivas por nacionalidad: Esta es una categoría importante encontrada, y representa un número sustancial de eventos. Estas exposiciones se organizaron para mostrar el arte de grupos de artistas conocidos de un país o países específicos de la región. Estos ocurrieron principalmente en los Estados Unidos.

Más de 50 eventos de este tipo se encontraron en las fuentes. Algunos eventos se llevaron a cabo en Europa (principalmente en Italia y Alemania) de exposiciones de arte costarricense o guatemalteco, aunque la mayoría de estas exposiciones se llevaron a cabo en el continente americano, especialmente en los Estados Unidos. Una de las primeras menciones a la participación de centroamericanos en Estados Unidos ocurrió con la llegada de los artistas

Roberto González Goyri y Roberto Ossaye a Nueva York. Juntos, los artistas realizaron una exposición en la Galería Roko, alrededor de 1950. Esta parece haber sido la primera exposición colectiva encontrada en las fuentes. También encontramos participación de artistas centroamericanos en ciudades europeas, como fue el caso de Juan Luis Rodríguez (Fig. 5) en la “Exposición Latinoamericana en París” (1962), ciudad en donde se encontraba estudiando este artista. Según el ²⁵*Boletín de Artes Visuales*, ambos artistas habían vivido en ese país por más de un año, gracias a que habían recibido becas para estudiar arte del Gobierno de Guatemala.

-*Concursos internacionales que contaron con participación centroamericana*: Este grupo de actividades es fundamental de resaltar, puesto que algunos artistas centroamericanos recibieron reconocimientos en estos concursos y Bienales de arte, como la Bienal de São Paulo, las ferias internacionales en los EE. UU., entre otros. Esto significa que su trabajo fue reconocido junto con sus pares de América del Sur y del Norte. Un destacado ejemplo de esto fue el triunfo del guatemalteco Luis Díaz en Brasil. El artista brilló en la Bienal de São Paulo, esta vez en la edición número XI de dicho evento en 1971 (Fig. 6). Su participación le aseguró el gran premio latinoamericano en escultura como parte de la delegación de Guatemala, con la instalación *El Gucumatz en persona* (1971).

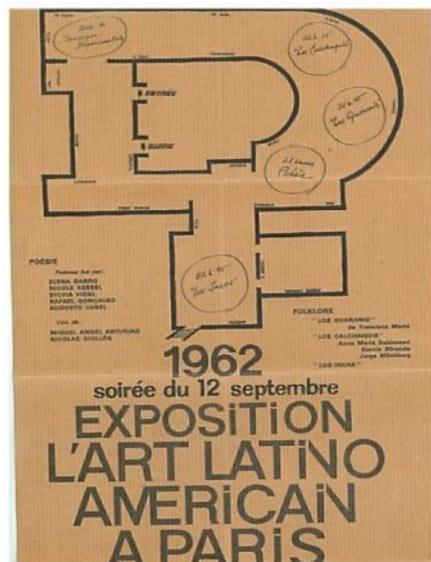


Figura 5

Afiche de la “Exposición Latinoamericana en París” (1962), donde participa Rodríguez
Fondo de Archivos Públicos, del Museo de Arte Moderno de la Villa de París.



Figura 6

Fotografía de la nota “Luis Díaz en la Bienal de São Paulo: *El Gucumatz en persona*”. En la imagen se puede ver la instalación que le dio el triunfo. *Periódico El Imparcial* (1971).

Biblioteca Nacional de Guatemala.

Esta categoría pone de relieve los círculos artísticos internacionales en los que estos artistas estaban siendo presentados, reconocidos y premiados con sus obras de arte. Se encontraron más de tres docenas de eventos similares en el ámbito internacional y regional.

Por otro lado, en la promoción de estos eventos, las empresas privadas también jugaron un papel central, estas facilitaron el financiamiento para que se llevaran a cabo. Estos espacios de competencia públicos y privados -en muchos casos financiados por industrias multinacionales- permitieron la circulación de otros actores importantes en el ecosistema cultural regional: críticos de arte e intelectuales asociados al arte centroamericano. Destacados artistas, curadores y críticos de arte de los ámbitos internacionales del arte moderno fueron traídos a la región para juzgar a los artistas y compartir conferencias y clases magistrales. Esto significó que los artistas centroamericanos estaban ganando proximidad con nombres cruciales en el circuito del arte, y su trabajo se mantuvo en los más altos estándares de la escena artística en América Latina y Nueva York.

