

ANTILOGÍA

ANTILOGÍA

“En un país secuestrado militarmente por un gobierno autoritario que controla todos los mecanismos de participación política, el arte sigue ofreciendo una metodología radical para pensar la construcción del pasado, la articulación del presente y el imaginario del futuro. Depende de los propios artistas reconocer las fuerzas opresoras dentro de las instituciones dominantes y abandonar el compromiso con ellas.”

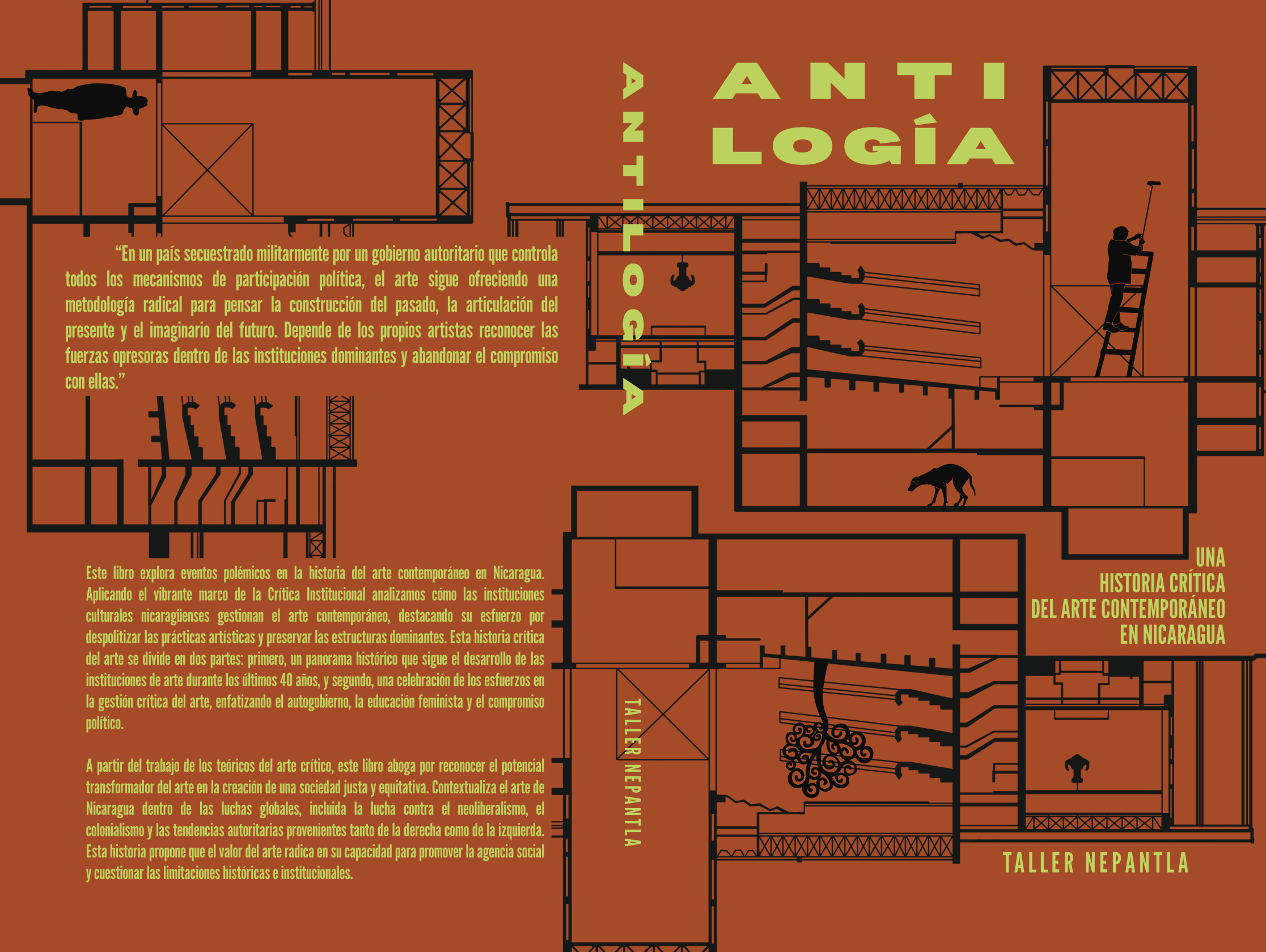
Este libro explora eventos polémicos en la historia del arte contemporáneo en Nicaragua. Aplicando el vibrante marco de la Crítica Institucional analizamos cómo las instituciones culturales nicaragüenses gestionan el arte contemporáneo, destacando su esfuerzo por despolitizar las prácticas artísticas y preservar las estructuras dominantes. Esta historia crítica del arte se divide en dos partes: primero, un panorama histórico que sigue el desarrollo de las instituciones de arte durante los últimos 40 años, y segundo, una celebración de los esfuerzos en la gestión crítica del arte, enfatizando el autogobierno, la educación feminista y el compromiso político.

A partir del trabajo de los teóricos del arte crítico, este libro aboga por reconocer el potencial transformador del arte en la creación de una sociedad justa y equitativa. Contextualiza el arte de Nicaragua dentro de las luchas globales, incluida la lucha contra el neoliberalismo, el colonialismo y las tendencias autoritarias provenientes tanto de la derecha como de la izquierda. Esta historia propone que el valor del arte radica en su capacidad para promover la agencia social y cuestionar las limitaciones históricas e institucionales.

UNA
HISTORIA CRÍTICA
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO
EN NICARAGUA

TALLER
NEPANTLA

TALLER
NEPANTLA



Taller Nepantla

Fundado en el 2018, Taller Nepantla es un instituto-colectivo sinfronteras que construye relaciones sociales dentro del arte y la cultura. *Nepantla* es un concepto Náhuatl que significa “estar en el medio”. Para nosotrxs, nepantla caracteriza procesos liminales y no-binarios para pensar la identidad, el territorio, la política y el arte. Como taller somos un tercio centro comunitario, un tercio laboratorio y un tercio academia.

Desde la fundación del colectivo, nuestras colaboraciones se enfocan en criticar la industria cultural y subvertir los estándares de la cultura dominante. Exploramos el uso de materiales cotidianos y profundizamos en el proceso. Nuestra intención artística siempre apunta hacia la liberación de todxs. Ocupamos el arte como un espacio de experimentación social.

Yarince Perez

Anarquista nicaragüense. Maestría en Teoría Crítica, en 17, Instituto de Estudios Crítico, México. Licenciado en Psicología y Filosofía de la Universidad Warren Wilson en EE.UU. Co-director de la *Casa Cultural La Rizoma* en Managua (2015-2018) Gestor de iniciativas culturales a nivel centroamericano como *Zona de Transición* y *COLMENAS*. Participante de las residencias de arte RAPACES (2015 y 2018). Curador de exhibiciones en Nicaragua, México, España, EE.UU. Como educador fui maestro de medios documentales y periodismo. (2019-2023). Como investigador escribo sobre filosofía, arte, política, crítica institucional e historia de Nicaragua. Actualmente exiliado en Mérida, Yucatán.

© taller nepantla, 2025

Todos los Derechos Reservados.

Primera Edición.

