

# 04

## ZONA DE TURBULENCIA:

ARTE EN NICARAGUA, DE LA REVOLUCIÓN AL NEOLIBERALISMO

---

## AREA OF TURBULENCE

ART IN NICARAGUA, FROM REVOLUTION TO NEOLIBERALISM

Raúl Quintanilla Armijo



# ZONA DE TURBULENCIA:

ARTE EN NICARAGUA, DE LA REVOLUCIÓN AL NEOLIBERALISMO

---

# AREA OF TURBULENCE

ART IN NICARAGUA, FROM REVOLUTION TO NEOLIBERALISM

**Raúl Quintanilla Armijo**

Escrituras locales. Posiciones críticas desde América Central, el Caribe y sus diásporas  
Local Writings. Critical Positions from Central America, the Caribbean and their Diasporas

Editor / Editor  
Miguel A. López

Autor / Author  
Raúl Quintanilla Armijo

Coordinación editorial / Editorial Coordinator  
Daniela Morales Lisac

Traducción / Translation  
Ileana L. Seleján  
Andí Icaza  
Marcela Hernández

Revisión de textos / Copy Edition  
Ileana L. Seleján

Transcripción / Transcription  
Gala Berger  
Marcela Hernández

Diseño gráfico / Graphic Design  
José Alberto Hernández

Primera edición: 500 ejemplares

- © 2018, TEOR/ÉTICA
- © de los textos, sus autores
- © de las traducciones, sus autores
- © de las imágenes, sus autores o propietarios

Patrocinadores / Sponsors



Colaboran / Collaborators



700  
Q6z  
Quintanilla Armijo, Raúl  
Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución  
al neoliberalismo / Raúl Quintanilla Armijo ; editado por  
Miguel A. López. -- 1a ed. -- San José, Costa Rica: TEOR/ÉTICA,  
2018.

240 p. : il ; 16 x 22

ISBN 78-9968-899-39-0

I. HISTORIA DEL ARTE - NICARAGUA. 2. ARTE CENTROAMERICANO.  
I. López, Miguel, ed. II. Título.

TEOR/ética  
arte + pensamiento

Equipo y colaboradores

Miguel A. López

Codirector y curador en jefe

M. Paola Malavasi Lachner

Codirectora y coordinadora proyectos educativos

Daniela Morales Lisac

Codirectora, coordinación Lado V y comunicación

Paula Piedra

Codirectora y gestión de proyectos

Dominique Ratton Pérez

Codirectora y gestión polivalente

Karla Herencia

Archivo

Kevin Pérez Méndez

Archivo y biblioteca

Viviana Zúñiga

Archivo y biblioteca

Gisela Aguilar

Soporte administrativo

Elizabeth Linares

Administración

Esmeralda Peralta

Servicios generales

TEOR/ética  
*arte + pensamiento*



**CENTRO DE ESTUDIO  
Y DOCUMENTACIÓN**

08

Presentación / Foreword  
*TEORÉTICA*

12

Crear tempestades  
Stirring Up a Storm  
*Miguel A. López*

20

Apertura de nueva Escuela de Arte Mural (1985)  
The Opening of the New Muralism School (1985)

28

Formación de una nueva generación en la plástica nacional (1987)  
The Making of a New Generation in the National Visual Arts (1987)  
*Escrito con / Written with Juan Rivas*

38

Pintura primitiva y peligro comercial (1987)  
Primitive Painting and the Dangers of Commercialism (1987)

48

Una necesidad inmediata: la innovación de la imagen y los medios de expresión en nuestra plástica nacional (1988)  
An Immediate Need: Innovating Image and Means of Expression in Our National Visual Arts (1988)  
*Escrito con / Written with Patricia Belli yland Raquel Quesada*

64

Un diálogo suspendido: La revolución nicaragüense y las artes plásticas (1992–1993)  
A Suspended Dialogue: The Nicaraguan Revolution and the Visual Arts (1992–1993)

86

La invisibilización de... (la cultura nicaragüense) (1994)  
The Rendering Invisible of... (Nicaraguan Culture) (1994)



# PRESENTACIÓN

---

## FOREWORD

---

TEOR/ÉTica

Miguel A. López, María P. Malavasi Lachner,  
Daniela Morales Lisac, Paula Piedra y  
Dominique Ratton Pérez  
Dirección colectiva / Collective direction

Este cuarto libro de la serie *Escrituras locales. Posiciones críticas desde América Central, el Caribe y sus diásporas* está dedicado al trabajo del artista, editor y teórico Raúl Quintanilla Armijo, quien ha sido uno de los más importantes motores críticos de Nicaragua y América Central desde los años ochenta. Los diez textos reunidos en este libro, escritos y publicados entre 1985 y 2002, revelan una serie de transformaciones decisivas en el paisaje artístico de Nicaragua, los cuales nos permiten comprender el rol del arte y la estética en los procesos de transición social y política que marcaron la historia de la región.

Quintanilla analiza el impacto de la revolución sandinista en las políticas culturales en los años ochenta así como los cambios implementados en los nuevos gobiernos y sus políticas neoliberales en los noventa. Sus textos fluctúan entre revisiones críticas del estado del arte local, conferencias que son tomas de posición sobre la situación política, ensayos extensos sobre la historia del arte crítico de los sesenta a los noventa, así como análisis de experiencias colectivas importantes como el Taller de Gráfica Experimental, la revista *ArteFacto* o el espacio la Artefactoría, entre otros.

Este libro de ensayos busca también señalar la importancia del trabajo híbrido de Quintanilla,

The fourth book from the series *Local Writings. Critical Positions from Central America, the Caribbean and their Diasporas* is dedicated to the work of artist, editor and theorist Raúl Quintanilla Armijo, one of the most active critical voices in Nicaragua and in Central America since the eighties. The ten texts collected in this book, all of which were written and published between 1985 and 2002, reveal a series of transformations that became decisive for the field of art in Nicaragua, allowing us to comprehend the role of art and aesthetics as part of those processes of social and political transition that have marked the history of the region.

Quintanilla analyzes the impact that the Sandinista revolution had over cultural politics during the eighties, and the changes implemented by subsequent governments through their neoliberal politics during the nineties. His writing shifts between critical assessments of the state of art locally, conference papers where he takes a stance against contemporaneous political conditions, extensive essays about the history of critical approaches in art from the sixties to the nineties, and analyses of important collective experiences such as the *Taller de Gráfica Experimental* (Workshop for Experimental Graphics), the magazine *ArteFacto* and the art-space ArteFactoría, amongst others.



cuya producción se ha desplazado entre la producción artística, la edición de publicaciones y la generación de espacios independientes que han buscado dinamizar la escena nicaragüense. En medio de todo eso, la escritura se ha mantenido como su vehículo crítico preferido: una escritura insolente, corrosiva, que no hace concesiones, la cual ha logrado perturbar el sueño de artistas, escritores, políticos y gestores culturales del circuito del arte establecido. Su apuesta ha sido siempre por un arte y un pensamiento independiente.

*Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo* reafirma el deseo de TEORJÉTICA de continuar construyendo una bibliografía que permita acceder al pensamiento centroamericano y caribeño más agudo y relevante de las últimas décadas. Los textos de Quintanilla aquí reunidos nos permiten repensar los episodios de guerra y posguerra en Nicaragua y América Central a partir de las disputas en el espacio simbólico, donde producir imágenes era también intervenir en los procesos de formación del deseo del cuerpo social.

In addition, this collection of essays seeks to highlight the importance of Quintanilla's hybrid production, since his work has moved between art-making, editing, publishing, and generating independent spaces in an attempt to stimulate the Nicaraguan scene. In the midst of all this, writing remained his preferred critical vehicle: an insolent, corrosive writing, uncompromised, and which has managed to trouble the sleep of establishment artists, writers, politicians and cultural figures. His bet has always been on the independence of art and thought.

*Area of Turbulence: Art in Nicaragua, From Revolution to Neoliberalism* reaffirms TEORJÉTICA's commitment to building a bibliography that provides insight into the most critically relevant Central-American and Caribbean thinking from recent decades. Quintanilla's texts here assembled, allow us to reconsider episodes from the war and post-war period, in Nicaragua as well as in Central America, starting from disputes in symbolic space, where image-making also meant intervening upon the very processes that shaped the desiring social body.



CREAR TEMPESTADES

---

STIRRING UP A STORM

---

*Miguel A. López*

“Hay que olvidar tanta fraternidad, por ejemplo si nosotros no tuviéramos enemigos nuestra revista no tendría sentido. ¿Escribir para qué? ¿Para nuestros amigos? Es importante tener un enemigo, cosecharlo.”<sup>1</sup> Así describía Raúl Quintanilla, en 2002, el trabajo de la revista *ArteFacto* que entonces cumplía su décimo y último año de actividad crítica. Esta revista había nacido en 1992 como una respuesta ante las políticas conservadoras y el régimen neoliberal implementados luego de la derrota electoral del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en 1990.<sup>2</sup> Ese cambio de rumbo político y económico impactó en la escena cultural, la cual tuvo que rearticularse a fin de reinventar las maneras de hacer y pensar el arte. En ese contexto, *ArteFacto*, editada por Quintanilla, ofreció una crítica mordaz y antagonista, reivindicando el campo cultural como un lugar de conflicto político en medio la llamada 'paz democrática'.

La cita que abre este texto es elocuente para entender la manera en que Quintanilla comprende el rol de la cultura en la sociedad: en abierta oposición al servilismo y la adulación que producen los falsos espejismos del poder —ya sea el poder político, económico, religioso, académico o institucional—. Su obra y escritura

“Forget about comradeship, if we didn't have enemies, there would be no point to our magazine. Why write? For our friends? It's important to have an enemy, to nurture one's enemy.”<sup>1</sup> Thus described Raúl Quintanilla, in 2002, the work of *ArteFacto*, then celebrating its tenth and last year of critical activity. The magazine was born in 1992 in response to conservative politics and to the neoliberal regime that was implemented after the electoral defeat of the Sandinista National Liberation Front (FSLN) in 1990.<sup>2</sup> These political and economic changes unavoidably impacted the cultural sector, which had to rearticulate itself and reinvent ways of making and thinking about art. Within this context, *ArteFacto*, edited by Quintanilla, offered a biting, antagonistic type of critique, reclaiming the cultural field as a site for political conflict in the midst of so-called “democratic peace.”

The quote with which this text begins is revealing of the ways in which Quintanilla understands the role of culture in society: in direct opposition to the servility and flattery that generally uphold delusions of power—be it political, economic, religious, academic or institutional. Through his work and writing he has issued an unrelenting call to disrespect

---

1 Francisco Ruiz, “Fétida sombra de los pederastas literarios. Entrevista con Raúl Quintanilla”, *Literatosís*, Managua, julio-setiembre de 2002, p. 21.

2 *ArteFacto* había nacido, entre 1989 y 1990, como un colectivo de producción, agitación y discusión colectiva, fundado originalmente por Quintanilla, Juan José Robles, Patricia Belli y Juan Rivas. En 1992 el proyecto se transformó en revista.

---

1 Francisco Ruiz, “Fétida sombra de los pederastas literarios. Entrevista con Raúl Quintanilla”, *Literatosís*, Managua, July-September 2002, p. 21.

2 *ArteFacto* was born between 1989 and 1990, as a collective for production, agitation and group discussion. It was founded by Quintanilla, Juan José Robles, Patricia Belli and Juan Rivas. In 1992, the project was transformed into a magazine.

han sido un llamado constante a perder el respecto ante la autoridad. El mayor aporte de su trabajo ha sido generar espacios de encuentro y producción colectiva que han tomado posición frente al arte entendido como un elogio de la riqueza, el entretenimiento o la estupidez.

Este libro titulado *Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo* es el cuarto volumen de *Escrituras locales. Posiciones críticas desde América Central, el Caribe y sus diásporas*, una serie dirigida a compilar textos de los principales teóricos, artistas, curadores y pensadores de la región en las últimas décadas. Nuestra intención es reflejar cómo estos autores han interpretado y transformado el escenario artístico de sus propios contextos a través de una escritura apasionada y comprometida. Este libro es un primer acercamiento al trabajo crítico de Quintanilla, el cual extiende y complementa los libros anteriores que compilan los ensayos de Tamara Díaz Bringas (Costa Rica/Cuba), Adrienne Samos (Panamá) y Rosina Cazali (Guatemala), los cuales se dedican a pensar el arte que emerge en el contexto de posguerra en Centroamérica desde mitad de los noventa.

Pero para comprender la escritura de Quintanilla es necesario también tener presente su itinerario como editor, artista, historiador y creador de diversos colectivos. Quintanilla estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN), entre 1976-1983. Al terminar se dedica a la enseñanza, primero como profesor asistente (1976-1978) y luego como profesor de cátedra (1978-1982) en la UNAN. Entre 1983 y 1985, Quintanilla fue Jefe de área de Teoría en la Escuela Nacional

authority. His contribution has been most significant in generating meeting spaces for collective production, taking a stance against art understood as an homage to wealth, entertainment or stupidity.

The present book, titled *Area of Turbulence: Arte in Nicaragua, From Revolution to Neoliberalism*, is the fourth volume from the series *Local Writings. Critical Positions from Central America, the Caribbean and their Diasporas*, which aims to bring together texts by key theorists, artists, curators and thinkers from the region, and from the past decades. Our intention is to reflect upon how these authors have interpreted and contributed to transforming the art scene in their own contexts through passionate and committed forms of writing. The book is a first incursion into the critical work of Quintanilla, following-up and complementary to the previous books from the series, which brought together essays by Tamara Díaz Bringas (Costa Rica/Cuba), Adrienne Samos (Panamá) and Rosina Cazali (Guatemala), and which sought to reflect on the art that emerged in the post-war context in Central American from the mid-1990s onwards.

In order to understand the writing of Quintanilla it is necessary to keep in mind his trajectory as an editor, artist, historian and founder of several collectives. Quintanilla studied architecture at the National Autonomous University of Nicaragua (UNAM) between 1976-1983. Upon graduating, he began to teach, first as an assistant professor (1976-1978) and then as a tenured professor (1978-1982) at UNAN. Between 1983 and 1985, Quintanilla was Chair in the department of Theory at the

de Artes Plásticas [ENAP], y entre 1985 y 1987 fue Director de la ENAP, desde donde intenta impulsar una renovación de los programas educativos. Entre 1986 y 1987, fue curador de la Galería Xavier Kantón que pertenecía a la ENAP. Desde allí buscó impulsar nuevas experiencias artísticas (ensamblajes, arte efímero, acciones, instalaciones, entre otros) en confrontación con el modernismo artístico. Quintanilla fue también Director del Museo de Arte Contemporáneo de Managua entre 1989 y 1990.

En paralelo a ello, desde fines de los setenta, Quintanilla realizó un trabajo activísimo como inventor de números artefactos impresos y revistas de arquitectura, literatura, poesía, arte y política. Entre ellas destacan: *Revista ACAT* (1976-1978); *Idi@y Puej* (1987-1989); *La pluma y el cuervo* (1988-1989); *ArteFacto* (1992-2002); *Artimaña* (1996-1997); *Estrago* (2003-2006); *Malagana* (2013-presente), entre otros. Quintanilla fue también uno de los editores de *Ventana*, el suplemento cultural del diario *Barricada*, entre 1990 y 1991, y desde esos años ha contribuido de manera constante en diversos periódicos locales e internacionales.

Los diez textos que componen este libro ofrecen una mirada a las transiciones estéticas y políticas en Nicaragua entre los ochenta y los noventa: entre un periodo de guerra y de aparente paz, entre las marcos culturales de la revolución sandinista y las políticas económicas neoliberales. La selección busca comprender un momento de transformación en el país –y de toda la región– que el autor analiza como un momento donde la cultura entendida como un bien común se transforma en un producto para las élites, el mercado y el entretenimiento.

National School of Visual Arts [ENAP], and between 1985 and 1987 he was the Director of ENAP, where he sought to encourage revisions of the curriculum. Between 1986 and 1987 he was curator of Xavier Kantón Gallery, then part of the ENAP. From there, he sought to encourage new artistic modalities (assemblage, ephemeral art, actions, installation work, amongst others) and to confront modernist traditions. Quintanilla was also Director of the Contemporary Art Museum of Managua between 1989 and 1990.

In parallel, since the end of the seventies, Quintanilla has been involved in activist projects, as the progenitor of a number of printed issues and magazines dedicated to architecture, literature, poetry, art and politics. Of note are: *Revista ACAT* (1976-1978); *Idi@y Puej* (1987-1989); *La pluma y el cuervo* (1988-1989); *ArteFacto* (1992-2002); *Artimaña* (1996-1997); *Estrago* (2003-2006); *Malagana* (2013-present), amongst others. Quintanilla was also one of the editors of *Ventana*, the cultural supplement of the newspaper *Barricada*, between 1990 and 1991, and has been a frequent contributor for different local and international newspapers in the years since.

The ten texts included in this collection offer insight into the aesthetic and political transitions that occurred in Nicaragua between the eighties and nineties: between a period of war and apparent peace, between the cultural outlines of the Sandinista revolution and those of neoliberal economic politics. The selection seeks to unravel a moment of transformation within the country—and in the entire region—one that the author sees as a moment when

“La cultura vuelve a ser 'arte' exclusivamente” escribía en 1995. Ese instante de quiebre ocurrido en 1990 es también un momento decisivo para comprender la difícil situación que atraviesa hoy Nicaragua, en donde el actual gobierno utiliza la memoria y el nombre de la revolución sandinista para implementar una política de represión, persecución e intimidación contra la población, con gestos autoritarios que evocan la dictadura somocista derrocada en 1979.

Los cuatro primeros ensayos de este libro, escritos entre 1985 y 1988, son análisis específicos sobre el arte y la cultura desde la perspectiva de la revolución: el rol del muralismo dentro de las estrategias comunicativas del sandinismo, la aparición de una nueva generación de arte crítico frente al modernismo estético, los peligros de que la “pintura primitivista” y popular se convierta en un fenómeno comercial adaptado al turismo, y la necesidad de una innovación en los medios de expresión del arte local. El autor escribe desde su involucramiento directo en esos procesos, subrayando la importancia de que el arte permanezca como un territorio de libertad creativa, reflexión y cambio constante.

El quinto texto, “Un diálogo suspendido: la revolución nicaragüense y las artes plásticas”, escrito en 1992 y publicado en inglés en la revista *Third Text*, ofrece una mirada sobre la escena cultural en los momentos inmediatos a la derrota electoral del FSLN en 1990. Quintanilla da cuenta de los procesos de borramiento de la memoria artística durante el sandinismo –programas culturales, arte en espacios públicos, instituciones, entre otros–,

culture understood as a common good was transformed into a product for the elites, for the market and for entertainment. “Culture becomes 'art' in an exclusive sense,” he would write in 1995. This breaking point from 1990 can likewise be seen as a decisive moment for understanding the difficult situation that Nicaragua is going through at the moment, as the current government is using the memory and the name of the Sandinista revolution to implement a politics of repression, persecution and intimidation against the population, with authoritarian gestures that evoke the Somoza dictatorship that was overturned in 1979.

The first four essays in this book, written between 1985 and 1988, consist of applied analyses about art and culture, from the standpoint of the revolution: the role of muralism within Sandinista communication strategies, the emergence of a new generation of critical artists confronting aestheticized modernism, the risk of popular “primitivist painting” becoming a commercial phenomenon geared towards tourism, and the need for innovation in the local arts and expressive media. The author writes from a position of direct involvement with these processes, highlighting the need for art to remain a territory for creative freedom, open to reflection and constant change.

The fifth text, “A suspended dialogue: the Nicaraguan revolution and the visual arts,” written in 1992 and originally published in English in the journal *Third Text*, analyses the cultural scene in the aftermath of the electoral defeat of the FSLN in 1990. Quintanilla speaks

analizando el impacto de estos gestos en una comunidad cultural atomizada.

El sexto texto “La invisibilización de... la [cultura nicaragüense]” fue escrito para el catálogo de “Land of Tempests: New Art from Guatemala, El Salvador y Nicaragua” [Tierra de tempestades: Arte nuevo de Guatemala, El Salvador y Nicaragua] en 1994-1996, la cual fue una de las primeras presentaciones internacionales del arte centroamericano. Este texto, lúcidamente escrito, ofrece una lectura mordaz de los procesos de intervención colonial en Nicaragua. El autor examina las posibilidades abiertas durante el sandinismo y las compara con las políticas culturales del nuevo gobierno de Violeta Chamorro, subrayando las limitaciones y la poca efectividad del sandinismo para cambiar las estructuras culturales así como la poca capacidad de respuesta del medio artístico ante el nuevo momento político. El autor demanda la organización de un movimiento artístico autónomo que recupere las experiencias de los sesenta y los ochenta para actuar sobre la realidad. Lo que necesitamos, señalaba Quintanilla, es artistas decididos a crear “tempestades” y sacudir la realidad.

El séptimo texto “Tolerancia y hambre. Pequeños problemas para la Kooltura oficial” fue publicado originalmente con el seudónimo de Alejandra Urdapilleta –uno de los varios nombres que Quintanilla usó para publicar en periódicos y revistas. El texto es una reflexión sobre el lugar que la noción de “tolerancia” empezaba a ocupar en el vocabulario oficial, leyendo allí las huellas de una comprensión despolitizada de la cultura y la ausencia de un discurso crítico frente a lo institucional.

about the erasure of the artistic memory of Sandinista cultural programs, art in public spaces, and institutions, amongst other topics—analyzing the impact of those gestures in relation to an atomized cultural community.

The sixth text “The invisibilisation of... [Nicaraguan culture]” was written for the catalogue for the exhibition “Land of Tempests: New Art from Guatemala, El Salvador y Nicaragua” in 1994-1996, one of the first international shows of Central American art. This ludic text offers a biting reading of processes of colonial intervention in Nicaragua. The author examines possibilities enabled during Sandinismo and compares these with the cultural politics of the new government of Violeta Chamorro, highlighting the limitations and scant effectiveness of Sandinismo to change extant cultural structures, alongside the art sector’s inability to respond to the new political moment. The author demands the organization of an autonomous artistic movement to recover the experience of the sixties and eighties in order to intervene upon reality. We need, Quintanilla notes, artists that are committed to stirring up “storms” and to shaking up reality.

The seventh text, “Tolerance and hunger. Small problems for official *Kooltura*,” was originally published under a pseudonym—one of several *nom-de-plume* Quintanilla has used in his various magazine and newspaper publications. The text is a reflection on how the notion of “tolerance” was incorporated into the official vocabulary, reading therein the traces for a depoliticized understanding of culture, in the absence of a critical discourse to respond to the institutional one.



Los tres últimos textos fueron escritos y publicados entre 2001 y 2002. Uno de ellos recupera la experiencia del Taller de Gráfica Experimental (TGE), dependiente de la ENAP, la cual se convirtió en uno de los principales focos culturales de la revolución sandinista en los ochenta. El TGE tuvo tanto una labor docente – formar a los estudiantes de la ENAP– así como de proveer herramientas a las organizaciones de masas y a los artistas profesionales. Desde allí, la gráfica se convirtió en un importante arma de expresión por medio de un uso plural de estilos, técnicas y lenguajes.

Los otros dos textos, “Los noventa en Nicaragua” y “Sobreviviendo a la 'democracia' en la periferia del culo del Diablo” son lecturas extensas de aquella década en las artes visuales. El autor resalta la aparición de nuevos agentes y proyectos que estaban renovando las discusiones en América Central (TEOR/ÉTica en Costa Rica, ARPA en Panamá, La Curandería en Guatemala), lo cual empezaba a generar un nuevo diálogo latinoamericano y global. En estos ensayos, Quintanilla destaca el aporte de los artistas que surgieron en los ochenta y noventa, como Patricia Belli, David Ocón, Aparicio Arthola, Patricia Villalobos, entre otros.

Finalmente, la entrevista con Quintanilla que cierra el libro, repasa estos momentos vistos desde el presente: las relaciones entre arte y política durante el sandinismo, el trabajo colectivo y de autogestión, las exposiciones producidas en la ArteFactoría y los intercambios internacionales, así como

The final three texts were written and published between 2001 and 2002. One of these recovers the experiences of the *Taller de Gráfica Experimental* (Workshop for Experimental Graphics), a branch of the ENAP, and which became one of the main cultural foci of the Sandinista revolution during the eighties. The task of the TGE was pedagogical—in training ENAP students—as well as to provide tools for popular organizations and for professional artists. Moving onwards, the graphic arts became important weapons for expression, given the pluralism of styles, techniques and formal languages.

The other texts, “The nineties in Nicaragua” and “Surviving 'democracy' on the periphery of the devil's arse” constitute extended readings of that decade in the visual arts. The author exalts the emergence of new actors and of projects that sought to renew conversations in Central America (TEOR/ÉTica in Costa Rica, ARPA in Panamá, La Curandería in Guatemala), and which began to generate new dialogues in Latin-America and globally. In these essays, Quintanilla highlights the contribution of artists who emerged during the eighties and nineties such as Patricia Belli, David Ocón, Aparicio Arthola, Patricia Villalobos, amongst others.

Lastly, an interview with Quintanilla concludes the book, revisiting these moments through the perspective of the present: the relations between art and politics during Sandinismo, collective and self-managed labor, the exhibitions produced by ArteFactoría and international exchanges, as

la importancia de la escritura y de la crítica. La conversación se detiene también en la actual disputa por los símbolos asociados al sandinismo y enfatiza las diferencias entre el proceso revolucionario de los setenta y ochenta y el programa conservador y represor del actual gobierno en Nicaragua. En ese nuevo contexto de protesta y lucha social, Quintanilla comenta el rol importante que nuevamente cumplen el arte y las imágenes en el espacio público para exigir un cambio político impostergable.

well as the importance of writing and criticism. The conversation enters the current dispute over symbols associated with Sandinismo, emphasizing the differences between the revolutionary process of the seventies and eighties and the conservative and repressive agenda of the current government in Nicaragua. Within this new context of protest and social struggle, Quintanilla comments upon the important part that art and images have come to play in the public realm once again, demanding political changes that can no longer be detained.

# CARTELERA CULTURAL



## Exposición de Cuevas en Venezuela

Del 18 de julio al 18 de agosto, en este momento, se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, una exposición de arte que es una gran muestra de la pintura venezolana. Durante su reciente estadía en aquel territorio, para el pasado año, el pintor Simón Alberto Consuegra, con quien aparece en esta publicación el fotógrafo acompañante por nombre...



## Apertura de nueva escuela de arte mural

El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.

El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.

El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.

El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.

El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.

El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.



Plazo de la Revolución



Iglesia Barrio Rigüero



Barrio Rigüero



## 2/Alejandro Romero

Este es el momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985. El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985. El momento de la inauguración de la nueva escuela de arte mural en el Barrio Rigüero, Managua, el día 6 de julio de 1985.

"Apertura de nueva Escuela de Arte Mural" apareció publicado en *Nuevo amanecer cultural*, suplemento de *El Nuevo Diario*, Managua, 6 de julio de 1985, p. 8. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

# APERTURA DE NUEVA ESCUELA DE ARTE MURAL<sup>1</sup>

Un logro más de la solidaridad internacional para con nuestra Revolución, nuestra Cultura y nuestro Pueblo. En días pasados al ir al Ministerio de Cultura –antigua hacienda del tirano y hoy, gracias a la Revolución Popular Sandinista, núcleo de toda una política cultural encaminada a la masificación y el desarrollo de la cultura nacional– vimos la maquinaria del Ministerio de la Construcción realizando una serie de trabajos de movimiento de tierra. Era el inicio de la última fase de un sueño colectivo que se está realizando en Nicaragua. La construcción de la nueva escuela de arte mural. Un sueño que se volvió realidad gracias a la solidaridad de nuestros hermanos italianos y a la existencia en nuestro país de una verdadera y legítima revolución popular.

Fue en 1982 cuando llegan a Nicaragua Libre tres muralistas italianos que en el marco del Proyecto “Operación Solidaridad 82-83” de la Asociación de Amistad e intercambio cultural

---

<sup>1</sup> Nota del editor: Este texto apareció originalmente firmado como “Arquitecto Raúl Quintanilla / Jefe de Área Teoría de la Escuela Nacional de Artes Plásticas”. El artículo venía acompañado de detalles de murales en la Plaza de la Revolución, Iglesia Barrio Riguero y Barrio Riguero.

# THE OPENING OF THE NEW MURALISM SCHOOL<sup>1</sup>

Another achievement of the movement for international solidarity with our Revolution, our Culture, and our People. A few days ago, while passing by the Ministry of Culture—a former hacienda of the dictator and today, thanks to the Sandinista Popular Revolution, the very centre wherefrom a new political culture aimed at the development and mass dissemination of a national culture is emerging—we watched machinery from the Ministry of Construction clearing the ground for a series of upcoming building projects. It was the start of the last stage from a collective dream that is becoming reality in Nicaragua. The construction of the new muralism school. A dream that came true thanks to the solidarity of our Italian brothers, and thanks to the existence of a true and legitimate popular revolution in our country.

In 1982, three Italian muralists arrived in *Nicaragua Libre* [Free Nicaragua] under the auspices of “Operación Solidaridad 82-83”

---

<sup>1</sup> Editor’s Note: This article was signed “Architect Raúl Quintanilla / Chair of the Theory Department of the National School of Visual Arts”. It included photographs showing details of the murals at the Plaza de la Revolución, Barrio El Riguero Church, and Barrio El Riguero.

Italia-Nicaragua, desarrollan una serie de actividades culturales en coordinación con nuestra Escuela Nacional de Artes Plásticas orientadas al desarrollo del Arte Mural en Nicaragua.

De esta manera, de la hermandad de dos pueblos, nace la idea de formar una Escuela de Muralismo en la Patria de Sandino, Fonseca, Darío y El Güegüense.

Recordamos que al inicio de nuestra Revolución en julio de 1979, en la primera reunión que el Padre Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura, sostuvo con los artistas plásticos nicaragüenses en los locales de nuestra Escuela Nacional de Artes Plásticas, la gran mayoría de los artistas manifestaron su interés por iniciar un muralismo nacional, de carácter popular y revolucionario.

Y era lógico, en Nicaragua se había dado una genuina revolución popular, y el arte mural intrínsecamente vinculado a las luchas populares tenía hoy un espacio-tiempo donde desarrollarse. (No era raro que el único lugar donde se había dado un muralismo en la época de la dictadura había sido la UNAN, centro de educación superior que poseía una relativa autonomía y en donde la guardia aún no entraba a ejercer su represión criminal).

De esta primera reunión en la Nicaragua Libre surgieron los primeros murales de la Nueva Nicaragua, murales de gran contenido histórico y combativo, murales hechos con todo el entusiasmo revolucionario de los artistas plásticos, pero murales realizados con muy

[Solidarity Operation 82-83], which had arisen from the Asociación de Amistad e intercambio cultural Italia-Nicaragua [the Italian-Nicaraguan Association for Friendship and Cultural Exchange], and undertook a series of cultural activities meant to develop muralism in Nicaragua, in coordination with our National School of Visual Arts.

The idea of establishing a Muralism School in the homeland of Sandino, Fonseca, Darío, and El Güegüense, was thus born out of the fraternal relations between these two countries.

Let us remember that, during the early stages of our revolution, in July 1979, at the first meeting held for Nicaraguan artists by Minister of Culture Father Ernesto Cardenal at the National School of Visual Arts, the majority of those present expressed an interest in starting a popular, and revolutionary, national muralism movement.

And it made sense; Nicaragua had witnessed a genuine popular revolution, and muralism, which was intrinsically linked to the people's struggle, now found the time and space to properly develop. (It was not a coincidence that the only place where muralism had thrived during the dictatorship was at UNAN, a centre for higher education that possessed relative autonomy, where the [Somocista] national guard had not entered to exert their criminal repression.)

The first murals to come to light in New Nicaragua were made in the aftermath of this first meeting in Free Nicaragua. Nonetheless, despite the remarkable historical and militant content, and the great revolutionary

pobre técnica. El resultado de esta pobre técnica más los factores climáticos de nuestro país, sol, viento y lluvias (todos inclementes) fue que a pocos meses estos murales empezaron a deteriorarse y poco a poco fueron destruyéndose. Hoy tan sólo quedan los murales realizados en el [parque] Luis Alfonso Velásquez y aún estos están en proceso de deterioro.

Con esta experiencia fallida los ánimos de muchos artistas plásticos para experimentar en el campo muralista fueron decayendo. Y para 1983 ya eran pocos los compañeros que seguían con el interés del muralismo.

Con la venida a nuestro país de los compañeros italianos apoyados por el Movimiento Laico América Latina y la creación de la brigada muralista “Rodrigo Peñalba” –conformada por un grupo de alumnos de nuestra Escuela de Artes Plásticas– renace nuevamente el interés en el desarrollo del muralismo en Nicaragua.

Y era necesario, pues el muralismo es un arte monumental y público, un arte de las calles, de los muros, un arte para ser visto por todos. Un arte para los barrios, para las fábricas, para las iglesias, para todos a fin de cuentas. Un arte que sólo podrá desarrollarse en donde el pueblo esté en el poder, es decir un arte con todas las posibilidades y el deber de darse en la nueva Nicaragua.

Es así como en 1984 se da inicio al curso preparatorio de muralismo. Era el comienzo de un proyecto de tres años de duración que venía a dar respuesta técnica-artística a esa voluntad

enthusiasm of the contributing artists, these murals were made with very poor technical skills. Poor technique, and additional local climatic factors such as (inclement) sun, wind, and rain, caused the deterioration and gradual destruction of the murals within a few months of their creation. Today, only the murals at the Luis Alfonso Velásquez Park remain, though subject to an ongoing process of deterioration.

Enthusiasm faltered due to this failed attempt, and many artists were no longer driven to experiment in the field. By 1983, very few were still interested in muralism.

Upon the arrival of our Italian comrades however—with the support of the *Movimiento Laico para América Latina* (Secular Movement for Latin America)—and through the creation of the mural brigade “Rodrigo Peñalba” by a group of students from the School of Visual Arts, the interest in Nicaraguan muralism was reawakened.

And it was indeed necessary, as muralism is an art form that is both monumental and public, a type of art meant for the streets, and made to be seen by everybody. An art made for neighbourhoods, factories, and churches. It is after all, a type of art meant for everybody. An art form that can only be developed when the people are in power, that is to say an art that encompasses the sense of possibility and duty of the New Nicaragua.

The introductory muralism class began thus, in 1984. It was the start of a three-year project that sought to bring technical and artistic solutions to respond to the determination to



CONSTRUYENDO LA  
PATRIA NUEVA FORJAMOS  
LA MUJER  
NUEVA



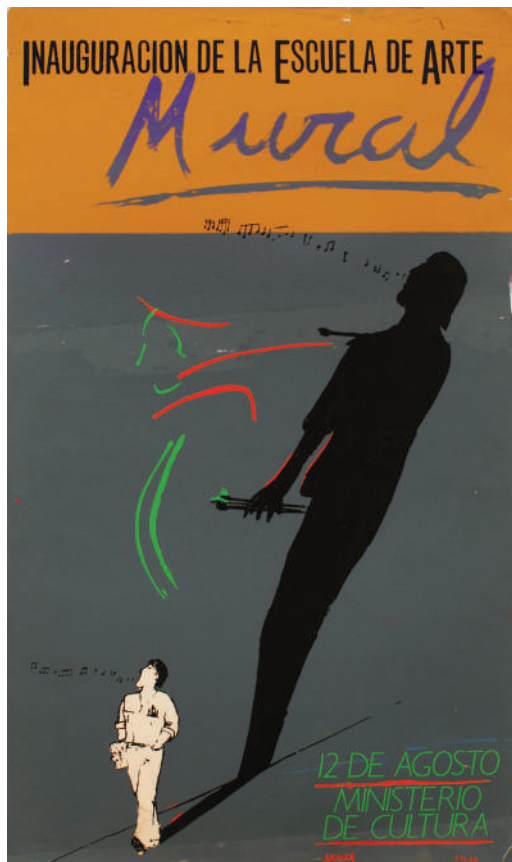
Brigada Muralista "Rodrigo Peñalba" (Sergio Michilini y miembros de la Escuela Nacional de Arte Público Monumental [Sergio Michilini and members of the National School of Monumental Public Art]), *La mujer nueva y la construcción de Nicaragua Nueva* [The New Woman and the Construction of the New Nicaragua], 1983. Técnica mixta [Mixed media], Casa de [Headquarters of] AMNLAE, Managua. Destruído en [Destroyed in] 1987. Archivo Raúl Quintanilla Armijo



manifestada por los artistas nicaragüenses al inicio de nuestra Revolución de desarrollar el arte público monumental en la patria de Sandino.

Un proyecto esencialmente destinado a la creación de un arte para el pueblo. Aquí en esta nueva escuela se especializarán los futuros artistas plásticos en la técnica del mural así como los profesores de la Escuela de Artes Plásticas que continuarán ejerciendo la enseñanza del muralismo en Nicaragua. Los primeros resultados de esta experiencia fueron los murales realizados en la casa central de AMNLAE [Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Amanda Espinoza]; los murales de la iglesia del combativo barrio Rigüero, declarados patrimonio nacional por nuestro Ministerio de Cultura; el mural portátil en honor al Comandante Carlos Fonseca y el mural portátil realizado para el acto central de AMNLAE. (Este último criticado ofensivamente por el diario de la reacción y últimamente de la contrarrevolución, lo que vino a ser un estímulo más para nuestra brigada de estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas).

Para este año 1985, se ha iniciado la fase de construcción de los edificios que albergarán a nuestra escuela de muralismo. Estos estarán en los terrenos de nuestro Ministerio de Cultura y ahí dará comienzo el curso trienal de muralismo que iniciará una nueva fase en el desarrollo de las artes plásticas en Nicaragua.



Tirzo Araiza, *Inauguración de la Escuela de Arte Mural* [Opening of the New Muralism School], 1986. Serigrafía sobre cartulina [Silkscreen on cardboard], 58.5 x 36.5 cm. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Entrada principal de la Escuela Nacional de Arte Público Monumental  
[Front entrance to the National School for Monumental Public Art], 1986.  
Archivo Raúl Quintanilla Armijo

make monumental public art in the land of Sandino, shown by Nicaraguan artists at the beginning of the revolution.

The project was essentially destined to create art for the people. In the midst of this new school, future visual artists will specialize in mural techniques, and professors from the National School of Visual Arts will continue to teach muralism in Nicaragua.

The first results were the murals made at the headquarters of AMNLAE (the Luisa Amanda Espinoza Association of Nicaraguan Women); the murals from the church in Barrio El Riguero, declared a national heritage site by the Ministry of Culture; the portable mural made in honour of Commander Carlos Fonseca, and the portable mural made for AMNLAE's main event (the latter was heavily criticized by the reactionary newspaper and, ultimately by the counterrevolution, further incentivizing our National School of Visual Arts' student brigade).

In 1985, the current year, the initial phase of construction for the first buildings that will host our muralism school has begun, on the grounds of the Ministry of Culture. The new three-year course in muralism will start here, launching a new phase in the development of the visual arts in Nicaragua.



Patricia Belli, *Sin título* [Untitled], de la serie *Mapas* [from the series *Maps*], 1986  
Óleo, yeso y arena sobre MDF [Oil, plaster and sand on reconstituted wood], 104 x 147 x 1.3 cm.  
Colección Helene Braddock Taylor, Alabama

# FORMACIÓN DE UNA NUEVA GENERACIÓN EN LA PLÁSTICA NACIONAL<sup>1</sup>

ESCRITO CON JUAN RIVAS

La realidad cultural de América Latina presenta múltiples expresiones e impone indagar por sus raíces históricas. Esta indagación implica creación, reflexión y cambio. Creación en que se exprese la potencia generatriz y constructora del hombre latinoamericano a través del arte y la ciencia. De esta labor habrán de surgir nuevas formas que den a esta América su identidad y su ser.

Alejandro Serrano Caldera,  
*Filosofía y Crisis* (1984)<sup>2</sup>

## Introducción

Podemos afirmar sin duda alguna que este [Primer] Foro de la Plástica Nacional [1987], al igual que los demás (teatro, danza, etc.) están inscritos en esa búsqueda, en esta indagación en que día a día los artistas e intelectuales progresistas someten a su realidad para encontrar su identidad propia.

---

1 Nota del editor: El texto original aparece firmado y fechado: 20 de octubre de 1987

2 Alejandro Serrano Caldera, *Filosofía y crisis*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1984.

# THE MAKING OF A NEW GENERATION IN THE NATIONAL VISUAL ARTS<sup>1</sup>

WRITTEN WITH JUAN RIVAS

*The cultural reality of Latin America entails a multitude of expressions, and requires inquiring into its historical roots. This inquiry entails creation, reflection and change. Creation in terms of how the generative, constructive potential of Latin-Americans may be expressed through the arts and sciences. Through this labor new forms will arise, giving this America its identity and sense of self.*

Alejandro Serrano Caldera,  
*Philosophy and Crisis* (1984)<sup>2</sup>

## Introduction

We can assert without a doubt that this Forum for National Visual Arts, and the other arts (theatre, dance, etc.), are circumscribed within this search, this inquiry that progressive artists and intellectuals have adhered to in order to better understand their identity.