-Eventos dentro de la región centroamericana: Esta categoría tiene como objetivo mostrar que las redes creadas internacionalmente por centroamericanos de estos países fueron tan importantes y activas, tanto dentro como fuera de Centroamérica. Los espacios de intercambio local muestran los esfuerzos individuales e institucionales que se realizaron para asegurar un intercambio cultural de artistas dentro de la zona centroamericana. Aunque esta categoría es más limitada en términos cuantitativos, vale la pena traer a colación esta dimensión de los vínculos transnacionales de los países estudiados. Sin duda, para estos eventos fue crucial el apoyo brindado por los estados locales, pero también por otras instancias como universidades, institutos de turismo, los Ministerios de Educación, así como por galerías privadas fundadas por artistas, ejemplos de los cuales veremos más adelante. Ejemplos de estos concursos son: El Certamen “15 de Septiembre”, organizado por diversos países de la región, los Certámenes Xerox, el Salón Esso, entre otros.

Un crítico de arte y promotor como José Gómez Sicre, desde la Organización de Estados Centroamericanos, fue un protagonista central a escala internacional de la promoción de estos artistas de la región. En este sentido, para Gómez Sicre (Fig. 7), estos concursos en el plano regional fueron parte integral del fortalecimiento del estímulo para el arte latinoamericano. Aunque el curador cubano también fue crítico con lo cíclicos y rutinarios que podrían llegar a ser estos eventos, premiando siempre a los mismos nombres. En las páginas del Boletín de Artes Visuales, Gómez Sicre comentó la necesidad de ampliar oportunidades de este tipo, ya que: “Los estímulos son, en general, o disminuidos u opacos, o bien un tratamiento rutinario que casi siempre se ha limitado a un círculo vicioso: “academia - beca extranjera - salón nacional - premio - facultad”, jerarquía inquebrantable, diseño inflexible de la vida del artista plástico latinoamericano durante mucho tiempo”²⁶.



Figura 7

Felo García, Lola Fernández, José Gómez-Sicre, el presidente de Esso Standard Oil (quien patrocinó la exposición de artistas modernos de Costa Rica, en 1964, en la OEA), Tanya Kreysa, Manuel de la Cruz González y Carlos Poveda, en San José, Costa Rica, 1963.

Cortesía de Carlos Poveda.

Exportando el arte centroamericano: Centroamérica en el debate estético del arte latinoamericano

Otros aportes que plantea esta investigación tienen que ver con la historiografía del arte centroamericano y la historiografía cultural de la región. La participación de la que da cuenta el apartado anterior implicó que diversos/as artistas de la región fueran incluidos/as en las lecturas y narrativas estéticas y teóricas acerca de lo que se consideraba que era arte representativo de Latinoamérica.

En los años sesenta y setenta, se consolidaron debates sobre el internacionalismo de las formas del arte de América Latina y los elementos autóctonos que le caracterizaban. Los intelectuales latinoamericanos sostuvieron que el arte, desde acá, podía echar mano de cualquier tradición disponible, tanto europea como local, “para gestar la materia de expresión que requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podía arrogarse para sus

producciones, tan mezcladas y aprovisionadas en diversas tradiciones como el arte latinoamericano”²⁷.

Por tanto, una vez que la noción de arte latinoamericano se consolidó hacia la década de los sesenta y setenta (liderado, en particular, por artistas de Brasil, Venezuela, Argentina y Colombia), como plataforma reconocida y validada a escala internacional hacia la década de los setenta, esta noción pasó a funcionar como un punto de despegue desde la cual potenciar el trabajo individual de algunos artistas, quienes fueron vistos como exponentes de un conglomerado de valores asociados a la estética latinoamericana, eminentemente internacional.

Para los años setenta, el arte latinoamericano había logrado un paso necesario hacia la consagración, pues “ya no era un conjunto indiferenciado, un magma de artistas unidos por una geografía o una problemática común, sino que habían surgido artistas individuales”²⁸. Coincidentemente, este quiebre también sucedió debido a que, como afirma Giunta, el concepto de arte latinoamericano se había tornado en un “brebaje diabólico”²⁹ o fórmula que nadie podía resolver.