Escrito por by Yarince Perez

Editado por Cecilia Brawley

Diseño de portada: Taller Nepantla con referencia a los planos arquitectónicos del Teatro Nacional Ruben Darío

Mérida, Yucatán, 2025

ANTILOGÍA

**Una Historia Crítica del
Arte Contemporáneo
en Nicaragua**

Índice

Introducción	1
--------------	---

Parte I

1. Estudiar la historia de las artes en Nicaragua	9
2. Autores como Productores	17
3. De Productores a Promotores	32
4. Conflictos generacionales en una escena emergente	45
5. Globalización y Nuevos Medios	55
6. Patrimonios Orteguistas y los “Años de Oro”	65
7. Insurrección Cívica: Arte y Derechos Humanos	79
8. El Panorama Actual: Exilio, Turismo y Crisis Política	90
9. Gentrificar, Banalizar, Mercantilizar y Pacificar	101

Parte II

10. Hacia un Imperativo Contemporáneo	109
11. Crítica Institucional desde Nicaragua	128

Epílogo

Salud y Crítica: Hacia la creación de una escena contemporánea	132
--	-----

Archivo Visual y Referencias	137
-------------------------------------	------------

Reconocimientos

Este libro es una versión compacta de mi proyecto de investigación para obtener el título de Maestría en Teoría Crítica. La mayoría de los argumentos se desarrollaron entre el 2021 y el 2023, bajo el acompañamiento de toda una comunidad de lectores, amigxs, colegas, criminales y camaradas.

Como investigador me interesa democratizar recursos, rescatar archivos, organizar exhibiciones de arte y crear círculos de estudio dedicados a la política, el arte y la cultura. La motivación en estos esfuerzos se basa en mi experiencia con la precaria situación de la educación y las artes en Nicaragua. Me posiciono fuera de los sistemas que demandan que los académicos o historiadores del arte produzcan un determinado conocimiento que facilite el tránsito de objetos dentro de un sistema económico del arte. Más bien, mi intención es reavivar la práctica creativa y artística que tiene la capacidad de construir comunidad y que pueda politizar la cultura. Hago esto con la esperanza de que estas prácticas puedan responder a la abundancia de problemas históricos que vive el pueblo nicaragüense y latinoamericano.

En este libro estoy pensando y reflexionando sobre la comunidad a la que pertenezco. Estoy celebrando la historia de amistades cercanas y al mismo tiempo quiero ser brutalmente crítico sobre la raíz de nuestras opresiones. Este es un proceso interdisciplinario que combina: 1) la escritura de una breve historia del arte contemporáneo en Nicaragua, 2) la articulación de un aparato crítico inspirado por los artistas mismos y 3) la examinación de los mecanismos que rigen las instituciones culturales. Es así como estoy practicando, como dice Patricia Belli, un labor de cuidado, como una práctica basada en el amor, el deseo y la felicidad hacia la escena del arte. En otras palabras, estoy ocupando el trabajo de *cuidar* para volver a centrar la importancia de lo que está en juego

emocionalmente en un acto que interviene en la circulación y formulación de ideas y culturas dentro de una comunidad.

Pensar, sobre Nicaragua, es peligroso. Toda la investigación crítica actual sobre Nicaragua se lleva a cabo en medio de un proyecto de censura masiva que hasta ahora ha resultado en el cierre y confiscación de más de 30 universidades y 5.000 organizaciones sin fines de lucro por parte del gobierno. Esta investigación nace en un circuito ya politizado y se hace en contra de fuerzas políticas que violentamente instalan formas de pensar, dialogar e investigar.

Este libro es un producto del exilio y no se produjo en tierras nicaragüenses. Fue el fruto de condiciones materiales que me permitieron estudiar y trabajar a tiempo completo en el territorio que históricamente le pertenece al pueblo Lenni Lenape y más recientemente en el territorio Maya peninsular. Adicionalmente, esta publicación fue intencionalmente autogestionada e impresa para ser lo más accesible posible. Todas las ganancias apoyan directamente a nuestra comunidad en Mérida, Yucatán.

Finalmente, me gustaría reconocer a Cecilia Brawley por compañerismo, Eleonora Croquer por su paciencia, Marcos Agudelo e Ileana Selejan por sus ánimos, Miguel Díaz por sus chismes, a todas las amistades en Filadelfia y Barcelona, y toda la familia en Nicaragua. *Toda escritura es siempre una escritura polifónica.* En ningún momento se ocupó la Inteligencia Artificial en la producción de este libro.

Esta no es *la* historia definitiva del arte contemporáneo en Nicaragua, sino en cambio es *una* historia, una intervención, una posibilidad. Un punto de partida que ojalá inspire curiosidad, que abra más preguntas que respuestas y que logre construir nuevos mundos del arte.

Espero que este trabajo sea otro adoquín en las bases de muchas barricadas por construir.

INTRODUCCIÓN

Necesitamos comprender no sólo la importancia que tiene el Arte para Nicaragua, sino también la importancia que tiene Nicaragua para el Arte.

-David Craven, 1989¹

En la historia del arte contemporáneo, la Crítica Institucional corresponde a una corriente de artistas, que se enfocan en la investigación crítica hacia la institución del arte. Mucho de este trabajo parte de las luchas sociales de los años sesentas. El rigor creativo y crítico de estas generaciones buscaba politizar el campo del arte para así exponer su ideología burguesa, sexista y racista². Estos actores apuntaban a visibilizar las maneras en que todo el circuito artístico de creación, circulación e interpretación no es del todo autónomo, sagrado y benevolente, sino cómplice de la estratificación y opresión social.

Este libro consiste en explorar el legado y la práctica de la corriente de arte llamada Crítica Institucional (C.I) y transformarla justo como dice el curador Simon Sheik, en una “herramienta

¹ David Craven, *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979: an analytical essay and compendium of illustrations* (Lewinston, New York: E. Mellen Press, 1989).

² Alexander Alberro, “Institutions, Critique and Institutional Critique”, en *Institutional Critique an Anthology of Artists Writings*, ed. por Alexander Alberro y Blake Stimson (Cambridge: MIT Press, 2011).

analítica, un método de crítica y de articulación espacial y política que se puede aplicar no sólo al mundo del arte, sino también a los espacios e instituciones disciplinarias en general”³. Inspirándonos en el gesto de Gilles Deleuze hacia la experimentación, podemos utilizar la riqueza de ejemplos en C.I. para desarrollar una especie de caja de herramientas que puede ayudarnos a analizar, deconstruir y criticar el campo del arte contemporáneo en Nicaragua. Al hacerlo, podemos ocupar nuestra creatividad para crear nuevos conceptos y nuevas formas de vida.

Desde Nicaragua, desesperadamente hace falta pensar la escena del arte contemporáneo y su relación con las instituciones. A pesar de que algunos artistas y críticos como Raúl Quintanilla, Patricia Belli, Miguel A. López y Virginia Pérez-Ratton han escrito y comentado extensamente sobre la situación de las artes contemporáneas en Nicaragua, todavía falta un estudio crítico sobre el origen de las instituciones culturales, sus políticas culturales, su relación con la historia del arte contemporáneo en Nicaragua y las consecuencias de las políticas normalizadas en este campo⁴.