---

1 Editor's note: the original text was signed and dated: October 20, 1987.

2 Alejandro Serrano Caldera, *Filosofía y crisis* (Managua: Editorial Nueva Nicaragua), 1984.

Es indudable que a partir del 19 de julio de 1979<sup>3</sup> las condiciones socio-económicas, políticas y culturales de nuestro país cambian radicalmente y posibilitan de esta manera una búsqueda más fructífera de nuestra identidad nacional.

Es en esta dinámica cultural, que imprime un nuevo ritmo al desarrollo de nuestro arte nacional, que se está forjando actualmente una nueva generación en la plástica nacional.

Por esta razón, al abordar el tema de la nueva generación, lo hacemos no como una enumeración de individualidades artísticas, sus logros y fallas, sino más bien como un fenómeno particular dentro del desarrollo de una sociedad que vive un proceso revolucionario auténtico.

### **Antecedentes**

Para comprender el desarrollo específico de las Artes Plásticas Nacionales y más concretamente el de la actual generación, es preciso remontarse a los orígenes del Arte Moderno en Nicaragua, dentro de un contexto socio-económico político específico. Lo haremos de manera breve y concisa pues existen ya documentos en donde se exponen más detenidamente estos orígenes.

En el período del surgimiento del Arte Moderno en Nicaragua, o sea en la década de los cincuenta, nuestro país vive la llamada modernización de su economía, que no era más que la inserción forzada al mercado

Undoubtedly, since the 19<sup>th</sup> of July 1979<sup>3</sup> socio-economic, political and cultural circumstances within our country have radically changed, enabling a more productive search for our national identity.

This cultural dynamic is setting a new pace for the development of our national art, and is shaping a new generation of visual artists. In speaking about this new generation, we will not be tallying individual artists, their successes and failures; rather we shall address them as part of a distinctive phenomenon within the development of a society that is undergoing an authentic revolutionary process.

### **Antecedents**

In order to understand the specific development of the National Visual Arts and explicitly that of the current generation, we must return to the origins of Modern Art in Nicaragua, within its specific socio-economic and political context. We will do this in a brief and concise manner, since documentation describing these points of origins at length already exists.

As Modern Art was emerging in Nicaragua, during the fifties, our country was undergoing a process of so-called economic modernization, which was nothing more than a forced incorporation into the international capitalist market. It was made possible through the imposition of cotton monocultures, resulting in

---

3 Nota del editor: El 19 de julio de 1979 fue el día en que el pueblo nicaraguense liderado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) derrocó la dictadura de Anastasio Somoza que era apoyada por Estados Unidos.

---

3 Editor's note: 19th of July, 1979, was the day when Nicaraguan people led by the Sandinista National Liberation Front (FSLN) overthrew the US-backed dictator Somoza.

internacional capitalista. Esto se realiza con la imposición del monocultivo del algodón y su secuela de crímenes y desalojos de tierra, así como con la consolidación económica, por un lado, de la dictadura somocista y, por el otro, de la burguesía vende patria.

Ambos grupos de poder, títeres del imperialismo, promovían despiadadamente “la penetración ideológica del imperialismo utilizando la cultura como una arma alienante”, instrumentalizando el arte, transformándolo en un medio más de opresión del pueblo y sometiéndolo a los férreos mecanismos de la oferta y la demanda.

Es en este ambiente “cultural” que surge el Arte Moderno en Nicaragua. En los cincuenta, Rodrigo Peñalba, procedente de Europa (Italia, España) inicia su magisterio rompiendo el academicismo estéril prevaeciente hasta entonces y sentando las bases para el desarrollo de la plástica contemporánea nacional.

Es importante resaltar el papel de Peñalba que, a pesar de sus posiciones políticas, resulta ser un abnegado maestro de generaciones. Esta importante labor lo hace incluso descuidar su propia producción en aras de la formación de la primera generación de artistas modernos de nuestro país.

De esta generación, en el período de los sesentas, se forma el grupo Praxis. Fue Praxis, junto con el grupo Gradadas, la vanguardia intelectual que, vinculándose al FSLN, supo afrontar con clara conciencia de clase y con inalterable rebeldía la situación opresora impuesta a nuestro país por la dictadura militar somocista. Fueron ellos inigualables animadores

crimes and land grabs, alongside the economic consolidation of the Somocista dictatorship on the one hand, and of the betraying bourgeoisie on the other.

Both of these powerful groups, puppets of imperialism, ruthlessly promoted “the ideological penetration of imperialism [by] using culture as a weapon for alienation,” instrumentalizing art, transforming it into a means of oppressing the people and of subjecting it to the fierce mechanisms of supply and demand.

It was within this “cultural” environment that Modern Art emerged in Nicaragua. During the fifties, Rodrigo Peñalba, who was returning from Europe (Italy, Spain) began to teach [at the National Arts Academy]. Breaking with the sterile academicism that was prevalent until then, he laid the foundations for the development of national and contemporary visual art.

It is important to highlight the role of Peñalba, who despite his political position, was a dedicated teacher to several generations. This important task of training the first generation of modern artists in our country even led him to neglect his own production.

Out of this generation, during the sixties, the group Praxis was formed. Together with the group Gradadas, they constituted the intellectual vanguard, and, once linked to the FSLN, confronted with clear class consciousness and with unalterable rebellion the oppressive situation imposed in our country by the Somoza military dictatorship. They were

de un movimiento cultural y de una actitud ante la vida y el arte que marcó definitivamente el desarrollo propio de nuestra plástica nacional.

Formalmente, la pintura nicaragüense de la época (sesenta-setenta) o el “estilo nicaragüense” –como lo llama Marta Traba– desarrollado por Praxis, presentaba marcadas influencias de las corrientes internacionales abstractas o informalistas, fue una pintura “simbólica, temperamental, geológica”, oscura. Una pintura “color caca, que reflejaba el peso de una cultura pobre, mezquina, supeditada a los intereses de partidos políticos, a intereses de familias, a intereses extranjeros que puedan asegurar sus posiciones privilegiadas” como bien lo afirmaban sus miembros en la revista del mismo nombre.

Ahora bien, no hay que olvidar que para estas fechas el imperialismo yanqui en su política de penetración ideológica auspiciaba a través de sus transnacionales (XEROX, ESSO), concursos y certámenes que fomentaban este lenguaje abstracto. “La pretendida neutralidad del arte y las pretendidas ‘revoluciones’ estéticas que se presentaban como sucedáneos de la revolución social”.

Es importante, pues, mencionar cómo Praxis pudo trascender a estos fenómenos embebiéndose en la búsqueda, en la indagación de los valores nacionales. Recurriendo directamente a nuestras raíces aborígenes, retomando valores de lo precolombino, llegando incluso a recrear lo que era la pintura rupestre de nuestros indígenas. En fin, nutriéndose de lo propio y de la lucha de un pueblo que buscaba su liberación.

the unparalleled motivators of a cultural movement and an attitude towards life and art that definitively marked the development of our national arts.

From a formal standpoint, Nicaraguan painting from this period (1960-70) or the “Nicaraguan style” of painting, as Marta Traba called it, that was developed by Praxis, displayed the marked influence of *informalismo* or abstract international currents, it was a “symbolic, temperamental, geological” painting, dark. Paint the “colour of faeces, reflecting the weight of a poor culture, petty, subordinated to the interests of political parties, to family interests, to foreign interests that can sustain their privileged status” as the members of the group affirmed in the magazine of the same name.

That said, we should not forget that by then, Yankee imperialism with its politics of ideological penetration, was sponsoring contests and competitions through its transnationals (XEROX, ESSO) in order to encourage this abstract language. “The purported neutrality of art and the alleged aesthetic ‘revolutions’ that were presented as substitutes for social revolution.”

It is important, then, to consider how Praxis was able to transcend these phenomena by becoming absorbed in a search, an enquiry into national values. Drawing directly upon our native roots, valuing pre-Columbian [cultures] to the point of even recreating the cave paintings of our indigenous [ancestors]. In short, they were nourished by their own and by the struggle of a people seeking its liberation.

Ahora bien, la esfera de influencia tanto de Praxis como de Gradas, no solo va a marcar a la llamada Generación de los setenta o de “transición”, sino que también se hará sentir sobre lo que podría llamarse la Nueva Generación.

Podemos entonces afirmar que ambos grupos sientan las bases para el desarrollo de un arte nacional. No solo buscando soluciones a los problemas plásticos y artísticos de su época, sino también ubicando estos mismos dentro de la dinámica de una sociedad en busca de su liberación.

### **La Nueva Generación**

Afirmamos al comienzo que la Nueva Generación de artistas plásticos se forjaba ahora dentro de la dinámica creada por la Revolución Popular Sandinista. Pero aclaramos, no solo es la Nueva Generación la que se desarrolla actualmente, también los artistas de generaciones anteriores siguen su evolución y desarrollo dentro del nuevo fructífero panorama que la revolución ha abierto a la cultura nacional.

Ya Sergio Ramírez presentaba claramente a la revolución misma como el hecho cultural más grande de nuestra historia.<sup>4</sup> Y es verdaderamente a partir del triunfo revolucionario que en nuestro país se plantean políticas culturales específicas destinadas al desarrollo, democratización y masificación de la cultura.

---

4 Nota del editor: Sergio Ramírez es un escritor, político y abogado que ejerció como vicepresidente de Nicaragua de la Junta de Reconstrucción Nacional del FSLN, desde el 10 de enero de 1985 hasta el 25 de abril de 1990.

That said, the influence exerted by both Praxis and Gradas, will leave a mark not only on the so-called Generation of the Seventies or of “Transition,” but also on those that we might call the New Generation.

We can thus affirm that both groups laid the foundations for the development of a national art. Not only by searching for solutions to the formal [*plastic*] and artistic problems of their time, but also by locating these within the dynamics of a society that sought its liberation.

### **The New Generation**

We stated in the beginning that the new generation of visual artists was forged within the dynamics enabled by the Sandinista Popular Revolution. Nonetheless, we clarify, that we are speaking not only of a New Generation that is currently emerging, but also of artists from previous generations that have evolved and developed within the new and ample panorama that the revolution has opened up in our national culture.

Sergio Ramírez has spoken of the revolution itself as the greatest cultural event in our history.<sup>4</sup> And it is truly beginning with the revolutionary triumph that specific cultural policies aimed at the development, democratization and mass-distribution of culture are being proposed in our country.

---

4 Editor’s note: Sergio Ramírez is a writer, politician and lawyer who served as Vice President of Nicaragua and was a member of the Junta of National reconstruction, between January 10, 1985 until April 25, 1990.



Con la formación tanto del Ministerio de Cultura como de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura ASTC, el gobierno revolucionario abre nuevas vías y posibilidades para el desarrollo de una cultura nacional y, como parte fundamental de esta, de un arte nacional.

Ha sido el trabajo desarrollado por los artistas nacionales dentro de la unión lo que ha permitido el desarrollo tanto del trabajo plástico (promoción nacional e internacional, distribución, comercialización y teorización) como la integración misma de los artistas al trabajo político y militar que demanda hoy en día nuestro país. Esto nos hace participar del proceso revolucionario de una manera más beligerante y más definida, dándole un verdadero sentido a nuestro movimiento.

La creación de los certámenes nacionales (se han realizado hasta la fecha siete) juega un papel importante para evaluar el desarrollo de nuestra plástica. Y ha sido allí donde se ha comenzado a definir, donde se ha hecho notar la participación de nuevos elementos, de nuevos artistas, de nuevas inquietudes plásticas y conceptuales.

Vale la pena mencionar que varios de los premios más importantes de estos certámenes, en sus diversas ramas (pintura, escultura, dibujo, gráfica, etc.), han sido obtenidos por estos nuevos valores que comienzan a definirse y perfilarse como la Nueva Generación de la Plástica Nacional.

Aunque formados, en su mayoría, antes del triunfo revolucionario, estos artistas han comenzado a definir características que los

With the formation of the Ministry of Culture and the Sandinista Association of Cultural Workers (ASTC), the revolutionary government has opened new venues and possibilities for the development of a national culture and, as a fundamental part thereof, a national art.

Artists working from within the union have contributed to the development of visual practices (national and international promotion, distribution, marketing and theorization), and have been integral to the political and military work that is currently needed in our country. We are participating in the revolutionary process directly as militants, in a more clearly defined manner, which confers true meaning to our movement.

National competitions (seven to date) have been instrumental to evaluating the development of our visual arts. We have thus started to define [this project], noting the participation of new elements, new artists, new formal and conceptual interests.

It is worth mentioning that several of the most important awards from these contests, in various categories (painting, sculpture, drawing, graphic, etc.), were won by these valuable new contributors that are starting to coalesce as a New Generation in the National Visual Arts.

Although trained, for the most part, before the revolutionary triumph, these artists have begun to display characteristics that go against or that differentiate them from previous generations. A more open-minded, newer mentality has allowed our art to position itself within firm national roots while gradually



Raúl Quintanilla Armijo, *El tren de Lenin* [The Lenin Train], 1985. Cológrafo [Collograph], 11.4 X 21.6 cm.  
Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. Gift of David Craven, 2003.

contraponen o diferencian de las generaciones anteriores. Una mentalidad más abierta y fresca ha permitido que nuestro arte camine con firmes raíces nacionales hacia formas cada vez más universales y actualizadas.

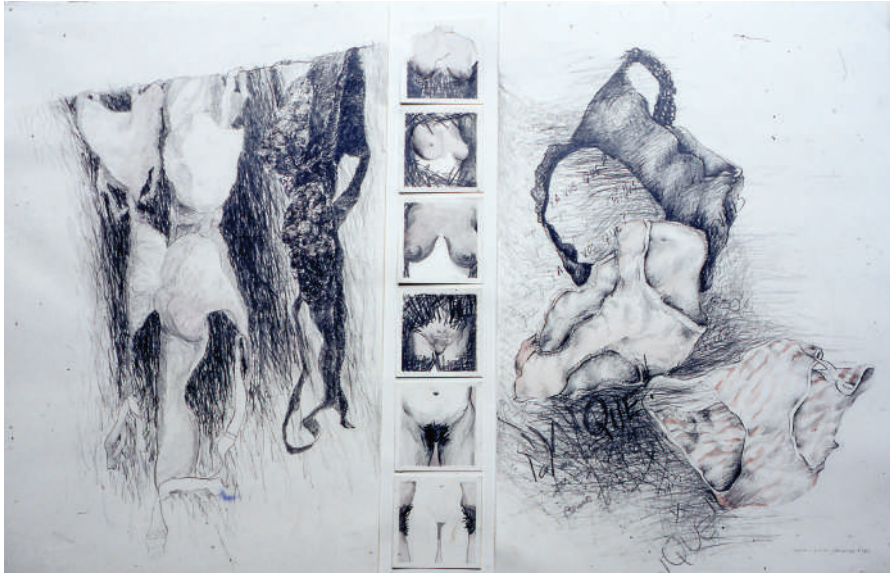
Evidentemente que hoy en día se nos plantea igual de fuerte el dilema o la problemática de integrar lo nacional con lo universal, sin caer torpemente en las trampas del colonialismo artístico cultural que emana de las supuestas "metrópolis" artísticas (Nueva York, Berlín, etc.).

Como ya lo han señalado varios críticos de arte internacionales, una de las características

gravitating towards more universal and updated practices.

Evidently, we are faced with the dilemma or the problematic of integrating the national and the universal, without falling awkwardly into the trap of cultural colonialisms stemming from the supposed "metropolises" of art (New York, Berlin, etc.).

As several international art critics have already pointed out, one of the most outstanding characteristics of our current art, and specifically of the art produced by this new generation, is "the profound artistic pluralism



Ingrid Mayrhofer, Damarys Sepúlveda y [and] Silvia Terwisscha, *Es mi cuerpo y ¡qué!* [It's my Body, So What!], 1986  
 Carboncillo sobre papel [Charcoal on paper], 76 x 106 cm.  
 Archivo Ingrid Mayrhofer

más destacadas de nuestro arte actual, y más especialmente del arte producido por esta nueva generación, es “el pluralismo artístico profundo en términos de estilo y contenido” y “sobre todo una afirmación histórica del arte como componente esencial de la humanidad”.

Hay que puntualizar que hemos hablado de influencias y rasgos asumidos, pero no de un movimiento propiamente dicho. Creemos que aún hace falta mucho trabajo organizativo para madurar condiciones para poder alcanzar esa categoría. Si bien hay entre los jóvenes objetivos comunes declarados, pesa todavía demasiado

in terms of style and content” and “above all a historical affirmation of art as an essential component of humanity.”

We must point out that while we have spoken of influences and acquired traits, we haven't yet discussed a movement proper. We believe that much organizational work is still needed to create the proper circumstances to attain that category. Despite the common goals that are declaredly shared amongst young people, an assessment of the arts that tends to evaluate, analyse and even exalt particular and individual results weighs in too much still.

toda una valoración de las artes tendientes a evaluar y analizar e incluso exaltar resultados particulares e individuales.

Existen pues muchas y variadas alternativas para las diversas visiones particulares de nuestra joven generación de plásticos. Incluso, paralelamente al surgimiento y consolidación de estos nuevos valores han aparecido obras y productores de obras de escaso o nulo valor estético, copiadore de estilos comercializables fácilmente y copiadore de sí mismos.

Fenómenos explicables dentro de la libertad absoluta de expresión y creación que se está dando en nuestro país.

Creemos que la nueva generación existe en la medida en que sus artistas crean una obra. Una obra con presencia, una obra que presente cambios sustanciales, tanto formales como conceptuales, en relación a la obra de las generaciones anteriores.

Debemos pues ser personas abiertas a sabiendas que poseemos poderosas y fuertes raíces que nos identifican y que estamos en capacidad de ejercer la libertad creadora para abrimos aún más a todas las posibilidades de reafirmarnos.

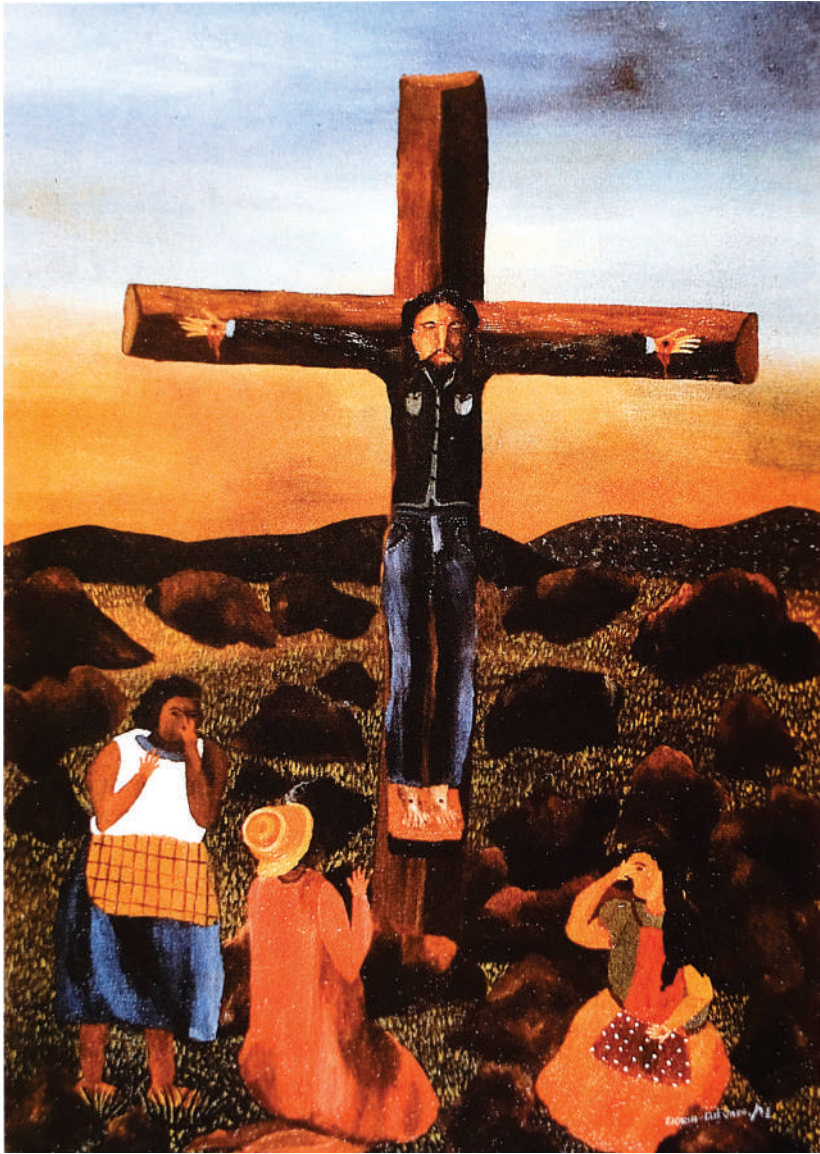
Consideramos, en este sentido, vital el papel de la crítica y la teorización del arte en nuestro medio. Solo con una discusión abierta, fraterna y veraz entre todos nosotros, vieja, intermedia y nuevas generaciones podremos discernir entre lo auténtico y valioso o lo contrario.

Alas, there are many and diverse alternatives to the perspectives brought forth by our young generation of makers. Parallel to the emergence and consolidation of these new values we have also seen work and producers of work of little or no aesthetic value, imitators of easily marketable styles, even self-imitators. Such phenomena are easy to explain in a climate that encourages absolute freedom of expression and creation, as is the case in our country.

We believe that this new generation can endure only as long as the artists that are a part of it create new work. Work that has presence, work that proposes substantial changes, both in formal and conceptual terms, and in relation to the work of previous generations.

We must therefore remain open-minded, knowing that we have powerful and strong roots to define us and that we are capable of exercising our creative freedoms to open ourselves up even more to all the possibilities of reaffirming ourselves.

In that sense, we believe that the role of criticism and the theorization of art in our midst is vital. Only within a climate of open, fraternal and honest discussion will older, intermediate and new generations be able to discern between the authentic, the valuable or their opposites.



Gloria Guevara, *Cristo guerrillero* [Christ as a Guerrilla Fighter], 1975. óleo sobre tela [Oil on canvas]  
Cortesía de la artista [Courtesy of the artist]

# PINTURA PRIMITIVA Y PELIGRO COMERCIAL<sup>1</sup>

El título mismo de esta ponencia podría incitar a miedos, sonrisas y falsas expectativas. El peligro comercial, o sea ese insertarse en los mecanismos de la oferta y la demanda de un mercado dado, afectan no solo al arte primitivo de nuestro país, sino a todo arte que se convierta por una u otra razón en mercancía con su valor suplantado por determinado valor de costo impuesto.

En nuestro medio, una sociedad nueva y en transición, una sociedad con una genuina economía mixta, la problemática de comercialización del arte es sumamente compleja y difícil de desentrañar.

---

1 Nota del traductor: *Pintura primitiva o primitivista* se refiere a un género específico de la pintura nicaragüense practicado desde los años cincuenta por artistas que no recibieron un entrenamiento artístico formal. Las islas de Solentiname fueron el lugar donde este género floreció a través del apoyo y la guía de Ernesto Cardenal. Debe ser distinguido del primitivismo como una corriente en el arte europeo moderno o de cualquier uso peyorativo del término con respecto al arte de las culturas no occidentales. El autor usa tanto el término *primitiva* como *primitivista* en el texto original. (Nota del editor: Este texto fue presentado como conferencia en el I Foro de la Plástica Nacional, en octubre de 1987).

# PRIMITIVE PAINTING AND THE DANGERS OF COMMERCIALISM<sup>1</sup>

The very title of this paper may incite fears, smiles and false expectations. The dangers of commercialism, that is, of the insertion into the mechanisms of supply and demand of a given market, affect not just *primitive* art from our country, but all art that, for one reason or another, is converted into commodity, its value supplanted by a pre-determined and imposed monetary value.

Due to our present situation, as a new and transitional society operating within a genuinely mixed economy, the problem of the commercialization of art is extremely complex and difficult to untangle.

---

1 Translator's note: *pintura primitiva* or *primitivista* refers to a specific genre of Nicaraguan painting practiced since the fifties by artists who did not receive formal academic training. The islands of Solentiname were a key location where this genre flourished through the support and guidance of Ernesto Cardenal. To be distinguished from primitivism as a current in modern European art or from any pejorative use of the term in regards to the art of non-Western cultures. Since the author uses both the term *primitiva* and *primitivista* in the original text, this distinction has been kept in translation. (Editor's note: This text was a lecture given at the First Forum for National Visual Art in October 1987).

¿Cuántas veces no se ha discutido el problema o mejor dicho la situación de la comercialización de las obras de los artistas plásticos nicaragüenses en las mismas reuniones de nuestra unión de artistas plásticos? No una, ni dos, sino varias veces. ¿Y a qué conclusiones se ha llegado? Bueno...

Todos los aquí presentes, o casi todos están relacionados de una manera al problema de la venta de sus obras. O sea que la comercialización de la obra es un asunto común a todos los artistas nicaragüenses, y del mundo mismo. Un asunto tangible y real para todos nosotros. Un asunto de más de siete u ocho cifras en estos días.

Ahora bien, una cosa es comercializar la obra y otra muy distinta caer en el comercialismo. (Con sus connotaciones sobre la calidad). Pintar lo que se vende, lo que de pronto está de moda, pintar en serie, incluso llegar a abandonar inquietudes verdaderas por vender más rápido, más y más caro, he allí el problema fundamental.

Este problema, o sea, el problema de ser genuino a fin de cuentas, también nos afecta a todos los productores de imágenes de este país.

Creo que cuando mencioné anteriormente la cuestión del dilema de pintar lo que se siente o pintar lo que se vende (o mejor dicho lo que está de moda), toqué en cierta forma lo que nos trae a unir las dos frases que dan nombre a esta ponencia: Pintura primitiva y peligro comercial.

How many times has this matter, or better said, this situation that pertains to the commodification of work by Nicaraguan visual artists, been debated in the meetings of our union of visual artists? Not once, not twice, but several times. And what conclusions have been reached? Well...

All those here present, or almost all, are bound in one way or another to problems related to the sale of their work. That is, the commodification of artwork is a concern shared by all Nicaraguan artists, and around the world. [It is] a tangible and real issue for all of us. A concern rounding up to more than seven or eight figures these days.

Certainly, it is one thing to sell work and quite another to fall into commercialism. (With its qualitative connotations). To paint what sells, what is suddenly fashionable, to produce series, even to abandon one's real interests [as in artist] in order to sell faster, more and for a higher price, that is the fundamental problem here.

At the end of the day, it amounts to a problem of authenticity, that likewise affects all image-makers in this country.

I think I already mentioned the dilemma of painting what one feels over what is saleable (or rather what is fashionable). This relates to the ties between the two phrases in the title of this paper: *Primitive* painting and the dangers of commercialism.

Realmente son dos cosas distintas, pero que a veces, y es un hecho real en este país actualmente, se unen trayendo nefastas consecuencias para el desarrollo de la plástica nacional. Y más específicamente para el desarrollo de la pintura primitiva en Nicaragua.

Que la pintura primitiva constituye hoy en día una de las tendencias más importantes, genuinas y originales de nuestro arte nacional es una verdad de sobra conocida por todos los presentes. De hecho no solo por los estudiosos y propagandistas del país lo han reconocido, sino también importantes críticos de arte internacional.<sup>2</sup>

De hecho el recién pasado 7mo Certamen de Plástica organizado por la UNAP, demostró que nuestra pintura primitiva tiene no solo genuinos valores plásticos y originalidad temática, sino también una coherencia lógica en su desarrollo y evolución comparada a otras tendencias de nuestra plástica.<sup>3</sup>

### ¿Y entonces?

Bueno, entonces el problema de ligar las frasecitas de nuestro título se va complicando. Sin pretender herir sensibilidades de artistas,

They are two different things, really. Yet sometimes, as is the case in this country at the moment, they come together yielding nefarious consequences for the development of our national visual arts—specifically for the development of *primitive* painting in Nicaragua.

We are all aware that *primitive* painting is today one of the most important, authentic and original currents in our national art. It has been acknowledged as such by national scholars and propagandists, and also by important international art critics.<sup>2</sup>

In fact, the 7<sup>th</sup> Visual Art Awards which were recently organized by the UNAP demonstrated that our *primitive* painting not only has genuine aesthetic value and thematic originality, but that it has also had a healthy and coherent development and evolution by comparison to other artistic trends.<sup>3</sup>

### And so?

Well, then the matter of binding together the coquetries in our title is getting complicated. Without meaning to hurt the sensibilities of any artists, promoters or buyers, we will try to elucidate this difficult yet nonetheless

---

2 Ver: [David] Craven, Crhijt, [Seldeh] Rodman, [Kent] Johnson. Nota del editor: Sugerimos ver David Craven y John Ryder, *Art of the New Nicaragua*, Cortland, marzo de 1983; Kent Johnson, "Nicaraguan Culture: Unleashing Creativity," *NACLA, Report on the Americas*, Vol. 19, No. 5, setiembre-octubre de 1985, pp. 8-II.

3 Evaluación del 7mo Certamen Nacional.

---

2 See [David] Craven, Crhijt, [Seldeh] Rodman, [Kent] Johnson. Editor's note: See David Craven and John Ryder, *Art of the New Nicaragua*, Cortland (March 1983), and Kent Johnson, "Nicaraguan Culture: Unleashing Creativity," *NACLA, Report on the Americas*, Vol. 19, No. 5, (September-October 1985), pp. 8-II.

3 Evaluation of the 7<sup>th</sup> National Awards.





Julie Aguirre, Hilda Vogel y [and] Manuel García, *Paisaje* [Landscape], 1980. Parque Velásquez [Velásquez Park], Managua. Pintura comisionada por el gobierno de Nicaragua en 1980 y destruido en 1990 [Painting commissioned by the Nicaraguan Government in 1980 and destroyed in 1990].

promotores y compradores trataremos de elucidar esta relación difícil pero verdadera entre la pintura primitiva y el peligro de comercializarse. Y digo peligro de comercializarse y no peligro comercial.

Ya había mencionado al comienzo que no solo la pintura primitiva estaba en peligro de caer en ese fenómeno. Todas las tendencias tienen ese peligro realmente. Lo que pasa creo yo es que la pintura primitiva y la pintura primitivista e incluso el kitsch *pri-opportunista* de algunos se vende más.

¿Por qué? Realmente este fenómeno no es nuevo, y ni siquiera es un fenómeno específico a nuestro país.

extant relationship between *primitive* painting and the dangers of commercialism. And I say dangers of commercialism and not commercial dangers.<sup>4</sup>

I mentioned at the very beginning that not only *primitive* painting risks falling into that trap. All other directions are at risk. It happens to be the case, I think, that *primitive* painting and *primitivist* painting and even opportunistic kitsch simply sells more.

<sup>4</sup> Translator's note: A distinction was made between commodification (i.e. when an artwork is turned into commodity) and commercialism or commercialization, which pertains to the selling of art. The terms were used interchangeably to reflect nuances from the original phrasing.



Oscar Mairena, *Palo de mango frente a la iglesia* [Mango tree in front of the church], 1975.  
 Óleo sobre tela [oil on canvas], Colección Teresita y William Agudelo.  
 Cortesía [Courtesy] 80 Washington Square East, NYU

Los orígenes de nuestra pintura primitiva son ya conocidos y han sido lo bastante expuestos en textos más profundos y por autores más competentes en el campo como para intentar volver a hacerlo acá.<sup>4</sup>

Sí creo conveniente mencionar que básicamente nuestra pintura primitiva nace verdaderamente como fenómeno popular y democrático, único en América Latina, en las experiencias didáctico-pedagógicas de Solentiname.

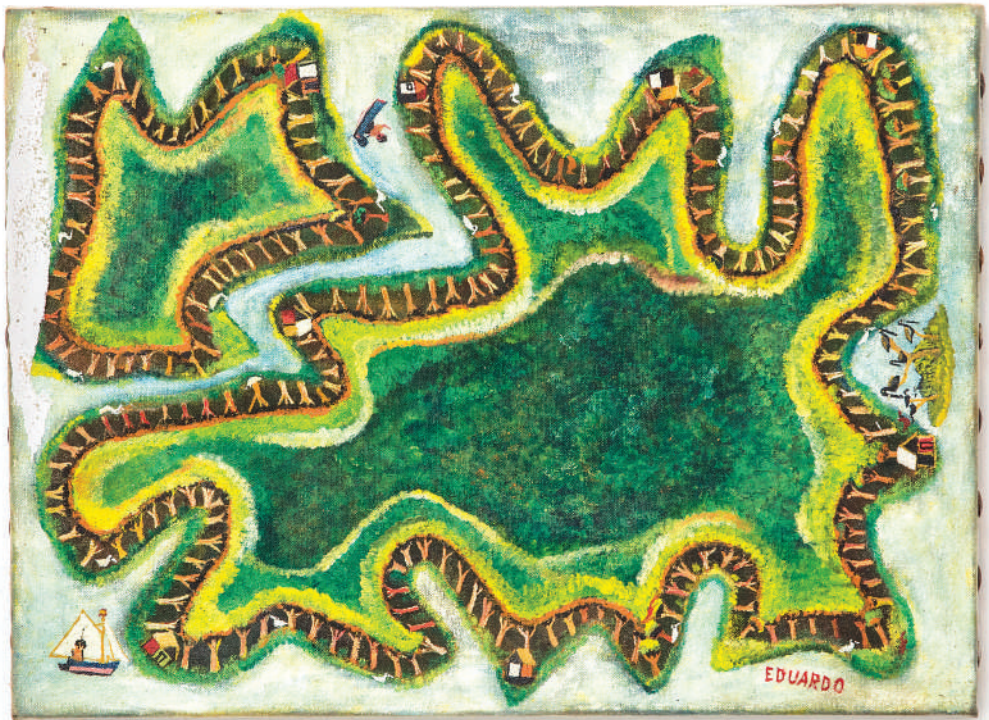
4 Ver: Valle. Nota del editor: Sugerimos ver Julio Valle-Castillo, "Los primitivistas de Nicaragua o el inventario del paraíso," *Nicaráuac*, Vol. 6, No. 12, abril de 1986, pp. 161-174.

Why? This phenomenon is certainly nothing new, and it is not even specific to our country.

The origins of our *primitive* painting are already well-known and have been analysed in-depth by more competent authors in our field, so I will refrain from covering that ground once more.<sup>5</sup>

It is worth mentioning that our *primitive* painting emerged as a truly popular and democratic phenomenon, unique in Latin America, through the didactic-pedagogical experience of Solentiname.

5 See: Valle. Editor's note: See Julio Valle-Castillo, "Los primitivistas de Nicaragua o el inventario del paraíso," *Nicaráuac*, Vol. 6, No. 12 (April 1986), pp. 161-174.



Eduardo Arana, *Islas* [Islands], 1975. Óleo sobre lienzo [Oil on canvas], 28 x 38.5 cm.  
Colección Marcos Agudelo, Managua.  
Cortesía [Courtesy] 80 Washington Square East, NYU.

O sea que “más que una búsqueda estrictamente plástica” a como bien lo dice el poeta Valle “esta Escuela es un experimento, dentro del proyecto de superación comunal, para educar a la comunidad: experimento además sin una previa concepción, que se iba definiendo en el terreno de la práctica, pero que se logró como tal y logró sus fines”<sup>5</sup>

Ahora bien, de las Islas de Solentiname hasta las galerías comerciales de nuestros hoteles y cafeterías hay un gran trecho. Y una gran diferencia. De concepción y, valga la pena mencionarlo, de calidad estética y valor plástico.

#### **¿Cómo pasa todo esto?**

Ya en los setentas se comienza a vivir el auge del primitivismo en nuestro país. Era la época del llamado “boom” de las grandes galerías: centros elitistas de las clases dominantes y snob de nuestro país, que lanzan al mercado la última moda y descubrimiento. Sus esperanzas de ganancias no fueron defraudadas.

Por un lado el anacronismo de la pintura moderna de nuestro país, el propio lenguaje simbólico y cerrado de la mayoría del arte nacional, que dificultaba su lectura para una gran mayoría de la burguesía vende patria y de los compradores de arte a nivel nacional, y por otro lado los gustos por lo folklórico y típico de toda una amalgama de turistas y compradores internacionales, hacen que este boom de la pintura primitiva nicaragüense se consolide.

---

5 *Ibid.*

It was, in other words, “more than a strictly formalist search” as the poet [Julio] Valle [Castillo] has well stated, “this School is an experiment, within a communal project of improvement, meant to educate the community: an experiment that has no preconceived ideas, and is defined through practice, one that was successful as such and achieved its goals.”<sup>6</sup>

Nonetheless, from the Islands of Solentiname to the commercial galleries of our hotels and cafeterías is a long way. And a big difference. Conceptual as well as, one must say, in terms of aesthetic quality and formal value.

#### **How did all this happen?**

Already during the seventies *primitivism* was emerging in our country. This was the era of the so-called “boom” of the big galleries: elitist centres for the dominant and snobbish classes, which launched the latest fashions and discoveries onto the market. Their aspirations for profit did not stay unfulfilled for long.

On the one hand, the anachronism of modern painting in our country, and the symbolic and closed-off language of our national art, posed difficulties for a large majority of the betraying bourgeoisie and for art buyers at the national level. On the other hand, the taste for the folkloric and vernacular that was typical for the *mélange* of tourists and international buyers, enabled the consolidation of this boom of Nicaraguan *primitive* painting.

---

6 *Ibid.*

Ahora bien, jamás vamos a negar el valor y el papel concientizador que la experiencia pedagógica plástica de Solentiname tuvo sobre sus productores. Basta recordar San Carlos y la destrucción misma de Solentiname por la guardia genocida.

Pero, ¿qué efectos tuvo este boom de los setenta y cómo se ha venido desvirtuando lo genuino de nuestra pintura primitiva nicaragüense? Aquí comienzan las preguntas primordiales.

¿Cómo y por qué un arte genuinamente popular, popular en el sentido de ser hecho por el pueblo y para el pueblo, o sea, de ser un arte como fenómeno de conocimiento, utilizado para transformar la realidad, ha pasado a ser en cierta medida, y es evidente que hay excepciones, un souvenir para turistas e internacionalistas o una inversión cortoplacista para los marchands nacionales e internacionales que operan en nuestro país?

¿Por qué —y de nuevo lo que planteo son inquietudes, preguntas para todos nosotros— este arte que surge de una experiencia tan rica y genuina como la de Solentiname se convierte de pronto en moda y estilo a imitar incluso por aquellos que jamás han sido verdaderos artistas primitivos? Y aquí planteamos el problema fundamental creo yo, el problema que afecta enormemente y que crea el comercialismo despiadado que de esta tendencia se da actualmente en el país.

Of course, we will never deny the value and the consciousness-raising role that the pedagogical and formal experience of Solentiname had on producers. It suffices to remember San Carlos and the destruction of Solentiname by the genocidal [national] guard.

Yet, what effect has this boom of the seventies had, and how has the authenticity of our *primitive* Nicaraguan painting been distorted? Here begins the soul-searching.

How and why has a genuinely popular type of art, popular in the sense of being made by the people and for the people, that is, art as a form of knowledge, used to transform reality, become to a certain extent—and it is clear that there are exceptions—a souvenir for tourists and internationalists or a short-term investment for the national and international merchants that operate in our country?

Why—and again I am merely suggesting concerns, questions for all of us to consider—has this art that arose from an experience as rich and genuine as Solentiname suddenly become fashion, a style to imitate even by those who have never been proper *primitive* artists? And hence we raise a fundamental problem, I believe, a problem that greatly affects us and that has enabled the ruthless commercialism behind this trend that is on the rise in our country.

Hoy en día, especialmente a partir del triunfo revolucionario y la promoción desmedida de nuestra pintura primitiva se ha desatado una plaga de pseudoartistas que practican según ellos el arte de la pintura primitiva. Más lejos de ello no podrían andar. Creadores de un pastiche seudoprimitivista, de un kitsch folklórico regionalista, ofrecido a turistas desprevenidos estos comerciantes de caballete han llenado no solo las galerías, hoteles y restaurantes, sino las calles mismas, desvirtuando en gran medida los valores auténticos de nuestro arte primitivo. Es cierto que hoy en día ya los medios de producción artística no son propiedad exclusiva de una elite de artistas e intelectuales, es cierto que hoy hay un gran movimiento de aficionados a todas las manifestaciones artísticas incluyendo la plástica y que esto trae como resultado una producción artística desnivelada y diversa, en cuanto a calidad y estilos. Pero en medio de todo brilla aún lo genuino y creo que es responsabilidad de todos nosotros, artistas, alumnos de arte, promotores culturales, ASTC [Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura] y Ministerio de Cultura, puntualizar en este asunto. Hay que desenmascarar lo falso y valorar lo genuino.