Diversos críticos del arte como Shifra Goldman, Marta Traba y el mismo José Gómez Sicre (Fig. 8), hacia los años cincuenta y sesenta, comenzaron a teorizar sobre las particularidades de una identidad latinoamericana por medio de su producción artística. Estas personalidades estaban preocupadas por argumentar de qué manera el arte latinoamericano se podía insertar en las corrientes estéticas internacionales, como un arte de alta calidad y autonomía.



Figura 8

Fotografía de la noticia: “Llega hoy al país alto funcionario de la OEA”.

La Nación, vol. XV, núm. 7344, 15 de febrero de 1970, 42.

Autores, curadores, críticos y críticas de arte incluyeron a Centroamérica en sus construcciones sobre lo que debía ser el arte latinoamericano, dado que estas personas operaron desde preceptos universalistas y latinoamericanistas que impulsaron sus debates teóricos. Es decir, estas nociones de cultura regional dictaban que el arte y la cultura desde “acá” no podía ser verdaderamente internacional, si se excluía en su teorización y promoción, a zonas como el Gran Caribe y a Centroamérica. Es importante señalar esto, puesto que la inclusión de

la zona centroamericana en estos textos ha sido poco rescatada en el plano local para plantear una lectura de la historia cultural centroamericana del siglo XX más compleja.

Si bien sabemos que Centroamérica fue incluida en estas visiones de arte latinoamericano por críticos y personalidades de la época, no contamos con estudios para entender cómo se experimentó *in situ* este ajedrez cultural y por qué la región centroamericana fue incluida en él, ni tenemos investigaciones que nos ayuden a comprender qué papel desempeñó Centroamérica en este movimiento internacionalista de arte latinoamericano.

Además, no hemos debatido y problematizado lo suficiente la noción limitada de cómo se ha entendido el arte latinoamericano y cómo se ha abordado desproporcionadamente en la historiografía del tema, a partir de las experiencias de artistas sudamericanos, o bien, de personalidades provenientes de México, como si los artistas centroamericanos no hubiesen participado de manera relevante, en la consolidación de una noción particular de lo que “debía ser” el arte latinoamericano. Por tal razón, “Hacer exportable a Centroamérica” amplía la noción de cómo el arte latinoamericano puede ser entendido, al caracterizar y evidenciar las experiencias, debates y estéticas aportadas por las comunidades de artistas centroamericanos en la palestra internacional cultural de la época.

Autoras como Andrea Giunta, Claire Fox, María Clara Bernal e Ivonne Pini han planteado complejos análisis en los que explican el papel que jugaron las artes visuales en la configuración de estos mapas de poder durante la segunda mitad del siglo XX. Sus investigaciones han aportado elementos para entender no solamente las particularidades de este intercambio entre EE. UU. y Latinoamérica, sino que lo han hecho analizando las maneras en que, desde la región, los actores que componían el cosmos de la escena cultural resistieron, adaptaron o bien aplicaron los valores promovidos por el panamericanismo y el internacionalismo liberal en sus contextos, y las razones por las que estos actores coexistieron.

Exportando el arte centroamericano: ¿una impronta centroamericana?

Como hemos visto, con respecto a los hallazgos en relación a las y los artistas, esta investigación ha logrado evidenciar un sostenido flujo, no solo de artistas de estos países de la región al exterior de Centroamérica, sino también a lo interno de las naciones estudiadas. Además, las fuentes consultadas evidencian que, en esta activa escena cultural internacional, participaron artistas de toda la región, así como del Caribe.

Las fuentes muestran un intercambio regional por parte de diversos actores locales en este flujo cultural, bien estudiado para el caso del resto del continente. A partir de esto, podemos constatar que artistas de todos estos países latinoamericanos están acompañando a artistas centroamericanos en este movimiento internacional. Esta movilización e intercambio, sin duda, se dio por interés de las y los artistas. Sin embargo, como se mapea en el primer y segundo capítulo de la disertación, en el plano local existieron plataformas institucionales que de alguna manera mediaron en esta vinculación internacional, por medio de la cual estos artistas y propuestas artísticas circularon, como lo hicieron, por ejemplo, las Direcciones Generales de Bellas Artes de cada país.

A la luz de lo anterior, una conclusión importante del presente estudio es que, al margen de los flujos culturales de los que participaron los artistas de estos países, en lo internacional hubo un intento de integración de una comunidad artística centroamericana en el ámbito local. Esto se evidencia tras el trabajo realizado por las personas artistas estudiadas, quienes, apoyadas por las instancias locales, como las Direcciones Generales y luego los museos, se valieron de las redes estatales y privadas para intercambiar experiencias en espacios públicos y por medio de iniciativas particulares.