Mi planteamiento será que la gestión del arte contemporáneo en Nicaragua no es una vocación neutral, benévola, o comprometida con el desarrollo cultural, sino que, en cambio, opera para aburguesar la práctica creativa, banalizar el arte y pacificar su potencial político. Para construir este argumento tendré que

³ Simon Sheik, “Notes on Institutional Critique”, en *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* ed. Gerald Rauning & Gene Ray (London: Mayfly Books, 2009).

⁴ Ver por ejemplo, *Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo*, por Raúl Quintanilla, y *Patricia Belli. Equilibrio y Colapso*, ambos editados por Miguel A. López y publicados por TEOR/ética en Costa Rica.

entrar en diálogo con la historia del arte contemporáneo en Nicaragua y su estructura institucional.

El argumento general de este libro está desplegado en dos partes. La primera parte corresponde a la historia del arte contemporáneo en Nicaragua. A lo largo de esta primera parte examinaré momentos claves en el desarrollo institucional del arte contemporáneo en Nicaragua. Me detendré cronológicamente a investigar el origen y las propuestas de las instituciones estatales como el Ministerio de Cultura y el Instituto Nicaragüense de Cultura, las instituciones privadas como el Centro de Arte Fundación Ortiz Guardián y Galería CÓDICE, las instituciones no-gubernamentales como el Centro Cultural de España en Nicaragua y el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica. Simultáneamente, examinaré casos controversiales de censura o polémica en las artes para entender cómo reaccionaron las instituciones y qué intereses protegían. En general, esta primera parte explorará los mecanismos de creación, circulación y recepción que determinan la escena del arte contemporáneo. El avance de esta escena será contrastada con las preocupaciones de la Crítica Institucional y con el aparato teórico de filósofos como Pierre Bourdieu, Jacques Rancière, Michel Foucault y Gabriel Rockhill.

La segunda parte celebra y rescata algunas propuestas de gestión crítica en las artes de Nicaragua. Estos son ejemplos de autogestión, escritura crítica, educación feminista, trabajo extra-disciplinario y de compromiso con la justicia y la memoria. Si el arte involucra un proceso de imaginación, y las instituciones limitan la organización de lo posible, entonces es importante ocupar el arte mismo como medio para imaginar otra infraestructura. Esta segunda parte describe el potencial que ya existe en la historia del arte

contemporáneo en Nicaragua y lo sitúa como un horizonte de posibilidades para pensar, crear y gestionar el presente.

La investigación de la estética y sus potenciales políticos se vuelven fundamentales cuando son referidos a los discursos contemporáneos de la teoría crítica. El crítico marxista Gabriel Rockhill argumenta que la generación de investigadores contemporáneos asociados con la teoría crítica ha abandonado el análisis estético y el poder emancipatorio de las artes, aceptando así la deposición de la tesis de que el arte puede radicalmente transformar el mundo⁵. Para Rockhill, autores contemporáneos Seyla Benhabib, Nancy Fraser, Rainer Frost, Axel Honneth y Thomas McCarthy, que continúan el legado de la Escuela de Frankfurt, aceptan la separación entre el arte y la política y más bien se preocupan por “mejorar el debate democrático”.⁶ Para estos teóricos, ya no vale la pena pensar en el campo del arte. Mi posición, al contrario, coincide con la de Rockhill y fomenta la investigación del arte y la conciencia de su potencial emancipador. Propongo la idea de que el arte es parte fundamental del mundo y que sus efectos tienen la capacidad de intervenir en la realidad misma, creando una humanidad más equitativa, justa y responsable.

El peso principal detrás de esta investigación hace más que simplemente llenar los vacíos que existen en el pensamiento de la historia del arte contemporáneo en Nicaragua, sino también reacciona radicalmente contra la situación global y siempre en crisis de las artes. Por ejemplo, en los Estados Unidos, se está viviendo una ola de activismo sindical entre trabajadores culturales para responder

⁵ Gabriel Rockhill, *Radical History and The Politics of Art* (New York: Columbia University Press, 2014).

⁶ Rockhill, *Radical History*, 95.

a la precariedad y la explotación laboral⁷. En Europa los activistas climáticos tienen a los museos en la mira resaltando la inversión económica entre el museo y la energía no-renovable⁸. En África, encontramos nuevas iniciativas dedicadas a la reparación de las violencias coloniales promovidas por instituciones culturales y el retorno de artefactos patrimoniales de la región⁹. En Asia, un acelerado mercado del arte revela un control capitalista no regulado sobre la producción estética. Allorando el camino para que el arte transite libremente por las nuevas economías de los ricos, principalmente centradas en China. Finalmente, en Latinoamérica, las instituciones culturales siempre tienen que situarse dentro de las convulsiones históricas de protestas feministas y estudiantiles, cambios de liderazgo político, extractivismo ambiental y migraciones masivas.

Al final del día, como argumenta Rockhill, la creación, circulación y recepción del arte se trata menos de la economía de objetos fabulosos expuestos hacia un público privilegiado, y se trata más sobre la *agencia social*; y, con ella, de nuestra capacidad como comunidades de crear, imaginar, intervenir, proponer y cuestionar libremente el mundo y su historia¹⁰. Es así como pensar las artes y su potencial emancipador siempre será una aventura política necesaria donde sea que uno comience. Por el momento, comencemos por Nicaragua.

⁷ Zachary Small, “U.S. Museums See Rise in Unions Even as Labor Movement Slumps”, en *New York Times*, Febrero 21, 2022

⁸ Alex Marshal, “U.K. Museums Face a Sticky Problem From Climate Protests”, en *New York Times*, 6 de Julio, 2022

⁹Suyin Haynes, “European Museums Keep Talking About Repatriating Colonial Objects. African Artists and Curators Have Ideas on How to Actually Make It Happen”, en *Time*, Octubre 20, 2022

¹⁰ Gabriel Rockhill, *Radical History & The Politics of Art* (New York: Columbia University Press, 2014).

PARTE I

Crítica a la gestión del arte contemporáneo en Nicaragua

CAPÍTULO 1

Estudiar la historia de las artes en Nicaragua

*¿Cómo podemos pensar una alternativa a la canonización,
que no sea una contra-canonización?*

-Stefan Notwotny

Estudiar la historia del arte en Nicaragua es agobiante. Actualmente, su *cuerpo* se encuentra fragmentado, muy poco consultado y no existen recursos institucionales, como departamentos de arte en las universidades o áreas de investigación en los museos para incentivar un estudio de esta naturaleza¹¹. Inclusive, dentro de la misma academia dedicada a la historia o a la crítica cultural en Nicaragua, se ignora al arte contemporáneo como expresión simbólica que refleja ansiedades históricas y potenciales de resistencias¹². Por ejemplo, la publicación *Antología del pensamiento crítico nicaragüense contemporáneo*, editada por los investigadores

¹¹ En los EEUU, por ejemplo, las instituciones académicas, son las que principalmente acuerpan y financian una nueva generación de artistas e investigadores del arte, a través de programas de MFA's sus instituciones.

¹² Un caso excepcional sería el de la Dra. María Dolores Torres, quien desde el Departamento de Investigaciones de Arte del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) jugó un papel importante; sin embargo, este departamento dejó de existir después de 2010.

Juan Pablo Gómez y Camilo Antillón del Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, no cuenta con una sección dedicada a la estética o a las artes¹³. También, la altamente consultada biblioteca Virtual de CLACSO sobre Nicaragua contiene más de seiscientos artículos académicos en inglés y en español dedicados a la “cuestión nicaragüense”, pero ningún artículo sobre el arte contemporáneo en Nicaragua.