Nowadays, especially after the revolutionary triumph and the excessive promotion of our *primitive* painting, a plague of pseudo-artists has been unleashed, who practice the art of *primitive* painting as they see fit. They couldn't drift further away if they wished. Creators of pseudo-*primitivist* pastiche, of folkloric regionalist kitsch, offered to unsuspecting tourists, these easel merchants have filled not only galleries, hotels and restaurants, but the streets themselves, greatly distorting the authentic values of our *primitive* art. It is true that today the means of artistic production are not the exclusive property of an elite of artists and intellectuals, it is true that today there is a great movement of aficionados of all artistic manifestations that includes visual art, and that this results in an artistic production that is uneven and diverse, in terms of quality and style. But in the midst of it all, authenticity still shines and I believe that it is the responsibility of all of us, artists, art students, cultural promoters, the ASTC [Sandinista Association of Cultural Workers] and the Ministry of Culture, to speak to this matter. We must expose the fake and value the authentic.



Ingrid Mayrhofer, *Sopa de muñecas* [Dolls' Soup], 1987. Instalación de medidas variables [Installation, variable dimensions]. Archivo Ingrid Mayrhofer

# UNA NECESIDAD INMEDIATA: LA INNOVACIÓN DE LA IMAGEN Y LOS MEDIOS DE EXPRESIÓN EN NUESTRA PLÁSTICA NACIONAL<sup>1</sup>

ESCRITO CON PATRICIA BELLI Y  
RAQUEL QUEZADA

*Creo y cada vez me convengo más de ello, que el momento que vivimos es de transición y por ende de crisis.*

Alejandro Serrano Caldera, *Filosofía y Crisis* (1984)<sup>2</sup>

*Podemos partir de un hecho en que hay criterios concordantes, y es calificar la situación de las artes plásticas del mundo occidental en nuestro siglo, como de fractura, de crisis.*

Alberto Collazo, *Arte y Tercer Mundo* (1987)<sup>3</sup>

## Consideraciones generales

Abordamos el tema, que originalmente se iba a titular “Innovaciones de imagen, memoria y medios de expresión”, reconociendo el estado de crisis de nuestra plástica nacional. Crisis como señal de vida y crecimiento y que, como acertadamente lo señala el crítico argentino

---

1 Nota del editor: El texto fue originalmente publicado en prensa como “La innovación de la imagen y los medios de expresión en nuestra plástica nacional” pero aquí usamos el título original propuesto por los autores.

2 Alejandro Serrano Caldera, *Filosofía y crisis*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1984.

3 Alberto Collazo, “Arte y tercer mundo: II Bienal de la plástica en La Habana” *Crisis*, No. 52 (Buenos Aires, 1987).

# AN IMMEDIATE NEED: INNOVATING IMAGE AND MEANS OF EXPRESSION IN OUR NATIONAL VISUAL ARTS<sup>1</sup>

WRITTEN WITH PATRICIA BELLI  
AND RAQUEL QUEZADA

*I believe and am becoming more and more convinced, that the moment we are living in is one of transition and therefore of crisis.*

Alejandro Serrano Caldera, *Philosophy and Crisis* (1984)<sup>2</sup>

*We can begin with the fact that there are sufficient overlapping criteria, and to characterize the context of the visual arts of the western world in our century, as a fracture, as a crisis.*

Alberto Collazo, *Art and the Third World* (1987)<sup>3</sup>

## General considerations

We embark upon this topic, originally titled “Innovating image, memory and means of expression,” by acknowledging that our national visual arts are in a state of crisis. Crisis as a sign of life and growth, as rightly pointed out by the Argentine critic Alberto

---

1 Editor’s note: The text was originally published as “Innovating Image and Means of Expression in our National Visual Arts”, but here we use the original title proposed by the authors.

2 Alejandro Serrano Caldera, *Filosofía y crisis*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1984.

3 Alberto Collazo, “Arte y tercer mundo: II Bienal de la plástica en La Habana” *Crisis*, No. 52 (Buenos Aires, 1987).



Alberto Collazo, se ubica dentro del panorama más amplio de la plástica occidental y más específicamente aún dentro de la situación de la plástica “tercermundista”.

Ahora bien, nos incluimos dentro de la plástica tercermundista precisamente por estar ubicados en esa periferia cultural que es promovida y estructurada en base a los intereses de los centros hegemónicos de la cultura. Verdaderos centros de colonialismo cultural que, queramos o no, terminan de una manera u otra imponiéndonos el peso de sus crisis de “originalidad” y competencia. Crisis particulares surgidas evidentemente por el juego de la oferta y la demanda creado por el mercado internacional del arte.

El reflejo objetivo más claro de esta imposición de “valores” (léase crisis) es la imagen “fuertemente occidentalizada” de nuestra plástica y la “heterogeneidad de formas y materiales” con que la manifestamos.<sup>4</sup>

A esta crisis impuesta desde el exterior tendremos que sumarle nuestros propios problemas. Estos son a nuestro juicio: la búsqueda de identidad y contemporaneidad, la notable falta de crítica artística seria, la falta de estudio y teorización, la elitista categorización de las disciplinas artísticas, la falta de accesibilidad de nuestro arte y el grave efecto producido por la comercialización indiscriminada sobre la calidad y originalidad de nuestra plástica.

---

4 Collazo, *Ibid.*

Collazo, is positioned within the broader panorama of Western visual arts and more specifically within the context for the arts in the “third world.”

We include ourselves within this third world of the visual arts precisely because we are located within this cultural periphery which is promoted and structured according to the interests of hegemonic centres of culture. These centres of cultural colonialism, whether we like it or not, end up imposing the weight of their crisis of “originality” and competence in one way or another. Individual crises arise evidently from the game of supply and demand created by the international art market.

The clearest and most objective reflection of this imposition of “values” (read crisis) can be seen in the “strongly Westernized” image of our art and the “heterogeneity of forms and materials” through which it becomes manifest.<sup>4</sup>

To this crisis, that has been imposed from the outside, we must add our own problems. These are, to our judgement: a search for identity and contemporaneity, the notable lack of serious art criticism, a lack of [opportunities for] study and theorization, the elitist categorization of artistic disciplines, a lack of accessibility in our art and the severe impact that indiscriminate commercialism has had over on the quality and originality of our art.

---

4 Collazo, *Ibid.*

Resumiendo: consideramos que es hora de tomar conciencia de esta crisis general que nos afecta. No es o no debería ser, mejor dicho, necesario que tengan que ser los críticos extranjeros quienes nos vengán a avisar de nuestra propia situación. Esta es evidente y el aceptarla lo más pronto posible nos permitirá, creemos, superarla a corto plazo.

Hay que cambiar la óptica tradicionalista, conservadora y autocomplaciente que ha prevalecido durante la última década de nuestro desarrollo plástico. Solo así podremos dejar algún día de ser una provincia de segundo orden en la plástica latinoamericana.

Además de reconocer la crisis y de cambiar la óptica con que la hemos venido justificando es fundamental profundizar en el estudio de nuestra plástica y en el estudio de la plástica universal. Esto lo deberemos hacer desde un punto de vista crítico y audaz. Estamos terminando la década de los ochenta. No podemos seguir viviendo de recuerdos y glorias pasadas, es injusto para la revolución y para nosotros mismos.

Por eso precisamente decidimos cambiarle el título a estas notas por el de "Una necesidad inmediata: La innovación de la imagen y los medios de expresión en nuestra plástica nacional".

Pero hagamos una aclaración, tal vez muy necesaria, al hablar de una situación de crisis hablamos de una etapa de transición. De una etapa de la cual el trabajo arduo, consciente, audaz y crítico (tanto a nivel teórico como práctico evidentemente) nos hará salir adelante.

In short: we believe it is time to acknowledge this general crisis that affects us. It is not, or should not be, necessary that foreign critics be the ones alerting us to our own situation. It is evident, and accepting this as soon as possible will allow us, we believe, to overcome it in the short term.

We must change the traditionalist, conservative and self-serving views that have prevailed during the last decade of our artistic development. Only so may we someday cease to be a second order province in Latin American art.

In addition to acknowledging this crisis and to changing the [established] views that have served to justify it, it is of fundamental importance that we deepen the study of our own visual arts and of the universal arts. We must do this critically and audaciously. We are reaching the end of the decade of the eighties. We cannot keep living on memories and past glories, that would be unfair to the revolution and to ourselves.

We decided hence to change the title for these notes to "An immediate necessity: Innovating image and means of expression in our national visual arts." Let us clarify, as this might be necessary: when we speak of a situation of crisis we mean a period of transition. A phase whereby hard, conscious, audacious and critical work (both theoretical and practical) will help us get ahead.

## I. Innovación

La innovación es parte fundamental del proceso creativo. Y si nos limitamos al campo de la plástica la innovación es casi la creación misma. De hecho solo se crea lo nuevo y lo ya existente solo se revaloriza a través de la innovación.

Lo contrario es la repetición, especie de masturbación intelectual, que tarde o temprano desemboca en el plagio, o peor aún en el auto-plagio. Es predecible, desapasionada, aburrida, impersonal y decadente.

De hecho, la innovación responde a la necesidad dialéctica de crecimiento y evolución de las artes plásticas. Es, a nuestro parecer, en esencia, la base de la contemporaneidad del arte de nuestro siglo. Por eso es la innovación la que determina el grado cualitativo de la aportación de determinado artista o movimiento.

Al mirar el estado actual de desarrollo de nuestra plástica vemos la imperiosa necesidad de incentivar nuevamente los procesos de innovación dentro de ella. Y decimos nuevamente, pues justamente nuestra plástica, es decir nuestra plástica moderna, surge en 1939 gracias a la ruptura innovadora de Rodrigo Peñalba. Esta ruptura iniciada por Peñalba revoluciona el ámbito de nuestra plástica introduciendo anacrónicamente el lenguaje expresionista y post-impresionista que se había originado en Europa casi medio siglo antes. Dos décadas después se da otro salto evolutivo en la plástica nacional. Esta vez será la ruptura innovadora del grupo Praxis. Ruptura de contenido y forma que vendrá a enriquecer todo el panorama del arte nicaragüense. A nivel formal esta ruptura parte del informalismo y

## I. Innovation

Innovation is fundamental to the creative process. And, speaking to the field of art exclusively, innovation is almost equivalent to creation. Decidedly, only that which is entirely new is created, while that which already exists has simply been reconsidered through innovation. The opposite thereof is repetition, a type of intellectual masturbation that sooner or later will lead to plagiarism, or worse off, self-plagiarism. It is predictable, dispassionate, boring, impersonal and decadent.

In fact, innovation responds to a dialectical need for growth and evolution in the arts. It is, to our mind, the essence of what makes the art of our century contemporaneous. It is why innovation is used [as criteria] to judge the contributions of any individual artist or movement in qualitative terms.

In evaluating the current stage of development of our visual arts we see an urgent need to encourage innovative processes once more. We say once more, because our visual art, that is, our modern art, commences in 1939 thanks to Peñalba's innovative rupture. This rupture revolutionized the ambit of our art by anachronically introducing expressionist and post-impressionist tropes that had originated in Europe almost half a century before. Two decades later another evolutionary leap will occur in the national arts: the rupture provoked by Praxis. It will be a rupture in terms of both content and form that will enrich the entire panorama of the Nicaraguan arts. On a formal level, this rupture departs from *informalismo* and monochromatic abstraction, which

de la abstracción monocromática característica de la plástica europea de la década de los cuarentas y tempranos cincuentas. (Léase de alguna manera anacronismo crónico de nuestra plástica o de su entronque al menos). Esta vez sí, por su conceptualización del quehacer artístico, por su examen crítico de la dicotomía artista-sociedad, por su compromiso político con el pueblo y su vanguardia, la ruptura creada por el grupo Praxis es total. Y de hecho Praxis es el verdadero antecedente directo, junto con el grupo Gradas, de nuestro arte contemporáneo. Ellos sentaron las bases, a nosotros nos toca el papel de continuar la lucha.

Esta ruptura innovadora de Praxis ha sido la última que se ha dado en nuestras artes plásticas. No negamos avances personales, pero francamente desde hace un período de más de 15 años se da un fenómeno de aislamiento en nuestra plástica, o mejor dicho aún, usando las acertadas frases de Jorge Eduardo Arellano, un fenómeno de “intensidad concéntrica agotadora” que ha desembocado creemos en un relativo y transitorio estancamiento de nuestra plástica.<sup>5</sup> Es cierto que generalizamos, y corremos riesgo al hacerlo, y es cierto que esta tesis del “estancamiento” no le cae muy en gracia a casi nadie, pero las evidencias son demasiadas y creemos que es responsabilidad del artista consciente saber asumir los retos que plantea el desarrollo de un arte dentro de las condiciones de nuestra revolución.

Se ha caído sin querer o queriendo en una plástica repetitiva y predecible. En una plástica

characterised European art during the 40's and early 50's. (To be read as another type of routine anachronism in terms of the arts here, or of its linkages at least). This time around, the rupture provoked by Praxis is total, due to their conceptualization of the task of the artist and the critical examination of the dichotomy artist-society, because of the political commitment to the people and to their vanguard movement on a par. Praxis are hence the real precursors, together with the group Gradas, for our contemporary art. They laid the foundations, and it is our turn to continue the struggle.

Praxis' innovative rupture was the last to occur in our visual arts. We do not wish to deny any individual advances, although frankly, for over 15 years now a phenomenon of isolation has afflicted our visual arts, or, to quote an accurate phrase used by Jorge Eduardo Arellano, a phenomenon of “extenuating concentric intensity” that, in our opinion, has led to relative and transitory stagnation in our visual arts.<sup>5</sup> It is true that we generalize, and we run the risk of doing so, and it is true that this thesis on “stagnation” is not to the liking of almost anyone, but there is plenty of evidence and we believe that it is the responsibility of the engaged artist to take on the challenges that arise from the development of art within the context of our revolution.

Unintentionally or perhaps without meaning to, we have fallen into repetition and predictability. Our art is decorative, and, regardless of the extraordinary technical acuity demonstrated

---

5 Jorge Eduardo Arellano, Conferencia en el II Foro de las Artes Plásticas, Managua, 5 de agosto de 1988.

---

5 Jorge Eduardo Arellano, Lecture at the II Forum of Visual Arts, Managua, August 5, 1988.

decorativa, que si bien es cierto posee en determinados casos una extraordinaria depuración técnica, necesita de aquel espíritu de rebelión planteado en los sesentas por Praxis, para poder revitalizarse. Fue aquel un espíritu de rebelión que jamás perdió de vista la base anterior del desarrollo plástico, pero que sí supo innovar tanto teórica como formalmente la plástica nicaragüense.

Paralelo al fenómeno de estancamiento de nuestra plástica se ha dado una "crítica" que busca complacer y autocomplacer, una crítica justificadora de este estancamiento. Una crítica entre comillas, que desvirtúa y esconde temerosa la crisis que vivimos.

El cambio de esta óptica, que ningún beneficio ha traído ni traerá a nuestra plástica, es de suma urgencia para nuestro desarrollo. No hay que tener miedo a ser críticos ni a ser criticados. Y nueve años de revolución no solo son suficientes, sino que piden a gritos una actitud crítica ante la actividad cultural y más, específicamente, ante la actividad plástica.

## II. La imagen

La imagen es una metáfora, resultado de la objetificación de la experiencia humana. Expresión tangible de la idea. Testimonio plástico de cualquier realidad. Realidad nueva en sí misma.

Las imágenes surgen en el tiempo, desde la prehistoria misma, como resultado de la necesidad de expresión del ser humano. Surgen, como sabemos todos, en un contexto amplio (socio – económico – político),

in some cases, it necessitates that spirit of rebellion articulated by Praxis during the 60's, in order to be revitalized. It was a spirit of rebellion that never lost sight of the antecedents of artistic development, yet led to innovation in Nicaraguan arts theoretically and formally.

Parallel to this phenomenon of stagnation in our arts, we have seen a type of "critique" that is pleasing and self-pleasing, one that seeks to justify this stagnation. Critique in quotation marks since it distorts and fearfully conceals the crisis that we are experiencing.

Changing this perspective, that has not brought nor will bring any benefits to our visual arts, is a matter of extreme urgency for our development. We should not be afraid to be critical or to be criticized. Nine years of revolution are more than enough, and they cry out demanding a critical attitude towards cultural activity and more specifically towards the visual arts.

## II. Image

The image is a metaphor, the outcome of an objectification of human experience. The tangible expression of an idea. *Plastic* testimony of a given reality. A new reality all onto itself.

Images take shape throughout time, since prehistory, as the outcome of a human need for expression. They appear, as we all know, within a broader context (socio-economic-political), that is given and specific, one that

Artes plásticas

Barricada - Miércoles 13 de Abril - 1988

## Cuando el ingenio y el goce están en juego

Seis jóvenes artistas, decididos a apartar de un esbozo la concepción del arte decorativo como el cuadro en la pared de la sala y la inveterada escultura tridimensional, expondrán sus propuestas en Me gusta, gusta... Exploración, en la Galería Xavier Kantón, en Managua.

Silvia Mayorga



Las intenciones de Porfirio García, Luis Morales, Patricia Belli, Raquel Quesada, Raúl Quintanilla y Thais Fontanelle son, por esta vez, cuestionar los patrones tradicionales y comerciales y ampliar ideas sobre la decoración.

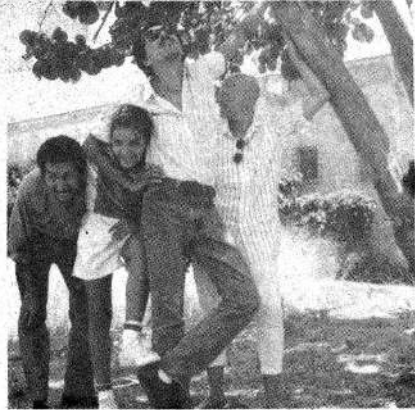
Para ello, los creadores se han valido de la utilización del espacio, de elementos naturales como agua, fuego, arena y de materiales de desechos, apoyados en múltiples motivaciones y sugerencias

y donde la gran ausente será la habitual obra plástica apresionada entre un marco y una pared.

Otros temas significativos en esta exposición serán la intemporalidad de las cosas y el juego con lo efímero, que dejarán en el público el recuerdo de un rato de goce estético, señaló Raúl Quintanilla. En una obra con este carácter, colaborarán con él los músicos Dana Walker y Gerson Vásquez y el bailarín Juan Bautista Juárez en la sesión inaugural, prevista para hoy, a las 7 pm.

Por su parte, Raquel Quesada se propone mostrar al público algo de su obra, "más allá del panfleto y el snobismo", apoyada sobre todo en esculto-pinturas, espantapájaros e instalaciones diversas, elaboradas a partir de telas, madera, fibras y metales.

También Porfirio García propugna la validez del uso de los materiales de desechos, "dándoles contenido



García, Quesada, Quintanilla y Belli en una gráfica de Silvia Centeno.

valor estético", en contra de una concepción academicista.

Las más jóvenes del grupo, Belli y Fontanelle, prevén con sus trabajos incitar la curiosidad y la imaginación de los asistentes, al tiempo que

las creaciones de Luis Morales servirán de señalización en la galería y sus áreas aledañas.

La exposición estará abierta al público de 8 am a 1 pm., durante dos semanas y la entrada será totalmente gratis.

Silvia Mayorga, "Cuando el ingenio y el goce están en juego", Barricada, Managua, 13 de abril [April 13], 1988. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

determinado y específico que genera lo que en el arte conocemos como estilos o tendencias. Estos estilos evolucionan, es decir se originan, se desarrollan, llegan a su esplendor y finalmente declinan y dan lugar al surgimiento de nuevos estilos. Esta evolución de los estilos está íntimamente vinculada a la innovación (tanto de materiales, como de imágenes).

En nuestra plástica las imágenes habían venido siendo dictadas desde el exterior. Bastará

generates what we refer to as styles or trends in art. These styles evolve, that is, they emerge, develop, reach their heights and finally decline, allowing newer styles to emerge. This evolution of styles is intimately linked to innovation (both in material and imagistic terms).

In our visual arts, images have [thus far] been dictated from the outside. One must only remember the period before Peñalba to verify this assertion. It was precisely the undisputed

recordar el período anterior a Peñalba para comprobar la anterior observación. Fue precisamente el maestro indiscutible quien inicia la búsqueda de lo “nicaragüense” en la imagen de nuestra plástica. A él sin lugar a dudas corresponde el mérito singular de la búsqueda de lo propio, de lo nuestro. Lo hizo desde una óptica narrativa y hasta cierto punto limitante por lo mismo. Óptica más certera en cuanto a la innovación de la imagen fue la iniciada por el grupo Praxis. Fue ésta una óptica analítica y crítica que supo insertar el desarrollo de la plástica dentro de la dinámica social del pueblo nicaragüense y su momento histórico. Pasa así la imagen de la mera anécdota narrativa a la incorporación de las raíces mitológicas, sígnicas y prehispánicas, a la incorporación del presente neocolonialista y a la denuncia social como resultado último.

En el presente la imagen presenta una de dos características. O es la continuación de la tradición iniciada por Praxis, o sea del estilo “nicaragüense” como lo denominaba Marta Traba. Estilo autocontenido y concéntrico para estas fechas. O son imágenes fuertemente influenciadas por las corrientes occidentales. (Derivación que va desde el expresionismo a la nueva figuración, que pareciese va ganando cada vez más adeptos en nuestra plástica).

En todo caso, nuestra plástica, creemos, es una plástica altamente sofisticada y conservadora. Convencional en el mejor de los casos. Producto de esto se da un temor manifestado en la mayoría de los casos como desdén hacia cualquier cosa o búsqueda que se salga de los auto-impuestos marcos tradicionalistas y “clásicos” de nuestra plástica.

master himself who initiated the search for the “Nicaraguan” image in our art. It is undoubtedly his outstanding merit for [initiating] this search for what is intrinsic [to our culture], for what is ours. His narrative approach was nonetheless limiting, at least to a certain extent. In terms of the innovation of the image, the definitive shift in perspective was initiated by Praxis. Theirs was an analytical and critical approach that situated developments in the visual arts within the greater social dynamics of the Nicaraguan people, and within a given historical moment. Thus, the image shifted from mere narrative anecdote to the incorporation of mythological, symbolic and pre-Hispanic elements, to the incorporation of the neocolonialist present and to social critique as its final outcome.

Presently, image [making] displays one of the following two characteristics. It is either [made] in continuity with the tradition began by Praxis, or with the “Nicaraguan style” as named by Marta Traba. A style that has become self-referential and concentric, by now. Otherwise they are images that have been strongly influenced by western tendencies. (Derivative from expressionism to *nueva figuración*, which seems to be gaining ever more enthusiasts in the arts here.)

Either way, our aesthetics is, we feel, highly sophisticated and conservative. Conventional, in the best case. The outcome of all this is fearfulness, often expressed as a disdain for any one thing or search that tries to go beyond the self-imposed structures of traditionalism and of the “classics” in our art.



[p.57, 58 y 59]

Raúl Quintanilla Armijo, *Welcome to South Africa*, 1986.

Tinta, collage y alambre sobre madera [Ink, collage and wire on wood]

Cerrado [Closed]: 76 x 58 x 9.5cm / Abierto [Open]: 76 x 116 x 9.5 cm

Colección particular [Private collection]





Umkhonto we Siswe  
 Umkhonto we Siswe  
 Umkhonto we  
 Siswe Umkhonto  
 we Siswe  
 Umkhonto we  
 Siswe Umkhonto  
 we Siswe Um-  
 khonto we Siswe  
 Lanza del  
 pueblo Lanza  
 del pueblo  
 Lanza del  
 pueblo Lan-  
 za del pue-

blo Lanza del pueblo Umkhonto we  
 Siswe Umkhonto we Siswe Umkhonto  
 we Siswe Umkhonto we Siswe Um-  
 khonto we Siswe Umkhonto we Siswe  
 Umkhonto we Siswe Umkhonto we Sis-  
 we Umkhonto we Siswe.

Nelson Mandela





### III. Los materiales o medios de expresión

El proceso de objetización de las ideas del artista que desemboca en la imagen tiene como recursos físicos los materiales. Ellos, valga la redundancia, materializan la forma/imagen, creando una nueva realidad.

Los materiales son la materia prima. O sea todo. Todo puede ser utilizado para una creación artística. De hecho, desde la pintura innovadora del Dadá, la jerarquización absurda de materiales en la plástica desaparece. Como prueba fehaciente está la extrapolación que del Dadá hicieron Joseph Beuys y Manzoni. Pero existen aún lugares –y nuestra provincia es uno de ellos– en donde prevalece aún aquella noción limitante que por medios de expresión entiende única y exclusivamente a los “materiales nobles”.

Pero no solo allí se detienen las concepciones tradicionalistas en nuestra plástica. Se llega incluso a establecer categorías en las disciplinas mismas. Criterios que han deformado enormemente el perfil de nuestra producción plástica. En la cima indiscutible: la pintura de caballete (al óleo evidentemente), luego –y queremos decir muy luego– la escultura (en piedra o madera), y más luego aún el dibujo (visto como medio y no como fin) y la gráfica (vista como artesanía poco digna de hacer el esfuerzo).

El resto de las experiencias plásticas, o sea aquellas realizadas fuera de estos criterios “artísticos” imperantes (instalaciones, acciones y montajes –ensambles) son juzgados muy

### III. Materials and means of expression

The objectification of an artist's ideas in the process of producing an image [require] materials as a physical resource. They, at the risk of repeating ourselves, materialize the form / image, creating a new reality.

Materials are the raw matter. In other words, they are everything. Everything can be used for the making of an artwork. In fact, since Dada's innovations in painting, the absurd hierarchy of materials disappeared from art making. As authoritative proof, we have the extrapolations Joseph Beuys and Manzoni devised out of Dada. But there are places still, and our province is one of them, where that limiting notion that the means of expression can only and exclusively be [constituted by] “noble materials” still prevails.

Traditionalist conceptions in our art do not stop there. We even got to the point of having established categories within the disciplines. Criteria such as these have greatly distorted the profile of our art production. At the undisputed top: easel painting (obviously in oil), next and closely behind, sculpture (in stone or wood), drawing (seen as medium and not as an end in itself) and the graphic arts (seen as craftsmanship, and not worth the effort).

All other aesthetic experiences, that is, those that fall outside of these prevailing “artistic” criteria (installations, actions and montage-assemblage) are judged poorly, superficially, as copying ephemeral trends from other countries,



Patricia Belli, *Piticú, Piticú*, 1988 (detalle / detail)  
Ensamblaje de bambú, madera y algodón [Assemblage with bamboo, cotton and wood],  
dimensiones variables [variable size]. Obra destruida [Destroyed artwork]



Invitación a la exposición [Invitation to the exhibition] RAT, 1988. Artistas participantes [Artists]: Raúl Quintanilla, Aparicio Arthola y Thais Fontanelle. Sala Fernando Gordillo, Managua. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

mal, a la ligera o como copias de la moda efímera de otros países, o como “payasadas” faltas de absoluta seriedad, inmerecedoras de la más mínima atención y mucho menos de reconocimiento.

En resumen existe una barrera de convenciones anacrónicas y estériles que tratan de detener el avance de nuestra plástica.

Conclusión

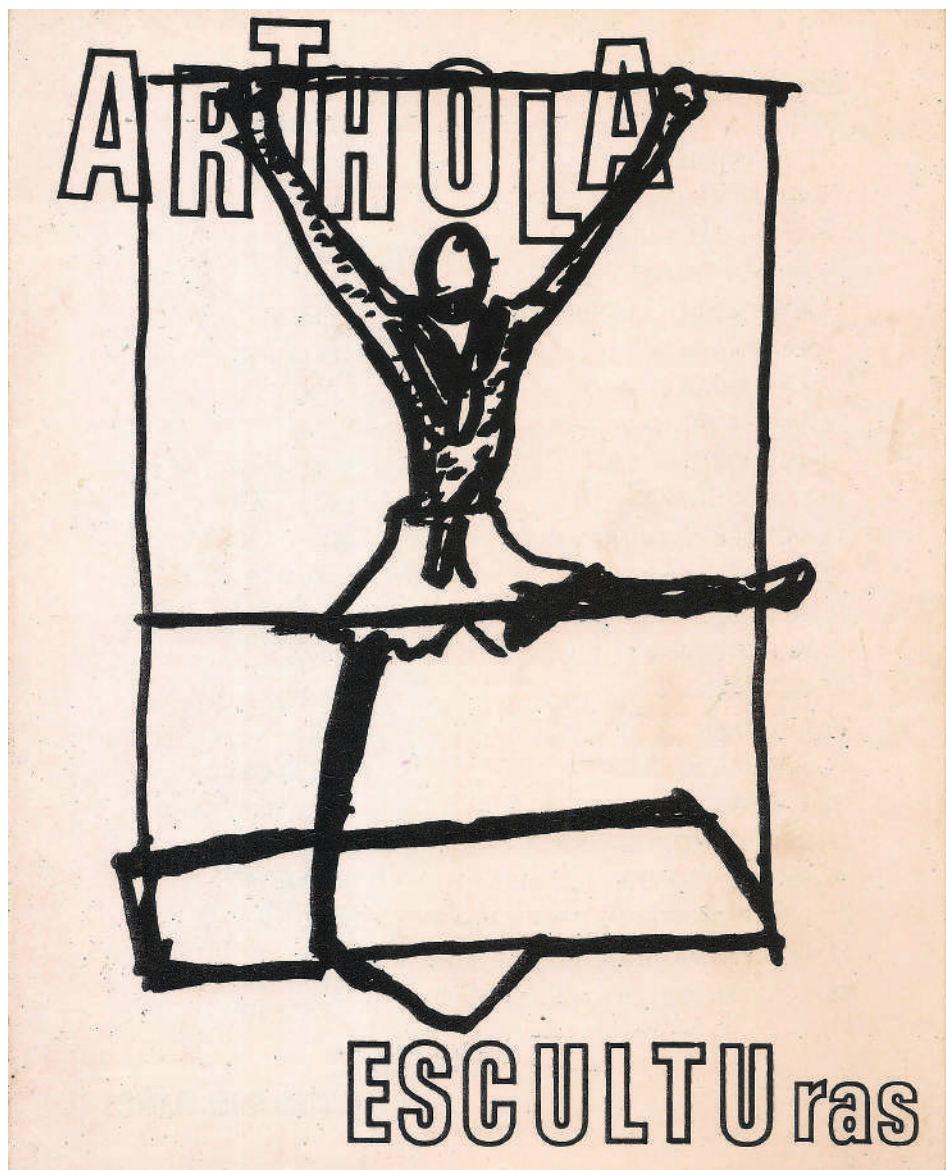
No lo lograrán.

or as “buffoonery” lacking any seriousness, unworthy of the slightest attention and much less of recognition.

To sum up, we have a barrier of anachronistic and sterile conventions that are seeking to halt the advancement of our visual arts.

Conclusion

They will not succeed.



Invitación a la exposición [Exhibition invite] "Arthola. Esculturas",  
galería del [gallery] ASTC, 21 de agosto [August 21], 1987

# "SALUDO AL PUEBLO DE NICARAGUA"

ARTISTS CELEBRATE NICARAGUA'S 7th ANNIVERSARY



Poster de la exposición [Exhibition Poster] "Saludo al Pueblo de Nicaragua", Casa Gallery, San Francisco, 1986. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

# UN DIÁLOGO SUSPENDIDO: LA REVOLUCIÓN NICARAGÜENSE Y LAS ARTES PLÁSTICAS

*Sin tener los instrumentos del Estado en nuestras manos, es difícil decir qué podemos ofrecer para el desarrollo de la cultura. Creo que una de las mejores armas para la revolución en los años que tenemos de no estar en el gobierno debería ser, por un lado, la lucha por la libertad de expresión, y por el otro, la lucha por rescatar a nuestra cultura de la mediocridad.*

Sergio Ramírez Mercado  
Dirección Nacional del FSLN

*La tesis actual del triunfo universal del capitalismo reduce la dramática realidad de nuestras naciones a un mero accidente de la historia, a un chiste sociológico sin importancia, aún más cuando la solución está al alcance de la mano y supuestamente consiste en someternos de manera absoluta y dependiente al catálogo de soluciones neocoloniales.*

Alejandro Serrano Caldera  
Rector, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nota del editor: Los textos de Alejandro Serrano Caldera y Sergio Ramírez Mercado no pudieron ser ubicados en sus versiones originales en español por lo cual aquí se incluye una traducción del inglés publicado en *Third Text*.

# A SUSPENDED DIALOGUE: THE NICARAGUAN REVOLUTION AND THE VISUAL ARTS

*Without having the instruments of the state in our hands, it is difficult to say what we can offer the development of culture. I believe that one of the greatest weapons for the revolution in the years that we are not in the government should be on the one hand the struggle for freedom of expression and on the other hand the struggle to save our national culture from mediocrity.*

Sergio Ramírez Mercado  
National Directorate of the FSLN

*The current thesis of the universal triumph of capitalism reduces the dramatic reality of our nations to a mere accident of history, to a sociological joke without importance, even more so, when the solution is right at hand and supposedly consists of our submitting in an absolute and dependent manner to the catalogue of neocolonial solutions.*

Alejandro Serrano Caldera  
Rector, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Editor's note: Since Alejandro Serrano Caldera and Sergio Ramírez Mercado's texts could not be located, we include English translations as published in *Third Text*.



*Si en estos cantos hay política, es porque parece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podemos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.*

Rubén Darío (1905)

*If in these cantos there is a politics, it is because they appear universal. And if you find verses dedicated to a president, it is because this is a continental shout. Tomorrow we could all be yankees (and it is most probably that we will be); anyhow my protest remains written in the wings of the immaculate swans, which are as distinguished as Jupiter himself.*

Rubén Darío (1905)

In 1990 [1991], cuando me pidieron dar una clase en los Estados Unidos y participar en el panel titulado "Eurocentrismo y su legado en las Américas: estrategias para un lenguaje visual poscolonial" en la College Art Association, sentí la necesidad tanto de comprometerme activamente como de solidarizarme intensamente.<sup>2</sup> Como artista plástico en proceso, pertencí a la generación de la revolución que había vivido bajo la dictadura somocista respaldada por los Estados Unidos, y que se había arraigado firmemente en el legado progresista y revolucionario de grupos culturales y artísticos que confrontaron esta dictadura de manera creativa y evidentemente peligrosa. Hablo tanto de los grupos progresistas urbanos como Ventana, Praxis y Gradadas, que surgieron en los sesenta y setenta, como de los valores comunales desarrollados gracias a la Teología de la Liberación en el archipiélago de Solentiname representada por el poeta sacerdote Ernesto Cardenal. Estas experiencias anunciaron lo que ocurriría en la década de los ochenta con la victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y del pueblo

In 1990 [1991], when I was asked to lecture in the United States and to participate in the College Art Association panel entitled 'Eurocentrism and its Legacy in the Americas: Strategies for a Post-Colonial Visual Language', I felt the need to do both active engagement and strong solidarity.<sup>2</sup> As a visual artist in the making, I belonged to the generation of the revolution that had lived under the US-backed Somoza dictatorship, and that had rooted itself firmly in the progressive and revolutionary legacy of the cultural and artistic groups that confronted it in a creative and obviously dangerous way. I am talking both of the progressive urban groups like Ventana, Praxis and Gradadas, which sprang into existence in the sixties and seventies, and of the communal values developed through Liberation Theology in the parish of Solentiname by the poet Father Ernesto Cardenal. These experiences announced what would occur in the decade of the eighties with the victory of the FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) and the Nicaraguan people. This is especially true of the dialogical process

---

<sup>2</sup> Nota del editor: La 80va edición de la Conferencia en realidad tuvo lugar del 12-15 de febrero de 1992, en Chicago, y no en 1991 como señala la siguiente nota al pie del autor. El título correcto del panel fue "Eurocentrismo y su legado en las Américas: Hacia un lenguaje visual poscolonial". Ver *CAA News*, Vol. 17, No. 2, marzo-abril de 1992, p. 23.

---

<sup>2</sup> Editor's note: The 80<sup>th</sup> CAA Annual Conference was actually held in February 12-15, 1992, in Chicago, not in 1991 as per the author's footnote. The correct title of the panel was "Eurocentrism and its Legacy in the Americas: Towards a Postcolonial Visual Language". See *CAA News*, Vol. 17, No. 2, March/April 1992, p. 23.

nicaragüense. Esto es cierto especialmente cuando hablamos del proceso dialógico que 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 parámetros para la experiencia socialista como un todo.

Fuimos, y de alguna manera aún somos, la generación de artistas que se embarcaron conscientemente en la construcción de un nuevo lenguaje visual en el marco de una revolución de base popular bajo el asedio del gobierno de los Estados Unidos. Intentamos construir este lenguaje bajo la premisa de que construir una identidad implica necesariamente mirar de manera crítica nuestro pasado y nuestra situación presente. La revolución nos hizo ganarnos el derecho a la libertad de expresión y de experimentación, y así nos dimos a la tarea de reapropiarnos de esa parte de nuestra herencia que se nos había arrebatado a lo largo de 500 años de colonialismo y de neocolonialismo, y también a la tarea de producir sobre la base de los nuevos desarrollos de los artistas occidentales. Sabíamos, como alguien más ha dicho, que siempre habría un tercer mundo dentro del primer mundo, y un primer mundo dentro del tercer mundo. Con esto en mente, pudimos mirar de nuevo, libremente, la naturaleza eurocéntrica de gran parte del arte contemporáneo. Claramente no queríamos ser el apéndice o el tumor benigno de estos llamados 'centros internacionales' de las artes, y tampoco queríamos "auto-otrizarnos" como lo llamó de forma brillante Gerardo Mosquera, o plegarnos a

that would interlink both high art and popular culture, both the intelligentsia and the common people, in a unique dynamic that would not only enrich the lives and the culture of the Nicaraguan people but that would also establish new parameters for the socialist experience as a whole.

We were, and in a way continue to be, the generation of artists that consciously embarked on the construction of a new visual language within the framework of a popular-based revolution under siege from the US government. We tried to construct this language on the premise that to build a new identity we would necessarily have to look critically both at our past and at our present situation. Through the revolution, we earned the right to freedom of expression and of experimentation, and thus set for ourselves the task of reappropriating part of the heritage that had been taken from us throughout 500 years of colonialism as well as neocolonialism, and also the task of building upon the new developments constructed by the artists of the West. We knew, as someone else has said, that there was always a Third World within the First World, just as there was always a First World within our Third World. With this in mind, we looked in a newly liberated way at the Eurocentric nature of much contemporary art. We clearly did not want to be an appendix of or a benign tumor on these so-called 'international centers' of the arts, and we also did not intend to "otherize" ourselves, as Gerardo Mosquera has brilliantly put it, or to serve the demands of the Western art transnationals for touristic

las demandas de las transnacionales occidentales de presentarnos como excentricidades étnico-turísticas.<sup>3</sup> Queríamos un nuevo lenguaje visual y comenzamos a crearlo, uno que fuera nacional y a la vez internacionalista. De este lenguaje teníamos los ejemplos de Armando Morales, Rubén Darío y Ernesto Cardenal. Ellos ya se habían sumergido en el proceso de apropiación de lo contemporáneo. En el proceso, habían afirmado nuestra propia identidad nacional en una pluralidad de maneras nuevas.

Por estas razones, entre otras, es que comenzamos el proceso de crear un lenguaje visual junto con muchos dialectos, mediante un diálogo continuo que, como lo he mencionado antes, lo involucraba todo y a todos. Este proceso dialógico, en el caso del artista plástico, fue llevado a cabo entre el compromiso social y la experimentación plástica. En Nicaragua, los ochenta fueron una década de ampliación de la socialización de la cultura, es decir, de revelar y discutir con cuanta gente fuera posible los desarrollos culturales en Nicaragua.<sup>4</sup> También me sentí orgulloso de formar parte activamente, como todo el pueblo nicaragüense después de 1979,

ethnic eccentricities.<sup>3</sup> We wanted and began to construct a new visual language that was national and yet also internationalist. In this respect, we had the examples set by Armando Morales, Rubén Darío, and Ernesto Cardenal. They had already been immersed in the process of appropriating contemporaneity. Within this process, they had affirmed our national self-identity in a new plurality of ways.