No es viable afirmar que la generación de una comunidad cultural regional haya sido una iniciativa concertada o planeada entre los actores investigados, especialmente en lo que concierne a las primeras décadas de estudio. Este hecho parece ser más bien el resultado de las dinámicas del flujo internacional de los artistas centroamericanos; es decir, esta interacción transnacional tuvo impactos sobre las prácticas artísticas regionales al generar un sentido de comunidad centroamericana, pero, sobre todo, uno impulsado por este espíritu latinoamericanista e internacional. Ejemplo de ello es cómo en el capítulo dos de la investigación se evidencian una serie de actividades realizadas en galerías privadas en países como Guatemala y Costa Rica de las cuales sabemos poco aún.

De igual manera, sabemos que las personas artistas, así como las Direcciones Generales, protagonizaron una serie de iniciativas regionales como certámenes pictóricos y eventos de intercambio, de los cuales también no sabemos mucho más. Este intento de hacer comunidad no fue nuevo, ni sería la última vez que se intentase hacer. Recordemos el de crear un espacio de interacción de las artes centroamericanas que se dio en Costa Rica en 1935, mediante la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. Posteriormente, de igual manera la *Revista de Guatemala* que fue coordinada por Luis Cardoza y Aragón, motivó el intercambio artístico de artistas de la región con México en la segunda mitad de la década de 1940 e inicios de la de 1950.

En el contexto de este estudio, se ve cómo se intentó articular débilmente una comunidad regional por medio de plataformas estatales e internacionales, tales como la OEA y el CSUCA. Este impulso sería reconfigurado de nuevo en los años noventa, en un contexto geopolítico muy diferente, por parte de otros promotores culturales influyentes, como lo fue Virginia Pérez Rattón. Por esto, esta investigación da cuenta de una serie de diversos intentos por generar integración centroamericana mediante las artes visuales de la región.

Una de las diferencias que distinguen estos intentos por aglutinar una comunidad regional en la época de análisis, tiene que ver con la proyección del arte de la región centroamericana que se dio durante las décadas de estudio. Centroamérica como actor de este intercambio fue validada más que todo desde fuera, legitimada a escala internacional por críticos y críticas de arte extranjeros [en especial Marta Traba], a pesar de existir algunos impulsos integradores locales, encabezados por algunos artistas y críticos en el plano local como, por ejemplo, el propio artista Roberto Cabrera. A diferencia de estos, los proyectos de integración venideros como el de Pérez Rattón, hicieron un esfuerzo por posicionar a Centroamérica como un centro de producción estética desde la región.

Exportando el arte centroamericano: Las y los artistas en tránsito, sus voces e intereses

¿Qué discursos estaban planteando las y los artistas por medio de su trabajo artístico?; ¿por qué las y los centroamericanos fueron atractivos para críticos y curadores de la segunda mitad del siglo XX, quienes promocionaron, adquirieron y expusieron sus obras?; ¿qué tipos de temáticas plantearon estas personas a partir de su arte en el contexto de estudio?

En relación a las posturas creadas por las y los artistas, y al analizar las obras creadas por estas y estos artistas, queda claro que en estas personas existió el deseo de producir lecturas sobre sus contextos que no se limitaran a hacer referencia a las situaciones y vivencias sociopolíticas centroamericanas, sino que incluyeran, de algún modo, el mundo de sueños, vivencias y preocupaciones que les rodeaba.

Este tema se abarca en el tercer capítulo de la investigación, donde se analizan las colecciones de los museos de Costa Rica y Guatemala, y la colección de artistas centroamericanos que posee el Museo de las Américas de la OEA (Fig. 9). El objetivo de acercarnos a estos acervos, fue el de conocer qué estaban diciendo y representando las y los artistas centroamericanos que participaron de este intercambio cultural, es decir, ¿qué tenían para decir? ¿Cuáles eran sus preocupaciones, sus visiones de mundo, sus valoraciones sobre su propia participación en este contexto?