Hasta el momento no existe un documento, biblioteca o un plan de estudios centralizado dedicado a “Historia del arte contemporáneo en Nicaragua”¹⁴. Sin embargo, sí existen algunos textos y publicaciones que aportan mucho contenido al respecto.

Algunas referencias fundamentales las encontramos, por ejemplo, en el investigador estadounidense David Craven, el cual dedicó mucho trabajo a estudiar las artes en los años ochentas durante la revolución Sandinista. Su libro, *New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979*, es una de las referencias más completas que tenemos, ya que incluye entrevistas, imágenes, archivos y distintas interpretaciones. Referencias, que ahora, más de cuarenta años de la revolución Sandinista, son muy difíciles de encontrar o replicar¹⁵.

Avanzando hacia los años noventas, encontramos la colección de ensayos, *Zona de Turbulencia*, del artista y crítico Raúl Quintanilla. Esta publicación compila sus artículos y publicaciones sobre el arte, la cultura y las transiciones políticas de los últimos

¹³ Juan Pablo Gómez, Camilo Antillón Najlis eds., *Antología del pensamiento crítico nicaragüense contemporáneo* (Buenos Aires: CLACSO, 2016).

¹⁴ Esta investigación cimienta las bases para que esta biblioteca eventualmente logre existir.

¹⁵ Otra referencia marxista, pero desde la perspectiva de la artesanía y el artesano durante la revolución la encontramos en el trabajo etnográfico de Les Field, en *The Grimace of the Macho Ratón* (Duke University Press, 1999).

treinta años¹⁶. Considerando que la mayoría de los textos son cortos y aparecieron originalmente dispersos, esta es una de las publicaciones más completas que apuntan hacia lo que podemos llamar una “crítica de la gestión del arte contemporáneo en Nicaragua”¹⁷. Desde otro ángulo, lo más cercano a un análisis de las políticas públicas y culturales de cada período histórico en Nicaragua lo encontramos en el libro de Margarita Vannini, *Política y memoria en Nicaragua: resignificaciones y borraduras en el espacio público*, donde la autora examina una serie de transformaciones operadas sobre el espacio público por órdenes estatales, dedicadas directamente a afectar la memoria histórica de la nación¹⁸.

Por lo demás de nuestra “historia del arte”, encontramos un cuerpo fragmentado en ensayos, artículos, reseñas, discursos, presentaciones, entrevistas, textos curatoriales e historias orales. El artista y arquitecto nicaragüense, Marcos Agudelo, atribuye esta fragmentación a los “desafíos recurrentes que afrontamos en cualquier país con carencias de recursos”¹⁹. Nicaragua, es uno de los países más pobres del hemisferio. Además, tiene una institucionalidad insostenible y precaria que afecta todo estudio académico. Agudelo argumenta que existe “en general una falta de sistematización de experiencias, de especialistas estudiando el fenómeno, de publicaciones esporádicas que se encuentran en desorden y que luego es difícil cohesionarse para poder tener un

¹⁶ Curiosamente en el año 2021, fui uno de los primeros en organizar y facilitar un círculo de estudio dedicado a esta colección de ensayos.

¹⁷ La publicación paralela a este libro fue “Equilibrio y Colapso” enfocado en el trabajo de Patricia Belli. Otra referencia fundamental para el arte contemporáneo en Nicaragua.

¹⁸ Otro ejemplo no tan contemporáneo es el de David E. Whisnant, *Rascally Signs in Sacred Places: The Politics of Culture in Nicaragua* (Carolina del Norte: University of North Carolina Press, 1995)

¹⁹ Entrevista con Marcos Agudelo, 18 de marzo de 2023.

análisis científico que se aísle de la parcialidad y la precariedad informativa de la anécdota, siendo esta última lo más común en nuestro medio”²⁰.

Tenemos que agregar que, desde el sector estatal, se verifica mucha privatización y confiscación de materiales bibliográficos. También hay un ataque a espacios de investigación crítica, lo cual dificulta la consulta de textos y archivos, pero también limita el análisis abierto y compartido de estas fuentes. Inclusive, muchos agentes culturales, artistas y antiguos gestores se rehúsan a dar entrevistas o participar en investigaciones por miedo de entrar en el radar del estado.

Desde el sector académico global, muchas de las referencias e investigaciones críticas sobre la historia política y cultural de Nicaragua circulan de manera restringida en universidades norteamericanas, fuera del alcance de estudiantes, artistas e investigadores nicaragüenses. Hay que agregar también que mucha de las versiones populares de la “historia de Nicaragua” activamente ignora e invisibiliza desarrollos que ocurren en la Costa Caribe o en comunidades rurales²¹.

Como señalaremos en distintos momentos de este capítulo, una manera de enfrentar tal precariedad en los sistemas de publicaciones ha sido la de la autogestión, la autopublicación, las publicaciones en web a través de blogs²² y el uso de editoriales en el exterior. TEOR/ÉTICA es prácticamente la editorial más importante de Nicaragua dedicada al arte contemporáneo y, sin embargo, no

²⁰ Ibid.

²¹ Lamentablemente este libro no tiene las condiciones para entrar en diálogo con el arte de la región del atlántico, ese trabajo será para otro momento.

²² Desafortunadamente, muchas de las escrituras y publicaciones en blogs han desaparecido dadas a la expiración de sus servidores web.

tiene sede en el país. Ejemplos como este muestran lo inhóspita que es la situación política, que hace casi imposible alcanzar el reconocimiento de la crítica en una industria editorial que aplicaría una censura y un aislamiento tan drásticos si se intentara hacerlo desde el interior del país.

Consultar y organizar este material trae consigo la dura tarea de encontrar, callejones sin salida, obstáculos y vacíos. Sin embargo, en este libro, el material crítico que investigamos será complementado con historias orales recabadas a través de entrevistas con artistas, profesores y gestores culturales, así como de visitas a galerías y museos. Solo así ha sido posible abrir un camino a la muy necesaria tarea no solo de sintetizar, crear y compartir una bibliografía ejemplar, sino también de criticar el contenido consultado. Me parece sorprendente que en todas las fuentes que he recopilado no haya podido encontrar una sola crítica a las instituciones que, sin duda, son las más importantes para el arte nicaragüense, como TEOR/ética, el Centro Cultural de España en Nicaragua, Galería Códice o la Fundación Ortiz-Gurdían. Considerar todas las líneas críticas de estas instituciones es mi responsabilidad como investigador-artista militante.

Anti-Canon

En esta primera parte, no estoy intentando escribir una “historia comprensiva del arte contemporáneo en Nicaragua”, tampoco es mi intención “canonizar” ciertas experiencias y prácticas. El crítico de arte Stefan Nowotny, nos advierte que todo intento de canonización tiene consecuencias materiales y económicas, marcadas por el olvido o el descuido de ciertos artistas, o la promulgación y

centralización de ciertos “artistas-genios”²³. Intentar describir una historia definitiva del arte contemporáneo sería un ejercicio que pertenece a las prácticas institucionales dominantes. Por ejemplo, es importante reconocer, cómo en documentales o en entrevistas dedicadas a visibilizar artistas, muchas veces se ignora el contexto institucional o económico que sedimenta las bases de la práctica artística. En cambio, estas publicaciones buscan crear un canon enfocándose más en la trayectoria del contenido simbólico del arte creado y su relación biográfica con el artista, siempre pintando un arco individualista de superación personal ante desafíos sociales.