For these reasons, amongst others, we began the process of constructing a visual language together with many dialects through a continuous dialogue that, as I have mentioned before, engaged everyone and everything. This dialogical process, in the case of the visual artist, was conducted between social commitment and visual experimentation. In Nicaragua, the eighties was a decade of broadening the so[cialization of culture], that is, to disclose and to discuss with as many people as possible the cultural developments in Nicaragua.<sup>4</sup> I also felt proud of being an active part, as were all the Nicaraguan people after 1979, of a social process that was building its cultural identity in an open, democratic, popular

3 Nota del editor: Ver Gerardo Mosquera, "El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia", 1995. En <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm> (Último acceso: 12 de julio de 2018)

4 La sesión de la College Art Association titulada 'Eurocentrismo y su legado en las Américas' fue organizada por David Craven y tuvo lugar el 13 de febrero de 1991 en Chicago. Entre los participantes estuvieron Dawn Ades, Oriana Baddeley, David Craven, Judite dos Santos, Felix Masud-Piloto, y Raul Quintanilla. Masud-Piloto leyó un artículo de Gerardo Mosquera, el reconocido académico cubano que había sido invitado a presentar una conferencia en esta sesión, y a quien el gobierno de los Estados Unidos no concedió el visado para ingresar al país.

3 Editor's Note: See Gerardo Mosquera, "The World of Differences. Notes about Art, Globalization, and Periphery", 1995. In <http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/e-mosquera.htm> (Accessed: July 12, 2018)

4 The College Art Association session entitled 'Eurocentrism and its Legacy in the Americas' was organised by David Craven and held on February 13, 1991 in Chicago. The participants included Dawn Ades, Oriana Baddeley, David Craven, Judite dos Santos, Felix Masud-Piloto, and Raul Quintanilla. Masud-Piloto read a paper by Gerardo Mosquera, the well-known Cuban scholar who had been invited to present a paper at the session but who was not granted a travel visa by the US government.

de un proceso social que estaba construyendo su identidad cultural de manera abierta, democrática, popular y antiimperialista; este proceso, sobra decirlo, también demandaba entonces, como demanda ahora, todas las posibilidades comunicativas y participativas de la producción artística. Habíamos emergido de una tradición muy limitante que jerarquizaba las artes de manera muy antidemocrática. En las artes plásticas antes de la revolución, y paradójicamente lo vemos pasar de nuevo con el gobierno de la Unidad Nicaragüense Opositora (UNO), la pintura al óleo era la única forma de arte importante, punto. En los ochenta, sin embargo, se dio una diversificación que hizo posible al artista trabajar de maneras 'nuevas' (para nosotros). Fue la década de los murales en las vallas publicitarias, del arte de carteles, de gráfica, de construcciones efímeras, de producción de video, de medios mixtos, y finalmente, de pintura al óleo. Este abordaje más abierto a la construcción de una nueva estética visual solo fue posible por la naturaleza dialógica del proceso que estábamos todos desarrollando. Estos desarrollos deben ser colocados, y hago en esto hincapié, en el marco de la lucha antiimperialista de nuestro país, una lucha que aún persiste, aunque de forma más sutil, una lucha más difícil de manejar y a la que cuesta más responder.

En febrero de 1990 sucedió algo extraordinario. Al parecer, el pueblo nicaragüense dejó de lado su visión 'utópica', pues fue entonces que el gobierno estadounidense sorprendió al mundo, y probablemente a sí mismo, al ganar las elecciones en la República de Nicaragua. Esta era ya una tradición de larga data en mi país. En el último siglo, incluso tuvimos

and anti-imperialist manner —a process that, needless to say, also demanded then, and still demands, all communicative and participatory possibilities of artistic production. We had emerged from a very limiting tradition that hierarchized the arts in a highly undemocratic way. In the visual arts before the revolution—and paradoxically, we see it happening again with the UNO (National Opposition Union) government—oil painting was the only important art form, period. In the eighties, however, there was a diversification that made it possible for the artist to work in 'new' ways (for us). It was the decade of billboard murals, poster art, graphics, ephemeral constructions, video production, mixed media, and finally oil painting. This more open approach to the construction of a new visual aesthetic was only possible because of the dialogical nature of the process we were all developing. These developments have to be placed, and I *emphasize* this, within the framework of our country's struggle against imperialism, a struggle that still continues in a subtler form, and one that is much harder to respond to and difficult to deal with.

In February 1990 an amazing thing happened. Apparently the Nicaraguan people set their 'utopian' vision aside, since it was then that the US government surprised the world—and very probably itself—by winning the elections in the Republic of Nicaragua. This was already an old tradition in my country. In the last century, we even had a North American, a mercenary named William Walker, as president. This was a tradition that, nonetheless, had since 1979 been abandoned by the Nicaraguan people when, with the revolution, we finally reclaimed our



Claudia Cordillo, *Toma de posesión de la Sra. Violeta Barrios de Chamorro en el Estadio Nacional* [Inauguration of Mrs. Violeta Barrios de Chamorro at the National Stadium] (1990), de la serie *Fragmentos de una Revolución* [from the series *Fragments of a Revolution*], 1979-1991

a un estadounidense, el mercenario William Walker, como presidente. Esta tradición, sin embargo, había sido abandonada por los nicaragüenses desde la revolución de 1979, con la que finalmente recuperamos nuestra dignidad y la soberanía nacional. Así que el año de 1990, con la farsa electoral más observada internacionalmente en la historia latinoamericana, vio la culminación de la fase intermedia de una estrategia anti-Nicaragua de parte de los Estados Unidos. Dicha estrategia había comenzado tan pronto como a mediados del siglo XIX, y se reavivó en los ochenta con la extremadamente agresiva 'guerra de baja intensidad' de las administraciones Reagan y Bush. Fue una política, si podemos llamarla así, que se ganó no solo el total repudio de nuestra gente, sino también la condena al gobierno estadounidense de la Corte Internacional de Justicia de La Haya, que en una histórica decisión en 1986 demandó que el gobierno de los EEUU pagara a Nicaragua una indemnización de 17 mil millones de dólares para cubrir *una parte* del daño 'de baja intensidad' que había ocasionado en nuestro país. No sorprende, y es claro ejemplo de la mentalidad colonialista del nuevo gobierno de la UNO, que solo recientemente la demanda de que los EEUU se acogiera al derecho internacional y pagara este monto compensatorio fue abandonada, para así asistir a la 'nueva amistad entre las dos naciones'. Poco importó que la deuda nacional se acercaba a los 15 mil millones de dólares, o que el 64% de la fuerza laboral en el país estaba desempleada.

Entonces, para poder hablar ahora sobre lo que ha venido pasando en la cultura y en las artes en Nicaragua, nosotros los nicaragüenses debemos situarnos como un 'chiste sociológico' en un

national dignity and sovereignty. So 1990, with the most internationally observed electoral farce in the history of Latin America, saw in a sense the culmination of the intermediate phase of an anti-Nicaraguan strategy on the part of the United States. This strategy had begun as early as the middle of the 19th century and it flared-up again in the eighties with the extremely aggressive 'low intensity warfare' of the Reagan and Bush administrations. It was a policy, if we can call it that, that gained not only the total repudiation of our people, but also the condemnation of the US government by the International Court of Justice in The Hague, which in a historic 1986 decision demanded that the US government pay Nicaragua an indemnity of 17 billion dollars to cover *part* of the low intensity damage it had caused in our country. It is not surprising, and yet this is a good example of the colonial mentality of the new UNO government, that just recently the demand that the US abide by international law and pay this reparation fee was dropped, in order to attest to the so-called 'new friendship between our two nations'. Little did it matter that our national debt is approaching 15 billion dollars or that 64% of our national workforce is now unemployed.

So... In order to be able to talk now about what has been happening in culture and in the arts in Nicaragua, we (the Nicaraguan people) have to situate ourselves as a 'sociological joke' in a Babylonian context that is apparently quite simple if not self-evident. This context, whose borders are formed by 'the death of communism' happily announced by President Bush and by the airborne genocide (we had a taste of that too in the early thirties when the

contexto babilónico que parece ser muy simple si no autoevidente. Este contexto, enmarcado por la 'caída del comunismo', fue anunciado felizmente por el presidente Bush y por el genocidio aéreo (del cual tuvimos un bocado a inicios de los treinta cuando las fuerzas armadas de EEUU atacaron a Sandino en las Segovias) perpetrado por la misma administración en Irak. Estamos, pues, ubicados en la intersección del llamado 'fin de la historia' proclamado por el Sr. Fukuyama, con el supuesto 'triumfo del capitalismo neoliberal'; nos hallamos asimismo frente al 'número uno' en este orden mundial completamente nuevo.<sup>5</sup> La pregunta, entonces, para nuestro tercer mundo en imparable crecimiento, es la misma que se hizo Rubén Darío a inicios de siglo, en 1905: ¿terminaremos siendo todos yanquis? Nuestra lucha y también la de ustedes es definitivamente la de transformar la respuesta de Darío ("es lo más probable").<sup>6</sup>

Tomando todo lo anterior en consideración, me preguntaba si valdría la pena discutir el legado de los ochenta, es decir, el que involucraba la identidad cultural, la cultura popular, y la democracia popular, dentro de un proceso revolucionario que –como lo expone estupendamente David Craven en su obra sobre Nicaragua– colocó el arte y la cultura en un lugar central dentro de su discurso.<sup>7</sup> ¿Valdrá la pena

US air force attacked Sandino in the Segovias) perpetrated by the same administration in Iraq. We are thus located at the intersection of the so-called "end of history" proclaimed by Mr. Fukuyama with the presumed "triumph of neo-liberal capitalism" and also of course in front of the one who is "número uno" in this brand-new world order.<sup>5</sup> The question then, for our ever-increasing Third World is the same one that Rubén Darío asked himself at the beginning of the century, in 1905: "Will we all be Yankees?" Our struggle and yours also is definitely to change Darío's answer from being "it is most probable".<sup>6</sup>

Taking all the above noted into consideration, I asked myself if it would be worthwhile to discuss the legacy of the eighties, namely, the one involving cultural identity, popular culture and popular democracy, within a revolutionary process that—as David Craven has perceived in his extraordinary work on Nicaragua—placed art and culture in a central role within its discourse.<sup>7</sup> Will it be worthwhile now to theorize about a project that has not only been officially

5 Nota del editor: Ver Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, Macmillan Inc., 1992.

6 Rubén Darío, *Cantos de Vida y Esperanza* [1905], Editorial Aguilar, Managua, 1967.

7 Ver David Craven, *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua Since the Revolution in 1979*, Lewiston, The Edwin Miller Press, New York, 1989. Entre los artículos de Craven relacionado a Nicaragua destacan: "Nicaragua's Revolution in Culture", *Arts Magazine*, Vol 58, No 5, enero de 1983, pp 83-86 (coautoría con John

5 Editor's Note: See Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Macmillan Inc., 1992.

6 Rubén Darío, *Cantos de Vida y Esperanza* [1905], reprinted by Editorial Aguilar, Managua, 1967.

7 See: David Craven, *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua Since the Revolution in 1979*, Lewiston, The Edwin Miller Press, New York, 1989. Among the related articles written by Craven are the following: "Nicaragua's Revolution in Culture", *Arts Magazine*, Vol 58, No 5, January 1983, pp 83-86 (co-authored with John Ryder); "Art and Culture in Nicaragua", *Oxford Art Journal*, Vol II, No 7, Summer 1988, pp 51-63; "Armando Morales and Magical Realism", *Latin American Art Magazine*, Vol I, No 2, Fall 1989, pp 52-56; and "The State of Cultural Democracy in Cuba and in Nicaragua", *Latin American Perspectives*, Vol 17, No 3, July 1990, pp 100-119.

ahora teorizar sobre el proyecto que no solo ha sido discontinuado oficialmente, sino además acechado y profundamente socavado, excepto en los notables casos de Estelí y León, donde el FSLN ganó las elecciones de 1990 y aún mantiene los programas de los ochenta a nivel local? Margaret Randall ha dicho que 'la memoria es identidad', y es por ello que no podemos dejar de hablar sobre Nicaragua y su legado cultural para la democracia popular. En mi país, la memoria del pueblo se halla frente a la constante amenaza de ser borrada por el oficialismo, de manera que lo único que nos queda es luchar.

Mostrar la realidad de esta situación no solo es bastante sencillo; también es bastante doloroso. Cuando el FSLN asumió el poder en julio de 1979, la primera preocupación del gobierno revolucionario fue la de implementar la tarea más grande e importante jamás acometida en nuestro país. Me refiero, por supuesto, a la Cruzada Nacional de Alfabetización, que mereció el Premio Kruskaya de la UNESCO en 1981. Este formidable programa dialógico redujo el analfabetismo, en cuestión de meses, de un 60% a un 12%. Fue un proceso en el que todos los sectores de la población del país se comprometieron a participar creativamente en la construcción de una sociedad nueva.

La magnitud de esta cruzada y sus impresionantes resultados tuvieron un efecto enorme en nuestra comunidad artística. En

---

Ryder); "Art and Culture in Nicaragua", *Oxford Art Journal*, Vol II, No 7, verano de 1988, pp 51-63; "Armando Morales and Magical Realism", *Latin American Art Magazine*, Vol I, No 2, invierno de 1989, pp 52-56; y "The State of Cultural Democracy in Cuba and in Nicaragua", *Latin American Perspectives*, Vol 17, No 3, julio de 1990, pp 100-119.

discontinued, but also harassed and largely undermined—except in the notable cases of Estelí and León where the FSLN won the 1990 elections and has continued to maintain its programs of the eighties on the local level. Margaret Randall has said that "memory is identity", which is why we cannot sit back and refrain from talking about Nicaragua and its cultural legacy for popular democracy. In my country, the memory of the people is constantly threatened by official erasure, so that the only thing left for us to do is to struggle.

To demonstrate this situation is not only rather easy, it is also quite painful. When the FSLN took over power in July 1979, the first concern of the revolutionary government was to implement the greatest and most important cultural task ever to have been accomplished in our country. I am referring, of course, to the 1980 National Crusade for Literacy (which won the Kruskaya Award of UNESCO in 1981). This tremendous dialogical program reduced the illiteracy rate, in a matter of months, from almost 60% to 12%. It was a process that engaged almost the entire population of our country in a way that made possible the active and creative participation of all sectors of the whole Nicaraguan nation in the construction of a new society.

The magnitude of this crusade, and its impressive results, had an enormous effect in our artistic community. In the capital city of Managua, Alejandro Canales was inspired by this unique historical phenomenon to paint one of the best murals of the revolution. This was the mural in Velásquez Park entitled *Mural*





la ciudad capital, Managua, Alejandro Canales se inspiró en este fenómeno histórico único para pintar uno de los mejores murales de la revolución. Fue el *Mural a la mujer* [en el Parque Velásquez], dedicado a 'las mujeres de la campaña de alfabetización'.<sup>8</sup> (Debe recordarse que la mayor parte de brigadistas en

*a la Mujer* and dedicated to "Women and the Literacy Campaign".<sup>8</sup> [It should be remembered that the majority of the *brigadistas* in the campaign were women.] The painting's essential theme was the liberation of the people through participatory education. Less than a year after the so-called 'democratic victory'

8 Nota del editor: El título correcto de esta obra es *Homenaje a la mujer* (1980). El mural fue pintado en un lado de un edificio público por Canales y varios asistentes: Genaro Lugo, David Espinoza, Freddy Juárez, Romel Beteta y María Gallo.

8 Editor's note: The correct title of this work is *Homenaje a la mujer* [Homage to Women Brigadistas] (1980). This mural was painted on the side of a public building by Canales and several assistants: Genaro Lugo, David Espinoza, Freddy Juárez, Romel Beteta and María Gallo.



Alejandro Canales y colaboradores (Genaro Lugo, David Espinoza, Freddy Juárez, Romel Beteta y [and] María Gallo), *Homenaje a la mujer* [Homage to Women], 1980. Acrílico sobre pared [Acrylic on wall], Parque Velásquez [Velásquez Park], Managua. Pintura comisionada por el gobierno de Nicaragua en 1980 y destruido en 1990 [Painting commissioned by the Nicaraguan Government in 1980 and destroyed in 1990].

la campaña fueron mujeres). El tema esencial de la pintura era la liberación del pueblo mediante una educación participativa. Menos de un año después de la llamada 'victoria democrática' de la Sra. Chamorro, la tasa de analfabetismo vuelve a aumentar virulentamente (se encuentra en un 25% según datos oficiales del gobierno) a causa de la semi-privatización de sistema educativo (ahora los niños deben pagar por los libros 'nuevos' hechos en los EEUU antes de poder entrar a clases, de modo que unos 120,000 niños nicaragüenses no pueden ir a la escuela

of the Chamorro government, the illiteracy rate is now sharply on the rise again (it is 25% according to official government data) due to the semi-privatization of the school system (now children have to pay for the 'new' US-made textbooks before they can attend school, thus around 120,000 Nicaraguan children are not being allowed to attend school at the moment). The mayor of Managua, who is one of the most picturesque and reactionary figures of the new government, began the systematic destruction of the national cultural patrimony

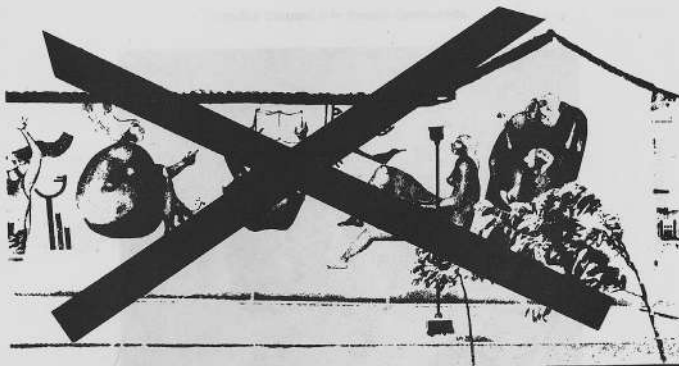
Leonel Cerrato, *El encuentro* [The Encounter] (detalle [detail]), 1980. Mural en el Parque Velásquez, Managua. Pintura comisionada por el gobierno de Nicaragua en 1980 y destruido en 1990 [Painting commissioned by the Nicaraguan Government in 1980 and destroyed in 1990].



SANDINO VIVE

Hoy, E  
Deja  
T





25 de abril 1992

**Una carta abierta a Doña Violeta Chamorro, Presidente de Nicaragua:**

Como académicos, artistas, y autores que representan varios países e instituciones, quisieramos expresar nuestra consternación absoluta frente a los actos de censura política por parte de las personas asociadas con la coalición gobernante de la U.N.O. en la ciudad de León, donde cientos de libros escritos por autores como Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez fueron quemados y también a la destrucción en Managua donde, a las órdenes del alcalde Arnoldo Alemán, se borraron los murales que estaban situados en el parque Velásquez y por la Avenida Bolívar. No podemos permitir con silencio la censura y la eliminación de obras de arte tan importantes hechas por muralistas reconocidos como Alejandro Canales, Leonel Cerrato y otros. Estos murales, pintados en varios estilos contemporáneos, celebraban algunos de los éxitos históricos del pueblo nicaraguense, es decir, la victoria contra Somoza, la cruzada de alfabetización en las áreas rurales y otros logros.

Llamamos la atención de usted con la esperanza sincera de que usted revoque estas acciones tan vergonzosas de las fuerzas más reaccionarias de su país.

David Craven  
Professor of Art History  
State University of New York  
Cortland, New York

Dawn Ades  
Professor Of Art History  
University of Essex, England

Dore Ashton  
Professor of Art History  
Cooper Union

Alicia Azuela  
Professor of Art History  
Universidad Nacional Autónoma de  
México

O.K. Werkmeister  
Professor of Art History  
Northwestern University

David Kunzle  
Professor of Art History  
University of California,  
Los Angeles

May Stevens  
Professor of Art  
School of Visual Arts, New York

Jayne Cortez  
Poet and Author  
New York City

Nancy Spero  
Artist  
New York City

Mei Edwards  
Professor of Art  
Rutgers University

Elizabeth Hess  
Art Critic  
The Village Voice

Andrew Hemingway  
Lecturer in Art History  
University College, London

Carol Duncan  
Professor of Art History  
Ramapo College

Juan Sánchez  
Professor of Art  
Hunter College

Shifra M. Goldman  
Professor of Art History  
Center for Latin American  
Studies at U.C.L.A.

Rudolf Baranik  
Professor of Art  
Pratt Institute

León Golub  
Professor of Art  
Rutgers University

Carta abierta a Doña Violeta Chamorro, Presidente de Nicaragua [Open letter to Mrs. Violeta Chamorro, President of Nicaragua], 1992. Publicada en [Published in] *ArteFacto*, No. 2, Managua, julio-agosto de 1992.

en este momento). El alcalde de Managua, una de las más pintorescas y reaccionarias figuras del nuevo gobierno, comenzó la destrucción sistemática del patrimonio cultural nacional precisamente borrando los murales que mencioné, que conmemoraban la campaña de alfabetización. Esta acción presenta un retrato muy exacto del carácter cultural del nuevo gobierno de derechas. Poco importó que Canales había muerto recién o que el mural, junto con todos los otros que fueron borrados, había sido declarado parte del patrimonio cultural por la Asamblea Nacional Nicaragüense.

En cuestión de semanas, prácticamente todo el patrimonio mural de la ciudad de Managua había desaparecido bajo la pintura gris donada por el presidente de la empresa de pinturas Fuller-O'Brien, de San Francisco, California. Fue así como se desvaneció la 'capital de los murales', como Kent Johnson la había llamado en un artículo de 1985.<sup>9</sup> Pero esto no fue suficiente para el gobierno de la UNO. El movimiento muralista de Nicaragua estaba demasiado intrincado con la nueva cultura plástica popular surgida después de 1979. Más aún, este movimiento también había brotado en la Escuela de Arte Público Monumental David Alfaro Siqueiros, que había sido apoyado por un grupo de pintores italianos.<sup>10</sup> Así pues, en un esfuerzo por poner las cosas

precisely by erasing the above-mentioned mural commemorating the literacy campaign. This action provides an accurate portrait of the cultural essence of the new right-wing government. Little did it matter that Canales had only recently passed away or that the mural, along with all the others that were whitewashed, had been declared part of the cultural patrimony by the Nicaraguan National Assembly.

Within weeks, practically the whole mural patrimony of the city of Managua had disappeared under the grey paint donated by the President of the Fuller-O'Brien Paint Company of San Francisco, California. Gone was the "capital of mural painting", as Kent Johnson had called it in an article of 1985.<sup>9</sup> But this was not enough for the new UNO government. Nicaragua's mural movement was too intrinsically linked to the new visual culture of the people that emerged after 1979. Furthermore, this movement also blossomed through the David Alfaro Siqueiros School of Monumental Public Art, which was given support by a group of Italian painters.<sup>10</sup> So in an effort to put things 'in order', the new UNO-created Institute of Nicaraguan Culture just recently announced its decision to close the school. On its grounds, which had formally

---

9 Kent Johnson, "Nicaraguan Culture: Unleashing Creativity", *NACLA Report on the Americas*, Vol 19, No 5, Septiembre-octubre de 1985, pp 8-II.

10 Ver: David Kunzle, "Revolutionary Resurrection: The Church of Santa María de Los Angeles and the School of Public Monumental Art in Managua, Nicaragua", *Latin American Perspectives*, Vol 16, No 2, Primavera 1989, pp 47-60. Nota del editor: Para la opinión de Quintanilla sobre la apertura de esta escuela ver "Apertura de nueva escuela de arte mural" (1985) en este libro en las páginas 21-27.

---

9 Kent Johnson, "Nicaraguan Culture: Unleashing Creativity", *NACLA Report on the Americas*, Vol 19, No 5, September/October 1985, pp 8-II.

10 See: David Kunzle, "Revolutionary Resurrection: The Church of Santa María de Los Angeles and the School of Public Monumental Art in Managua, Nicaragua", *Latin American Perspectives*, Vol 16, No 2, Spring 1989, pp 47-60. Editor's note: For a text by Quintanilla regarding the opening of this school see "Opening of the New Muralism School" (1985) reproduced in this book pp. 21-27.

'en orden', el nuevo Instituto Nicaragüense de Cultura, fundado por la UNO, recientemente anunció su decisión de cerrar esta escuela. En su terreno, que formalmente había sido ocupado por el Ministerio Sandinista de Cultura (y antes de esto, por una de las mansiones de Anastasio Somoza Jr.) se instalará la primera escuela de caballería de Nicaragua, patrocinada por el gobierno español. Su inauguración, programada para 1992, pareció ser la manera del nuevo gobierno de conmemorar 'el encuentro de dos culturas'. Después de todo, el caballo fue uno de los regalos de Cortés para las Américas.

A estas acciones debemos añadir la quema de libros escritos por 'autores sandinistas' ([Ernesto] Cardenal, [Sergio] Ramírez Mercado, Gioconda Belli, Omar Cabezas) llevada a cabo por el director de la Biblioteca de León, junto con los ridículos actos de censura que se están dando en ciertas galerías y exhibiciones, para caracterizar adecuadamente las políticas de regresión cultural que han sido ejecutadas por el nuevo gobierno nicaragüense. Estas políticas no solo han destruido virtualmente todos nuestros murales en Managua, sino que también han socavado la posibilidad de una producción y una recepción popular en el arte y la cultura, exceptuando los notables casos de Estelí y León. Inmediatamente después de la creación del nuevo Instituto de la Cultura en 1990, todos los programas de cultura popular y el proyecto dialógico fueron abandonados. Evidentemente, implicaban demasiada organización y el despertar de las masas, que es algo que el nuevo gobierno no está muy interesado en promover. En lugar de ello, lo que

been occupied by the Sandinista Ministry of Culture (and before that, by one of the various mansions of Anastasio Somoza Jr.) will be installed, with the help of the Spanish government, Nicaragua's first cavalry school. Its inauguration, scheduled for October 1992, seemed to be the new government's way of commemorating 'the encounter of two worlds'. After all, the horse was one of Cortés's 'gifts' to the Americas.

To these above-noted actions, we should add the burning of books written by 'Sandinista authors' ([Ernesto] Cardenal, [Sergio] Ramírez Mercado, Gioconda Belli, Omar Cabezas) that was performed by the director of the library of León, along with the ridiculous acts of censorship going on in certain galleries and exhibitions, to characterize adequately the policies of cultural regression that have been installed by the new government of Nicaragua. These policies have not only virtually destroyed all our murals in Managua, but they have also undermined the possibility of popular production and reception in art and culture, except in the noteworthy cases of Estelí and León. Immediately after the creation of the new Institute of Culture in 1990, all the programs dealing with popular culture and the dialogical project were abandoned. Evidently, they implied too much of an organization and an awakening of the masses, which is something that the new government is not very interested in promoting. Instead what we have today is the 'trivialization of art and culture to levels of inconsequentiality'. Last year *La Prensa*, the Chamorro newspaper, declared the Miss Nicaragua Beauty Pageant to be the most

hoy tenemos es la 'trivialización de la cultura a niveles inconsecuentes'. El año pasado, *La Prensa*, el periódico de Chamorro, declaró el concurso de belleza Miss Nicaragua el más importante evento cultural del año, además de un evento que 'solo es posible en una verdadera democracia'. [Durante los diez años del gobierno revolucionario este tipo de eventos definitivamente no fue promovido.]

De cara a estas acciones, los roles que han jugado la Unión de Artistas Plásticos (UNAP) y la Escuela Nicaragüense de Artes Plásticas (ENAP) son indicadores de la actitud apática y del estado de confusión que hoy permean a la mayor parte de organizaciones culturales que alguna vez estuvieron vinculadas al FSLN a través de la Asociación de Trabajadores de la Cultura (ASTC) y del Ministerio de Cultura. (Nuevamente debemos mencionar que Estelí y León son excepcionales en este sentido). Por ejemplo, la UNAP, después de una reacción bastante emocional que consistió en hacer grafitis furiosos en las paredes lavadas, y luego de demandar legalmente al alcalde de la ciudad (demanda que pudo haberse ganado fácilmente) de repente abandonó estos esfuerzos y se sentó a negociar con el alcalde el repintado de los murales. A la fecha (más de un año ha transcurrido) no ha pasado nada.

La cooptación y la debilitación por parte del Instituto de Cultura de prácticamente todos los sindicatos de artistas, los ha hecho caer en la trampa de colaborar con fuerzas reaccionarias. De esta manera, los sindicatos paradójicamente han legitimado el vandalismo y la actitud censuradora del nuevo gobierno. Hace poco

important cultural event of the year and also to be an event "only possible in a real democracy". (During the ten years of the revolutionary government events of this sort were definitely not promoted.)

In the face of these actions, the roles played by the Union of Visual Arts (UNAP) and by the School of Visual Arts (ENAP) are indicative of the attitude of apathy and state of confusion that now pervades most of the cultural organizations that were once linked to the FSLN through the ASTC and the Ministry of Culture. (Again, we should note that Estelí and León are exceptional in this regard.) For instance, the UNAP, after a rather emotional reaction that consisted of making angry graffiti on the whitewashed walls, and after deciding to bring a lawsuit against the mayor of the city (a lawsuit that they could have easily won), suddenly dropped everything and sat down with the mayor to negotiate the repainting of the murals. Yet to date (more than a year has gone by) nothing has happened.

The co-optation and debilitation of practically all the artist unions by the Institute of Culture has made them fall into the trap of collaborating with reactionary forces. In this way the unions have paradoxically legitimized the vandalism and censorious attitude of the new government. Just recently the Union of Visual Arts organized, in collaboration with the IC, an exhibition of young Nicaraguan painters that was supposed to travel across the USA. The sad ending of this adventure gives a clear example of our present 'cultural' panorama. After opening in Maryland, the show was



la UNAP organizó junto con el Instituto de Cultura una exposición de jóvenes pintores nicaragüenses que se suponía iba a viajar por todos los EEUU. El triste final de esta aventura nos da un claro ejemplo de nuestro panorama 'cultural' actual. Después de su inauguración en Maryland, el show se canceló inmediatamente cuando los oficiales de la Embajada de Nicaragua en los EEUU vieron que la mayor parte de los artistas cuyas obras se estaban exponiendo tenían vínculos con los sandinistas.<sup>11</sup>

Hoy día, con el socavamiento de los sindicatos por parte del nuevo gobierno, con la disminución de una conexión orgánica con la sociedad, y con los vínculos cada vez más frágiles del sindicato de Managua con el FSLN, los artistas se encuentran en una situación económica realmente difícil –la 'política del hambre', le llamamos–. Encima de esto, la insistencia del nuevo gobierno en promover el arte privado y de remuneración personal ha conducido al aislamiento de muchos artistas y a la desvirtuación del sentido de una experiencia pública compartida que había surgido en los ochenta, todo lo cual ha afectado visiblemente la calidad del trabajo producido en Nicaragua.

Esta situación ha resultado en la creación de grupos culturales alternativos, bastante autosuficientes, que ahora parecen ser la única respuesta posible al desafío de incrementar

immediatamente cancelado cuando los oficiales de la Embajada de Nicaragua en los EEUU vieron que la mayor parte de los artistas cuyas obras se estaban exponiendo tenían vínculos con los sandinistas.<sup>11</sup>

Today, with the unions being undermined by the new government, with the lessening of an organic connection to society, and with the increasingly weak links of the Managua-based union to the FSLN, artists find themselves in a very difficult economic situation (the 'politics of hunger' we call it). Furthermore, the insistence of the new government on private art for personal gain has led to the isolation of many artists and the undermining of the sense of shared public experience that emerged in the eighties, all of which has notably affected the quality of work being produced in Nicaragua.

This situation has resulted in the creation of alternative cultural groups, largely self-sufficient in character, that now seem to be the only possible answer to the challenge of mounting independent cultural development on behalf of a dialogical process and in favor of social justice. In these groups, we have started to analyze and to discuss our predicament. Up till now, the dialogue occurring within these groups has consisted of the following: a critical and open assessment of both the positive and negative aspects of the cultural policies developed during the revolution; a discussion

---

11 "Nicaraguan Contemporary Art", Galería Stephanie Ann Roper, Universidad Estatal de Frostburg (del 25 de enero al 13 febrero de 1991). La exposición fue curada por el profesor José Rodeiro.

---

11 "Nicaraguan Contemporary Art", Stephanie Ann Roper Gallery, Frostburg State University (January 25, 1991 through February 13, 1991). The exhibition was curated by professor José Rodeiro.

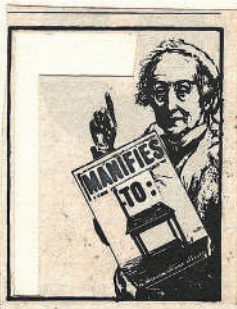
el desarrollo cultural mediante un proceso dialógico y a favor de la justicia social. En estos grupos, hemos comenzado a analizar y a discutir nuestro predicamento. Hasta hoy, el diálogo que tiene lugar en estos grupos ha consistido en lo siguiente: una valoración crítica de los aspectos positivos y los negativos de las políticas culturales desarrolladas durante la revolución; una discusión del virtual abandono desde 1990 del sector cultural por parte del FSLN, el cual a su vez está pasando por una seria crisis de identidad; y una discusión sobre la virtual desaparición de la solidaridad internacional en la arena cultural y una mirada a las maneras posibles en que esta solidaridad puede reconstituirse mediante la formación de nuevas conexiones con grupos en otros países.

Estas discusiones, si las caracterizamos de nuevo de forma más específica y mediante una praxis dialógica, eventualmente conducirá, creemos, a una recontinuación del proceso que comenzó con la revolución de 1979. Aunque se suspendió temporalmente, este proceso, cuando se renueve, continuará de otra manera con la construcción de una identidad poscolonial, una identidad que hoy día está más amenazada que nunca. Sabemos con certeza que la revolución aún está viva. Puede que hayamos perdido una elección, pero nunca perderemos la dignidad que construimos a un costo muy alto (con la muerte de más de 50,000 personas) durante la última década. Es por estas razones, además de la necesidad de realizar las posibilidades de

of the virtual abandonment since 1990 of the cultural sector by the FSLN, which is itself going through a major identity crisis; and a discussion of the virtual disappearance of international solidarity in the cultural arena and a look at the possible ways that this solidarity can be reconstituted through the formation of new connections with groups in other countries.

These discussions, if again characterized, although in a more focused way, by a dialogical praxis will eventually lead, we believe, to a re-continuation of the process which began with the July 1979 Revolution. Although temporarily suspended, this process will, when renewed, continue in a different manner with the construction of a postcolonial identity—an identity now endangered more than ever. We know for certain that the revolution is still alive. We might have lost an election, but we will never lose the dignity that we have constructed at a very high cost (through more than 50,000 deaths) during the last decade. It is for these reasons together with the need to realize the possibilities of self-determination through an ongoing struggle, that we must count on the support of an international community of progressive leaders and revolutionary intellectuals.

The Sandinista-led forces that lost the 1990 elections actually won by guaranteeing the construction, at least in rudimentary form, of a democratic framework that the officials of UNO



Praxis: Práctica. Dinamismo.  
Acción-artes-Revolución-dinámica-de la idea.

Servir a la verdad en el arte y en la cultura, esa es en su más profunda y noble significación la razón última de nuestra existencia como grupo y de nuestra actitud, es la pluralidad de acontecimientos que forman nuestra vida y conforman nuestro mundo. Pero creemos que para servir a la verdad en el arte y en la cultura, antes es necesario servir a la verdad en la vida. Nuestra labor artística o cultural no podría existir si antes no hay una razón vital que la justifique.

LA VERDAD no se nos ha dado de antemano. La verdad la encuentra el hombre en la lucha. La verdad tampoco es patrimonio exclusivo de cada uno. La verdad es de todos. De ahí que necesitamos divulgarla, proclamarla, enfrentarla si es preciso. Ocorre entonces que la sola estancia de poseerla no basta. La verdad tiembla, inmaculada, la verdad de los solitarios y los orgullosos no nos sirve. Si es cierto que queremos servir a la verdad, una verdad dinámica, viva, que cada día, cada hora, cada minuto, nos impone su exigencia— es necesario que la hagamos llegar a los demás, hombres como nosotros, y como nosotros embarcados en el mismo bote: en el de la existencia de cada día. Es preciso, pues, que exterioricemos nuestra creación en el arte y en la cultura y que la encarnemos en la vida en hechos, en actos en actitudes.

La existencia de este grupo es, por eso, actos que nada y sobre todo, una actitud concreta ante una realidad concreta. Ahí están los hechos. Y aquí estamos nosotros. Esta ha de ser nuestra razón definimos ante ellos. Entonces ¿Cuáles son los hechos?

Los hechos son. Ni más que son. En nuestra sociedad existe un grupo de hombres llamados intelectuales y artistas: pintores— la mayoría de nosotros lo somos—, poetas, cuentistas, novelistas, autores teatrales, ensayistas, actores, críticos... Y también existe una gran masa bastante de habitantes que no pueden ser incluidos en esta categoría. Puede afirmarse que la distancia e incompreensión entre ambos es demasiado gran-

de. Si la culpa la tienen los intelectuales y artistas— se debe más bien a la incultura del pueblo, no solo la posea— discúptelo aquí. Nosotros queremos comprender y ser comprendidos, queremos y que se nos entienda. Queremos realizar— sin que esto vaya a sacrificar la sinceridad de nuestra creación— la simbiosis entre pueblo y cultura.

Queremos darle al arte y a la cultura su verdadera posición.

No aceptamos la fragmentación en compartimentos estancos, en parcelas separadas e independientes— de la multiplicidad de sucesos en que para nosotros y desde nosotros realiza la existencia, nuestras existencias. Creemos por el contrario, que la realidad es sólo una, aunque varios sean sus aspectos. Y que por tanto, la actividad artística y cultural, el arte— todo y la cultura— toda— representan una parte de esa realidad, representan formas— histórico-sociales— de existir absolutamente inseparables de la infinita variedad de manifestaciones vitales en las que el hombre levanta acto de su paso sobre la tierra.

EL ARTE Y LA CULTURA NO SERAN PARA NOSOTROS UN "TABU" INTOCABLE. SERAN, NADAMÁS UNAS FORMAS entre otras tantas— EN QUE SE MANIFIESTA EL HOMBRE, O BIEN DE EXCEPCIONAL IMPORTANCIA, Y CONDICIONADAS COMO TODA MANIFESTACION HUMANA, EN FUNCION DE DETERMINADOS SUPUESTOS SOCIALES.

Esta es nuestra actitud. No hacemos parte de partidos, clases o estamentos. Aceptaremos de antemano el diálogo. Respetamos la discrepancia. Y analizaremos serenamente la crítica.

Servir a la verdad, esa es, hemos dicho, la razón última de nuestra existencia como grupo y de nuestra labor artística y cultural. La verdad exige, si por parte de quien la expresa, fidelidad a sus postulados. Pero exige también, por parte de quien la recibe, pasión para comprenderla. Nada más.

Manifiesto publicado por el grupo PRAXIS en el momento de su fundación. Managua, Julio de 1968.

la autodeterminación en una lucha continua, que debemos contar con el apoyo de una comunidad internacional de líderes progresistas e intelectuales revolucionarios.

Las fuerzas sandinistas que perdieron las elecciones de 1990 de hecho ganaron cuando garantizaron la creación, siquiera rudimentaria, de un marco democrático que los oficiales de la UNO harían bien en respetar más de lo que lo han hecho hasta ahora. Como lo dijo Ernesto Cardenal:

*Si el nuevo gobierno elimina las imágenes de Sandino, logrará borrarla de las paredes, las murallas y los postes de electricidad, pero no del pueblo. Si se formara una nueva dictadura somocista, traería de nuevo una insurrección y de nuevo el Somocismo sería derrocado. Porque Sandino vive.*

Y como está escrito en tantos muros en Nicaragua:

*Sandino vive y la lucha continua.*

Managua—Chicago—New York

would do well to respect more than they have to date. As Ernesto Cardenal has stated:

If the new government removes the images of Sandino, it will succeed only in removing them from the walls, the ramparts and the electric posts, but not from the people. If a new *somocista* dictatorship were created, it would bring about a new insurrection and a new defeat of the *Somocismo*. Because Sandino lives.

As is written on so many walls of Nicaragua:

*Sandino vive y la lucha continua.*

Managua—Chicago—New York



*Cruzada Nacional de Alfabetización* [National Literacy Crusade], 1980. Impresión offset. Poster para el Ministerio de Educación [Poster for the Ministry of Education], Managua. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

# LA INVISIBILIZACIÓN DE... (LA CULTURA NICARAGÜENSE)

*They say you want a revolution... well, you know, we all  
wanna change the world*

Lennon-McCartney

Nicaragua y su cultura se insertan en la historia común de América Latina y su relación con los diversos imperios de turno al bate. Colonialismo, neocolonialismo y dependencia, a pesar de sus gastadas y estereotipadas connotaciones, vuélvense, pues, categorías ineludibles a la hora de cualquier acercamiento a nuestras realidades.

A Europa le tocó por buen rato el papel de conquistador y colonizador. En Nicaragua, por ejemplo, mientras los españoles 'civilizaban' y 'culturizaban' la zona del Pacífico –arrasando prácticamente con toda la población autóctona–, los piratas y corsarios ingleses protegidos por la Corona Británica hacían lo propio, si bien de una manera menos sanguinaria –y a través de alianzas y pactos chuecos– con la costa Atlántica. Luego vendría el turno de sus herederos yanquis y ellos se quedarían 'con todo el pastel'.