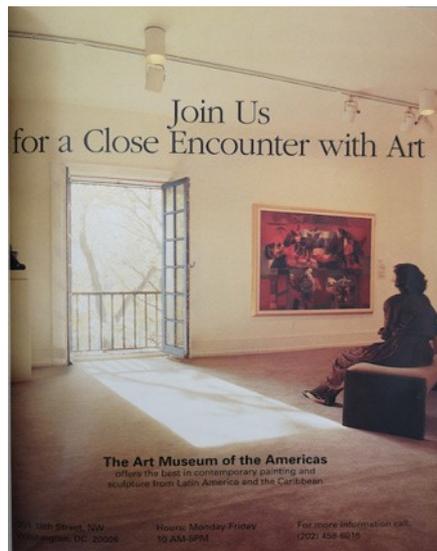


Figura 9

Fotografía de las salas del Museo de las Américas

Revista Américas, N.º 47, vol. 1, Nov., 1995.

Según lo hallado en la investigación, la producción artística de estas personas estudiadas se enfocaba sobre todo en un tipo de trabajo artístico que se anclara en los debates internacionales sobre la “libertad”, asociada a los derechos humanos o a identidades culturales contestatarias ante las crisis nacionales de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, tuvo lugar una importante validación de la exploración matérica como espíritu de una época, en plena transición hacia lenguajes artísticos más contemporáneos.

La investigación evidencia que, ya desde la segunda mitad del siglo XX, las y los artistas centroamericanos estudiados plantearon discursos visuales complejos, los cuales reflejan el convulso contexto en que vivieron. A su vez, la investigación plantea que estas personas artistas trabajaron imbuidas en un medio cultural en el cual la noción de “ser internacional” fue un valor fundamental en el trabajo artístico.

Las fuentes estudiadas revelan que este “espíritu internacionalista” fue una especie de *ethos* adoptado por la comunidad artística en el ámbito continental, de la cual formaron parte las y los centroamericanos. El “ser internacional” del arte centroamericano se manifestó de diversas maneras en las cuales parece imperar una propuesta estética autóctona, basada en las nociones yuxtapuestas de “cosmopolitismo” y “periferia”.

De la mano con lo anterior, para argumentar estas afirmaciones, la investigación plantea una síntesis de algunas temáticas preponderantes presentes en los acervos de los museos que poseen obras de las personas artistas estudiadas. Estas categorías establecidas a partir del análisis de las colecciones de los tres museos estudiados no son ni exhaustivas, ni totalizantes. La obra de cada artista puede ubicarse en varias categorías simultáneamente. Estas grandes temáticas son:

La esencia de una utopía: el espíritu prehispánico y la integración plástica del cosmos en el ser humano y en las formas (Fig. 10). Esta categoría detalla que estas personas artistas intentaron transmitir un sentido de internacionalismo en su trabajo, a partir de una apropiación de las vanguardias estéticas imperantes en el medio internacional, mezclada con una reinterpretación de la herencia visual centroamericana vinculada a los pasados amerindios. En este sentido, los motivos amerindios, los colores y las referencias al pasado prehispánico, fueron fundamentales. Dos grandes artistas destacados en este sentido fueron los artistas Carlos Mérida (Guatemala), y Francisco Zúñiga (Costa Rica), por otro lado, Guillermo Grajeda Mena (Guatemala) y Harol Fonseca (Costa Rica).



Figura 10

Carlos Mérida, *Glorificación al Quetzal*. (1965). Óleo sobre tela. 298 x 387 cm. Colección MUNAM.
Fotografía de Carolina Morales.

La gramática visual de la memoria: el arte como testigo en Centroamérica, en relación a esta veta de trabajo, la investigación abarca un corpus de obras que plantearon narrativas vinculadas a las situaciones sociopolíticas que vivía y

vivió Centroamérica en la época de estudio. Estas obras comentan, registran y problematizan, entre otras, la cotidianidad en los países de la región, así como situaciones de violencia de género (Fig. 11), incluso las guerrillas y la guerra en Centroamérica. Algunas personas artistas relevantes del periodo fueron: Francisco Amighetti (Costa Rica), Margarita Azurdia (Guatemala), Felo García (Costa Rica), Efraín Recinos (Guatemala), entre otros.



Figura 11

Margarita Azurdia. De la serie “Homenaje a Guatemala”: El cocodrilo verde, (1973). Técnica mixta sobre madera policromada. 140 x 200 x 70 cm. Colección MUNAM.

Fotografía de Carolina Morales.