La invisibilización del contexto económico, de las políticas públicas o de las fuerzas institucionales en las que emerge un artista, opera para mantener el mito del artista como genio individual. Sus elogios se atribuyen a un ethos liberal que dice que el esfuerzo y la actitud personal son los únicos ingredientes necesarios para sobresalir en las artes. El llamado “canon” que se forma en estas circunstancias debe considerarse sospechoso en el mejor de los casos por la forma en que enmarca la biografía como una estrategia para preservar el mito de los artistas excepcionales, aumentando así el valor único de su trabajo, pero también por cómo este tipo de pensamiento canónico alienta y prepara a la próxima generación de artistas para excluir la política de su biografía.

Debemos rechazar la tentación de crear un canon, sino más bien, como sugiere Nowotny, debemos apuntar a “un campo abierto de conocimiento de la acción, un conocimiento práctico que rechace la reintegración en la forma de fines propia del arte”. En otras

²³ Stefan Nowotny, “Anti-Canonization: The Differential Knowledge of Institutional Critique”, en *Art and Contemporary Art Practice: Reinventing Institutional Critique*, ed. Gerald Raunig y Gene Ray (London, Mayfly Books, 2009), 23.

palabras, estamos invitados a escribir sobre la historia del arte como una acción práctica y estratégica que pueda resonar fuera de los límites del mundo del arte. Este gesto anti-canónico es lo que guía la exposición de este libro

Finalmente, añadiré un comentario estructural: es difícil saber *cuándo* comenzar a contar la historia reciente. Muchos historiadores han dividido la historia de Nicaragua en distintos períodos fácilmente identificables. Sin embargo, cada período desborda al que sigue y las consecuencias del presente siempre se pueden retrotraer al pasado. Asimismo, como mencionamos anteriormente, el proceso de periodizar la historia tiene consecuencias materiales. No obstante, la naturaleza concisa de este proyecto de investigación me obliga a sintetizar muchos períodos históricos. Tengamos presente que apenas estoy arañando la superficie de la historia completa del arte nicaragüense y sus instituciones. Cada capítulo de este libro tiene el potencial de convertirse en un libro completo en sí mismo. Los períodos históricos que priorizaré, y que son los más destacados por los historiadores serán: el período Revolucionario (1979-1990), el Neoliberal (1990 - 2000), el de la globalización (2000-2006), el Orteguista (2007 - 2018), la insurrección cívica (2018-2022), y el contemporáneo, marcado por la actual crisis política (2022-2024).

En cada uno de estos períodos encontramos momentos de clímax, que considero atravesados por acontecimientos controversiales y polémicas, los cuales compactan las principales tensiones ideológicas del campo. Me detendré a estudiar estos momentos de ruptura, a costo de una condensada descripción cronológica de la historia del arte contemporáneo. En otras palabras, lo que estoy describiendo es una historia de las controversias en el

arte contemporáneo nicaragüense. Adicionalmente, las perspectivas otorgadas por el campo de la Crítica Institucional me permitirán explorar y cuestionar los mecanismos institucionales de creación, circulación y recepción producidas por estos momentos controversiales.

Finalmente, todo este proceso que acabo de describir culmina en lo que se puede llamar una “Historia Crítica” a como mencionamos en el título de este libro, es decir una propuesta anti-canónica para pensar un periodo determinado, no desde las narrativas dominantes, pero desde una postura sospechosa, subterránea y politizada.

Aspiramos a una “historia menor” en el sentido de Deleuze. No se trata de perpetuar narrativas dominantes que mitifican el arte y legitiman la voluntad de los poderosos, sino que se pregunta de qué manera el arte es cómplice de los poderes dominantes. La teoría crítica del arte busca, como argumenta el crítico Gene Ray, no simplemente interpretar o describir lo que el arte representa, pero debe en cambio “orientarse hacia crear una ruptura clara con la versión del arte que el capitalismo ha dominado”.²⁴

²⁴ Gene Ray, “Towards a Critical Art Theory”, *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, ed. Gerald Raunig y Gene Ray, (London: Mayfly 2009)

CAPÍTULO 2

Autores como productores (1979 - 1990)

Después del triunfo de la revolución, la cultura se ha vuelto un movimiento popular. Se ha democratizado [...] el pueblo ya no es marginal a la cultura; el pueblo mismo es productor de la cultura. No estamos buscando una cultura baja para todos, sino más bien una cultura elevada que sea accesible para todos [...] una integración de cultura popular y alta cultura, de cultura indígena y cultura internacional.

-Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura de Nicaragua, 1979-1988

La Revolución Sandinista fue descrita por el escritor Eduardo Galeano como “la revolución más hermosa del continente”²⁵. Esta descripción, posteriormente usada como un slogan revolucionario, corresponde a la fuerte priorización de las artes, la creatividad y la poesía como elementos fundamentales del proyecto revolucionario. Esta percepción optimista de la revolución se expandió alrededor del mundo, no solo en boca de la izquierda global, sino también por la vía de escritores, artistas e intelectuales. Internacionalmente, la revolución sandinista se volvió “la *causa*

²⁵ Lioman Lima, “Gioconda Belli: Cuba, Nicaragua y Venezuela se han vuelto una degradación del sentimiento humanista que yo creo que debería tener la izquierda”, en *BBC Mundo*, 9 Junio, 2022

célebre de la inteligencia alrededor del mundo”²⁶. Todos resaltando la dimensión cultural de la revolución y la redefinición del “intelectual” que ella proponía²⁷. Las memorias, las emociones y experimentos elaborados en este período todavía resuenan en el imaginario y en el discurso artístico. Estas iniciativas aún se contrastan con muchas de las experiencias institucionales de los siguientes cuarenta años²⁸.

El proyecto sandinista desplegó, casi inmediatamente después del triunfo de la revolución en 1979, una abundante red de instituciones, políticas públicas, y financiamientos estatales destinados al “desarrollo, democratización y masificación de la cultura”²⁹. Entre las iniciativas más importantes tenemos la creación del Ministerio de Cultura y su red de Centros Populares de Cultura, y la creación de la Asociación Sandinista de Trabajadores Culturales.

Aún más, durante este período se generó un incremento sustancial en las producciones cinematográficas, editoriales y muralistas. Estos tres campos recibieron mucho financiamiento y apoyo institucional. Es más, en respecto al cine, los años ochentas fueron considerados los “años de oro del cine”³⁰. Asimismo, en esta época, Nicaragua tenía la producción de libros más grande de

²⁶ David Craven, *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979* (New Haven: Yale University Press, 2006). Entre los escritores e intelectuales públicos más destacados en celebrar la revolución Sandinista, encontramos a Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Eduardo Galeano, Mario Benedetti, Simone de Beauvoir y Noam Chomsky.

²⁷ Craven, *The New Concept of Art*, Introducción.

²⁸ Esta nostalgia sobre la revolución se lee varias veces en los ensayos y en las entrevistas de los artistas Raúl Quintanilla y Marcos Agudelo.