Pero ya que el diálogo es entre nosotros [Nicaragua y Inglaterra], sigamos con ustedes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nota del editor: El autor se refiere al diálogo entre Nicaragua e Inglaterra que se generaba a través de la

# THE RENDERING INVISIBLE OF... (NICARAGUAN CULTURE)

*They say you want a revolution... well, you know, we all  
wanna change the world*

Lennon-McCartney

Nicaragua and its culture are part of the shared history of Latin America and its relationship with successive imperial powers. The terms colonialism, neocolonialism and dependency are unavoidable when dealing with Nicaraguan realities, despite their jaded and stereotypical connotations.

For a long period, Europe played the role of conquistador and colonialist. In Nicaragua, for example, while the Spanish were 'civilizing' and 'enlightening' the Pacific coast (practically wiping out the indigenous peoples), pirates were doing the same in the Atlantic, protected by the British Crown. It was later the turn of their Yankee heirs, who ended up in control of the whole country.

But since the dialogue is between us [Nicaragua and England], let's concentrate on the British.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Editor's note: The author refers to the dialogue between Nicaragua and England created through the exhibition "Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua" at the Harris Museum & Art Gallery. This essay was originally written for the accompanying catalogue.

Para comienzos del siglo XVIII, tan temprano como 1701, los ingleses habían comenzado a establecerse en la zona Atlántica y en el año de 1769 invaden oficialmente Nicaragua. Así fue que nos conocimos, bajo un nuevo status colonial, y no fue rara la visita del almirante Horacio Nelson y su armada por estos lares. En uno de sus tantos retratos al óleo, por supuesto, conservado actualmente en el National Maritime Museum, aparece de fondo Nicaragua. Allí el 'castillo de la Inmaculada Concepción, la fortaleza española del río San Juan, frontera militar entre los dos imperios en pugna'. Allí la primera visión que los ingleses de la metrópoli tuvieron de mi país; fondo difuminado donde destaca la arquitectura ofensiva y militar de una de las tantas potencias extranjeras que se han venido a cagar en nuestra tierra.

En la zona del Pacífico la cultura colonial de la época derivaba de España, la más retrasada de las naciones europeas, y estaba signada por la nefasta presencia del Santo Oficio de la Inquisición, que se encargó de velar para que no se diera progreso alguno en ninguna de las ramas del conocimiento, condenando así a las artes y al pensamiento a un oscurantismo religioso feroz y provincial, cuyos efectos aún se sienten.

A principios del siglo XIX, Centroamérica se independizó de España. Sin embargo la estructura interna de dominio colonial permanece intacta y permanecerá así hasta mediados de siglo, cuando se inicia paulatinamente en la economía el tránsito de la ganadería y el cultivo de añil a la

At the start of the 18<sup>th</sup> century, as early as 1701, the English had started to establish themselves in the Atlantic zone and in 1769 officially invaded Nicaragua. That's how we met. Admiral Nelson and his fleet were frequent visitors to the shores of this new colony. In one of his many portraits, now kept in the National Maritime Museum, Nicaragua appears in the background. You can see the castle of the Immaculate Conception, the Spanish fort on the San Juan River, the military frontier between two warring empires. That is the first image of my country that the English in the metropolis were given: a sketchy background dotted with the aggressive military architecture of one of the many foreign powers that came to spoil our land.

At the time, the colonial culture on the Pacific coast derived from Spain, the most backward of European nations. It was marked by the pernicious presence of the Inquisition, which tried to ensure that no progress was made in any area of human knowledge. The arts and scientific thought were confined to a fierce and provincial religious obscurantism whose effects are still felt.

At the start of the 19<sup>th</sup> century Central America won its independence from Spain but the internal structure of colonial domination remained intact. It prevailed until the middle of the century, when the transition from cattle ranching and the production of indigo to the single-crop coffee economy began. Britain then took over the role hitherto played by Spain.

---

exposición "Tierra de tempestades. Arte nuevo desde Guatemala, El Salvador y Nicaragua" en el Harris Museum & Art Gallery, para cuyo catálogo este ensayo fue originalmente escrito.

producción del monocultivo del café. Inglaterra asumirá el papel que hasta entonces había sido desarrollado por la 'Madre Patria'.

Habrà que recordar que el *English humor* había llegado desde mediados del siglo XVIII a inventar una monarquía afro-indígena en Nicaragua. Así, en 1848 coronan a George William Clarence I, ciudadano miskito-nicaragüense, como Rey del Reino Mosco, reino, demás está decirlo, aliado 'incondicional' de su majesty the Queen, y que abarcaba, además de los 500 km de costa, todas las riquezas naturales de la zona Atlántica y una estratégica situación geopolítica. Pasamos, pues, de ser refugio de bucaneros y colonia española a ser Protectorado Inglés, concesiones madereras y pretensiones de ruta canalera incluidas, claro está. Toda la última mitad del siglo XIX está marcada, pues, por la presencia inglesa y sus políticas económicas y militares en el Atlántico.

Al otro lado, en el Pacífico, los norteamericanos comenzaban también a hacer de las suyas, culminando con la invasión filibustera de 1854, en cuya ocasión llegamos, incluso, a tener un presidente estadounidense: el filibustero William Walker, quien al asumir la 'presidencia' implantó la esclavitud y el idioma inglés como oficial de Nicaragua. Como era de esperarse Walker es inmediatamente reconocido por el Departamento de Estado norteamericano.

A finales del siglo XIX Nicaragua ingresa a la supuesta modernidad. Lo hace a través del mercado y a través de la poesía. El poeta nicaragüense Rubén Darío (1867 – 1916) lidera entonces el movimiento artístico literario denominado Modernismo, primer movimiento de carácter internacional surgido en el mundo

'English humor' arrived in the mid-19<sup>th</sup> century, with the creation of the afro-indigenous monarchy in Nicaragua. In 1848 the British crowned George William Clarence I, a Nicaraguan Miskito, as king of the Mosquito Kingdom. This kingdom was unconditionally allied to her Majesty the Queen, included a 500-kilometre coastline as well as all the natural resources of the Atlantic zone, and was in a strategic geopolitical position. We went, therefore, from being a refuge for buccaneers and a Spanish colony to being a British protectorate. This gave the British timber concessions and a potential route for an interoceanic canal. On the Atlantic coast, the second half of the 19<sup>th</sup> century was marked by the British presence.

On the other side of the country, the North Americans began their intervention, culminating in an invasion by buccaneers in 1854. Nicaragua found itself with a North American president, the military adventurer William Walker who, when he took over the 'presidency', introduced slavery and English as the official language. As it was expected, he was immediately recognized by the US Department of State.

At the end of the 19<sup>th</sup> century, Nicaragua entered 'modernity'. It did this through market forces and through poetry. The Nicaraguan poet Rubén Darío (1867 – 1916) led the artistic-literary movement called modernism, the first international movement to arise in Latin America. Its main success was the revitalization of the Spanish language and culture. To achieve this, Rubén Darío—together with a handful of others—made use of the concept of the



hispanoamericano, y cuya hazaña máxima consistió en la renovación y vivificación de la lengua y la cultura hispanas. Para lograr dicha gesta Rubén Darío y un puñado de hombres más se valieron de la apropiación del Otro. Excepto que en ese caso el Otro resultó ser ustedes. Es decir Europa. La lengua del Otro (específicamente el francés) era apropiada para adaptarla e incorporarla a la lengua impuesta por los españoles, y crear así una nueva lengua, más rica en matices y universalidad.

Capitalismo y Modernismo serán, pues, las fuentes ineludibles de nuestra modernidad. Es decir modernidad ortopédica y visceral, por no decir 'liberal'.

Darío fue contemporáneo de José Santos Zelaya, liberal nicaragüense que siendo Presidente de la República (1893 – 1909) incorporó a la nación, como mono-productora de café, al mercado capitalista mundial. Fue el surgimiento de la burguesía nicaragüense, que prontamente y después de concentrar en sus manos las tierras comunales y eclesíásticas, se aliaba con los antiguos terratenientes, a costas del pueblo, para ingresar a esta 'modernidad' cosmética y deformada del subdesarrollo y la dependencia.

Al otro extremo del charco estaba ahora, como hemos referido, Inglaterra, quien nos devolvía, además de la teoría de la división social (e internacional) del trabajo de [Adam] Smith y Ricardo, productos manufacturados en pago por nuestras cosechas. Serán estos últimos productos 'los que comenzarán a determinar la nueva actitud cultural de las minorías agroexportadoras'. Se imponía pues la ambición por lo foráneo. Aspiraban nuestros explotadores

Other. In our case, the Other turned out to be you, that is, Europe. The language of the Other, specifically French, was adapted and incorporated into the language imposed by the Spanish, in order to create a new richer, more universal language.

Thus the unavoidable sources of our modernity—a stunted and unthinking modernity—were capitalism and modernism.

Rubén Darío was a contemporary of José Santos Zelaya, a Nicaraguan liberal who, as President of the Republic (1893 – 1909), took it into the world capitalist market as a nation producing a single crop: coffee. This development allowed the Nicaraguan bourgeoisie to emerge. The new bourgeoisie gained control of the common and church lands and immediately allied itself with the old landowners in order to enjoy the fruits of a superficial and deformed 'modernity' of underdevelopment and dependency.

On the other side of the world lay Britain, which as well as [Adam] Smith and Ricardo's theories of the social and international division of labour, sent us manufactured goods in return for our agricultural produce. These industrial goods began to determine the cultural attitudes of the new agro-exporting elite. The desire for the foreign was created. Our exporters aspired to be part of the dazzling metropolitan bourgeoisie. But this was an impossible dream. What evolved was a sort of Central American tropical kitsch, characterized by excess, anachronism and imitation.

locales a ser 'parte de las deslumbrantes burguesías metropolitanas'. Pero aquellos sueños imposibles en sueños quedaron. Surgía así un *machigüe* suerte de kitsch tropical centroamericano caracterizado por el exceso, el anacronismo y la imitación.

El gobierno de Zelaya, al asumir una línea nacionalista, se enfrenta a Inglaterra cuando incorpora en 1894 la Mosquitia al territorio nacional, y a los Estados Unidos, en 1909, cuando no cede ante las exigencias injerencistas de la diplomacia yanqui en torno a la construcción de un posible y dichosamente jamás construido canal interoceánico. Nuevamente, en esa ocasión, se imponía Goliath.

Se iniciaba así un largo y nuevo período de doblegación que termina apenas el 19 de julio de 1979. Fuimos entonces parte de las *Banana Republics*, donde toda la política y la economía nacional de la República de Nicaragua se decidió por el Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica. La cultura vegetó en un provincialismo decimonónico absurdo, aún ligado a los sueños metropolitanos y eurocéntricos de las oligarquías. Los nuevos amos no tenían mucho que ofrecer.

La intervención yanqui fue combatida por Augusto César Sandino (1895 – 1934), quien finalmente colocó al país como algo más que una tierra productora de café o bananos. Sandino colocó a Nicaragua en el mapa de la dignidad y el heroísmo. Su gesta latinoamericanista, primer movimiento orgánico de guerra de guerrillas y primer movimiento organizado de cultura popular revolucionaria, no pudo ser jamás derrotado por las armas de los marinos. El

Zelaya's nationalist government confronted Britain in 1894 when it incorporated the Mosquito Coast, and then the United States when in 1909 it rejected American demands over the proposed interoceanic canal. Although the canal was never built, the United States inevitably won the battle of wills.

Thus began a new and lengthy period of submission which was only to end on 19 July 1979. During this period all our national political and economic decisions were determined by the US State Department. Culture vegetated in an absurd nineteenth-century provincialism linked to the Eurocentric dreams of the elite. The new masters had little to offer.

The US presence was contested by Augusto César Sandino (1895 – 1934), who made our country something more than just a banana republic, more than just a land producing coffee and bananas. Sandino placed Nicaragua on the map of dignity and heroism. His pro-Latin American stand, the first guerrilla movement in the region and the first organized movement of popular revolutionary culture, could not be defeated militarily by the US marines. His knowledge of the territory and of the social and economic situation of its people made him invisible to the enemy from the north. The US marines were expelled in humiliation, but Sandino was defeated on a different battleground, in the political arena where betrayal is common currency. After his assassination, the US instrument of domination in Nicaragua was the Somoza military dictatorship (1934 – 1979).

conocimiento del territorio y de la situación social y económica de su pueblo lo hacían inaccesible e invisible a los ojos y las balas de los enemigos del norte. Sandino, tras la expulsión vergonzante de los marinos yanquis, fue derrotado en otro territorio: en el de la política, donde la traición es lengua franca. Tras su asesinato, el instrumento de dominación de los EEUU en Nicaragua fue la dictadura militar somocista (1934 – 1979).

Para la dictadura el país entero y sus habitantes eran un feudo bendecido por los EEUU (verdadero dueño del mandato). En los años cincuenta Somoza aprovecha la expansión algodonera –resultante de los efectos de la guerra norteamericana en Corea– para consolidar su poder y crear una segunda ilusión de 'modernidad' sustentada como siempre en las espaldas del pueblo nicaragüense. Época de falsa industrialización e integración centroamericana, época de 'Alianza para el Progreso'... de pocos.

La 'cultura' somocista emulaba ahora a la cultura norteamericana. El sueño de conquistar el *American way of life* dio así los parámetros para el desarrollo de la cultura nicaragüense 'moderna', dirigida a las reducidas élites de la subdesarrollada burguesía nicaragüense, de los altos mandos del ejército somocista y de las damas diplomáticas. El concepto de 'cultura' se fue encogiendo hasta solo abarcar única y exclusivamente una deformación de las 'bellas artes'. El analfabetismo, mientras tanto, continuó su progresión histórica registrando cifras globales del 60%.

En contraposición a esta trivialización y banalización de la 'cultura' estaba la cultura popular –diferente al folklorismo promovido

For the Somoza dictatorship, the entire country and its people were a fiefdom conferred by the US, the true rulers. In the fifties Somoza took advantage of the cotton boom, the result of the US war in Korea, to consolidate his power and to create for the second time an illusion of 'modernity', built as integration in Central America, an 'Alliance for Progress' for the few.

Somocista 'culture' was a pale imitation of North American culture. The dream of the 'American way of life' set the parameters for the development of 'modern' Nicaraguan culture. Directed towards the meagre and underdeveloped Nicaraguan bourgeoisie, the army high command and the ladies of the diplomatic corps, the concept of 'culture' gradually shrank to no more than a deformed version of 'fine art'. Illiteracy, meanwhile, continued to grow, reaching 60%.

In contrast to this trivialization of 'culture' stood popular culture. This must not be confused with the folklorism promoted by Somoza. Popular culture was practiced by the majority of the population clandestinely, a sort of conspiracy. For example, father Ernesto Cardenal and the inhabitants of the islands of Solentiname undertook a social and revolutionary rereading of the gospels, which led to extraordinary poetry and peasant painting workshops. Groups of intellectuals, artists and university lecturers such as the Frente Ventana, Grupo Praxis and Grupo Gradadas, despite their isolation, aimed their criticism at the corruption and criminality of the Somoza dictatorship while establishing the vital role of culture and the artist in the construction of a new identity.

por Somoza– ejercida por las mayorías en forma silenciosa pero conspirativa –por ejemplo la experiencia cultural y revolucionaria comprendida por los habitantes del archipiélago de Solentiname, donde se hizo una relectura social y revolucionaria de los Evangelios y surgieron los extraordinarios y muy cuestionados talleres de poesía y pintura campesina– y la acción de grupos de intelectuales, universitarios y artistas (Frente Ventana, Grupo Praxis y Grupo Gradás) que a pesar de su limitada incidencia social apuntaban su crítica a la corrupción y criminalidad de la dictadura somocista, a la vez que establecían el vital papel de la cultura y del artista en la construcción de una nueva identidad.

El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), quien ya en su Programa Histórico fechado en 1969 afirmaba sus intenciones de desarrollar una 'cultura popular y nacional', 'una campaña masiva para exterminar en forma inmediata el analfabetismo' e interesantemente –y paradójicamente, dados los últimos acontecimientos– el rescate del 'olvido en que han sido mantenidos... los intelectuales progresistas y sus obras', tras una lucha guerrillera y urbana (1963 – 1979), vanguardizó al pueblo nicaragüense en el derrocamiento de la dictadura militar. Surgía así la Revolución Popular Sandinista, y Nicaragua volvía a ponerse de pie ante el mundo.

La nicaragüense fue una revolución popular, nacionalista y antiimperialista que inició la transformación radical del viejo orden estructural de Nicaragua y permitió finalmente lanzarse a la construcción de su cultura y su

The Sandinista National Liberation Front (FSLN) stated in its historic 1969 Programme its intention to develop a 'national popular culture', 'a massive campaign to immediately wipe out illiteracy' and the recovery of 'progressive intellectuals and their works... from the neglect into which they have been condemned'. Inspired by the example of Sandino, after a heroic guerrilla and urban struggle which lasted from 1963 to 1979, the FSLN led the Nicaraguan people in the overthrow of the military dictatorship. The popular Sandinista revolution was victorious and Nicaragua stood up proudly before the world.

The revolution in Nicaragua was popular, nationalist and anti-imperialist, and began the radical structural transformation of the old order. It allowed Nicaragua finally to build its own culture and identity. It was a revolution based on a mixed economy and political pluralism—and it was a society under siege. Nicaragua deserved a better fate and more respect from the USA and the international community. The revolutionary government held power for only one decade, the 1980s. This was the decade of Reaganomics (and Thatcherism). For Nicaragua this meant: an economic blockade; a war aggressively fought by a counter-revolutionary army financed by the USA; constant shortages; the mining of the country's ports by the CIA; the historic condemnation of the USA at the International Court of Justice in The Hague to pay a compensation to Nicaragua –that later on assuming the Chamorro government was servilely discarded–; and more than 10,000

identidad. Revolución de economía mixta y pluralismo político *under siege* [bajo asedio]. Revolución que mereció mejor suerte y más respeto de parte de los EEUU, Inglaterra y la comunidad internacional. Revolución que estuvo en el poder apenas un decenio: el de los ochenta. Decenio de *Reaganomics* y también de *Thatcherism*, que traducidos a la vida diaria de los nicaragüenses significó: bloqueo económico, guerra de agresión y financiamiento de un ejército contrarrevolucionario, creación del antipopular Servicio Militar Obligatorio, escasez despiadada, minado de los puertos nacionales por parte de la CIA, histórica sentencia de La Haya condenando a los EEUU a pagar daños y perjuicios a Nicaragua –que posteriormente al asumir el gobierno chamorrista fue servilmente descartada y suspendida–, y más de 10,000 muertos, la mayoría de ellos jóvenes menores de 18 años.<sup>2</sup> Jamás Nicaragua tuvo un chance de juego limpio.

El proyecto revolucionario, como máximo proyecto cultural de nuestra historia, posibilitaba finalmente el ingreso a una verdadera modernidad humana y social que involucraría a toda la sociedad nicaragüense. Se pretendió la utópica construcción del 'Hombre Nuevo'. La cultura en la nueva Nicaragua explotó así en una diáspora popular que se extendió a través de todo el país y lo abarcó todo.

Las dos grandes jornadas culturales emprendidas por la Revolución Sandinista inmediatamente asumido el poder, que involucraron en un nuevo ejercicio pedagógico

dead (mostly among 18-year-olds).<sup>2</sup> Nicaragua was not given a chance.

As the greatest cultural project in our history, the revolution finally made it possible for us to enter into real human and social modernity, involving everyone. The aim was nothing less than the creation of the new man and the new woman. Culture in the new Nicaragua exploded amongst the mass of the population and spread throughout the country. Everybody was affected.

The first great cultural event taken on by the Sandinista revolution was the National Literacy Crusade. This involved a large part of the population in a new educational and truly democratic army, and succeeded in reducing the illiteracy rate to 12.9%. The second was the long-awaited land reform, which put land in the hands of peasant cooperatives. The revolution started a great cultural dialogue between Nicaraguans, a dialogue which still continues but in a more confrontational and violent form. Those without a voice learned to read and write; those without land obtained the right to it. They were the same people. The Other was us ourselves. We came to know ourselves again.

At the same time as these popular cultural events took place, a Ministry of Culture and the Sandinista Association of Cultural Workers (ASTC) were created for the first time. Both organizations suffered internal contradictions and leadership problems which finally led to the

---

2 Nota del editor: El autor se refiere al gobierno de Violeta Chamorro que encabezó la coalición UNO (Unión Nacional Opositora) que derrotó al FSLN en las elecciones democráticas de febrero de 1990.

---

2 Editor's note: The author refers to the government of Violeta Chamorro, leader of the UNO (National Opposition Union) coalition that defeated the FSLN in the democratic elections of February 1990.

y verdaderamente democrático a una gran parte de los nicaragüenses, fueron la Cruzada Nacional de Alfabetización, que redujo la tasa de analfabetismo al 12.9%, y la tan esperada e históricamente justificada Reforma Agraria –posteriormente ensuciada a través de 'la Piñata'–, que ponía a las cooperativas campesinas con las manos y los pies sobre la tierra. La revolución iniciaba así el gran diálogo cultural entre todos los nicaragüenses, diálogo que aún hoy prosigue si bien de una manera más confrontativa y violenta. Los 'sin voz' aprendían a escribir y a leer, los 'sin tierra' asumían su derecho sobre ella. Eran los mismos. El Otro, esta vez, éramos nosotros mismos. Volvíamos a descubrirnos.

Paralelo a ambas jornadas de cultura popular, a nivel institucional se creaban, por primera vez en nuestra historia, el Ministerio de Cultura y la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC). 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 oficiales.

Producto de la existencia de estos dos organismos se dio una dinámica cuyos frutos más importantes fueron la creación por parte del Ministerio de Cultura de una Red de Centros Populares de Cultura (CPC), diseminados a través de todo el país. En estos centros con

decision from the top to close them down and create the Institute of Culture in 1989, which in turn itself failed. Nonetheless, they opened the door for a cultural project which was anarchic, democratic and experimental, and which based its achievements precisely on the premise of no official cultural policies.

These two organizations started a dynamic process, the most important fruit of which was the creation of a network of Popular Cultural Centres (CPCs) throughout the country. Based on new didactic principles and the experiences elsewhere in Latin America of Paulo Freire and others, a unique experiment in teaching-learning took place. Community artists started to give classes in theatre, dance, music, plastic arts and poetry, advised by experts and artists linked to the CPCs. Nicaraguan culture flourished and grew, democratically, through genuine dialogue involving sectors of the population, especially peasants, who had previously never been taken into account.

The nature of the dialogue needs to be underlined. Everyone participated actively and in a 'militant' fashion. The professional artists who took part saw their own work marked by this new relation between themselves and the community artists. CPC activists also saved a number of popular traditions which were on the brink of disappearing, such as the filigree cups made of gourds from Rivas and the black pottery of Jinotega.

The ASTC union also played a vital role. It looked after the basic needs of artists, both in terms of promotion and marketing, and in terms of training. It also made possible

principios democráticos nuevos, basados en las experiencias populares y revolucionarias de América Latina (Paulo Freire y otros), se inició un proceso de enseñanza-aprendizaje singular. Clases de teatro, de danza, de música, de plástica y de poesía fueron impartidos por los mismos creadores de las comunidades, asesorados por los técnicos y artistas ligados a la dirección de los CPC. Se posibilitó así el inicio de la masificación, democratización y rescate de la cultura, a través de un verdadero diálogo cultural que hizo participar de manera fundamental a los sectores populares –especialmente al campesinado– que jamás habían sido tomados en cuenta.

Insistimos en el carácter de diálogo de esta experiencia. Todos los participantes lo hacían de manera activa y 'militante'. Los artistas profesionales que participaron de ella vieron así su obra marcada por la nueva relación entre los creadores populares y ellos (los casos de María Gallo y de Fernando Saravia son ejemplares al respecto). Varias tradiciones populares que estaban a punto de desaparecer o de ser mediatizadas y de confundirse (Jícara de filigrana de Rivas, cerámica negra de Jinotega) fueron también rescatadas por estos activistas de los CPC.

Por otro lado, la organización gremial auspiciada y promovida por la ASTC, además de atender las necesidades básicas de los artistas, tanto de promoción y mercadeo como formativas, posibilitó también la creación de nuevos espacios inimaginables durante la dictadura [de Somoza]. En dichos espacios se entablaron –por más cursi que esto suene ahora– vitales discusiones teóricas y a veces físicas acerca del papel del artista en la sociedad en revolución. Se concibió al artista y al intelectual esencialmente como

the creation of new conceptual spaces, unimaginable during the [Somoza] dictatorship, where vital debates took place. It may sound pretentious now, but the role of the artist and intellectual in revolutionary society was the subject of vigorous theoretical, and sometimes physical, confrontation. Artists and intellectuals were seen as social beings active in the transformation of their society; they took part in social, economic and military events during the revolution, thereby bringing culture and change to all aspects of life. They actively participated in the construction and deconstruction of the new society and were fully and decisively involved in the revolutionary project. The revolution allowed different conceptions of the development and promotion of culture in the new society to blossom, and did not fall into the trap of dictating cultural policies from the top down. There was a range of experiences and confrontations that still persist and hope to develop.

There were very few artists who opposed the revolution, and the exile of intellectuals was not a Nicaraguan phenomenon. The most important and best artists in the country, with the odd exception, aligned themselves with the revolution and became an important and active part of it.

The decade of the revolution was one of expansion and experimentation in all the arts. Specifically in the plastic arts, it was the decade of the highest diversity and pluralism. Nicaragua does not have a long tradition in the visual arts: the National School of Fine Arts did not properly function until 1948, and the Praxis Group, the first to break with the

un ser social activo en la transformación de su sociedad. De hecho la práctica de dicha concepción lleva a los artistas a participar de todas las jornadas sociales, económicas y militares de la revolución. Se permeaba así toda la vida de cultura y transformación. El artista y el intelectual participaron plenamente en la construcción y deconstrucción de la nueva sociedad y se acercaron de manera definitiva al proyecto revolucionario. Al no caer en el error de dictar políticas culturales oficiales verticalistas, la revolución permitió el florecimiento de distintas concepciones para el desarrollo y la promoción de la cultura en la nueva sociedad. Se dio un abanico de experiencias y confrontaciones que aún perviven y esperan madurar.

Fueron realmente muy pocos los artistas que estuvieron en contra de la revolución y el exilio de la intelectualidad no fue realmente un fenómeno nicaragüense. Así los más importantes y mejores artistas nacionales, con una que otra excepción notoria, se pusieron al lado y formaron parte importante y activa del proyecto popular revolucionario.

Fue la década revolucionaria una de apertura y experimentación en las artes todas. De hecho fue una década más de apertura que de ruptura, si se quiere. Concretamente hablando de las artes plásticas, fue la década de mayor pluralismo y diversidad. Surgida de una tradición reciente –recordemos que la Escuela Nacional de Bellas Artes empezó a funcionar de verdad solo en el año de 1948 y que el Grupo Praxis, primero en acercarnos a una ruptura contemporánea, surgió en el año de 1963– la plástica nicaragüense se caracterizaba hasta la fecha de la revolución por ser una plástica conservadora y anacrónica

past, was formed in 1963. Until the time of the revolution, Nicaraguan plastic arts were conservative and anachronistic, based on oil painting and tied to the few art galleries which existed in the country. In contrast to this introverted scene, doors and borders were thrown open in the 1980s. we became universal without losing our roots and, momentarily it would seem, we threw off provincialism. Many of us artists travelled, sponsored by the revolutionary government or by the growing and active international solidarity movement. We exchanged ideas, experiences and dreams of solidarity with colleagues throughout the world. Many artists came to visit us and brought outside influences as well as solidarity. The founding of the Julio Cortázar Solidarity Museum, set up with donations of works of the most important Latin American artists such as [Wilfredo] Lam, [Francisco] Toledo, [Luis] Tomasello, [Roberto] Matta, [Víctor] Chab, [Carlos] Seguí, Gamarra, Tabara y Caballero is a typical example of this. Others are the presence of international teachers at the new National School of the Plastic Arts (mostly from the USA, Canada and Cuba) and the setting up of the Boanergues Cerrato Experimental Graphics Workshop with technical support from Cuba, Brazil and San Francisco.

The social upheaval brought by the revolution implied also an upheaval in the arts and culture, even though it was temporary. Within the plurality of discourses and forms which occurred in the visual arts in the 1980s (installations, photography, cinema, drawing and performance), there are forms which can now guide us, through their methods of production and their target audience, to glimpse the new



centrada en el ejercicio de la pintura al óleo y girando alrededor de las pocas galerías de arte que existían en el país. En contraposición a este fenómeno concéntrico, en los ochenta se abrieron las puertas y las fronteras. De alguna manera nos universalizamos sin perder nuestras raíces y abandonamos, momentáneamente por lo visto, el provincialismo. Muchos fueron los artistas que viajaron, patrocinados tanto por el gobierno revolucionario como por la creciente y activa solidaridad internacional, para intercambiar ideas, experiencias y sueños de solidaridad con otros colegas del mundo. Muchos fueron también los artistas que nos visitaron y ejercieron su influencia y a la vez su solidaridad militante con el arte y la nueva cultura nicaragüense. Ejemplos de la misma fueron la fundación del Museo de la Solidaridad Julio Cortázar, en base a la donación de obras de los más importantes artistas latinoamericanos como [Wilfredo] Lam, [Francisco] Toledo, [Luis] Tomasello, [Roberto] Matta, [Víctor] Chab, [Carlos] Seguí, Tabara, Gamarra, Caballero, etc., la afluencia de docentes internacionalistas a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), procedentes en su mayoría de EEUU, Canadá y Cuba, y la fundación del Taller de Gráfica Experimental Boanergues Cerrato con ayuda técnica de Cuba, San Francisco y Brasil.

La ruptura social promovida por la revolución implicaba también la ruptura, aunque temporal, en el orden de las artes y la cultura. Dentro de la pluralidad de lenguajes y manifestaciones surgidas en las artes visuales de los ochenta (instalaciones, fotografía, cine, dibujo, performance) destacan dos manifestaciones que podrán servir de parámetro, tanto por su metodología de producción como por sus nuevos destinatarios, para vislumbrar los

interests of the revolutionary culture. The first was the birth of the short-lived but vital school of muralists (backed by the strong solidarity of the Italian artistic community) made up of various brigades both Nicaraguan and international, which covered the whole country with public murals whose themes, even if excessively realist and combative, connected directly with the daily life of the people. Second was an incipient graphic arts movement, centered around the Experimental Graphics Workshop, which increased the dissemination of art both through touring exhibitions which went round the CPCs, and through works that could be purchased at low prices because they were produced in editions.

Both of these experiments, along with the CPC project itself, disappeared with the FSLN election defeat in 1990. Together with the muralist movement, they disappeared because they were too linked to the popular organizations and the transformation of Nicaraguan society to be supported by the new neoliberal government of Mrs. [Violeta] Chamorro. For this reason, the Major of Managua took it upon himself to destroy the murals, leaving barely a trace of their existence. And it is not surprising that we find illiteracy again on the rise, up to 30% according to government figures. The land reform is also in danger as the followers of Somoza return to the country and demand their 'properties', protected and encouraged by their recent North American citizenship.

After four years of the 'new' government, elected thanks to another revolutionary achievement—the right to genuinely

nuevos intereses de la cultura revolucionaria: el surgimiento de una efímera pero vital escuela muralista con fuerte solidaridad e impulso de la comunidad artística italiana y el 'movimiento' en que devino, compuesta por diversas brigadas, tanto nacionales como internacionales, que cubrieron prácticamente todo el territorio de murales públicos, cuyos temas, si bien excesivamente realistas y combativos, conectaban de una manera directa con el quehacer del pueblo, y por otro lado, el surgimiento de un incipiente movimiento de gráficas que giró alrededor del Taller de Gráfica Experimental, que posibilitó una mejor distribución popular de las obras, lograda básicamente a través de exposiciones itinerantes que recorrieron los CPC y las Casas de Cultura, a la vez de la facilidad de adquisición (bajo precio) de estas nuevas obras seriadas.

Ambas experiencias, al igual que el proyecto mismo de los CPC, desaparecen de manera significativa con la pérdida misma de las elecciones por parte del FSLN en 1990. Estas experiencias, al igual que el movimiento muralista destrozado vilmente por la alcaldía de Managua que se ha encargado de no dejar rastro alguno del mismo, estaban demasiado ligadas a la organización popular y a la transformación de la sociedad nicaragüense, como para ser promovidas por el nuevo gobierno neoliberal de la Sra. [Violeta] Chamorro. Y es absolutamente explicable, encontramos, que el analfabetismo nuevamente esté en ascenso (30% según cifras moderadas y oficiales) o que la reforma agraria ahora peligre con el retorno al país de innumerables somocistas, ahora protegidos y azuzados por sus recientes ciudadanías norteamericanas, que reclaman sus antiguas 'propiedades'.

democratic suffrage—it is not difficult to see the 'objectives' and the consequences of its 'cultural policies'. Simply put, cultural policies do not exist. What predominates today is culture for entertainment and protocol.

Once again, culture is trivialized. Once again its meaning, beneficiaries and producers are narrowed down. 'Culture' again means 'art' exclusively. In terms of plastic arts, it is generally decorative and mediocre. It is art as status; the empire of the oil painting has returned and the experimental and not readily saleable have been abandoned. It is an art which takes place in the galleries, theatres and salons of the main three cities. The countryside, the factories and the communities are no longer a priority. In brief, the popular project has to a large extent been marginalized, or rather crushed by either lack of promotion and funds or crass censorship.

This situation leads us to reflect on the short time and few resources that the revolution had to change the social, mental and cultural structures of the country. Ten years were barely enough to begin a cultural transformation. The constant US aggression diverted and distorted the effort. Artists and intellectuals naturally feel disillusioned and uncertain after the electoral defeat. In addition, they face the lamentable corruption of some of the high and middle level state officials and Sandinista 'heroes', as well as the disintegration of the cultural movement within the FSLN. This, added to the lack of organization, has contributed to the silent introspection which is the current reality of Nicaraguan national culture.

A cuatro años de 'nuevo' gobierno, electo gracias a otra de las conquistas revolucionarias como fue el derecho al sufragio verdaderamente democrático, no es difícil ver los 'objetivos' y las consecuencias de sus 'políticas culturales'. Estas se caracterizan por su total inexistencia. Prima hoy en día una especie de activismo cultural para el entretenimiento y el protocolo.

Nuevamente se trivializa la cultura. Nuevamente se reduce su significado y sus beneficiarios y productores. La 'cultura' vuelve a ser 'arte' exclusivamente. Arte decorativo y mediocre en la mayoría de los casos, y más específicamente en referencia a la plástica. Arte de élites para entretener y divertir a la nueva remesa de burgueses, aún subdesarrollados integralmente, sedientos de poder y resentimiento. Arte como status: retorno del imperio del óleo y abandono de lenguajes experimentales y poco comercializables. Arte que ocurre en galerías, teatros y salones de las principales tres ciudades del país. El campo, las fábricas, las comunidades ya no están priorizadas. O sea que de manera significativa, el proyecto popular ha sido puesto al margen e incluso ha sido tratado de aplastar, en base a falta de promoción y financiamiento o crasa censura.

Tal situación nos hace reflexionar acerca del poco tiempo y de la falta de efectividad que tuvo la revolución para cambiar las estructuras sociales, mentales y culturales del país. Diez años, sujetos –y siempre habrá que remarcarlo– a la constante agresión norteamericana, apenas pudieron sentar las bases para el inicio de un proceso de transformación cultural. La desilusión y el desconcierto natural de los intelectuales y artistas ante la derrota electoral, y ante la más que lamentable e innecesaria corrupción

In the visual arts, artists have lost their capacity for organization and solidarity. There is a clear lack of any organization which could guarantee the participation of artists, individually and collectively, as actors in the Nicaraguan social drama. The artist has simply reverted to the role of 'entertainer' in the service of the pseudo-professional galleries. And the lack of coherence in the artistic training system has not allowed the emergence of new artists who could bring fresh energy and vitality. There is no new generation in Nicaraguan plastic arts.

More than ever there is an obvious need for an autonomous, progressive and broad artistic movement which could synthesize the previous decades, especially the sixties and the eighties, and could engage with reality boldly and critically. While in power, the revolutionary government found itself unable to create such a movement despite having laid its foundations. It is up to artists, newly marginalized, to build a new movement to create the storms that can shatter the cultural complacency and deadlock. Or at least disturb them.

de parte de altos y medianos funcionarios y 'quasi-héroes' sandinistas, y ante la actual y retrógrada desarticulación del movimiento cultural dentro del partido FSLN, sumados a la falta de organización han tenido evidentemente su incidencia en el impasse y la involución que actualmente se vive a nivel de la cultura nacional.

Concentrándonos nuevamente en las artes plásticas, los artistas han perdido –asombrosa pero comprensiblemente– su capacidad organizativa y solidaria. Se hace notoria la falta de estructuración de un sistema organizativo que garantice la presencia real del gremio y del artista como actor del drama social nicaragüense. El artista sencillamente volvió a su rol de *entertainer* al servicio de un sistema de galerías pseudo-profesionales. Por otro lado y más alarmante y notoria aún es la falta de coherencia del primitivo sistema de enseñanza artística que prevalece y que no ha permitido el surgimiento de verdaderas nuevas generaciones de artistas plásticos que den energía y vitalidad a la plástica nacional. No existe actualmente una generación joven en la plástica nacional.

La necesidad, pues, de un movimiento artístico autónomo, progresista y amplio, en la medida de lo posible, que sintetice la experiencia de las anteriores décadas, especialmente la de los sesenta y la de los ochenta, y que actúe de manera audaz y crítica sobre la realidad, se vuelve hoy más evidente que nunca. La revolución desde el poder no pudo, a pesar de haber sentado sus primeras bases, articular dicho movimiento. Los artistas desde la nueva marginalidad revolucionaria deberán intentar hacer dichas tempestades. Al menos en un vaso de agua helada.



Alfredo Caballero, *El descontento* [Discontent], 1990. Óleo y arena sobre tela  
[Oil and sand on canvas], 140 x 92 cm.



Alfredo Caballero, *Espíritu* [Spirit], 1990. Óleo y pintura spray sobre formica  
[Oil and spray paint on formica], 75 cm. diámetro. Colección del artista



Raúl Quintanilla Armijo, *El sueño de la razón produce monstruos* [The Dream of Reason produces Monsters], 1992. Técnica mixta [Mixed media], 60 x 35 x 30 cm.

PÁGINA OPUESTA (OPPOSITE)  
Raúl Quintanilla Armijo, *Sin título: Sin esperanza (Presagios)* [Untitled: Without Hope (Omens)], 1993. Técnica mixta [Mixed media], 18 x 42 x 22 cm.







Aparicio Arthola, *Piridostigmine No Hay*  
[There is no Piridostigmine], 1991.  
Yeso, pintura y metal [Plaster, paint and metal],  
72 x 20 x 19 cm.



Aparicio Arthola, *Militar* [Military Man], 1992.  
Madera y yeso [Wood and plaster],  
106 x 20 x 18 cm.



Aparicio Arthola, *Sin título* [Untitled], 1994. Yeso pintado, plástico y metal  
[Painted plaster, plastic and metal], 94 x 67 x 45 cm.



David Ocón, *Estampa de San Sebastián* [Vignette of Sebastian], 1994.  
Óleo sobre tela [Oil on canvas], 90 x 115 cm.



David Ocón, *Santo Sepulcro de Acoyapa* [Holy Sepulchre of Acoyapa], 1993. Óleo sobre tela [Oil con canvas], 120 x 180 cm.



# Tolerancia y hambre

pequeños problemas para la Kooltura oficial

Cuando decidimos asistir a este importante evento y arena de encuentro y diálogo discutimos en varias ocasiones el concepto de Tolerancia. Y claro el concepto de Tolerancia Cultural también. Era el tema principal del Taller Latinoamericano de Artes Plásticas y eran además temas que nos preocupaban por los valores propios de nuestro desarrollo cultural en la Nicaragua los 80, es decir de la Nicaragua post-revolución.

En esas discusiones preliminares a este texto no faltó quien recordase las "casas de tolerancia" de la vieja Managua, antes del terremoto. Puterios tolerados y patrocinados por el sistema de turno. Desaparecieron con el cachimbazo del 73, toda Managua en el suelo. Cuantas parejas pasaron a mejor vida abrazadas en aquel éxtasis de tolerancia carnal! No se sabrá a ciertas lamas. Lo cierto es que Managua y sus "casas de Tolerancia" desaparecieron. La prostitución no. Esa no desaparece. Mas bien se ejerce vigorosamente por jovencitas momentáneamente jóvenes en las calles del remedo de capital. Nuestras trabajadoras sexuales, mujeres de la clase media y baja, muchas graduadas en países que ya no existen, se ubican cerca del hotel Intercontinental y cerca de la Catedral de San Mateo. Curiosa la cercanía con los nuevos centros de poder.