Mágico y maravilloso: El universo onírico de los anhelos. Más allá del registro de los acontecimientos sociales convulsos, las personas artistas también trabajaron en la representación de mundos maravillosos, vinculados a los sueños, la esperanza, las reflexiones vinculadas a los derechos humanos (Fig. 12), a las utopías. Grandes ejemplos de lo anterior son las obras de artistas como Rafael Fernández (Costa Rica), Rodolfo Abularach (Guatemala), Lola Fernández (Costa Rica), entre otros.



Figura 12

Lola Fernández Caballero. Arquetipo. (1976). Óleo sobre madera. 140.2 x 141.4 x 3.8 cm. Colección MAC.

Fotografía cortesía del Museo de Arte Costarricense.

Fuente: Fotografía cortesía del Museo de Arte Costarricense.

Lo matérico: la vida y el poder de comunicación de los materiales. Finalmente, en esta categoría se analizó el trabajo de reflexión matérica que plantearon estos artistas. Esta categoría señala la relevancia de las artes en transición para la época. Es decir, muchos de estos y estas artistas estaban incursionando en lenguajes contemporáneos, o bien, utilizaron los materiales (la madera, las texturas, entre otros), para reforzar el mensaje visual y conceptual de sus obras. Por ejemplo, el uso de la madera (Fig. 13) es fundamental como elemento manipulable, susceptible al paso del tiempo, como lenguaje detonador de discursos. Importantes trabajos, en este sentido, son los realizados por artistas como Juan Luis Rodríguez (Costa Rica), Roberto Cabrera (Guatemala).



Figura 13

Efraín Recinos. Música grande. (1970). Madera y técnica mixta. 240 x 440 cm. Colección MUNAM.
Fotografía de Carolina Morales.

En síntesis, estas tendencias evidencian de qué manera las personas artistas involucradas en la actividad del periodo estudiado construyeron complejas y particulares identidades por medio de su trabajo. Este es un logro crucial de esta investigación, porque nos permite acercarnos a los repertorios, las agendas y las posturas con estas personas artistas que participaron en estos círculos culturales internacionales, a partir de fuentes transdisciplinarias, como las que ofrece el acercamiento al estudio de la visualidad. El arte, en este sentido, tiene aún mucho para decirnos sobre las historias de las sociedades de nuestra región.

V. Reflexiones finales

Como hemos visto, esta investigación realiza un esfuerzo por contribuir al entendimiento del lugar que ocuparon las artes centroamericanas en el contexto más amplio de la consolidación del arte latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. En términos metodológicos, la propuesta se decanta por un análisis comparado de los artistas de dos países, así como de las colecciones oficiales de arte moderno de dos museos centroamericanos, como una forma de comprender las coyunturas sociopolíticas cruciales en torno al arte de esta región. Estos enfoques nos permiten buscar maneras de comprender mejor la historia de las sociedades centroamericanas, y sobre todo sus vínculos con la globalidad, superando las investigaciones realizadas desde un foco nacionalista.

Para hacerlo, la investigación ha caracterizado las dinámicas locales y transregionales en las que se vincularon diversos actores, a saber, entes estatales en el plano local como las Direcciones Generales y los museos, organismos

internacionales como la OEA y las propias personas artistas. Este estudio no solamente aporta al entendimiento de la historia latinoamericana, sino que se acerca particularmente al conocimiento del panamericanismo como espacio de oportunidad que reunió bajo sus preceptos, a actores asociados a la escena cultural de Guatemala y Costa Rica.

Una de las razones por las que esta investigación ha sido un acierto para la historia cultural centroamericana y latinoamericana, consiste en la propuesta metodológica planteada. Es notable que la investigación propone en primera instancia un complejo análisis histórico, sociológico y cultural, sobre el papel del arte en nuestras sociedades centroamericanas y su historia reciente.

La investigación plantea aportes para poner un acento en los intentos que diversos críticos de arte realizaron para incluir a Centroamérica en sus teorizaciones sobre lo que debía ser el arte latinoamericano, mientras que al mismo tiempo la investigación caracteriza el contexto en el que vivieron y trabajaron estos artistas.