²⁹ Raúl Quintanilla, “Apertura del Nuevo Arte Mural”, en *Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo*; ed. Miguel A. López, (San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2018), 21.

³⁰ Entrevista con Marcos Agudelo, 18 de Marzo, 2023

Centroamérica³¹. Y, a propósito del muralismo, el país creó por vez primera una escuela dedicada al desarrollo de esta técnica, hasta el punto de que el investigador David Craven se refirió a Nicaragua como “la capital del muralismo en el mundo”³². A través del proyecto revolucionario, e inclusive durante la guerra civil, todas estas iniciativas gozaron un breve momento de financiamiento, autonomía, voluntad política y apoyo popular. Este período puede entonces estudiarse como un laboratorio de prácticas culturales, comparable con las de México y Cuba.

El tipo de institucionalidad cultural establecida en este momento demuestra cómo se conceptualizan el arte y la cultura, y cómo estas se deberían gestionar en tiempos optimistas de fervor revolucionario y en tiempos pesimistas de parálisis económico. El arte se encontraría fundamentalmente politizado y entrelazado con discursos políticos, identitarios, estéticos e históricos. Evidentemente, existieron muchos conflictos internos, entre artistas, gestores, e intelectuales, siempre poniendo en tensión la definición de todo el campo artístico – incluyendo su propósito humanístico y emancipatorio.

Curiosamente, el Ministerio de Cultura y la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura ofrecen dos formas opuestas de administrar la cultura. Estas dos misiones diferentes se enfrentarán y abrirán preguntas sobre el papel revolucionario de las artes y cómo se posiciona la cultura en un proyecto político nacional más amplio.

³¹ "Nicaragua: mayor productor de libros de Centroamérica", publicado en el *Diario Barricada*, Julio de 1985.

³² David Craven, “The Nicaraguan Revolution”, en *Art And Revolution in Latin America* (New Haven: Yale University Press, 2006), 118.

Ministerio de Cultura

La institución más importante para las artes, el Ministerio de Cultura, se establece durante la primera semana después del triunfo de la revolución, bajo el liderazgo del sacerdote y poeta Ernesto Cardenal³³. El padre Cardenal, ya se encontraba sumergido en experiencias de autogestión cultural en la comunidad de Solentiname, un archipiélago ubicado dentro del lago de Nicaragua, y adicionalmente era célebre poeta y teólogo de la liberación. El desplegó múltiples iniciativas culturales diseñadas para incentivar la participación popular en las artes, la cultura y la poesía; o, como dice la poeta Daisy Zamora, para “socializar los medios de producción poética”, y en extensión: artísticos y culturales³⁴. Las iniciativas para democratizar la cultura por parte del Ministerio de Cultura eran un reflejo y continuación de las masivas campañas sociales al principio de la revolución, como la Cruzada Nacional de Alfabetización y la Campaña de la Salud³⁵.

En general, el Ministerio de Cultura facilitaba y financiaba múltiples programas sociales, como los talleres de poesía, una nueva escuela de Arte Mural Monumental, y una escuela de artes plásticas liderada por el artista y crítico Raúl Quintanilla. Además, el Ministerio creó una red de veintiocho Centros Populares de Cultura dedicados a la creación y apreciación de las artes y la cultura a nivel local. Esta movilización cultural garantizó el acceso a la cultura a miles de nicaragüenses que, por primera vez, accedían a espacios e iniciativas específicamente diseñadas para ellos. En relación con el arte contemporáneo, el Ministerio de Cultura también creó la

³³ Craven, *Art and Revolution in Latin America*, 11.

³⁴ Amelia Barahona, “Ernesto Cardenal y la Cultura, una conspiración olvidada”, en *Revista Abril*, Febrero 23, 2023.

³⁵ Les Field, *Grimace of the Macho Raton*, 77-88.

“Colección de Arte Latinoamericano Julio Cortázar”, donada por artistas internacionales y sostenida por la visita constante de artistas que viajaron a Nicaragua durante la revolución.

Esta recuperación y democratización genuina de los institutos culturales representó un regreso humanístico y modernista al propósito fundacional del arte y la cultura. Esta propuesta cultural invitaba a la participación ciudadana y fomentaba la creación de un espacio público abierto al diálogo popular. El público, convertido por primera vez en protagonista cultural, podía ampliamente participar y liderar la programación ofrecida.

La propuesta de todo el programa cultural establecido durante la Revolución Sandinista parecía satisfacer a cabalidad eso a lo que aspiraba la primera generación de Crítica Institucional: la democratización de las instituciones del arte para que éstas genuinamente sirvieran al interés público y no al interés de las élites. Específicamente, el ethos filosófico subyacente a estas prácticas correspondía a lo que David Craven, Ernesto Cardenal y Raúl Quintanilla llamaron “modelo dialógico”: una política basada en la participación y el diálogo entre los ciudadanos para incentivar la creación, dirección y mantenimiento de las prácticas culturales³⁶. Cardenal priorizó este modelo inspirado por las pedagogías de Pablo Freire, y su experiencia con la autogestión en comunidades artísticas como las de Solentiname.

Para Quintanilla, este proceso dialógico “vincularía el arte con la cultura popular, la intelectualidad con la gente común, en una dinámica única que no solo enriquecería las vidas y la cultura del pueblo nicaragüense, sino que también establecería nuevos

³⁶ Craven, “The Nicaraguan Revolution”, 136.

parámetros para la experiencia socialista como un todo”³⁷. El modelo dialógico materialmente democratiza la experiencia artística, volviendo el arte y la cultura espacios accesibles, populares e importantes para la comunidad mediante un proceso de retroalimentación entre todos los agentes.

Quintanilla, hace eco de esta intención modernista a la que aspiraba la primera generación de Crítica Institucional, argumentando que “el proyecto revolucionario como máximo proyecto cultural de la historia (de Nicaragua), posibilitó finalmente el ingreso a una verdadera modernidad humana”³⁸.

Así es como la propuesta cultural de la revolución logra modernizar la precaria y anticuada definición de la cultura impuesta durante la dictadura somocista. Durante la dictadura de Somoza la cultura estuvo directamente influenciada por Estados Unidos. La cultura era vista como un entretenimiento comercial que satisfacía el gusto de una minoría élite. Específicamente, el diálogo es el vehículo en que el arte se ocupa para construir una afirmación identitaria propiamente nicaragüense³⁹. Este modelo dialógico interviene en la democratización de las artes hacia la creación autónoma de una identidad popular y en el empoderamiento de un sector históricamente marginalizado.

La definición del arte como un derecho público no solo corresponde a su potencial democrático, sino que durante la revolución, el arte también obtiene un carácter laboral diseñado para la subsistencia material. Los artistas entonces son incentivados a organizarse en sindicatos, cooperativas y asociaciones.

³⁷ Quintanilla, *Zona de Turbulencia*, 67.

³⁸ Quintanilla, 94.

³⁹ Craven, 121.

Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura

La Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura era el sindicato más importante de este período para los artistas y trabajadores culturales. Estaba conformada por sindicatos de escritores (UNEN), artistas plásticos (UNAP), músicos (UMN), trabajadores del teatro y fotógrafos⁴⁰, y estaba conformado por “más de 9,000 miembros, entre los cuales más de 100 eran artistas a tiempo completo”⁴¹. Liderado por la poeta Rosario Murillo, compañera de, en su momento presidente, Daniel Ortega, la ASTC promovió foros de arte, certámenes de artes plásticas, talleres de profesionalización, acceso a materiales, financiamiento y mucho más⁴². Una parte importante de los miembros de la asociación recibían un salario estatal que mantenía y promovía todo el trabajo generado.