En todo caso, cada vez nos parecía que Tolerancia implicaba, como en el caso antes mencionado alguien que estuviese arriba y alguien que estuviese abajo. La posición del Misionero. Again. La posición del misionero desde el inicio de la historia. Y que mejor ejemplo de Intolerancia que la conquista y evangelización española y la implícita destrucción de nuestras culturas precolombinas, (pienso en el espíritu de Copán y de paso en los líderes indígenas injustamente detentados por intervenir una decimonónica estana de Colón). Fue sin lugar a dudas, genocidio incluido, uno de los máximos paradigmas de la intolerancia "renacentista". La desigualdad de la manito de la intolerancia al inicio de nuestra historia política, cultural y económica. El mestizaje producto de la violación y la violencia institucionalizada. El concepto se nos volvió, en todo caso, cada vez más problemático.



En 1995 las Naciones Unidas celebraron el "Año para la Tolerancia". Federico Matos, Director General de la UNESCO pidió entonces renovar el sentido de la palabra tolerancia. La tolerancia aparecía como "un componente fundamental del respeto de los derechos humanos y para el logro de la paz". El Preamble mismo de la Carta de las Naciones Unidas reconocía que hay que "practicar la tolerancia para mantener la paz, la justicia, el respeto de los derechos humanos y promover el progreso social. La tolerancia solo se puede manifestar en su forma más activa en un marco en el que se respeten la dignidad de la persona humana y las libertades públicas"

Pero como "la correspondencia entre las palabras y las cosas da lugar a la creación del símbolo y... el poder del lenguaje no proviene de la exterioridad a la que hace referencia sino a su propia lógica interna" (Gerardo Talero), decidimos pensar también de manera sospechosa que

SIEMPRE



**BRAZO ARTILLADO DE ARTEFACTO**



Portada [Front cover of] Artimaña, No. 3, Managua, ca. 1997, Collage. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

# TOLERANCIA Y HAMBRE. PEQUEÑOS PROBLEMAS PARA LA KOOLTURA OFICIAL<sup>1</sup>

Cuando decidimos asistir a este importante evento y arena de encuentro y diálogo, discutimos varias ocasiones el concepto de tolerancia. Y claro, el concepto de tolerancia cultural también. Eran el tema principal del Taller Latinoamericano de Artes Plásticas y eran además temas que nos preocupaban por los vaivenes propios de nuestro desarrollo cultural en la Nicaragua de los noventa, es decir, de la Nicaragua post-revolución.

En esas discusiones preliminares a este texto no faltó quien recordase las “casas de tolerancia” de la vieja Managua, antes del terremoto. Puteríos tolerados y patrocinados por el sistema de turno. Desaparecieron con el cachimbazo del 72: toda Managua en el suelo. ¿Cuántas parejas pasaron a mejor vida abrazadas en aquel éxtasis de tolerancia carnal? No se sabrá a ciertas jamás. Lo cierto es que Managua y sus “casas de tolerancia”

---

<sup>1</sup> Nota del editor: Este texto estaba firmado con el seudónimo Alejandra Urdapilleta.

# TOLERANCE AND HUNGER. SMALL PROBLEMS FOR OFFICIAL *KOOLTURE*<sup>1</sup>

When we agreed to participate in this important event and arena for assembly and dialogue, we discussed at length the concept of tolerance. Likewise, of cultural tolerance. These were the main themes of the Latin-American Workshop for the Visual Arts and also topics that preoccupied us due to our own back and forth in the cultural development in Nicaragua during the nineties, that is, in post-revolutionary Nicaragua.

During the preliminary discussions for this text everyone recalled the “houses of tolerance” from old Managua, from before the earthquake. Whorehouses that were tolerated and owned by the regime in charge. They disappeared with the earthquake of 72, when all of Managua fell to the ground. How many couples passed into the afterlife embraced within that ecstasy of carnal tolerance? We will never know. What is certain is that Managua and its “houses

---

<sup>1</sup> Translator’s note: the author’s original use of English is marked in Italics. Editor’s note: this text was signed under the pseudonym Alejandra Urdapilleta.

desaparecieron. La prostitución no. Esa no desaparece. Más bien se ejerce vigorosamente por jovencitas momentáneamente jóvenes en las calles del remedo de capital. Nuestras trabajadoras sexuales, mujeres de la clase media y baja, muchas graduadas en países que ya no existen, se ubican cerca del hotel Intercontinental y cerca de la Catedral de Pat Monahann. Curiosa la cercanía con los nuevos centros de poder.

En todo caso, cada vez nos parecía que **tolerancia** implicaba, como en el caso antes mencionado, alguien que estuviese arriba y alguien que estuviese abajo. La posición del misionero: *again*. La posición del misionero desde el inicio de la historia. Y qué mejor ejemplo de intolerancia que la conquista y evangelización española y la implícita destrucción de nuestras culturas precoloniales (pienso en el espíritu de Copán y de paso en los líderes indígenas injustamente detenidos por intervenir una decimonónica estatua de Colón). Fue, sin lugar a dudas, genocidio incluido, uno de los máximos paradigmas de la **intolerancia** “renacentista”. La desigualdad de la manito de la intolerancia al inicio de nuestra historia política, cultural y económica. El mestizaje producto de la violación y la violencia institucionalizada. El concepto se nos volvía, en todo caso, cada vez más problemático.

En 1995, las Naciones Unidas celebraron el “Año para la Tolerancia”. Federico Majors, Director General de la UNESCO, pidió entonces renovar el sentido de la palabra **tolerancia**. La **tolerancia** aparecía como “un componente fundamental del respeto de los derechos humanos y para

of tolerance” disappeared. Prostitution did not. That one doesn’t disappear. Instead, it is energetically practiced by young, and soon to be not-so-young, women on the streets of the shadow capital. Our sexual workers, women of low and middle class, many graduates from countries that no longer exist, can be found around the Intercontinental hotel and close to Pat Monahann’s Cathedral. Funny the proximity to the new centres of power.

Either way, we assumed tolerance implied, as in the previously mentioned example, an above and a below. The missionary position: *again*. The missionary position from the beginning of history. And what better example of intolerance than the Spanish conquest and Evangelisation and the implicit destruction of our precolonial cultures (I am thinking of spirit of Copán and of the indigenous leaders that were unjustly detained for intervening upon an antiquated statue of Columbus). It was without any doubt, genocide included, one of the most extreme paradigms of “Renaissance” intolerance. The inequality that went hand in hand with the intolerance from the beginning of our political, cultural and economic history. A mestizaje that was the product of rape and institutionalized violence. In any case, the concept was becoming increasingly problematic.

The United Nations proclaimed 1995 the “Year for Tolerance.” Federico Majors [sic. Mayor], General Director of UNESCO asked that the meaning of the word tolerance be reconsidered. Tolerance seemed to be “a fundamental component in what concerns the respect for human rights and for the achievement of

el logro de la paz". El Preámbulo mismo de la Carta de las Naciones Unidas reconocía que hay que "practicar la tolerancia para mantener la paz, la justicia, el respeto de los derechos humanos y promover el progreso social. La tolerancia solo se puede manifestar en su forma más activa en un marco en el que se respeten la dignidad de la persona humana y las libertades públicas."

Pero como "la correspondencia entre las palabras y las cosas da lugar a la creación del simulacro y... el poder del lenguaje no proviene de la exterioridad a la que hace referencia sino a su propia lógica interna" (Jenaro Talens), decidimos pensar también de manera sospechosa que tolerancia era una de las nuevas palabras de moda, ahora que el estandarte de la "globalización" es zarandeado con tanto ánimo y espíritu poco crítico por los sectores "leídos e internetizados" de nuestras sociedades tecnocráticas.

iii Globalización, Posmodernidad, Multiculturalismo, Tolerancia!!! Qué bonito suenan pero ¿qué significado tiene este discurso, cuyo origen es claramente norteño, para nuestras sociedades de distribución desigual? ¿Qué significan concretamente en el traspaso del tercer mundo, donde las mismas son rápidamente neutralizadas y mediatizadas por los ágiles y bien conectados organismos estatales, universitarios, oficinosos y muchas veces corruptos? La verdad depende de quien la busque. No mucho, es una de sus versiones. Al menos para una gran parte de nuestra población excluida del desarrollo y la producción (cifras de desempleo). Nicaragua,

peace."<sup>2</sup> The Preamble of the Charter of the United Nations recognized that it is necessary to "practice tolerance in order to maintain peace, justice, and the respect for human rights and to promote social advancement. Tolerance can only be manifested in its most active sense within a framework of respect of human dignity and public liberties."<sup>3</sup>

However, since "the correspondence between words and things opens up space for the creation of simulacra and... the power of language is rooted in its internal logic, and not in the externality of that which it references." (Jenaro Talens), we decided to remain suspicious since tolerance is one of the new buzz words; now that the banner of "globalisation" is enthusiastically and uncritically shaking up the "well-read and internet-ed" sectors of our technocratic societies.

Globalisation, Postmodernity, Multiculturalism, Tolerance!!! How lovely it all sounds, yet what meaning does this discourse, whose origins is obviously northern, bear upon our unequally structured societies? What do these terms mean more specifically in the backyard of the third world, where they are rapidly neutralized and interfered with by agile and well-connected state agents, academics, bureaucrats and

---

2 Translator's note: direct reference not found. Likewise, the section from the Preamble is not a direct quote.

3 The second part of the quote can be found in the United Nations *Declaration of Principles on Tolerance* (16 November 1995): "Tolerance is, above all, an active attitude prompted by recognition of the universal human rights and fundamental freedoms of others."



según cifras del PNUD [Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo], ocupa un segundo lugar en el hit parade de la pobreza latinoamericana.

O sea que en *setting* neoliberal, los conceptos guapos son vaciados de contenido para volverse campañas sin éxitos considerables y concretos, a no ser personales. A la tolerancia se le escamotea la justicia social y la libertad, conceptos necesariamente concomitantes para que la cosa medio funcione. En nuestro países, que ha adoptado abiertamente y a sabiendas un modelo neoliberal, sobre las escuálidas espaldas del pueblo nicaragüense, la “tolerancia” es solamente un discurso bonito y *updated* que adorna las secuelas de la privatización. Tolerancia implica “apretarse la faja”, como reza el dicho del gobierno liberal en el poder, mientras el despilfarro y la corrupción hinchan los flácidos estómagos y cachetes de la nueva *ruling class* criolla. La disparidad no va, pues, con la tolerancia, y desemboca en la exclusión y la “invisibilización”. Todo se vuelve un juego retórico de funcionarios internacionales y sus suertudas contrapartes nacionales.

Queda, sí, aunque trunca y algo amodorrada, la libertad de expresión y creación que necesariamente implica tolerancia. Después de todo está entre las pocas conquistas populares que aún prevalecen, aunque sea a regañadientes. Eso quedó de la revolución, eso y los nuevos ricos rojo y negro y las madres de héroes y mártires. Más de 50,000 nicaragüenses dieron sus vidas por eso. Así

often corrupt individuals? Truth depends on those who seek it. Not that much, just that it is one version. At least for a great part of our population that is excluded from development and production (unemployment rates).

Nicaragua, according to UNPD [United Nations Development Programme] statistics, holds a second place in the Latin-American poverty “hit parade.”

That is, in a neoliberal *setting*, pretty concepts are emptied of meaning and turned into campaigns that have no substantial or tangible gains, other than personal ones. Robbed of social justice and freedom, concepts that are necessary to tolerance, so that things may function, at least somewhat. In our countries, that have openly and knowingly adopted a neoliberal model, on the squalid backs of the Nicaraguan people, “tolerance” is merely a pretty and *updated* discourse to embellish the sequelae of privatization. Tolerance implies “tightening the belt,” as the motto of the governing liberal party goes, while excess and corruption fill up the flaccid bellies and mouths of the new creole “*ruling class*”. Inequality doesn’t quite run with tolerance, and leads to exclusion and “invisibilization.” It all becomes a rhetorical game for international workers and their fortunate local counterparts.

What is left, even if truncated and somewhat drowsy, is the freedom of expression and creation which by definition implies tolerance. After all, this is among the few popular conquests that still prevail, albeit reluctantly. It is what is left of the revolution, this and the

pues, a pesar de las constantes agresiones y censuras económicas, existen importantes medios de comunicación de actitud crítica e independientes, que defienden los pocos derechos de las mayorías.

Igual y hasta escrito en la Constitución no existe censura para la creación artística. Todo se tolera en la nueva democracia. Incluso el campo de la cultura es la supuesta y celebrada punta de lanza del nuevo “proyecto de nación” de las clases dominantes nicaragüenses. La creación reciente de un Foro Nacional de la Cultura, en donde están sentados a la mesa desde Pablo Antonio Cuadra (el diestro titán) hasta Ernesto Cardenal (el siniestro mandarín), pasando por el gerente propietario de la Coca Cola, da fe de ello. La banalización y trivialización de la cultura y el arte están a la vista. Las torres de marfil o plástico surgen en el desierto de la indiferencia y el enajenamiento. El icono es la rotonda de Metrocentro. Pero lamentablemente las apariencias siguen engañando y la realidad es otra: la falta de financiamiento para proyectos críticos o alternativos es obvia y promovida. No hay ni habrá tolerancia ni para lo crítico, ni para lo nuevo, ni para lo popular. El “nuevo” carácter de la cultura oficial, compuesta por las élites liberales y dizque sandinistas y/o progresistas, es irónicamente conservador, individualista y “urbano”. Todo el proyecto colectivo y popular impulsado en la década de los ochenta ha sido desmantelado y prácticamente aniquilado. Las uniones y gremios artísticos (compromiso del artista de ipegiue) que ya habían comenzado a fragmentarse gracias a la “compactación” y a la

nouveau riche reds and blacks<sup>4</sup> and the mothers of the heroes and martyrs. More than 50,000 Nicaraguans gave their lives to this cause. So that, despite the constant aggressions and economic censoring, we still have important means of communication that are critical and independent, and which defend the few rights of the majority.

Likewise, and this is even a part of the Constitution, there is no censorship imposed on artistic creation. Everything is tolerated in the new democracy. Even in the field of culture, and the alleged and celebrated vanguard of the new national project of the dominant Nicaraguan classes. The recent establishment of a National Forum for Culture, where we have people from Pablo Antonio Cuadra (the right-leaning titan), to Ernesto Cardenal (the left-leaning mandarin) seated at the same table, moving past the manager/proprietor of Coca-Cola, testifies to that. The banalization and trivialization of culture and art is happening out in the open. Ivory (or plastic) towers are raised in the desert of indifference and alienation. The rotunda of Metrocentro is iconic in that sense. Unfortunately, appearances continue to mislead and reality is different: the lack of funds for critical or alternative projects is obvious and promoted as such. There is no, nor will there be, tolerance for critique, or for the new, or for the popular. The “new” character of official culture, made up of liberal elites and said Sandinistas and/or progressives, is ironically conservative, individualist and “urban.” The entire collective and popular project that was

---

4 This is a reference to the official colours of the FSLN.

inusitada y contradictoria creación del Instituto de Cultura a finales de los ochenta, terminaron de ser neutralizados y absorbidos por la oficialidad. Son ahora clubes de artistas que organizan muestras colectivas para un selecto público de don nadies.

La ausencia de un proyecto propio por parte de la intelectualidad progresiva de Nicaragua, que más bien se ha plegado dócilmente al proyecto oficial, así como el *impass* en que se encuentran las organizaciones culturales populares, hace que hoy más que nunca sea necesaria la construcción de un proyecto postcolonial basado en las premisas claves de la tolerancia, la dignidad, la igualdad, la solidaridad. No se puede seguir tolerando la apatía y el entreguismo.

put forth during the eighties has now been dismantled and practically annihilated. Artists unions and guilds (the cause of the bargaining artist) that had begun to fragment thanks to the “consolidation” and the strange and contradictory establishment of the Cultural Institute towards the end of the eighties, ended up being neutralized and absorbed by officialdom. They are now artist clubs organizing collective exhibition for a select public of *mr. nobodies*.

The lack of a shared project on behalf of the progressive intellectuals from Nicaragua, who have rather leaned into the official project docilely, renders the setting up of a postcolonial project based on basic premises such as tolerance, dignity, equality, and solidarity utterly necessary, now more than ever. We cannot continue to tolerate apathy and submissiveness.





## *ArteFacto 15*

Contraportada [Back cover] *ArteFacto*, No. 15, Managua, setiembre-diciembre [September-December] 1998. Collage sobre cartulina negra [Collage on black paper]. Fotografía original en el collage [Original photo used in the collage]: Claudia Gordillo.

## LOS NOVENTA EN NICARAGUA

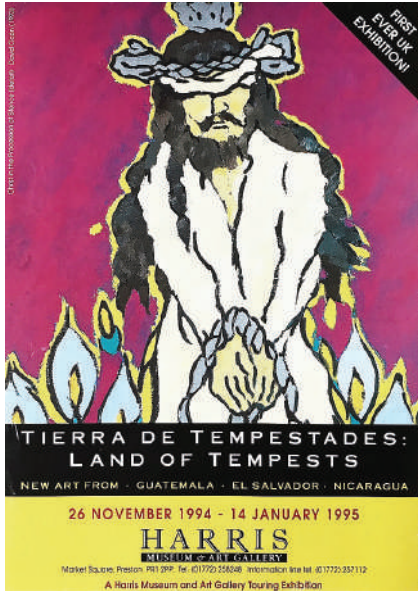
*Espejito, espejito, ¿quién es la plástica más bonita?*

Los noventa en Nicaragua siguieron siendo los sesenta de siempre. Excepto que patas para arriba. Al menos eso pudiéramos inferir si nos tragásemos el discurso oficialista y hegemónico de la cultura nacional imperante. Así: Armando Morales y el grupo Praxis *siguieron siendo los reyes*, como dice la ranchera mexicana. Morales (desde los años cincuenta con su triunfo en la Bienal de São Paulo y su posterior conquista del mercado internacional) y el grupo Praxis (desde su fundación en 1963 cuando asumen el “doble compromiso” –político y formal– hasta sus cíclicas y periódicas reencarnaciones *light*) han sido la pesada y anacrónica cruz sobre la plástica nicaragüense. Allí cayó la generación de los sesenta y allí cayó la de los setenta también. Arellano, uno de los dos historiadores del arte nacional, afirma que la nicaragüense es una plástica concéntrica, que siempre mira y gira siempre sobre sí misma. Apartando el paréntesis ocurrido en los ochenta, la afirmación sigue teniendo validez.

## THE NINETIES IN NICARAGUA

*Mirror, mirror on the wall, which of the arts is the finest of all?*

The nineties in Nicaragua were just like the seventies. Except upside-down. At least that's what one would infer had they swallowed-up the official, hegemonic discourse of the governing national culture. It goes like this: Armando Morales and the group Praxis *siguieron siendo los reyes* (continued to be kings), to quote the Mexican *ranchera* song. Morales (ever since the fifties, upon his triumph at the São Paulo Biennale and the subsequent conquest of the international market), and the group Praxis (since their founding in 1963, when they took on a “double commitment” – both political and formal – and through a range of cyclical and periodic *light* reincarnations) have been like an anachronistic heavy cross weighing over Nicaraguan visual arts. Both the generation of the sixties and of the seventies fell under its weight. Arellano, one of the two local art historians, claims that Nicaraguan visual arts have followed a concentric path, inwardly directed. Aside for a parenthesis during the eighties, this affirmation remains valid.

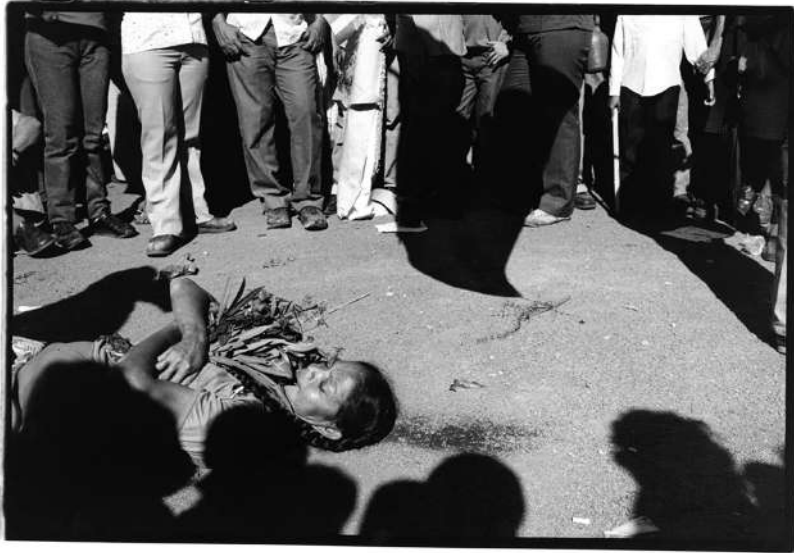


Invitación [Invitation] "Land of Tempests. New Art from Guatemala. El Salvador and Nicaragua" [Tierra de tempestades. Nuevo arte de Guatemala, El Salvador y Nicaragua] en el [at the] Harris Museum & Art Gallery, Inglaterra, 1994. Archivo Raút Quintanilla Armijo

En los noventa los mismos "maestros" surgidos en los sesenta, los creadores de la "cocina nicaragüense", siguen siendo los más bonitos y los que acaparan mayormente el mercado y la atención nacional. Pero de allí no pasan. Están contentos con su periferia y marginalidad. Es realmente inaudita la falta de interés por la proyección internacional mostrada por el *status cubo* de la plástica nicaragüense. Y el sentimiento es aparentemente compartido: la curaduría internacional que ha visitado el país a partir de mediados de los noventa ("MESÓTICA II", "Tierra de Tempestades", diferentes bienales de Lima y São Paulo) ha ignorado en gran medida el tradicional y anacrónico trabajo de los "maestros" nacionales y más bien se ha interesado por el trabajo de la "otra" generación

In the nineties, the very same "masters" of the seventies, creators of the "Nicaraguan cuisine," are still seen as most beautiful, holding the monopoly over the national art market and the public's attention. But that's as far as they go. They appear to be content with their peripheral, marginal status. The lack of interest in achieving international visibility, that this *square status quo* has shown with regard to Nicaraguan visual art, is truly inconceivable.<sup>1</sup> And this sentiment seems to be shared by international curators (of "MESÓTICA II", "Tierra de Tempestades," and various biennials from Lima and São Paulo), who, upon visiting the country in the mid-nineties, have largely ignored the traditional and anachronistic work of these national "masters," while being interested in the work

<sup>1</sup> Translator's note: The author uses the phrase *status cubo*, a play on words in the original language.



Claudia Gordillo, *Invocación* [Invocation]. Managua, 19 de julio de 1981.  
Copia a la gelatina de plata [Gelatin silver print]

de artistas nicaragüenses. Paradójicamente esta actitud concéntrica y reencarnacional de las “vacas sagradas”, ha hecho que el “relato maestro” de nuestras artes visuales comience a resquebrajarse y a presentar intersticios, a través de los cuales es posible escudriñar en lo que hasta hace pocos años era absolutamente desestimado y descartado por este discurso oficialista. Me refiero a esa “otra” generación de artistas nicaragüenses alejada totalmente de la “tradición culinaria” nacional y ajena al proyecto legitimador de la cultura oficial. Una generación de artistas plásticos que afirma su voz y reclama con insistencia el espacio nacional e internacional que legítimamente les corresponde. Pero dejemos la confrontación inevitable para más al round. Algo pasó en los ochenta.

of the “other” generation of Nicaraguan artists. Paradoxically, it is precisely this concentric, reincarnated logic of the “sacred cows” that has forced the “master narrative” in our visual arts to shatter and reveal cracks through which it is possible to examine things that have been absolutely disregarded and discarded by the government’s official discourse until a few years ago. I am referring to this “other” generation of Nicaraguan artists which has been completely removed from the national “traditional cuisine” and alienated from the legitimizing project of officialdom. An entire generation of visual artists who tenaciously speaks out, demanding access to national and international spaces that legitimately belong to them. But let’s postpone this inevitable confrontation for a later *round*. Indeed, something happened during the eighties.







RAÚL QUINTANILLA

Obras de [Works by] Raúl Quintanilla en la exposición [at the exhibition] "MESÓtica II. Centroamérica: re-generación".  
Vista de exhibición en el [Installation view at the] Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José.  
Archivo digital TEOR/ÉTica

||

### They say you want a revolution...

De la revolución nadie quiere acordarse ya. Ni los comandantes que terminaron enterrando el corazón en la montaña del enemigo. Con respecto a la derecha moderada (y no tanto), el período de los ochenta es conocido como “la Noche Negra” (con mayúsculas), frase acuñada con bastante especificidad y saña por su santidad el Papa. En todo caso ocurrió. La revolución quiero decir. Y fue entonces, que esta nueva generación de artistas, que comenzó a madurar para finales de los noventa, inició su trabajo. En 1979 con el derrocamiento de la dictadura somocista (1934-1979) se inicia uno de los hechos más importante de la historia moderna de Nicaragua: la Revolución Popular Sandinista (1979-1990). La primera tarea de la misma fue romper con la dependencia y el clientelismo atrofiante que nuestro país tenía con los EEUU. Nicaragua volvió a ser República y dejó de ser mera extensión del Departamento de Estado norteamericano. De inmediato la administración Reagan inició su “guerra de baja intensidad” que finalmente acabó diezmando la economía del país. En vano se trató entonces de construir la utópica “Nueva Nicaragua”. El fracaso de la revolución es hoy conocido por todos. En Nicaragua hoy reina el neoliberalismo y la corrupción, todo con la venia de un pacto entre el gobierno, la iglesia y el frente sandinista. *Vive la Revolución!*<sup>1</sup>

1 Nota del traductor: A lo largo de los años, Quintanilla ha usado muchos neologismos y frases singulares. Este término, que aparece en varias ocasiones en los textos de este libro, es una mezcla de las palabras *revolver* y *revolución*.

||

### They say you want a revolution...

No one wants to remember the revolution anymore. Not even the commanders who ended up burying their hearts in the enemy's mountain. According to the (not so) moderate right, the eighties are known as the “Black Night” (in capital letters), a phrase coined quite specifically and cruelly by his Holiness the Pope. For what it's worth, it did happen. The revolution I mean. It was when this new generation of artists, who came of age in the late nineties, got to work. In 1979, with the overthrow of the Somoza dictatorship (1934-1979) one of the most important events in Nicaraguan modern history begun: the Sandinista Popular Revolution (1979-1990). The first task was to end our country's dependency on the United States, and that suffocating clientelism. Nicaragua went back to being a Republic, and was no longer an extension of the North American nation's Department of State. The Reagan administration began its “low intensity war” immediately, and was eventually successful in decimating the country's economy. Attempts to build a utopian “New Nicaragua” were in vain. The failure of the revolution is now common knowledge. Neoliberalism and corruption reign in Nicaragua these days, following the pact between the government, the church, and the Sandinista party. *Vive la Revolución!*<sup>2</sup>

2 Translator's note: Throughout the years, Quintanilla has used many neologisms and singular phrases. Such is the present term, which reoccurs in several of the texts included in this book, and is a composite between *revolver* (turn around) and *revolución* (revolution).

En todo caso fue el proyecto cultural impulsado en los ochenta por la UNAP (Unión Nacional de Artistas Plásticos) de la ASTC (Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura), el que sentó las bases para el posterior desarrollo de la nueva plástica nacional. Entre sus mayores y más influyentes logros, aparte de la creación misma de un espacio de reflexión teórica en torno al quehacer plástico, estuvo la creación de los Certámenes Nacionales de Artes Plásticas, concursos anuales que permitieron, por un lado, evaluar e incentivar competitivamente el desarrollo de la artes visuales del país (especialmente aquel de la denominada generación del “relievo”), y por el otro, reconocer y validar un pluralismo artístico que incluía a las diferentes manifestaciones, tanto las tradicionales como la pintura (y pintura joven) y la escultura, así como las más experimentales y con poca tradición como el dibujo mismo, la instalación y el ensamble. Una nueva visión más amplia y democrática de plástica comenzó entonces a surgir permitiendo a los artistas nacionales, inmersos en el proceso revolucionario del pueblo nicaragüense, entrar en contacto con el quehacer artístico internacional. Esta visión fue alimentada tanto por la visita al país de innumerables artistas y exposiciones de arte contemporáneo, como por las constantes salidas al exterior (bienales, foros y encuentros) de los artistas nicaragüenses. Paralelamente la creación del MAC-JC Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar (hoy en el abandono absoluto) con la donación solidaria de la obra de los principales artistas latinoamericanos residentes entonces en Europa (Lam, Matta, Tomasello, Gamarra, Le Parc, Sebastian, Belkin, etc.), también tuvo una enorme incidencia en la formación de

In any case, the cultural project that was fostered by the UNAP (National Union of Visual Artists) of the ASTC (Sandinista Association of Cultural Workers) during the eighties, laid the foundations for the subsequent development of the new national visual arts. One of its most important and most influential achievements, in addition to the creation of a space for theoretical reflection on art, was the establishment of the National Awards for Visual Arts. On the one hand, these annual awards facilitated the assessment of work and motivated competitiveness within the development of the visual arts in the country (especially when it came to the so-called “relief” generation); on the other hand, they endorsed and validated pluralistic practices, which included traditional media such as painting (and *naive* painting) and sculpture, as well as other, more experimental and less traditional media such as drawing, installation and assemblage. A newer, more open and democratic vision began to emerge in the arts, allowing the national artists who were immersed in the popular revolutionary process to connect with international endeavours in the field. This vision was further encouraged through the visits of countless artists and via exhibitions of contemporary art, as well as by Nicaraguan artists’ frequent trips outside of the country (Biennials, Forums and Encounters). Concurrently, the creation of the MAC-JC Julio Cortázar Museum of Contemporary Art (left abandoned today), founded through generous donations of artworks by key Latin American artists residing in Europe at the time (Lam, Matta, Tomasello, Gamarra, Le Parc, Sebastian, Belkin, etc.) also had a profound impact on the formation of an entire generation of visual

toda una generación de artistas plásticos. El Museo permitió a los artistas nicaragüenses por primera vez poder confrontar la obra propia con la de los artistas latinoamericanos contemporáneos.

### III My Way

Los noventa se inician en Nicaragua con el triunfo de la derecha. Un triunfo inesperado pero verídico que para los artistas (y el pueblo en general) significó un retroceso a las concepciones culturales excluyentes y elitistas de la época somocista. Nuevamente el arte y la cultura volvieron a sus tradicionales y asépticos nichos. Nuevamente los artistas volvieron a ser los hijos de casa de antaño. Como preludio se dio a finales de la revolución, y previa desaparición del Ministerio de Cultura, la inaudita transformación de la ASTC (organización gremial) en Instituto de Cultura (organización estatal).

Los artistas acabaron repentinamente en la calle cuando la burbuja paternalista se reventó como divieso. Nació entonces el “síndrome del huerfanito” que ha caracterizado desde entonces a un gran número de artistas que constantemente buscan ser adoptados para que se les informe qué hacer o decir. Las nuevas administraciones culturales de los gobiernos neoliberales, caracterizadas básicamente por su filisteísmo y su perenne tendencia a la banalización y trivialización de la cultura, han logrado si cooptar y mediatizar, por medio de prebendas y reconocimientos, a las diferentes organizaciones artísticas. Tal es el caso de la mayoría de artistas plásticos, que hoy,

artists. The Museum allowed Nicaraguan artists to confront their own work with that of contemporary Latin American artists for the first time.

### III My Way

In Nicaragua, the nineties began with the victory of the right. An unexpected, although authentic victory, which for artists (and the people in more general terms) nonetheless meant a step backwards, a regress to exclusive and elitist notions of culture that had carried-on from the Somoza era. Once again art and culture went back to their traditional and aseptic niches. Once again, it was only the children of yesteryear who were considered proper artists. The prelude [for these changes] came as the revolution was ending, before the Ministry of Culture disappeared, with the outrageous conversion of the ASTC (a union) into the Institute of Culture (a state-run organization).

Once the paternalistic bubble burst like a festering boil, artists were suddenly left out on the streets. The situation provoked an “orphan syndrome,” which has since afflicted a great number of artists, all of whom are constantly looking to be adopted, and told what to say or do. The new cultural administrations of the neoliberal governments, characterized in short by philistinism and an everlasting tendency to trivialize and minimize Culture, have managed to effectively co-opt, through favours and accolades, various arts organizations. The same applies to a majority of the visual artists who, while represented by the everlasting


**CONTENIDOS:**

**No. 1.**  
Entrevista con Fernando Saravia, poesía de Linda Wong, crítica de arte de Juan Chapo, Poesía de María Gallo y Elyda Darío, gráfica de Oscar Rodríguez, Dennis Ménez, Jorge Tablada, Genaro Logo, Aparicio Arboliva, Juan Bustillos, Orlando Sobalvarro, Análisis de Jorge Oviato (título)

**No. 2.**  
Entrevista con Armando Morales - de Ceila Birbrager, Poesía de María Gallo, cuento de David Odo, Camille Claudel de Raúl Quintanilla, poesía de Martín Aguilar, Carta Abierta a todos Violata de los intelectuales y artistas norteamericanos, Biografía de Arnold Delkin, Bitácora de un viaje a Nicaragua de Solkin.

**No. 3.**  
Entrevista con Joanne Bernstein-Poesía de Mezahucocoyol, Arboliva por Luis Morales, Acerca de la muerte de la UMAP por R. Quintanilla, El Igualado cuento de María Gallo, Textos de liberación por Eliza - Egenbar, Palabras Imágenes de Rubén Darío, Reconfiguración de Elena de David Odo, El Síndrome de Marco Polo de Gerardo Mosquera, Manifiesto de Praxis en la Actualidad-Ocurrencias y verdades.

**No. 4.**  
(en preparación)  
Entrevista con Roger Mérez de la Rocha por Raúl Quintanilla, Notas autobiográficas de Genaro Amador-Lira, Gráficos de un barbero o -sacerde de Edith Gros por Henolo - Cuadra, Arte Hondureño por Belgin Rodríguez, poesía de Juan Chow Zito de Teresa Codina, poesía de Marc Chapall, Darío y Rossetti de Raúl Quintanilla, cuento de María Gallo y David Odo, gráfica de Ar-  
**teFacto**

Revista de Arte y Cultura en Blanco y Negro

Zone Cultural Autónoma de Nicaragua

**AYUDE A HACER HISTORIA**  
Arte-Facto no tarda en Explorar

¡Jue---¡¡¡¡¡¡¡¡¡ puede ser un compli-  
ce también. ¿Cosa? Pues de cual-  
quiera de las siguientes maneras:

**1. Cómplice Benefactor**

- cuota de 2.500 córdobas
- usted recibirá obsequio de una obra pictórica de uno de los miembros del grupo (c/2 meses)
- recibirá invitaciones a todas las actividades culturales de Arte-Facto
- recibirá todas las publicaciones de Arte-Facto
- con derecho a 1 página de la Revista (arte y diseño incluido)

**2. Cómplice Amigo**

- cuota de 1250 córdobas
- usted recibirá obsequio de una obra pictórica de uno de los miembros de Arte-Facto (c/4 meses)
- recibirá tanto invitaciones y publicaciones de Arte-Facto
- con derecho a 1/2 página de la Revista Arte-Facto (arte y diseño incluido)

**3. Cómplice de Apoyo**

- cuota de 625 córdobas
- recibirá obsequio de 1 obra pictórica de uno de los miembros del grupo Arte-Facto (c/6 meses)
- recibirá tanto invitaciones y publicaciones de Arte-Facto
- con derecho a 1/4 página de la Revista Arte-Facto (arte y diseño incluido)

**COMITE CENTRAL**

Marc Gallo	David Odo
Juan Bustillos Juárez	Dennis Ménez
Fernando Logo	Oscar Rodríguez
Raúl Quintanilla	Aparicio Arboliva


Arte-Facto es el órgano directo del Colectivo artístico del mismo nombre. O sea que Arte-Facto es la Revista de Arte de Arte-Facto. El fin último y también el primero de la misma es Provocar. Se decir Provocar, el Pensamiento y la Imaginación. Crear en la medida de lo posible, pues vaiga que es necesario, espacios para la duda, la crítica y evidentemente también la polémica

Edición: 1500 números  
c/a de ellos dinamita!

Frecuencia: Bimensual

Cobertura:

- A. Sector Cultura
  - oficialista
  - independiente
  - contestatario
- B. Gabinete de Gobierno
- C. Gabinete de Ex-Gobierno
- D. Cuerpo Diplomático
- E. Cuerpos del Delito
- F. Organismos No Gubernamentales
- G. Organismos Microscópicos
- H. Otras Hierbas Aromáticas



Editor: Raúl Quintanilla Arriño  
Producción: Juan Bustillos Juárez

1. Llamado para "cómplices" que quieran colaborar con la revista *ArteFacto* [Call for "accomplices" to collaborate with *ArteFacto* magazine], Managua, 1992. Fotocopia (anverso y reverso) [Photocopy (front and back)].

2. Invitación a la exposición [Invitation to the exhibition] "Prisas profanas" en [at] La ArteFactoría, Managua, 1997.

**PRISAS PROFANAS**



¡El que ligare de arco  
se caera, la exhibición

desembuchadas:

- Oscar Rodríguez
- Dennis Ménez (el que ganó la banda)
- Patricia Belli
- Raúl Quintanilla A.
- Alicia Zamora
- Celente González
- Teresa Codina
- Aparicio Arboliva
- Juan Bustillos Juárez
- David Odo
- Alfredo Caballero
- Carlos Right (may-hay)
- Alfonso Ramírez de la Cruz
- Cristina Cuadra
- Lola Lenguaola
- Luis Salazar
- Juan Rivas
- Roberto Rappaporti
- Irma García y por supuesto
- Paco Pico y
- Alejandra Urteagaita

**P** PRISAS PROFANAS

afiche para Rubén Ruiz y Augusto Calderón

Viernes 7 de Marzo de 1997  
hora: 10:00 pm  
Ena vez juntamos que si llegamos

ARTICULOS  
Estrategia de Luchas e IUT  
de 1990 en la Página

representados por los sempiternos figurones de Praxis y sus adeptos, legitiman a través del Consejo de Artes Visuales del Instituto de Cultura, a un proyecto neutralizador de la cultura, absolutamente contrapuesto al que sustentaban pocos años antes.

Contrapuesta a esta política cultural castrante y a la misma tradición pictórica praxiana [derivada del grupo Praxis] ha surgido el trabajo de una nueva generación de artistas visuales interesados más en subvertir cualquier tipo de restricción formal y conceptual, que en continuar con la antorcha praxiana. Es una generación de artistas poseedores de una nueva visión del quehacer artístico, más realista y post-utópica, una generación informada tanto de la historia “construida” del arte nacional como del quehacer artístico actual y su discurso postmoderno en los centros del arte contemporáneo. Para este nuevo grupo de artistas la crítica cultural queda sobreentendida. Su surgimiento como voz revitalizadora de la plástica nacional debería ser, dados los niveles de estagnación, un evento bienvenido y memorable. Pero no lo es así, a nadie le gusta ceder el poder y el acceso directo a la promoción y el mercado.

Esta OTRA generación, es la que actualmente, en un afán por abandonar el provincialismo imperante, da la cara a nivel internacional por la plástica nicaragüense. Es una generación que si bien no piensa cerrar, ni concluir aún su obra, sí presenta ya suficientes propuestas logradas como para ser evaluada tanto en el ámbito nacional como internacional. Son un grupo ecléctico de artistas vinculados más por sus desenfadados planteamientos conceptuales críticos que por planteamientos formales y

figureheads of Praxis and their supporters, are working on legitimizing, through the Visual Arts Council at the Institute of Culture, a project that seeks to completely neutralize culture, and is categorically opposed to the one they supported only a few years back.

A new generation of visual artists has nonetheless emerged, in opposition to this castrating cultural policy and the *Praxian* [i.e. derived from Praxis] pictorial tradition, and more interested in destabilizing any type of formal and conceptual restrictions, than in carrying the *Praxian* torch. It is a generation of artists that brings new vision to the meaning of art, more realistic and post-utopian, a generation that is just as aware of the extent to which the history of national art is “constructed,” as they are of current practices and discourses on postmodernism that are produced by the centres for contemporary art. For this new group of artists, cultural critique is a given. Considering the levels of [cultural] stagnation, their emergence as a revitalizing presence in the national arts should be welcomed and celebrated. This has not been the case however, as nobody wishes to give up power and direct access to sponsorship and the market.