El estudio evidencia que las y los centroamericanos formaron parte de un circuito complejo de artistas latinoamericanos guiado por los preceptos de un espíritu cultural internacionalista. Además, la investigación adelanta algunas categorías para comprender de qué manera los discursos visuales de estas personas artistas son más complejos de lo que se ha estudiado y descrito en la historiografía del arte centroamericano y latinoamericano. Por otra parte, la disertación aporta algunos elementos para entender de qué manera en la segunda mitad del siglo XX, por medio del arte y la cultura, se planteó una incipiente comunidad centroamericana, la cual, sin embargo, no se sostuvo en el tiempo. Contrario a lo que se ha argumentado, esa comunidad no se constituyó en los años noventa, sino que hubo ensayos para articular una comunidad centroamericana por medio de las artes visuales que poco se ha estudiado.

Finalmente, esta investigación realiza un aporte fundamental en la sistematización de fuentes primarias básicas sobre la historia social y cultural del arte moderno de Centroamérica, ya que los vacíos y la carencia de ellas ha dificultado la investigación extendida de estos fenómenos. Es necesario continuar realizando este tipo de acercamientos analíticos, los cuales partan de enfoques que tomen en cuenta las geografías ampliadas de los procesos históricos que viven y han vivido nuestras sociedades.

A partir del presente análisis, se abren muchos otros campos de exploración sobre la historia cultural de las artes visuales centroamericanas, como, por ejemplo, el estudio de las políticas estatales que acompañaron las decisiones descritas en esta investigación; es necesaria la profundización en el análisis de casos de estudios de artistas particulares para conocer aspectos atinentes a la microhistoria; es necesario también ampliar el estudio de la actividad cultural acá investigada, para el resto de Centroamérica y el Gran Caribe, para conocer realmente la dinámica de esta zona geográfica particular, y saber si las conclusiones a las que llega esta investigación sobre Guatemala y Costa Rica son aplicables para la zona aledaña.

Referencias

- Unión Panamericana. Boletín de Artes Visuales 1, núm. Junio 1956-Junio 1957 (1956-1957): 42.
- Unión Panamericana. *Boletín de Artes Visuales* 3, núm. Mayo (1950): 17.
- Gómez Sicre, José. “Arte del Caribe”. *Revista Américas* 8, núm. 6, (1956): 32-35.
- Gómez Sicre, José. “Al lector”. *Boletín de Artes Visuales* 9, núm. Enero-Junio (1962): 1-3.
- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina* (México: Trillas, 2008).
- Acuña Ortega, Víctor Hugo, Ortiz Wallner, Alexandra *et al.*, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso* (San José: TEOR/ética, 2012).
- Acuña Ortega, Víctor Hugo. “Centroamérica en las globalizaciones (siglo XVI-XXI)”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 41, núm. 1 (2015).
- Cuevas Molina, Rafael. “Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992).
- Cuevas Molina, Rafael. *De Banana Republics a Maquila Republics: Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica en la era de la globalización neoliberal (1990-2010)* (San José: EUNED, 2012).
- Cuevas Molina, Rafael. *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990* (Costa Rica: MCJD Dirección de Publicaciones, 1996).
- Cuevas Molina, Rafael. *Identidad y Cultura en Centroamérica: Nación, integración y globalización a principios del siglo XXI* (San José: Editorial UCR, 2006).
- Cazali, Rosina. “La venganza del águila descalza”. *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002).
- Díaz Arias, David y Viales Hurtado, Ronny. *El impacto económico de la Independencia en Centroamérica (1760-1840). Una interpretación desde la Historia Global* (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2016).
- Fonseca, Elizabeth, ed. *Centroamérica: su historia* (San José, Costa Rica: FLACSO, Educa, 1996).
- Díaz Bringas, Tamara. “Arte en Centroamérica: la mirada crítica”. *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento*, (2002).
- Giunta, Andrea. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución” (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre 1999). Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf
- Herkenhoff, Paulo “Virginia Pérez Ratton, y la reinención de Centroamérica”. En *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*, eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al. (San José: TEOR/ética, 2012).
- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012).
- Kupfer, Mónica. “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 2000).
- Mackenbach, Werner. “Introducción”, en *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas* – I ed. Werner Mackenbach (Guatemala: F & G Editores, 2018).