Hay que resaltar la dimensión laboral de la articulación de este sindicato para los artistas y trabajadores culturales. Esta sería una ambición altamente organizada y anhelada por la primera generación de Crítica Institucional, como lo demandaban el *Art Workers Coalition* y el *Guerrilla Art Action Group*. En el marco de esta estructura institucional, el artista es comprendido como productor; por ello propone una definición laboral de las artes, tantas veces invisibilizada por la historia del arte y el capitalismo. Este tipo de apoyo institucional responde a muchas de las preocupaciones, que treinta años después, fueron presentadas por la tercera generación de la Crítica Institucional: la precarización laboral, falta de derechos y la obligatoria flexibilidad para ajustarse a la temporalidad neoliberal.

⁴⁰ Cardenal, *Hacia una política Cultural* (Managua: Ministerio de Cultura, 1982), 285-286

⁴¹ Craven, 170.

⁴² Ibid.

Los artistas y trabajadores culturales organizados en sindicatos y en asociaciones combaten el mito individualista del artista como autor solitario; por el contrario, se organizan, según lo describe Walter Benjamin, como *productores*. Benjamin interviene en el debate sobre el arte político resaltando la necesidad de que los autores, y asociación artistas, escritores, etc., se organicen como trabajadores en movimientos militantes cuya “misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en ser un espectador sino en intervenir activamente”⁴³. Para Benjamin, la intervención política, y con ella el compromiso material con el proletariado, es aún más importante que el contenido que se distribuye a través de las obras. En este orden de ideas, Benjamin concluye que, “mientras el escritor experimenta su solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria”⁴⁴. Por esta razón, el fervor revolucionario y creativo debe organizarse en asociaciones militantes directamente entrelazadas con la realidad de la clase proletaria, en vez de con una posición ideológica, elitista, paternalista o asociada únicamente con un partido político. Solo así, de acuerdo a Benjamin, llegaremos a la genuina función política del arte y su capacidad de generar cambios estructurales.

Compactación, Políticas Culturales y Audiencia

Desafortunadamente, la intervención de los Estados Unidos con su financiación de la guerra contrarrevolucionaria y,

⁴³ Walter Benjamin, *El autor como productor*, traducción. Bolívar Echeverría, (México: Editorial Itaca, 2004), 26.

⁴⁴ Benjamin, *El autor como productor*, 33.

posteriormente, con el embargo económico de 1985, afectó profundamente la operación del Estado. En respuesta a ello, el gobierno, prioriza el reclutamiento militar y la defensa civil a costa de las instituciones públicas y culturales⁴⁵. Este período de precariedad económica, y la adicional diferencia ideológica, causó fricciones irreconciliables entre el Ministerio de Cultura y la ASTC.

El principal “ataque” iniciado por parte de la ASTC, y encabezado por Murillo, argumentaba que el Ministerio estaba imponiendo un modelo único y “oficial” de creación y apreciación estética, basado en un concepto populista, cotidiano y vernacular del arte. Las políticas culturales propuestas, por ejemplo, de los talleres de poesía y sus “guías” para escribir poemas, fueron vistas por algunas poetisas, como Gioconda Belli, como “muy confinadas y auto-represivas”⁴⁶. Para Belli, en estos espacios se celebraba, sin crítica, cualquier expresión popular que sería inherentemente conservadora y tradicional. Esta postura fue promovida a través de artículos publicados en el diario oficial y el suplemento cultural *Barricada y Ventana*⁴⁷. La ASTC, no obstante, quería financiar principalmente a artistas urbanos ya establecidos y profesionales⁴⁸. Buscaba priorizar la profesionalización del sector artístico, a fin de “generar una respetabilidad intelectual y literaria a la revolución”.⁴⁹

Esta posición involucra fomentar una especie de frente literario y que lograría elevar estéticamente la producción cultural, o como dice Murillo “nuestro propósito es producir buen arte sin

⁴⁵ Muchos artistas que ya no contaban con financiamiento estatal se unieron al ejército Sandinista.

⁴⁶ Craven, “Appendix E: Interview with Gioconda Belli of the FSLN, 1990”, en *Art and Revolution*, 188.

⁴⁷ Craven, 171.

⁴⁸ Les Fields, *Grimace of the Macho Ratón*, 217.

⁴⁹ Craven, 172.

importar el estilo... Hablamos de arte de calidad que expresa ideas profundas... Arte de mala calidad es malo para la revolución”.⁵⁰ Este modelo involucra la implementación de un modelo jerárquico de poder y financiación que invertía menos en el sector popular y más en fomentar una elevada y “genuina” expresión estética nicaragüense.

En 1983, Ernesto Cardenal se opone, enfáticamente, a estos ataques argumentando que eran acciones de desestabilización organizadas por un “deseo de clase alta” de reducir el acceso a las artes de una clase trabajadora⁵¹. Es más, remarcó cómo inclusive los poetas “letrados” se estaban apropiando del lenguaje popular para describir mejor su propia individualidad, defendiendo la estrategia y el lenguaje popular y cotidiano, promovido por el Ministro de Cultura⁵². No existe evidencia de que el arte que producía la ASTC era “mejor” que el arte que se producía mediante el Ministerio de Cultura.

Estratégicamente, la ASTC buscaba monopolizar el financiamiento de la cultura y dirigirla hacia su propia orientación; y, en muchos casos, como cuenta Daisy Zamora, la Viceministra del Ministerio de Cultura, “obstruyen o directamente *zancadilleaban* el labor del Ministerio de Cultura, creando conflictos que siempre favorecen a los más fuertes o a los más cercanos al poder”⁵³. En este caso, Murillo, como pareja y posteriormente esposa del presidente Daniel Ortega, gozó de esta cercanía al poder. Para muchos, estos

⁵⁰ Craven, 170.

⁵¹ Craven, 172.

⁵² Inclusive escritores internacionales como Julio Cortázar y Eduardo Galeano, celebraban la tendencia literaria promovida por el Ministerio de Cultura.

⁵³ Barahona, “Ernesto Cardenal y la Cultura, una conspiración olvidada”.

obstáculos crearon hondas fracturas en la escena cultural y demostraron un giro más autoritario dentro de la revolución.

Para el antropólogo Wes Field, la raíz del conflicto se centraba en dos definiciones diferentes sobre el modelo socialista. Por un lado, un socialismo más involucrado en “concentrar los medios de producción” y dirigir una línea estatal para avanzar el proyecto socialista y por otro lado, un modelo “pluralista” abierto a distintas corrientes y debates en todos los frentes intelectuales y culturales. En el primer modelo, la confinación de los recursos y discursos se ocupaban en “reclutar” más intelectuales para mantener la línea estatal⁵⁴. En el segundo modelo más “pluralístico”, la legitimidad del partido no era necesaria. A Murillo y la ASTC, les interesaba crear un “canon” diseñado por una élite en vez de un modelo de diálogo entre todos los actores y espectadores presentes⁵⁵. Por otra parte, Cardenal estaba interesado en lo contrario. Para Craven, estas polémicas corresponden al papel del estado revolucionario como gestor del patronaje y dirección cultural, en donde, un modelo puede imponer una estética y línea oficial, y otro se puede comprometer en el “pluralismo artístico”⁵⁶.