This OTHER generation is nonetheless the one that is representing Nicaraguan art internationally, and which aspires to abandon this prevailing provincialism. Far from reaching the end of their careers, artists from this generation have already put forth sufficient proposals worthy of consideration in national and international arenas. Their eclectic group is connected through light-hearted critical and conceptual approaches, instead of any

Claudia Gordillo, *Celebración de La Purísima en León* [Celebration of La Purísima in León], 1980.  
Copia a la gelatina de plata [Gelatin silver print]



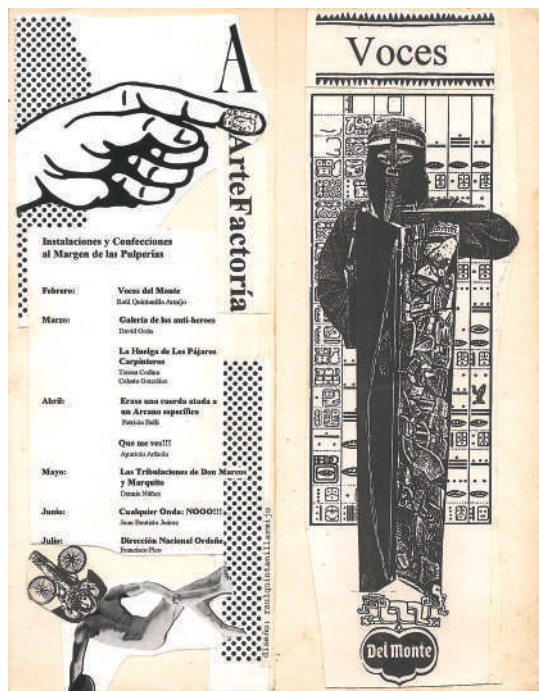
Claudia Gordillo, *Damas granadinas*  
[Ladies from Granada], 1982.  
Copia a la gelatina de plata [Gelatin silver print]



Claudia Gordillo, *Angelitos de Catarina. Meseta de Los Pueblos* [Little Angels from Catarina, Meseta de los Pueblos], 1981.  
Copia a la gelatina de plata [Gelatin silver print]







PÁGINA OPUESTA (OPPOSITE)  
Raúl Quintanilla Armijo, *Voces del monte*  
[Voices from the Mountain], 1995.  
Vista de instalación en [Installation view  
at] La ArteFactoría.

Brochure de exposición "Voces del monte"  
de ["Voices from the Mountain, exhibition  
brochure, by] Raúl Quintanilla Armijo en [at]  
La ArteFactoría, 1995. Collage sobre papel.

temáticos en sí (que van desde, por un lado, la pintura hasta la instalación y el performance, y por el otro, desde la abierta arenga política hasta la más sutil insinuación psicológica). Entre sus representantes podemos mencionar a los pintores Denis Núñez, Bayardo Blandino (residente en Honduras), Alfredo Caballero (residente en los EEUU), Donaldo Altamirano, Juan Rivas y María Gallo; a los escultores Carlos Castillo (residente en Francia), Cristina Cuadra y Aparicio Arthola, a los grabadores Oscar Rodríguez y Alicia Zamora; a las fotógrafas María José Zamora, Claudia Gordillo y Celeste González; a los artistas multimedia Patricia Belli, Patricia

homogenizing formal or thematic concerns (ranging from drawings to installations and performance on the one hand, and from openly political speech to subtle psychological hints on the other). Amongst the artists represented, we have: painters Denis Núñez, Bayardo Blandino (residing in Honduras), Alfredo Caballero (residing in the U.S.), Donaldo Altamirano, Juan Rivas y María Gallo; sculptors Carlos Castillo (residing in France), Cristina Cuadra, and Aparicio Arthola; printmakers Oscar Rodríguez and Alicia Zamora; photographers María José Zamora, Claudia Gordillo and Celeste González; multimedia artists Patricia Belli, Patricia Villalobos (residing in the



Villalobos (residente en los EEUU), David Ocón, Ernesto Marengo (residente en México), Luis Morales y Raúl Quintanilla Armijo. La mayoría de estos artistas pertenece o está vinculado de una u otra manera al beligerante y confrontativo movimiento *ArteFacto*, surgido a principios de los noventa y autodefinido como Zona Cultural Autónoma de Nicaragua y cuyo propósito básico, hecho realidad concreta a través de la publicación de su Revista de (arte, kooltura y crítica) *ArteFacto* y de su espacio marginal/público La *ArteFactoría* (depositario de las nuevas expresiones no tradicionales desde 1995), es la crítica a ultranza del “nuevo” y alienante sistema cultural.

U.S.), David Ocón, Ernesto Marengo (residing in Mexico), Luis Morales, and Raúl Quintanilla Armijo. [FIG 5, 6, 7 y 8] Most of these artists belong to, or are connected in some way, to *ArteFacto*, the belligerent and confrontational movement which surfaced at the beginning of the nineties; this self-made Autonomous Cultural Zone of Nicaragua, has had a basic purpose, which is to uncompromisingly critique the “new,” alienating cultural system—a project that was brought to life through the publication of the magazine (for art, *kooltura* and criticism) *ArteFacto* and its marginal/public space *ArteFactoría* (a custodian of all non-traditional artistic expressions since 1995).

#### IV

#### I hear trumpets...

Una de las nuevas voces de esta generación es la de Patricia Belli (Managua 1964), una de las artistas con mayor personalidad y originalidad en la actualidad. Belli es actualmente la artista que más atención internacional está generando y se ha convertido en uno de los puntales de esta nueva generación artística. A partir de su regreso a Nicaragua en 1987 (recibe su licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Loyola, Nueva Orleans) comienza a desarrollar una provocadora obra centrada en “el ser mujer aquí”, primero a través de la pintura y el dibujo y luego con la instalación y el ensamblaje, de una sensualidad y sexualidad ajena hasta entonces en el arte nacional. Será esa sensibilidad y sensualidad particular y diferente de su obra la que la define por primera vez y con claridad como una voz femenina plenamente autónoma en la plástica nacional. Sus primeras obras relevantes fueron una serie de pinturas y dibujos de lenguaje figurativo donde la artista trataba, a la manera tradicional y con pleno dominio, temas controversiales que giraban predominantemente en torno a la representación del cuerpo femenino y con los cuales la artista atacaba los prejuicios y tabúes de la sociedad patriarcal nicaragüense. Luego la artista presentó una serie de instalaciones de clara alusión personal que le valieron el reconocimiento de diversos jurados internacionales.

Posteriormente y ahora, Patricia parece divertirse dándole vuelta al estereotipo de

#### IV

#### I hear trumpets...

Patricia Belli (Managua, 1964) is one of the new voices from this generation, and one of its most original characters. She has gathered a great deal of international attention and has become a pillar of this new generation in the arts. Since her return to Nicaragua in 1987 (after receiving an undergraduate degree in Visual Arts from Loyola University, New Orleans), she started developing provocative artwork centred around the idea of “being a woman here,” first by means of painting and drawing, and then through installations and assemblages, which are ripe with sensuality and sexuality, of a kind that was entirely unseen in the national arts before. This singular, distinctive sensibility, and the sensuality of her work, will come to define a clear, entirely autonomous, feminine voice in the national arts. Her first important pieces were a series of figurative paintings and drawings, through which she sought, while working in a skilful traditional manner, to represent controversial topics surrounding the representation of the female body, attacking the prejudices and taboos of Nicaragua’s patriarchal society. She later exhibited a series of installations, openly biographical, that earned the recognition of a number of international juries.

Consequently, and to date, Patricia seems to be having fun playing with the stereotype of the “seamstress” through a series of artworks—she is busily making a series of handmade dolls—that entirely re-signify domestic work. By means of this work—that make use of thorns—, the artist has elaborated

la “mujer tejedora” al dedicarse a realizar una serie de trabajos –que aun la ocupan actualmente con su serie de muñecas hechas a mano– en donde se resemantiza totalmente la labor femenina del hogar. A través de ellos la artista elabora un sofisticado discurso intertextual en el que entrelaza, al trabajar también con espinas, el juego de dialéctico de contradicciones como: herida-cicatriz, dolor-placer, vida-muerte, burla-reflexión. Estas piezas zurcidas, arrugadas, añadidas, remendadas, etc., a pesar de la fuerte carga simbólica que poseen no dejan jamás de ser delicados y de sutil interpretación.

Patricia Belli, aprovechando las posibilidades del nuevo contexto creado durante los ochenta, se rehusó a jugar “su” papel preestablecido de pintora de domingo y/o primitivista. Se devela y se rebela. Su obra desvela también a la autocomplaciente sociedad machista vuelta (o jamás ida) al poder. Desde el inicio su obra es un grito desgarrador en *off*. Por eso es que muchos aparentan no escucharlo y no lo escucharán jamás. Un grito que reabre heridas para ir curándolas cuidadosamente, y a veces incluso maternalmente. Su espacio de expresión personal y privado a la vez que social y crítico, y aun así absolutamente ajeno al mesianismo totalizador y chambón de la antigua generación del arte nicaragüense. El nuevo paisaje nicaragüense es, pues, a la vez interior y exterior. La problemática esencial del arte de Patricia Belli, y de toda la nueva generación de artistas plásticos, es la historia personal y única de cada individuo y su relación con el poder en una sociedad postutópica. “La búsqueda del placer y el instinto de dominación

a sophisticated intertextual discourse that intertwines a dialectical game of contradictions, such as: wound-scar, pain-pleasure, life-death, sarcasm-reflection. Despite the symbolic weight they carry, these woven, wrinkled, added, repaired, etc. fragments are delicate nevertheless, and open to subtle readings.

Taking advantage of the possibilities enabled by the context of the eighties, Patricia Belli, has refused to play “her” given part as an amateur and/or as a *primitivist* painter. As she reveals, she rebels. Her artwork likewise unmasks the return to power of a complacent *machista* society (it may have never left). Since the very beginning, her work has issued a piercing, silent scream. Many pretend not to hear it, and perhaps they never will. This scream reopens wounds in order to heal them carefully, even maternally. It represents a personal and intimate space of expression, yet one that is social and critical as well, all the while remaining outside the authoritarian and foolish messianic ethos that is characteristic of the older generation of Nicaraguan artists.

The new Nicaraguan landscape is hence interior and exterior at once. The central problematic addressed by Patricia Belli’s work, in accord with the new generation of visual artists, concerns the personal and unique story of each individual and their relation with power in a post-utopian society. “The quest for pleasure and the instinct to dominate excite me,” Patricia affirms, and continues, “like scrutinising the boundaries between good and evil. The limits between pleasure and pain, nature and culture, fantasy and reality, have led me to explore politics,



Patricia Belli, *Bodas de trapo* [Rag Wedding Anniversary], 1996. Ligueros y telas cosidas [Garters and fabric], 81 x 89 cm. Colección Universidad Centroamericana (UCA), Managua.



Patricia Belli, *Nidos de lágrimas* [Nests of Tears], 1997. Impresión fotográfica sobre tela, medias de nylon y poliestireno expandido [Photographic print on fabric, nylon stockings and expanded polystyrene], 200 x 130 x 14 cm. Colección privada [Private collection].

me son apasionantes” afirma Patricia para luego continuar “a como lo es investigar las fronteras entre el bien y el mal. Los límites entre el placer y el dolor, la naturaleza y la cultura, la fantasía y la realidad, me han llevado a explorar la cuestión política, proveyéndome de un cuerpo de trabajo en el que permanece el sentido de esperanza, magia, visceralidad y crítica que lo inspiran”.

Es en la descarnada lucha por sobrevivir y reafirmarse como mujer, hombre o gay que cada uno de ellos existe. De allí la cercanía del cuerpo y la violencia, del erotismo y el sexo en la obra nueva. “Las imágenes” nos informa la artista “generalmente apuntan hacia una iconografía háptica de dolor, placer, violencia y recuperación, con ánimo de explorar el poder transformativo de los seres humanos”. De allí su carácter un tanto confesionario y de autoafirmación. La identidad que se persigue reconstruir es la propia y, a través de ella, la colectiva. La idea es revolucionaria y lo suficientemente modesta a pesar de lo egotista. El artista como sujeto y objeto de su propia historia que, de alguna manera, es la de los demás.

Escuchemos de nuevo a la artista: “...después del fin de la guerra, la calle y la casa son los herederos de aquella violencia. La sala y el dormitorio, el semáforo y el escritorio. Si bien estos escenarios no fueron nunca ajenos al comportamiento machista, los ánimos estuvieron concentrados en otras batallas. Hoy que la batalla principal es la de la sobrevivencia individual, especialmente la económica y que los culpables son tan aparentemente abstractos, los géneros se enfrentan con más bríos, se culpan mutuamente, el macho desde su posición

providing me with a body of work that manages to keep a sense of faith, magic, viscerality, and the critique that inspires it.”

Is in the disembodied struggle to survive and reaffirm herself as woman, man, or queer that each one of them exists. Hence the proximity of the body to violence, eroticism and sex in her new work. “Images,” explains the artist “generally reference a haptic iconography of pain, pleasure, violence, and recovery, [there is] an impetus to explore the transformative potential of human beings.” This is where the confessional tone of the work, and self-affirmation, stems from. She seeks to reconstruct her own identity, and through it, that of the collective. The idea is revolutionary, and somewhat modest, despite being self-driven. The artist, as the subject and object of her own story, is, to a certain extent, a part of everyone else’s story.

Let us listen to the artist again: “...after the end of the war, the streets and homes inherit violence. The living room and bedroom, the spotlight and the desk. Even if these settings were never entirely void of *machismo*, those spirits were focused on battles someplace else. When today’s main struggle is for individual survival, especially in economic terms, and when the perpetrators [of this violence] seem so utterly abstract, the genders confront each other more forcefully, blaming one another, the *macho* [arguing] from an advantageous position, while the female from a range of positions... this new war... is like all wars: violent, vicious and painful for both sides. This is what my work is about: domestic injustice, vengeance carried out on the street, and the solitude



Patricia Belli, *Labios* [Lips], 2001. Muñeca de trajo con boca de cerámica y botones [Rag doll with ceramic mouth and buttons], 43 x 22 x 17 cm. Obra destruida [Destroyed artwork]



ventajosa, la hembra desde una diversidad de posiciones... Esta nueva guerra... es como todas las guerras violenta, salvaje y dolorosa para ambos bandos. De esto trata mi trabajo, de la injusticia doméstica, de las venganzas callejeras y de la soledad que acarrea. De esto y de la esperanza. Es decir, de la invención de otro mundo en el que tanto hombres como mujeres podamos ser compasivos y tiernos, en el que las mujeres podamos ser soberanas, y en el que ambos mujeres y hombres, sin ser iguales, seamos semejantes”.

O sea, esta nueva arena del conflicto humano, más privada y personal y por tanto quizá más invisible para la sociedad (aunque no por eso menos violenta como bien lo señala la artista) sirve de trasfondo para un arte cuya dimensión política, subversiva y -por qué no- revolucionaria es igual, sino más intensa, que el arte “comprometido” de las anteriores generaciones vociferantes de nuestra plástica. Daisy Zamora, apunta que “en una sociedad opresora para con la mujer (como la nicaragüense), asumirse mujer, ser humano, pensante y actuante, bendiciendo su sexo... y exaltando su cuerpo, celebrando la sensualidad y sexualidad del cuerpo tiene una intención subversiva (...) y supone desgarrar velos que cubren el “pudor” o la “moral” burguesa.

El empoderamiento de la mujer, en todos los campos, fue una de las experiencias culminantes de la revolución de los ochenta. Su relegación en los noventa y en la actualidad, así como el acoso a que son sometidas por el Estado-Iglesia tratando de extirparles los ovarios, hace que el carácter subversivo del

that comes with it; [my work] is about this, and [about] hope. That is to say, it is about the creation of another world where men as well as women can be compassionate and sweet, where women can be sovereign, and where both men and women, without being the same, are alike.”

That is, this new arena of human conflict, which is more private and personal, and for those very reasons perhaps more invisible in society at large (although this does not mean less violent, as the artist explains), becomes useful as a backdrop for a type of art that is political, subversive, and—why not—revolutionary; it is equally [powerful], if not more intense, than the “committed” art of the previous, more vocal generations of visual artists. Daisy Zamora explains that “in a society that is oppressive towards women, as is the case in Nicaragua, to embrace one’s femininity, to be humane, in thought and in action, blessing one’s sex... and exalting one’s body, celebrating the sensuality and sexuality of the body, is intentionally subversive (...) meant to tear apart the veils of “modesty” and bourgeois “morals.”

The empowerment of women, in all fields, was one of the most exhilarating experiences from the revolution, during the eighties. The relegation [of this process] during the nineties and to this day, the harassment that women are subjected to by the State-Church as it attempts to excise their ovaries, makes it so that the subversiveness that comes from simply being a woman, and then the subversiveness of art produced by women, is not just necessary but required. For Patricia, her commitment is self-

ser mujer y del arte producido por mujeres se vuelva no solo necesario sino obligatorio. Para Patricia el compromiso está sobreentendido. Así lo indica su más reciente trabajo de muñecas cautivas, en donde la crítica y el cinismo de la autora nos obligan a establecer un diálogo y una reflexión poco cómoda en torno a nuestra propia alienación en el sistema social dominante. Vale pues, Pelota.

understood. Her more recent work with dolls in captivity, testifies to that, since the author's criticism and cynicism forces us to establish dialogue, making us uncomfortable about our own alienation within the dominant social system. So, play ball.



Oscar Rodríguez, *Así es Nicaragua* [This is Nicaragua], años 80 [circa 1980s]. Xilografía sobre papel [Woodcut]. Edición P/E. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

# MEMORIAS DE OTRO OLVIDO. EL TALLER DE GRÁFICA EXPERIMENTAL BOANERGES CERRATO DE NICARAGUA

## Consideración inicial

La gráfica en Nicaragua es, junto con el muralismo, una de las manifestaciones artísticas claramente asociadas al quehacer cultural de la Revolución Sandinista (1979-1990). Fue durante la rica experiencia de democratización de la cultura ocurrida durante esa década de los ochenta, hoy bajo ataque y también necesaria revisión, que se dio el verdadero auge de la gráfica nicaragüense y el surgimiento del Taller de Gráfica Experimental (TGE) Boanergues Cerrato. Lamentablemente fue también con el fin del proceso revolucionario nicaragüense, auspiciado desde sus inicios por el gobierno de los Estados Unidos, que murió el TGE y la gráfica como proyecto de expresión social y colectiva. O sea que hablamos de un fenómeno que ya no existe.

# MEMORIES OF ANOTHER FORGETTING. THE BOANERGES CERRATO WORKSHOP FOR EXPERIMENTAL GRAPHIC ARTS IN NICARAGUA

## Preliminary Considerations

The graphic arts in Nicaragua, and muralism alongside, feature amongst the artistic manifestations most clearly associated with the cultural activity of the Sandinista Revolution (1979-1990). It was through that rewarding experience of cultural democratization during the eighties, which is now under attack and in need of updating, that a highpoint was reached in the Nicaraguan graphic arts. Indeed, it was within this context that the emergence of the Boanerges Cerrato Workshop for Experimental Graphic Arts (TGE) was made possible. Unfortunately, as the revolutionary process ended, an ending underwritten by the United States government from the very beginning, the TGE met its demise, as did that entire project for the graphic arts as a means of social and

Y esta inexistencia del taller y peor aún de la revolución y sus ideales populares, hacen difícil emprender cualquier texto objetivo alrededor de la gráfica nicaragüense. Recordar y defender los logros culturales de la Revolución Sandinista puede hoy en día, al menos en Nicaragua, confundirse fácilmente con defender a los corruptos dirigentes de la *revolución*. Los idealistas guerrilleros de ayer se volvieron los demasiado pragmáticos políticos de hoy. Y a estos últimos, en Nicaragua, además de no interesarles el pueblo, no les interesa la gráfica, sino más bien la pintura (al óleo), y más específicamente los retratos edulcorados de sí mismos. Intentemos, pues, no confundir una cosa con la otra. Por el bien de la gráfica y sus propósitos sociales.

### **Antecedentes populares**

Los antecedentes más antiguos de la gráfica en Nicaragua son los sellos de barro precolonialistas elaborados por artesanas de las culturas mesoamericanas nicaraos y chorotegas, que estaban asentadas en la feraz zona del Pacífico. Estos sellos presentaban variados diseños abstractos conseguidos en base a incisiones de líneas sobre el barro. Las impresiones probablemente eran realizadas sobre la piel humana (como decoración cosmética), sobre papel y sobre textiles. Únicamente las matrices de estos grabados han sobrevivido. Además de estos sellos existen varios ejemplos de una extraordinaria cerámica precolombina, también elaborada por mujeres, con diseños geométricos incisos de extraordinaria calidad artística y técnica.

collective expression. We are in fact speaking about a phenomenon that no longer exists. This inexistence of the workshop, and even worse, of the revolution and its popular ideals, makes it difficult to undertake any objective text on the subject of graphic arts in Nicaragua. Remembering and defending the cultural achievements of the Sandinista revolution can today, at least in Nicaragua, be easily confused with defending the corrupt leaders of the *revolución*<sup>1</sup>. The idealistic guerrillas of yesterday became the all too pragmatic politicians of today. And, in addition to not caring about the people, they are entirely uninterested in the graphic arts. Instead, they are interested in (oil) painting, and more specifically in syrupy portraits of themselves. Let us try, then, not to confuse one thing for the other. For the sake of the graphic arts and their social engagement.

### **Popular Antecedents**

The oldest antecedents for the graphic arts in Nicaragua were pre-Colonial clay seals made by Nicarao and Chorotega female artisans, who settled in the fertile area of the Mesoamerican Pacific. The varied abstract designs on these seals were obtained by incising lines over the clay surface. Imprints would have been made on human skin (as cosmetic decoration), on paper and on textiles. Only the matrices for these imprints have survived. In addition to these stamps, we have examples of extraordinary pre-

---

<sup>1</sup> Translator's note: this term is a composite between revolver (turn around) and revolución (revolution).

Los grabados religiosos —recordemos que además de la cruz y la espada fue la imprenta el instrumento más combativo para consumar la conquista y colonización española— fueron, sin lugar a dudas, otro de los antecedentes de la gráfica nicaragüense. Realizados originalmente en España, México y Guatemala, poco a poco los artesanos nicaragüenses, hoy en el anonimato, fueron asumiendo su producción y ya para el siglo XIX eran ellos los mayores realizadores de estas imágenes populares. Además de ser el antecedente directo de la xilografía local, estos grabados tuvieron una gran incidencia en la concepción pictórica de los artistas de la época, quienes muchas veces los usaron como punto de partida para sus obras.

También del siglo XIX son las preciosas jícaras con grabados populares. Esta tradición era y es sostenida por el delicado trabajo de las mujeres del pueblo de Buenos Aires en el departamento de Rivas. Estas artesanas realizan una serie de diseños de pájaros y flores grabados diestramente sobre las jícaras y huacales. No hay impresión.

### **Incorporación tardía a la modernidad**

Nicaragua, como el resto de Centroamérica y mucho de los países de América Latina se incorpora, por razones imperiales demasiado conocidas para otra vez elaborarlas aca, tardíamente a la modernidad y a los procesos de modernización. Esto no deja de ser un tanto irónico considerando que el gran poeta nicaragüense Rubén Darío a finales del siglo XIX fue la principal figura del Modernismo literario

Columbian ceramics, also produced by women, with carved geometric designs of extraordinary artistic and technical quality.

Religious engravings were, without a doubt, also amongst the antecedents for the Nicaraguan graphic arts—let us remember that besides the cross and the sword, the printing press was the most combative instrument to consummate the Spanish conquest and colonization. Originally made in Spain, Mexico and Guatemala, the production of these popular images was gradually taken up by Nicaraguan artisans, now anonymous, who, by the nineteenth century, became the largest producers [in the region]. In addition to being direct antecedents for the local woodcut, these engravings greatly impacted the pictorial understanding of artists at the time, who often used them as points of departure for their own work.

The precious *jícara* gourds with popular engravings, can also be traced back to the nineteenth century. This tradition continues to be sustained through the delicate work of women from the town of Buenos Aires in the department of Rivas. Designs with birds and flowers are skilfully engraved—rather than printed—by these artisans on the *jícara* and *huacal* gourds.

### **Late incorporation into modernity**

For reasons that are too well-known to elaborate once again here, in Nicaragua, like the rest of Central America and many other countries in Latin America, modernity and modernization processes came about belatedly due to imperialism. This is somehow ironic

hispanoamericano que logró la total renovación del idioma español. Como resultado de todo esto, es decir del subdesarrollo y no de Rubén Darío, el día de hoy Nicaragua, con solamente cuatro millones de habitantes, es el segundo país más pobre del continente americano y uno de los más corruptos también.

La influencia de Darío, pues, apartando la pléyade de imitadores literarios de segunda y tercera mano, lamentablemente no tuvo mayor consecuencia para el desarrollo cultural de Nicaragua. De hecho los contemporáneos y vanos intentos de la burguesía nacional por constituirse entonces en una clase progresista con el gobierno del dictador General José Santos Zelaya (1893-1909) fueron rápidamente aplastados por una de las tantas intervenciones norteamericanas en Nicaragua. Frustrado ese proyecto Nicaragua volvió a ser “gobernada” como una hacienda privada por los diferentes gobiernos “nacionales” cuyas instrucciones demás está decirlo siempre provinieron, hasta 1979, del departamento de Estado. La cristalización de este “modelo” de subdesarrollo nacional fue la dictadura somocista, formada en West Point y especializada en la Escuela de Las Américas del Canal de Panamá.

La aridez cultural e intelectual sufrida por nuestro país desde la época de la colonia española, cuando Nicaragua era una subprovincia de la Provincia de Guatemala, con la evidente excepción de ciertas manifestaciones populares como los festivales y carnavales religiosos y su alucinante parafernalia, vino a ser interrumpida solamente hasta la década del treinta por el Movimiento

given that towards the end of the nineteenth century, the great Nicaraguan poet Rubén Darío became the leading figure of Hispanic-American literary modernism, considered to have achieved the total renovation of the Spanish language. As a result of all of this—that is to say, of underdevelopment and not of Rubén Darío—Nicaragua, a country of only four million inhabitants, is today the second poorest nation of the American continent, and also one of the most corrupt.

The influence of Darío, then, obviating the pleiad of second and third calibre literary imitators, was unfortunately of no major consequence for the cultural development of Nicaragua. In fact, the vain attempts of the contemporaneous national bourgeoisie to become a progressive class during dictator General José Santos Zelaya’s regime (1893-1909), were rapidly crushed during one of the many interventions of the United States in Nicaragua. Once that project failed, Nicaragua was once again “governed” as a private estate by different “national” governments which were instructed, needless to say, by the U.S. State department up until 1979. This “model” of national underdevelopment crystalized during the Somoza dictatorship, which trained in West Point and received its specialization from the School of the Americas, Panama Canal.

The cultural and intellectual scarcity that has afflicted our country since the time of the Spanish colony, when Nicaragua was a sub-province of the Province of Guatemala—with the obvious exception of certain popular manifestations such as festivals and religious carnivals with their hallucinatory

de Vanguardia. Este grupo intelectual de origen más bien aristocrático que burgués estaba compuesto entre otros por José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos. Todos importantes poetas de la literatura nicaragüense. Todos entonces reaccionarios, como ellos mismos jocosa y cínicamente se tildaban, que apoyaban ingenuamente la dictadura somocista. Muchos de ellos formados en el exterior, en los EEUU y en Europa, al volver al país trajeron las nuevas ideas de las vanguardias y supieron, hay que admitirlo, canibalizarlas muy bien para hacer surgir por vez primera un arte verdaderamente moderno y nicaragüense.

Además de los poetas mencionados el movimiento de vanguardia granadino contó, en su reencarnación del Taller San Lucas, con la participación de varios artistas plásticos, entre los cuales destacaron Toño López, Ramen y el propio Pablo Antonio Cuadra. Ellos, aunque con más limitación y menos perdurabilidad e incidencia que su contraparte literaria, trataron de oxigenar el conservador y sofocante ambiente de mediocridad imperante en las artes nacionales de entonces. Su trabajo plástico, si bien fue muchas veces de carácter regionalista, también fue uno de ruptura. Fueron ellos los que introdujeron en Nicaragua las primeras manifestaciones visuales contemporáneas como el cubismo y el futurismo. El más representativo de estos artistas de la Vanguardia granadina fue Joaquín Zavala Urtecho quien desarrolla una vital aunque escasa obra xilográfica de tendencias claramente modernas. Será con la Vanguardia de Granada entonces que aparece por primera vez la gráfica, como expresión puramente artística, en la plástica de Nicaragua.

paraphernalia—was briefly interrupted during the thirties by the *Movimiento de Vanguardia* [Vanguard Movement]. This intellectual group, more aristocratic than bourgeois, was composed of José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Pablo Antonio Cuadra and Joaquín Pasos, among others, all of whom were prominent poets and Nicaraguan literati. They were reactionary then, as they jocularly and cynically labelled themselves, and naively supported the Somoza dictatorship. Many of them were educated abroad, in the United States and in Europe, and brought new, avant-garde ideas of the upon their return to the country. They knew, and this must be recognized, how to cannibalize these ideas very well to facilitate the emergence of a truly modern Nicaraguan art, for the very first time.

In addition to these aforementioned poets, there was a vanguard movement in Granada, in its reincarnation as the *Taller San Lucas* [the San Lucas Workshop], which included visual artists, such as Toño Lopez, Ramen and Pablo Antonio Cuadra himself. They sought, with more limitations and despite having had less longevity and impact than their literary counterpart, to bring some fresh air into the conservative and suffocating atmosphere of mediocrity which was prevalent in the national arts at that time. Their production, although often regionalist, created certain ruptures. It was them who introduced the first contemporary visual manifestations of the likes of Cubism and Futurism in Nicaragua. The most representative artist from the vanguard movement from Granada was Joaquín Zavala Urtecho, whose work in woodcut was vital, albeit scarce, and undoubtedly modern. It is with the Vanguard of



Esta pequeña ola de vanguardista plástica, se diluye pronto. No hubo constancia, no tuvo arraigo ni hizo escuela. Al dejar de trabajar los artistas mencionados desaparece el interés por la gráfica. Otra sequía artística se avecinaba. Duraría hasta la consolidación por Rodrigo Peñalba, quien provenía de Italia y de los EEUU, de la Escuela Nacional de Bellas Artes a finales de la década del cuarenta. En aquella escuela renovadora, que mira hacia el paisaje nicaragüense con ojos ávidos y modernos, y con aquel magisterio singular de Peñalba y su asistente Fernando Saravia se forman las primeras generaciones de artistas plenamente contemporáneos de Nicaragua. Allí se iniciará Armando Morales y de allí surgirá el inicialmente contestatario Grupo Praxis.

No será sino hasta los años setenta cuando vuelve a reaparecer la gráfica. Esta vez el impulsor será Leonel Cerrato. Artista de origen popular, Cerrato a partir de una gira al Perú (1974), supo ver las inmensas posibilidades de la gráfica en todos sus medios y especialmente en el grabado en madera. Será la obra de este artista como un renacimiento solitario y fecundo de las artes gráficas en Nicaragua, una tradición que acá siempre está en peligro de extinción.

En 1977, otro importante artista nicaragüense incursiona en la gráfica. Será Roger Pérez de la Rocha y lo hará en México en el Taller de Gráfica Popular. Su experiencia con el grabado y sus altos contrastes entre el blanco y el negro, así como la concepción misma del grabado como arma de combate del pueblo, vino posteriormente a incidir sobre la pintura de este artista. Lastimosamente para la

Granada, then, that the graphic arts emerged for the first time, as an actual art medium in the visual arts in Nicaragua.

This small wave of the avant-garde in art soon dissolved. It had no constancy, grew no roots, nor did it develop a school. Interest in the graphic arts disappeared when the aforementioned artists stopped working. Another period of artistic drought was soon to come. It would last until Rodrigo Peñalba, who, upon his return from Italy and the United States, consolidated [the programme] of the National School of Fine Arts (ENBA) in the late forties. It was within that reformist school, which looked upon the Nicaraguan landscape with avid, modern eyes, and through the singular mastery of Peñalba and his assistant Fernando Saravia, that the first generations of Nicaraguan contemporary artists were shaped. Armando Morales started there, and *Praxis*, who were initially anti-establishment, likewise emerged there.

The graphic arts were only to resurface during the seventies, motivated by Leonel Cerrato. An artist of humble origins, following a visit to Peru (1974), Cerrato saw immense possibilities in the graphic arts, in all media, but especially wood engraving. His work will inform an isolated yet thriving renaissance of the graphic arts in Nicaragua, a tradition that has always been in danger of extinction here.

Another important Nicaraguan artist who ventured into the graphic arts in 1977, through the *Taller de Gráfica Popular* (Workshop for Popular Graphic Arts) in Mexico, was Roger Pérez de la Rocha. The experience of working

La PRAXIS es, para nosotros, la encarnación de una lucha. La vida hecha carne. -Nuestra vida-.

Llenos hasta el momento solo de inquietudes, al abrir las puertas de la primera Galería de Pintura en Nicaragua, damos el primer paso en el camino de las realizaciones concretas; y esta pequeña obra -este pasito que Uds. ven- lleva nuestro sudor y nuestro desvelo; es cierto; y en un ambiente hostil y mezquino; es cierto. Pero no termina con nuestra pasión. Porque es pasión la nuestra. Y es pasión la que se necesita para purificar -con llamas- todo el asco que nos produce la sociedad en que vivimos.

Y es pasión la nuestra porque ni en esta Galería ni en toda la obra que nos falta (ni en toda la vida que nos falta) caerán las manchas. Las manchas de los que se arrastran. Las manchas de la politiquería. Las manchas de los Monstruos Sagrados y su cohorte. Las manchas de los círculos babeantes. Las manchas del egocentrismo. Las manchas del exhibicionismo. Las manchas de los que se cruzan de brazos y medran en el asco. NUNCA.

Sin embargo, las puertas de nuestra Galería, y las de nuestro corazón, estarán abiertas a todos los sinceros de espíritu y que no tienen vendas en los ojos. Nada más.

A. BARAHONA

A. AROSTEGUI

A. IZQUIERDO

Contraportada del catálogo inaugural de galería y grupo Praxis [Back cover of the opening catalog of Praxis gallery and art collective], Managua, 23 de agosto [August 23], 1963.

gráfica Pérez de la Rocha solo ha acudido a ella esporádicamente, como lo volvería a hacer durante los ochenta con una serie de aguafuertes retratando al estado mayor del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional del General Sandino.

### **El Taller San Jacinto**

Hasta este momento en Nicaragua las impresiones de grabado, con la excepción evidente de la litografía (más vinculada al periodismo que a las artes), eran realizadas de manera artesanal o fuera del país. Serán por los esfuerzos de Leonel Cerrato y del entonces director de la ENBA, Sergio Dávila, que en 1978 la OEA dona a Nicaragua cuatro prensas de grabado profesional que constituirán la base del taller de gráfica.

Con el triunfo popular de 1979 y bajo los auspicios del Ministerio de Cultura se crea el Taller de Gráfica San Jacinto, cuyo objetivo principal fue el de poner a disposición de los artistas profesionales del país una nueva serie de técnicas de expresión. Dirigido por Leonel Cerrato el taller desarrolló cursos introductorios y con la ayuda solidaria de Cuba, a través de la presencia del grabador Luis Miguel Valdez, asesorías técnicas para los artistas nacionales. Entre los artistas participantes de este proyecto estuvieron además de Cerrato, Roger Pérez de la Rocha, Genaro Lugo, Frank Orozco, Florencio Artola y Leoncio Sáenz. Lamentablemente el entusiasmo de los artistas profesionales duró poco y ya para el año de 1982 estaban de vuelta en sus estudios de pintura, pasando el taller

with engraving and its high contrasts between black and white, and the very conceptualization of the medium as a militant weapon for the people, would eventually come to influence his painting. Unfortunately for the graphic arts, Perez de la Rocha has only appealed to them sporadically, as he would during the eighties with a series of etchings portraying the upper tiers of General Sandino's Army in Defence of the National Sovereignty of Nicaragua.

### **The San Jacinto Workshop**

In Nicaragua, up until the present day, prints were made either by artisans or abroad—with the obvious exception of lithography (more linked to journalism than to the visual arts). Due to the efforts of Leonel Cerrato and Sergio Dávila, then director of the ENBA, the Organization of American States (OAS) donated four professional printing presses in 1978, which would form the basis for the creation of a graphic arts workshop in Nicaragua.

With the popular [revolutionary] triumph of 1979, the *Taller de Gráfica San Jacinto* (San Jacinto Graphic Arts Workshop) was created under the auspices of the Ministry of Culture, and had as its main objective making a range of new art techniques available to professional artists in the country. Directed by Leonel Cerrato, the workshop provided local artists with introductory courses, as well as technical advice with the assistance of engraver Luis Miguel Valdéz, present on site through Cuban solidarity aid. Cerrato, Roger Perez de la Rocha, Genaro Lugo, Frank Orozco, Florencio Artola and Leoncio Saenz were amongst

de gráfica a anexarse a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).

### **El Taller de Gráfica Experimental Boanerges Cerrato**

Al incorporarse a la ENAP el taller de gráfica iniciará una nueva etapa de carácter didáctico y social que culminará en la fundación del TGE Boanerges Cerrato, que durante un periodo de cinco años se convertiría en uno de los principales centros culturales de la Revolución Sandinista.

Habrà que recordar que hasta 1979 la tradición artística y la enseñanza artística prevalente en Nicaragua se limitaban a la promoción desmedida de la pintura en detrimento de las demás expresiones artísticas que eran prácticamente nulas. Con la creación de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura se inicia un proceso de transformación y revisión curricular encaminado a cambiar esta situación.

Los planes de estudio de la ENAP diseñados para la nueva realidad social y política del país contemplaban tres tipos de carreras: Especialistas (5 años), Educadores (3 años) e Instructores de Arte (2 años). Entre las especialidades estaban la Pintura, la Escultura, el Muralismo (que posteriormente pasó a formar una escuela independiente) y la Gráfica. Las carreras cortas de Instructor y Educador artístico estaban encaminadas a satisfacer las necesidades formativas de los Centros Populares de Cultura, que entonces estaban diseminados por todo el país.

the participating artists. Unfortunately, the enthusiasm of these professional artists was short-lived and by 1982 they all returned to their painting studios, which led the graphic arts workshop to be annexed by the National School of Visual Arts (ENAP).

### **The Boanerges Cerrato Workshop for Experimental Graphic Arts**

Upon joining the ENAP, the graphic arts workshop entered a new pedagogical and socially-engaged phase, that would culminate in the foundation of the TGE Boanerges Cerrato, which for a period of five years would become one of the main cultural centres of the Sandinista revolution.

It should be remembered that up until 1979, prevalent artistic traditions and education in Nicaragua were limited to the excessive promotion of painting to the detriment of all other artistic media, which were virtually nonexistent. The founding of the *Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura* (Department for Arts Education of the Ministry of Culture) initiated a process for transforming and revising the curriculum so as to improve the situation.

Designed to fit the new social and political reality of the country, the ENAP curriculum included three career-tracks: Specialists (5 years), Educators (3 years) and Art Instructors (2 years). Amongst the specializations were: painting, sculpture, muralism (which formed an independent school later) and graphic arts. The shorter degree programs for Instructor

El taller de gráfica comienza entonces una doble labor. Por un lado, la labor docente de formar a los estudiantes de la especialidad de gráfica de la ENAP, y por otra parte, la labor ligada a los artistas profesionales y a las organizaciones de masas de la revolución. Oscar Rodríguez, artista recién regresado de realizar estudios gráficos en la República de Venezuela es nombrado entonces como nuevo director del taller.

Fue en esta nueva etapa que el taller de gráfica experimental entra en contacto con las enseñanzas y el ejemplo del legendario Taller de la Gráfica Popular de México. Si bien es cierto que ya contábamos con una cierta tradición, como he mencionado más arriba, existía una especie de vacío conceptual que el TGP vino en alguna medida a llenar. No bastaban en el contexto histórico revolucionario los ejemplos de los pocos artistas nacionales que algún día habían realizado obra gráfica. Ahora ya no se trataba de la obra personal de un artista y sus necesidades de expresión, sino de la posibilidad de que el arte llegara y expresara su mensaje a las mayorías desposeídas del pueblo nicaraguense. La gráfica y las posibilidades de difusión de la misma, al igual que el muralismo, constituyeron el instrumento ideal para realizar estos objetivos.