- Mackenbach, Werner. “Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos de la Revista Iberoamericana”, *Diálogos Revista Electrónica* 7, núm. 2 (2007).
- Marín, Juan José y Vega, Patricia, comps. *Historia cultural en Centroamérica: balances y perspectivas* (Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, 2006).
- Pérez Brignoli, Héctor. “Transformaciones del espacio centroamericano”, en *Para una historia de América*, eds. Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez, y Ruggiero Romano (México, D. F: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas: Fondo de Cultura Económica, 1999).
- Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica* (Madrid: Alianza Editorial, 1985).
- Pérez Ratton, Virginia. “El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo”. *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento*, (2002).
- Pérez-Ratton, Virginia. “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, en eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al., *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*. (San José, Costa Rica: TEOR/ÉTica, 2012).
- Rodríguez, Bélgica. *Arte Centroamericano una aproximación* (Caracas: Editorial Ex Libris, 1994).
- Silva Hernández, Margarita. “El nombre de Centroamérica y la invención de la identidad regional” (Ponencia presentada en el Coloquio internacional: “Los nombres de los países de América Latina: identidades políticas y nacionalismos”, México D.F. 28-30 de Junio 2006). Consultada en: <https://shial.colmex.mx/textos/MargaritaSilva.pdf>.
- Sullivan, E. J., ed. *Latin American Art in the Twentieth Century* (London: Phaidon Press, 1996).
- Taracena Arriola, Arturo. “Nación y República en Centroamérica (1821-1865)”. En ed. Jean Piel y Arturo Taracena, *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, (México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2015).
- TEOR/ÉTica y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. *Temas Centrales I, Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas* (San José, TEOR/ÉTica-Gate Foundation, 2000).
- Torres-Rivas, Edelberto. *Revoluciones sin cambios revolucionarios: ensayos sobre la crisis en Centroamérica* (Guatemala: F&G Editores, 2011).
- Torres-Rivas, Edelberto. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, Colección Pensamiento Crítico Latinoamericano (Bogotá: CLACSO, 2008).
- Torres, María Dolores G. “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”, *Revista de Historia*, núm. 17 (2007).
- Traba, Marta. “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”, *Mito* 1, núm.6 (1956).
- Traba, Marta. “Las décadas emergentes”, en *Arte de América 1900-1980*, ed. Banco Interamericano de Desarrollo (Washington D.C., 1994).
- Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington, D.C., Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994).
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2005).

Notas

- 1 Disertación disponible en línea: <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/83689?show=full>
- 2 Bélgica Rodríguez, *Arte Centroamericano: una aproximación* (Caracas: Editorial Ex Libris, 1994).
- 3 María Dolores G. Torres, “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”. *Revista de Historia*, núm. 17. (2007): 10.
- 4 G. Torres, óp. cit., 11.
- 5 Virginia Pérez-Ratton, “El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo”, *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002): 1.
- 6 Tamara Díaz Bringas, “Arte en Centroamérica: la mirada crítica”, *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002).
- 7 Rosina Cazali, “La venganza del águila descalza”, *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002).
- 8 TEOR/éTica y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *Temas Centrales I, Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. (San José: TEOR/éTica-Getty Foundation, 2000).
- 9 Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al., *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso* (San José: TEOR/éTica, 2012), 46.
- 10 Paulo Herkenhoff, “Virginia Pérez Ratton, y la reinención de Centroamérica”. En *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*, eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al. (San José: TEOR/éTica, 2012), 171.
- 11 Herkenhoff, óp. cit., 201.
- 12 Pablo Hernández Hernández, *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012), 83.
- 13 E. J. Sullivan, ed. *Latin American Art in the Twentieth Century* (London: Phaidon Press, 1996).
- 14 Mónica Kupfer “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 1996), 52.
- 15 Kupfer, óp. cit., 53.
- 16 Ibidem.
- 17 Marta Traba, “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”, *Mito* 1, núm. 6 (1956): 478.
- 18 Traba, óp. cit., 477.
- 19 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2005), 61.
- 20 Traba, óp. cit., 92.
- 21 Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington, D.C., Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994), 88.
- 22 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina* (México: Trillas, 2008).
- 23 Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales* 1, núm. Junio 1956-Junio 1957 (1956-1957): 42.
- 24 José Gómez Sicre “Arte del Caribe”. *Revista Américas* 8, núm. 6, (1956): 32-35.
- 25 Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales* 3, núm. Mayo (1950): 17.
- 26 José Gómez Sicre, “Al lector”. *Boletín de Artes Visuales* 9, núm. Enero-Junio (1962): 1-3.
- 27 Andrea Giunta. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 octubre, 1999), 12, Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf
- 28 Giunta, óp. cit., 15.
- 29 Giunta, óp. cit., 10.