Desde la Crítica Institucional, este polémico intercambio entre instituciones se debe a una diferencia de posición respecto de lo que la artista Martha Rosler conceptualizó como “audiencia”. Para Rosler, el arte se crea y distribuye en base a distintas audiencias. Cada audiencia establece su propia relación social y sus propios gustos. Existe una audiencia “observadora” que conoce del arte y sus valores “de segunda mano” y que no califica para participar en “la alta

⁵⁴ Les Field, *Grimance*, 218.

⁵⁵ Curiosamente, Les Field retrata cómo los artesanos en distintos momentos rechazaron ambas propuestas del Ministerio de Cultura y del ASTC.

⁵⁶ Craven, 173-174.

cultura”⁵⁷. Esta audiencia tiene poca relación con el arte y conforma la gran mayoría del público que asiste a museos y galerías. Existe otra audiencia que sí tiene la capacidad adquisitiva para coleccionar y vender arte. Esta audiencia tiene el poder de influenciar las decisiones de las galerías y los museos y tiene una injerencia directa en el mercado del arte. Esta audiencia elitista, aunque esté conformada por una minoría, es la que tiene el poder de definir lo que se considera “buen” arte⁵⁸. Rosler argumenta que históricamente a los artistas se les inculca a “no pensar en la audiencia”, para así poder desempeñar su labor “libre de juicio”⁵⁹. Los artistas entonces desarrollarán distintas obras de arte, dependiendo de qué tipo de audiencia tienen en mente.

Rosler concluye sus ideas examinando las consecuencias políticas que subyacen al “mundo del arte” y cómo todo el circuito de distribución periodística, colección, crítica, y recepción, emplea una muy reducida definición de su audiencia. Esta reducción de la audiencia satisface las demandas de un determinado gusto burgués y un sistema económico basado en mantener materialmente este gusto. El mercado se convierte en el principal *mediador* entre los artistas y sus audiencias⁶⁰. Y, en este sentido, se convierte en uno de los principales actores en el muy cercano cambio de gobierno de los años siguientes.

Los argumentos de Rosler nos ayudan a descifrar la raíz de las diferencias entre el Ministerio de Cultura y la ASTC. Esencialmente, cada uno manejaba una conceptualización distinta de

⁵⁷ Rosler, Martha. “Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience”, en *Institutional Critique an Anthology of Artists Writings*, editado por Alexander Alberro and Blake Stimson (Boston: MIT Press, 2011), 211.

⁵⁸ Rosler, “Looker, Buyers”, 209-216.

⁵⁹ Rosler, “Buyers Lookers”, 214.

⁶⁰ Ibid.

audiencia. El Ministerio de Cultura gestiona el arte y la cultura bajo una definición expansiva y popular de audiencia, que le permitía detonar un cortocircuito en los sistemas burgueses de gusto y determinación económica. La ASTC, en cambio, buscaba apelar a una audiencia más cerrada, con un gusto letrado específico, que intentaba sobresalir en un ecosistema de producción literaria ya establecido con mérito y con reputación internacional.

Hay que resaltar que el enfrentamiento entre estas dos instituciones fue totalmente asimétrico. El Ministerio de Cultura no solo producía arte popular, pero también fomentaba un estándar culto y reconocido a nivel internacional⁶¹. El impacto masivo del Ministerio de Cultura no se puede comparar con el del ASTC. De cierto modo, esto era lo que más envidiaba Rosario Murillo.

Eventualmente, en 1988, dado el peso financiero de la guerra contrarrevolucionaria, entre otras razones, Rosario Murillo lograría cumplir con sus anhelos de control y asumiría los poderes del Ministerio de Cultura transformándolo en el Instituto Nicaragüense de Cultura. Bajo su gestión se redujeron considerablemente y casi desaparecieron varios programas sociales. La abundancia cultural tuvo que adaptarse a este nuevo escenario. Así las políticas culturales y su marco institucional redefinen al artista bajo la “idea occidental de que la producción de arte está reservada a una clase profesional de especialistas entrenados”⁶²; y, por el lado económico, la falta de financiamiento estatal, arroja al artista hacia una modalidad neoliberal que ahora la obligará a competir en el mercado del arte y emprender para sobrevivir.

⁶¹ También hay que darle crédito a Ernesto Cardenal por impulsar en Solentiname lo que se puede considerar como la primera expresión de arte contemporáneo propiamente Nicaragüense.

⁶² Craven, 174.

En conclusión, Quintanilla, de manera diplomática, reflexiona sobre este período y afirma que ambas instituciones:

A pesar de sus contradicciones y de sus liderazgos confrontativos y deformantes, que finalmente condujeron al cierre verticalista de ambas instituciones y a la creación de un fallido Instituto de Cultura en 1989, abrieron la puerta a un proyecto cultural, si bien anárquico y a la vez centralista, democrático en gran medida y experimental, que basó sus logros precisamente en la premisa de la libertad creativa y la no existencia de políticas culturales oficiales⁶³.

Lo que Quintanilla omite es que este enfrentamiento fue totalmente unilateral. Una institución cultural con más poder político pero menos poder cultural confiscó a otra institución que tenía más poder cultural pero menos poder político.

Entonces, el mérito artístico y la lección más importante que debemos celebrar de este período, sería pensar la institucionalidad desde una perspectiva experimental, descentralizada, basada en la libertad, el trabajo y el diálogo popular, para así materializar la promesa modernista de lo que es y debería ser una institución cultural. Aunque sea por un breve momento, Nicaragua sería un ejemplo excepcional de cómo se puede gestionar democráticamente la cultura y el arte dentro de un contexto global que se acelera hacia la opuesta dirección.

La revolución Sandinista oficialmente llega a su fin con las elecciones del 1990, y con ello su proyecto revolucionario. Un nuevo

⁶³ Quintanilla, 95

gobierno neoliberal que promete paz y estabilidad económica se establece y Nicaragua se vuelve, como dice el filósofo nicaragüense Alejandro Serrano Caldera, con desencanto, un “chiste sociológico”⁶⁴. El arte, la cultura, y la identidad nicaragüense serán eternamente afectados por las nuevas políticas neoliberales por venir.

Institucionalmente, con la derrota del frente Sandinista, se cierran las escuelas de arte, los Centros Populares de Cultura y los talleres de poesía. También se clausura la escuela de arte mural. El museo de arte contemporáneo queda en *limbo* y miles de trabajadores culturales pierden su patrocinio estatal. Todo el movimiento creativas y artístico, generado y re-energizado, en los últimos 10 años, pasan a ser reminiscencias del pasado. Estas experiencias perviven en la memoria y en los talentos de esa generación que lograron aprovecharlas.

La revolución, y con ella todos los experimentos culturales, los debates estéticos y las políticas fallidas, continúan, hasta el día de hoy, atormentando a todos los artistas de

⁶⁴ Raúl Quintanilla, "Un Dialogo Suspendido: La Revolución Nicaragüense y las Artes Plásticas", in *Zona de Turbulencia, Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo*, edited by Miguel A. López, (San José, Costa Rica: TEOR/ética), 65.