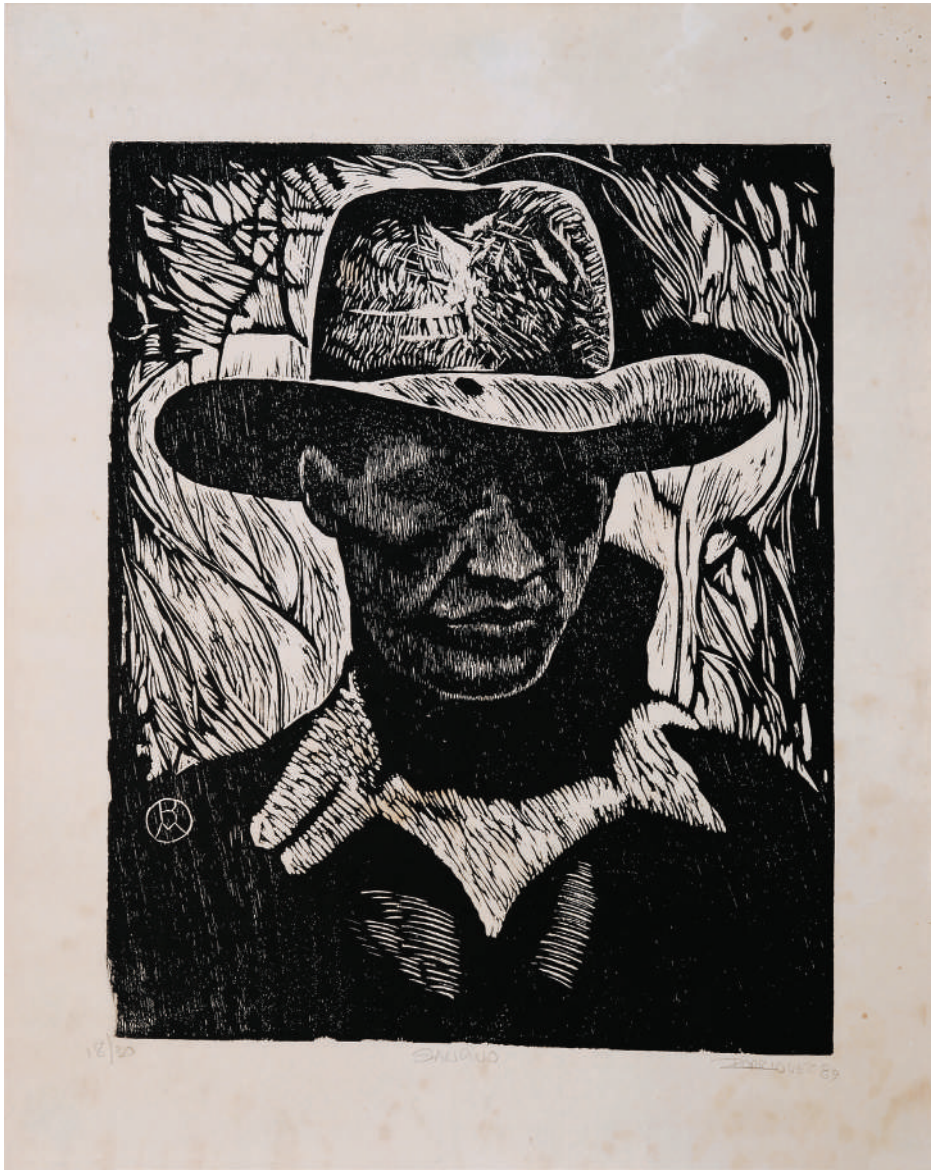
Es entonces que la dirección del Taller, junto a la dirección de la Escuela, inicia una búsqueda de antecedentes históricos y morales en el arte latinoamericano. La inauguración del Museo de Arte Latinoamericano en 1980, posteriormente Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar,

and Artistic Educator were intended to meet the educational needs of the Popular Centres of Culture that were scattered throughout the country at the time.

The graphic arts workshop took on a double task. On the one hand, it was to train students from the graphic arts department at ENAP, and to work together with professional artists and mass-movement revolutionary organizations on the other. Oscar Rodriguez, who had recently finished his studies in graphic arts in the Republic of Venezuela, was then named director of the workshop.

At this new stage, the Experimental Graphic Arts Workshop came into contact with the teachings and the example set forth by the legendary Workshop for Popular Graphic Arts (TGP) in Mexico. While it is true that we did have a certain tradition to build upon, as I explained earlier, there was a kind of conceptual vacuum that the TGP came to fill, at least to some extent. Within the historic context of the revolution, having a few national artists dabbling in the graphic arts was simply not enough. It was no longer about the individual work of the artist and his need to express himself, rather about the possibility that art could reach out and pass its message on to the masses of marginalized Nicaraguans. The graphic arts and its means of dissemination, as in the case of muralism, constituted ideal instruments for the accomplishment of these objectives.

During this time, the leadership of the [Experimental Graphic Arts] Workshop, together



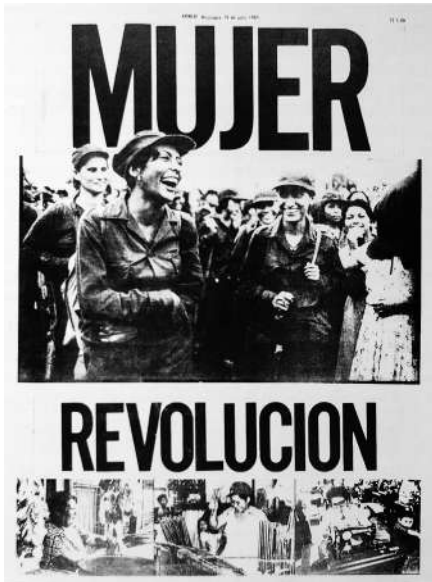
Oscar Rodríguez, *Sandino*, 1989. Xilografía sobre papel [Woodcut]. Edición 18/30.  
Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

dio la singular oportunidad de realizar esta búsqueda con resultados fructíferos. Su colección de más de 3000 obras donadas al pueblo nicaragüense por los más importantes artistas latinoamericanos, hoy secuestrada por el Instituto de Cultura, está compuesta en su mayoría por extraordinarias obras de carácter gráfico. Fue allí donde encontramos las calaveras del grabador José Guadalupe Posada, quienes desde su diminuto formato nos impactaron. Fue allí también, en sus archivos y biblioteca, en donde el colectivo del Taller de Gráfica se toparon con la labor y la mística del TGP. Estas no podían pasar desapercibidas y se convirtieron de alguna manera en ejemplo entrañable al cual estuvimos dispuestos a emular. Al encontrar la Declaración de Principios del TGP encontramos plasmadas de alguna forma nuestras inquietudes y objetivos. Nosotros también queríamos hacer un arte progresista al servicio del pueblo nicaragüense y su revolución popular. Un arte combativo y que tuviera cierto impacto sobre la población y lo que estaba sucediendo. Y en cierta medida lo hicimos.

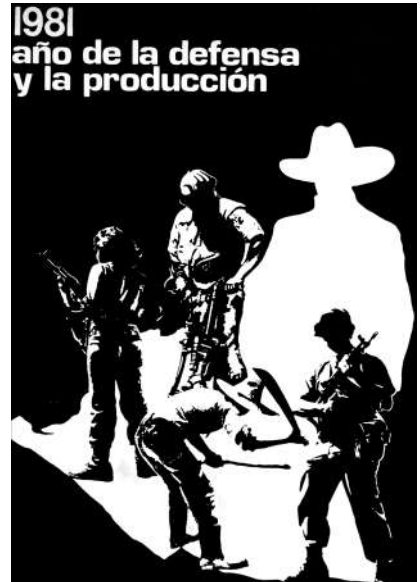
Lo primero que se hizo fue formar un colectivo de artistas dispuestos a trabajar e impulsar la gráfica como arma de expresión del proyecto social de la revolución. Este grupo de artistas encabezados por Óscar Rodríguez estuvo formado entre otros por Aly Cortez, Aurelio Flores, Orlando Talavera, Boanerges Cerrato, Rodolfo Tikay, Reyneris Mendoza, Miguel González y María Gallo.

with the leadership of the [ENAP] School, started searching for historical and moral antecedents in Latin American art. The inauguration of the Museum of Latin American Art in 1980, later known as the Julio Cortázar Museum of Contemporary Art, gave the unique opportunity to carry out this search with fruitful results. This collection of more than 3000 artworks by the most important Latin American artists donated to the Nicaraguan people—now sequestered by the Institute of Culture—contains for the most part extraordinary works on paper. Therein, we found the skulls of printmaker José Guadalupe Posada, which impacted us despite their small size. In the archives and library of the collection the Workshop group encountered the work and mystique of the TGP. These couldn't have gone unnoticed, and became in some way endearing examples that we were willing to emulate. Upon encountering the Declaration of Principles of the TGP, we identified some of our own concerns and objectives. We too wanted to make progressive art in the service of the Nicaraguan people and of their popular revolution. A militant type of art that had some impact over the population and on-going events. And, to a certain extent, we made it.

First, we formed a collective of artists who were willing to work and promote the graphic arts as a weapon of expression towards the social project of the revolution. This group of artists was headed by Óscar Rodríguez and included Aly Cortez, Aurelio Flores, Orlando Talavera, Boanerges Cerrato, Rodolfo Tikay, Reyneris Mendoza, Miguel González and María Gallo, amongst others.



I.



2.

I. Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Amanda Espinoza (AMNLAE), *Mujer Revolución* [Women and Revolution], 1980. Impresión offset [Offset print], 56 X 43 cm. Impreso por [Printed by] Taller de Gráfica Experimental

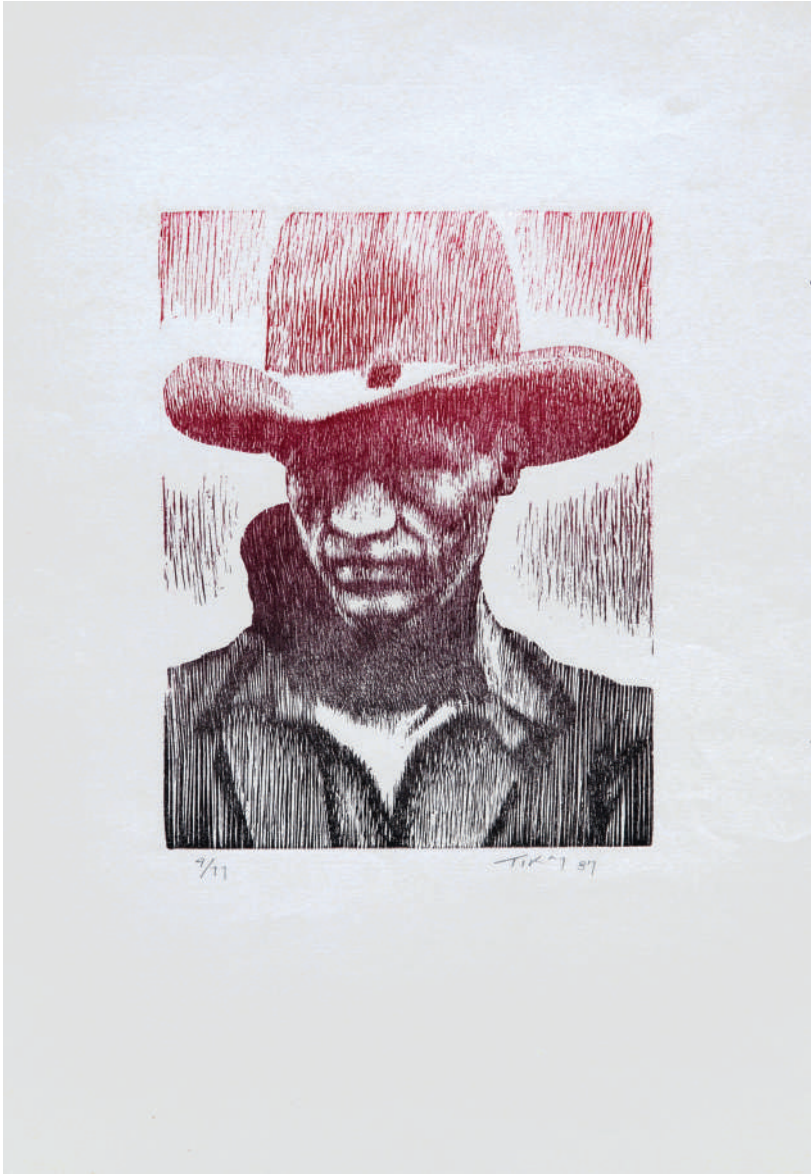
2. Taller de Gráfica Experimental, *Año de la defensa y la producción* [The Year of Defense and Production], 1981. Impresión offset comisionado por el FSLN [Offset print on paper commissioned by the FSLN]. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

3. Taller de Gráfica Experimental, *Por la paz* [For Peace], 1982. Serigrafía y offset sobre papel [Silkscreen and offset print on paper]. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



3.





Rodolfo Tikay, [Sandino], 1987. Xilografía sobre papel [Woodcut].  
Edición 4/11. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Oscar Rodríguez, *Por esa paz es que luchan mis hermanos* [For that Peace is That my Brothers Fight], ca. 1988.  
Serigrafía sobre cartulina [Silkscreen on cardboard], PIA. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Oscar Rodríguez, *Made in USA*, 1986. Xilografía sobre papel [Woodcut].  
edición PIA. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



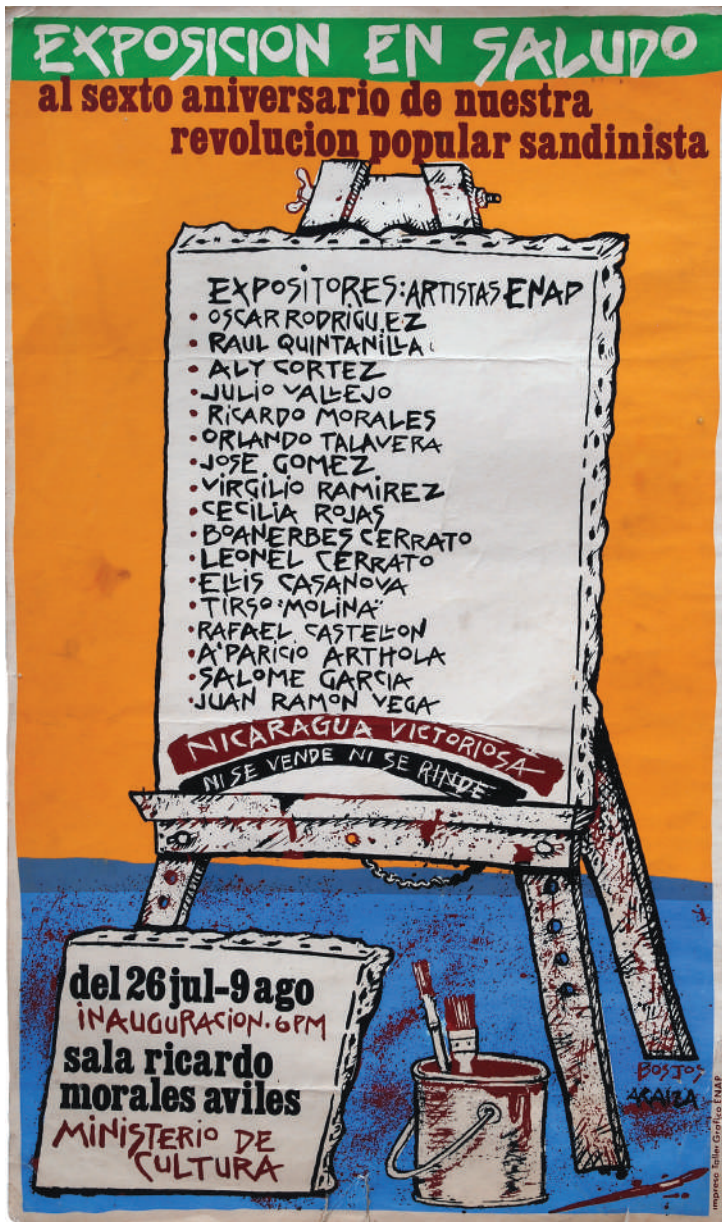
Porfirio García, *A 25 años de lucha. Un saludo de los artistas plásticos*  
[To 25 years of struggle. A greeting from the visual arts], años 80 [circa 1980s].  
Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



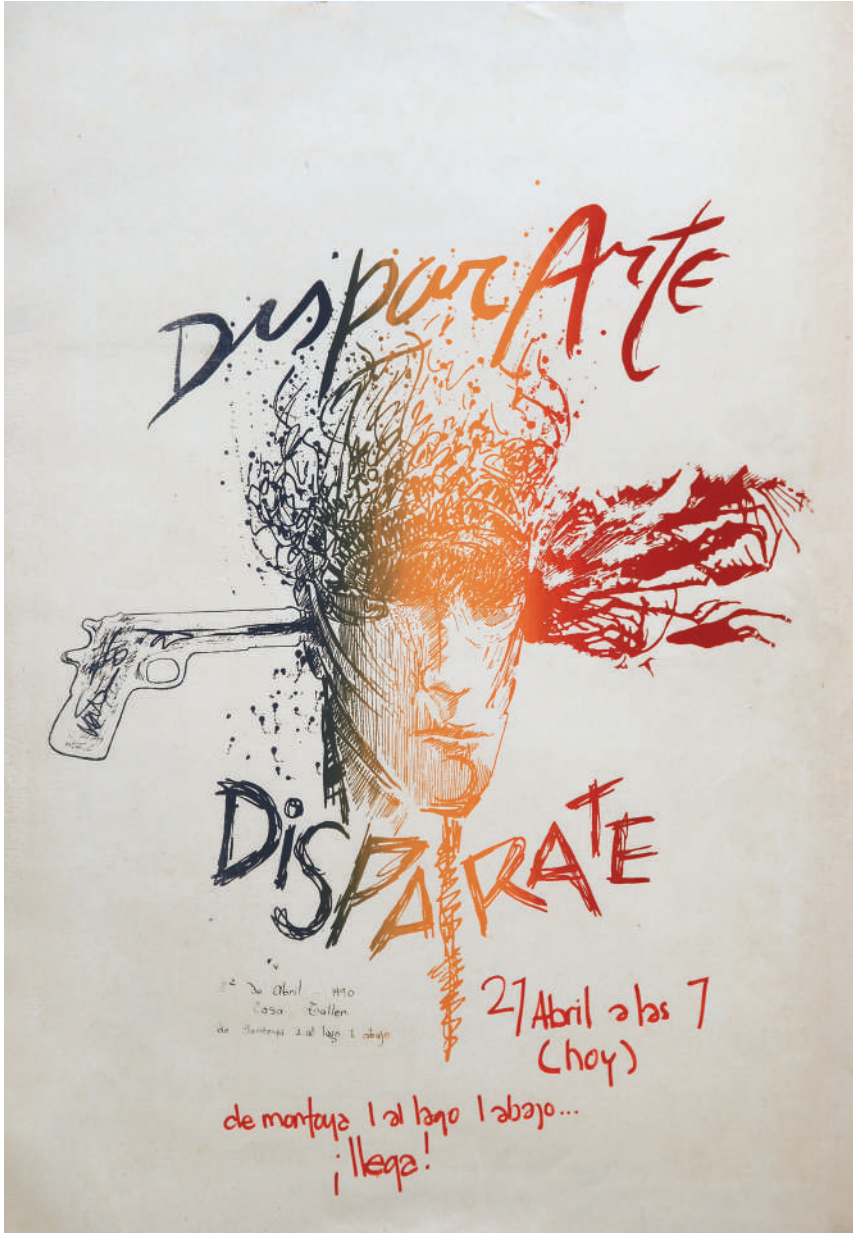
Oscar Rodríguez, Taller de Gráfica Experimental, *Iro de mayo* [May 1st], años 80 [circa 1980s].  
Impreso por [Printed by] Taller de Gráfica Experimental. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Óscar Rodríguez , Taller de Gráfica Experimental, *Iro de mayo* [May 1st], años 80 [circa 1980s].  
Impreso por [Printed by] Taller de Gráfica Experimental. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Poster "Exposición en saludo al Sexto Aniversario de nuestra Revolución Popular Sandinista", 1985.  
Impreso por el (Printed by) Taller de Gráfica Experimental. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Oscar Rodríguez, poster para "DisparArte" [Poster for "Shoot-Art"], 1990.  
Offset sobre papel [Offset print on paper]. Archivo Raúl Quintanilla Armijo



Dispar-arte



DISPAR-ARTE

7. abril 1990

## Dispar-arte Un arte joven

Dispar-Arte es la nueva onda del arte joven de Nicaragua, para hacer de lo dispar un arte en gustos, edades, corrientes y talentos.

Según Raúl Quintanilla, integrante del movimiento, Dispar-Arte, tiene como objetivos promover la plástica joven, el desarrollo de las artes gráficas y del trabajo experimental. Es una integración de todo el trabajo artístico; mezcla de pintura, arte gráfico, dibujo, escultura entre otros.

"El nombre se debe a lo 'dispar del grupo'", explica Raúl, "expresa una disposición combativa frente al arte", es decir que Dispar-Arte se vuelve "Dispararte", y a la que le van a disparar es a la mediocridad, a todo lo que otea contra lo parece: disposición artística y la obra creativa.

El 27 de abril pasado, inauguraron su sede con una exposición de cincuenta obras entre pinturas, esculturas y trabajos experimentales, las que permiten analizar, rechazar, elogiar, criticar, el arte dispar de los jóvenes artistas.



Raúl Quintanilla.

"Dispar-arte. Un arte joven" [Shoot-Art. A Young Art], abril de [April] 1990.  
Sin más datos disponibles. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

Fue este colectivo el responsable de ejercer las labores docentes relacionadas a la especialidad de gráfica de la ENAP y a la vez el impulsor de la gráfica como medio artístico de amplio valor e impacto social. La función educativa del taller dio como resultado la diversificación de la plástica nacional a través de la formación de una nueva y entonces vigorosa generación de artistas especializados en la gráfica. Para esto se contó con Solidaridad Internacional despertada por el proceso revolucionario nicaragüense. Fueron numerosos los artistas gráficos de distintos países que colaboraron desinteresadamente y con extremo amor con el TGE. Entre ellos habrá que mencionar a Jos Sances y Rene Castro del Taller Gráfico de la Misión de San Francisco, a Hermuche del Brasil, a Tirso Molina y Dina Redmann de los EEUU, a Oswaldo Guayasamín del Ecuador, a los sindicatos de impresores de la República Federal de Alemania, quienes gracias a las gestiones del artista Dieter Mashur, donaron una impresora offset y al gobierno de España, que hizo una valiosa y voluminosa donación de papel y juegos de gubias, que posibilitó la impresión masiva de los trabajos del Taller de Gráfica Boanergues Cerrato.

La gráfica como herramienta y como arma de lucha se desarrolló en colaboración con los principales organizaciones de masas del país. Con ellas, especialmente con los CPC (Centros Populares de Cultura), los CDS (Comité de Defensa Sandinista), la CST (Central Sandinista de Trabajadores) y con el Ejército Popular Sandinista, se desarrolló un trabajo de agitación que utilizó con acierto las posibilidades de la reproducción múltiple asociadas a la gráfica, para transmitir un mensaje revolucionario.

The collective was responsible for carrying out teaching work in the graphic arts department at ENAP, while at the same time promoting graphic arts as an artistic medium of great value and social impact. Because the workshop had this educational mission, it led to a diversification of the national arts, training a new and energetic generation of artists specialized in the graphic arts. To this end, we counted on the International Solidarity awakened by the Nicaraguan revolutionary process. Numerous artists from different countries collaborated selflessly and with tremendous love for the TGE. Among them we should mention: Jos Sances and Rene Castro of the *Taller Gráfico de la Misión de San Francisco* (Graphic Arts Workshop of the San Francisco Mission), Hermuche from Brazil, Tirso Molina and Dina Redmann from the USA, Oswaldo Guayasamín from Ecuador, printmakers' unions from the Federal Republic of Germany, who, thanks to the efforts of artist Dieter Mashur, donated an offset printer, and the government of Spain, which made a valuable and voluminous donation of paper and gouge sets, which enabled the printing *en masse* of work from the Boanergues Cerrato Workshop for Experimental Graphic Arts.

The graphic arts as tools and weapons of struggle were developed in collaboration with the main mass-movement organizations in the country. Working together, especially with the CPC (Citizen Power Councils), the CDS (Sandinista Defence Committees), the CST (Sandinista Confederation of Workers) and the Sandinista Popular Army, agit-prop was successfully developed, using the multiple reproduction capacity of the graphic arts to transmit a revolutionary message. As the

Este trabajo comprometido, donde prevaleció por empatía la imagen de Sandino, no implicó en ningún sentido, como podrá verse a través de las imágenes, una imposición estilística o línea oficial de ninguna especie. El pluralismo y la variedad de estilos y técnicas utilizadas en el Taller de Gráfica Boanergues Cerrato, como en el resto de las artes nicaraguenses, fue realmente impresionante.

Como hemos mencionado al inicio de estas líneas, al finalizar la Revolución Sandinista como proyecto social y místico finalizó también la labor, tanto formativa como agitativa y propagandística del Taller de Gráfica Experimental. Las máquinas, tras un fallido e ilegal intento de formar a principios de los noventa DisparArte, un taller de gráfica oposicional, han regresado a la Escuela (nuevamente) de Bellas Artes en donde son utilizadas para impartir una clase de grabado. La especialidad ha sido eliminada de pécsum y el colectivo asociado al taller se ha dispersado. Algunos se han ido de país, otros han abandonado la gráfica, como lamentablemente lo ha hecho el mismo Oscar Rodríguez. Paradójicamente después de la revolución en la Casa de Los Tres Mundos en Granada se fundó un taller de gráfica que es igualmente subutilizado. Allí se imparten esporádicamente cursos por especialistas extranjeros que son recibidos sin demasiadas consecuencias y entusiasmo por los artistas de esa ciudad. Finalizo diciendo que en la actualidad solamente tres artistas nicaragüenses desarrollan un trabajo serio y constante en la gráfica, dos de ellas en el país, María Gallo y Alicia Zamora, y una, Patricia Villalobos, en los EEUU. La gráfica en Nicaragua es, pues, una especie nuevamente en peligro de extinción.

images themselves attest, this committed work, where Sandino's image prevailed mainly due to empathy, did not imply, in any sense, stylistic impositions or the following of any official line. The pluralism and variety of styles and techniques employed by the Workshop for Experimental Graphic Arts, and in the Nicaraguan arts overall, was truly impressive.

As mentioned at the beginning of this text, with the end of the social and mystical project of the Sandinista revolution, the formative, agitational and propagandistic work of the Workshop for Experimental Graphic Arts also stopped. Following a failed and illegal attempt to form an oppositional graphic arts workshop in the early nineties, *Dispararte*, the printing machines were returned to the National School of Fine Arts where they are being used to teach an engraving class. The graphic arts have been eliminated from the curriculum and the collective associated with the Workshop has dispersed. Some have left the country, others abandoned the graphic arts altogether, including, unfortunately, Oscar Rodríguez himself. Paradoxically after the revolution, a graphic arts workshop was founded at the *Casa de los Tres Mundos* (the House of the Three Worlds) in Granada, which is likewise underutilized. Foreign specialists teach there occasionally, and are received without much consequence or enthusiasm by local artists. I conclude by saying that only three Nicaraguan artists are currently working in the graphic arts, in an engaged, coherent manner, two of whom are in the country, María Gallo and Alicia Zamora, and one, Patricia Villalobos, in the USA. The graphic arts in Nicaragua have become once again an endangered species.



Patricia Villalobos, *Nahuangloñol*, 1997.  
 Oleo y serigrafía sobre fotografía  
 [Oil and screenprint on photographic prints].  
 101 x 304 cm.



Alejandro Aróstegui, *Jornada de la Independencia Cultural "Rubén Darío"* [Day of Cultural Independence "Rubén Darío"], 1984. Impresión offset sobre papel [Offset print on paper], 60 x 49 cm. Poster para el Ministerio de Educación [Poster for the Ministry of Education], Managua. Archivo Raúl Quintanilla.

## SOBREVIVIENDO A LA “DEMOCRACIA” EN LA PERIFERIA DEL CULO DEL DIABLO

I  
**La increíble y triste historia del Protectorado de Nicaragua y su desalmada tía-abuela Samuela**

Un poco de historia no cae mal para entender las estrategias de sobrevivencia del artista nicaragüense a principios del siglo XXI. Y como esta revista es española, a pesar de ser de Las Canarias, nos limitaremos al siglo pasado, olvidándonos, con permiso de nuestras extintas poblaciones indígenas, un tantito del “descubrimiento”, la “conquista”, la “evangelización” y la “colonia” españolas.<sup>1</sup>

El siglo XX comienza en nuestro país no con la consolidación y el auge de la burguesía nacional como debía de haber sido, sino más bien con su castración definitiva. ¡Auch! El cirujano de esta operación sin anestesia fue el Departamento de Estado de los EEUU. Con una notita redactada por Filanderio Knox en 1909, el gobierno norteamericano hace renunciar, debido a una conducta independentista que ponía en peligro su hegemonía, a José Santos Zelaya, presidente y dictador de Nicaragua.

---

I Nota del editor: El autor se refiere a la revista *Atlántica. Revista de arte y pensamiento* donde este ensayo fue originalmente publicado

## SURVIVING “DEMORACY” ON THE PERIPHERY OF THE DEVIL'S ARSE

I  
**The incredible sad story of the Protectorate of Nicaragua and her heartless great-aunt Samuela**

A bit of history does not come amiss when trying to understand the survival strategies of the Nicaraguan artist at the dawn of the twenty-first century. And, as this journal is Spanish, despite the fact that it comes from the Canary Islands, we shall limit ourselves to the last century and, with the permission of our extinct indigenous populations, leave to one side issues like the “discovery”, the “conquest”, the “evangelisation” and the Spanish “colony”.<sup>1</sup>

In our country, the twentieth century opened not with the consolidation and prosperity of the bourgeoisie, as should have been the case, but with its definitive castration. Ouch! The surgeon who performed this operation—no anaesthetic was used, incidentally—was the State Department of the USA. In a note drawn up by Filanderio Knox in 1909, the American government forced José Santos Zelaya, President and Dictator of Nicaragua, to resign on account

---

I Editor's Note: The author refers to *Atlántica. Journal of Art and Thought* where this essay was originally published.

Tres años después, en 1912, desembarca la marinería yanqui en nuestras costas y en nuestras camas. Estos chelitos llegaron y se quedaron. Con el país entero y hasta 1979. “Managua, Nicaragua, donde yo me enamoré, tenía mi casita, mi vaquita y mi buey... Y por supuesto mi mujer también” cantaban alegremente los marines, mientras devastaban Nicaragua con su erecto Big Stick.

Pero los buenos hijos de Washington no olvidaban que en casa, allá en el Norte, *in the land of the brave y the home of the free*, la verdadera familia ansiaba postres para la sobremesa. Y entonces *Bananas became our business*. El destino agroexportador de nuestro país quedaba sellado, demás está decirlo, con sangre y represión. Y nuestros verdaderos presidentes, no lo duden ni un minuto, fueron los gerentes generales de la Standard Fruit. *Oh yes*.

Para acabar de “embarrarla”, el docilísimo gobierno nicaragüense firma en 1916 el vergonzoso Tratado Bryan-Chamorro, con el cual ceden a los EEUU el derecho a perpetuidad para construir un canal a través de Nicaragua, la entrega por 99 años de las Islas del Maíz y el derecho para la construcción de una base naval en el Golfo de Fonseca.

Estábamos ni más ni menos que con los pantaloncitos abajo y las manos caídas y no faltó demasiado tiempo para que los EEUU acabaran de “jodernos” controlando las rentas de aduana, los ferrocarriles y el Banco Nacional. Nicaragua se volvía un protectorado estratégico de los EEUU.

Finalmente en 1926 la dignidad y la vergüenza de un pueblo se concentran en los huevos de un hombre. Ese hombre fue el héroe

of his pro-independence conduct, which was jeopardising the northern neighbour’s hegemony.

Three years later, in 1912, the Yankee marines disembarked on our coasts and in our beds. These palefaces had come to take a long sojourn and, in the process, the whole country, until 1979. “Managua, Nicaragua, where I fell in love, there I had my cottage, my cow and my ox... and, of course, my wife as well,” the marines would happily sing while brandishing their big stick and devastating the place.

But the good guys from Washington did not forget that back home, up in the north, in the land of the brave and the home of the free, their real family was longing for a dessert on the meal table. And then, bananas became our business. Our country’s destiny as an exporter of agricultural produce was sealed, needless to say, by blood and repression. And our real presidents, let there be no doubt, became the general managers of the Standard Fruit Company. *Oh yeah*.

To crown it all, in 1916, the ever so submissive Nicaraguan government signed the outrageous Bryan-Chamorro Treaty, whereby it granted to the USA the perpetual right to build a canal across Nicaragua, while assigning the islands, Islas del Maíz, for 99 years, along with the right to construct a naval base in the Gulf of Fonseca.

So there we were, with our pants down, arms dangling at our sides and, before long, the USA fucked us good and proper by taking control of Customs revenue, the railways and the national bank. Nicaragua was turning into a strategic protectorate of the USA.

antiimperialista y nacionalista Augusto César Sandino. Fueron él y su Ejército Defensor de la Soberanía Nacional (“Ejército Loco” lo llamó Gabriela Mistral), quienes durante 8 años de guerra de guerrillas hicieron presagiar para los yanquis el polvo amarillo de Vietnam. Sea.

Sandino, que sobrevivió a todos y cada uno de los primeros bombardeos de la aviación norteamericana, no pudo con la traición provincial y en 1934, junto a todo su estado mayor, es asesinado por el general de división Anastasio Somoza García. Un verdadero hijo de puta. Pero uno “nuestro”, decía el Presidente Roosevelt.

Surgía así la dictadura Somocista, amiga incondicional del Departamento de Estado y garante fundamental de la “Pax Americana”, desde su gestación hasta su muerte en 1979. Por eso y por muchas cosas más, Somoza se convirtió en el Estado de Nicaragua. El Estado era él. Sus intereses y únicamente sus intereses eran los intereses del país.

Durante cuarenta años nuestros vecinos del norte se hicieron los ciegos, sordos y mudos con la dictadura somocista y con sus injusticias sociales. Apoyarla y oxigenarla eran la garantía de control para el área centroamericana. Especialmente después de Cuba en 1959.<sup>2</sup> Así se explican la Alianza para el Progreso, CONDECA (Consejo de Defensa Centroamericana), el Mercado Común Centroamericano y su falsa industrialización.

En 1972, un segundo terremoto vuelve a golpear Managua, borrando literalmente la ciudad

Finally, in 1926, the dignity and the shame of a people were condensed into the balls of one man. That man was the anti-imperialist and nationalist, Augusto César Sandino. It was he and his Army in Defence of National Sovereignty (*the crazy army*, as Gabriela Mistral would put it) who, in the course of eight years of guerrilla warfare, would give the Yankees a foretaste of the yellow dust of Vietnam. So be it.

Sandino, who had survived every single bomb attack by the American air force, was outdone by provincial treason and, in 1934, alongside his entire staff, was assassinated by Division General Anastasio Somoza García. A son of a bitch if ever there was one, but, as President Roosevelt said, “one of ours”.

This is the birth of the Somoza dictatorship, a staunch friend of the State Department and fundamental guarantor of *Pax Americana*, right through the early days to its death in 1979. As a result of this and lots of other things, Somoza became the State of Nicaragua. He was the state. His interests and his interests alone were the interests of the country.

For 40 years, our northern neighbours went blind, deaf and dumb for the purposes of Somoza’s dictatorship and its social injustices. To support and nurture it constituted a guarantee of control over the Central American area. Especially after Cuba in 1959.<sup>2</sup> All this accounts for the Alliance for Progress, CONDECA (Central American Defence Council) and the Central American Common Market, coupled with the phoney industrialisation.

---

2 Nota del editor: El autor se refiere a la Revolución Cubana de 1959.

---

2 Editor’s note: The autor is referring to the Cuban Revolution of 1959.



capital del mapa. Somoza y su camarilla de delinquentes se apoderan de toda la ayuda internacional. Un tercio de todos los activos de la economía nicaragüense le pertenecen. El vaso comienza a colmarse.

En 1978, el hijo del hijo del dictador [Anastasio Somoza Debayle], hoy respetable ciudadano norteamericano de la ciudad de Miami [2002], asesinó a Pedro Joaquín Chamorro, popular líder de la oposición burguesa. Fue la gota que la armó. Una insurrección popular, apoyada por un amplio frente de clases y vanguardizada por un modernizado Frente Sandinista de Liberación Nacional (que venía desarrollando una guerra de guerrillas desde 1963), da, para usar la terminología de entonces, al traste con la dictadura militar somocista. El costo: más de 50.000 vidas de nicaragüenses.

La Revolución Popular Sandinista, que según las consignas era irreversible, duró desde 1979 a 1990. (No confundir por favor con la *revolución Sandinista*). Una década justo. Una “década perdida” según las clases reaccionarias y burguesas que hoy detentan el poder en Nicaragua. Pero se equivocan. Una “noche oscura” según su santidad el Papa. Pero también se equivocaba. Una década de “Dignidad y Antiimperialismo” (con mayúsculas). Eso sí. Una década de populismos necesarios y desaciertos económicos (35.000% de inflación). Eso también. Una década necesaria para, al fin, poder confrontar nuestra identidad nicaragüense y latinoamericana en contraposición a los EEUU. Un “*turning point* en la historia del istmo”, como afirma Pérez Brignoli. El resurgimiento estratégico del área centroamericana.

In 1972, a second earthquake hit Managua, literally wiping the city off the map. Somoza and his gang of delinquents snatched up all the international aid. A third of the Nicaraguan economy's assets belonged to him. It was the beginning of the last straw.

In 1978, the son of the son of the dictator [Anastasio Somoza Debayle], now a respectable US citizen living in Miami [2002], assassinated Pedro Joaquín Chamorro, the popular leader of the bourgeois opposition. That was it. A popular rising, supported by a broad class spectrum led by a modernised Sandinista National Liberation Front (which had been engaged in guerrilla warfare since 1963), put paid to Somoza's military dictatorship, as they said in those days. The cost: over 50,000 Nicaraguan lives.

The Sandinista Popular Revolution, which, according to its idearium, was irreversible, lasted from 1979 to 1990. (Please do not confuse this with the *Sandinista revolución*)<sup>3</sup>. Exactly one decade. A “lost decade”, to the minds of the reactionary, bourgeois classes who now wield power in Nicaragua. But they are wrong. A “dark night”, according to His Holiness the Pope. But he was wrong too. A Decade of Dignity and Anti-imperialism (with capital letters). That's more like it. A decade of necessary populism and economic misfiring (inflation at 35,000 per cent). That was included too. A decade that was necessary to enable us at last to take our Nicaraguan and Latin American identity and look the USA in the eye. “A turning point in the history of the isthmus,” to quote Pérez Brignoli. The strategic resurgence of the area of Central America.

3 Translator's note: this term is a composite between revolver (turn around) and revolución (revolution).

Sobre nuestras espaldas cayó de pronto y sin compasión alguna el peso entero del enfrentamiento Este-Oeste. Los EEUU atacaron a la revolución desde sus inicios. Su receta fue una eufemística guerra de “baja intensidad” que poco a poco fue minando la economía nacional y la credibilidad de la revolución. Fueron miles de millones de dólares los que aquella guerra costó a Nicaragua. Y más importante aún, fueron miles los soldados y cooperativistas, en su mayoría provenientes del Servicio Militar Obligatorio (16-25 años), los que perdieron sus vidas en aquella guerra orquestada por la administración del actor Ronald (*we begin bombing in five seconds...*) Reagan. Las madres nicaragüenses jamás se lo perdonaron al Frente Sandinista. A Reagan le dio Alzheimer y no se acuerda de nada.

En las elecciones de 1990, un desgastado y sufrido pueblo nicaragüense cede ante las presiones del gobierno norteamericano que amenaza con más bloqueo y más guerra. Doña Violeta, viuda de (Pedro Joaquín) Chamorro, madre, abuela y ama de casa, gana las elecciones. Comienza así la nueva Era “Democrática”, como cínicamente se conoce este período neoliberal.

Tres gobiernos “democráticos” tienen hoy al país sumido en el miedo y postrado en la desesperación. Parte de la población vive en la pobreza extrema. Otros han emigrado a la vecina república de Costa Rica para poder sobrevivir. Nicaragua es hoy, después de 12 años de democracia, el segundo país más pobre de América. El analfabetismo va ya por el 40%. Sin embargo el patrimonio de Arnoldo Alemán, para poner un ejemplo, desde su llegada a la presidencia de la república en 1996, ha crecido

All at once, without any mercy, the full weight of the East-West confrontation crashed down upon us. The USA attacked the revolution from the outset. Its recipe was a euphemistic “low intensity” war, which, little by little, undermined the national economy and the credibility of the revolution. That war cost Nicaragua thousands of millions of dollars. And, more importantly, thousands of soldiers and co-operative members, mostly fulfilling the compulsory military service and so aged between 16 and 25, lost their lives in the war directed by actor Ronald (*we begin bombing in five seconds*) Reagan. The mothers of Nicaragua never forgave the Sandinista Front. Reagan started suffering from Alzheimer’s disease and can’t remember a thing.

In the 1990 elections, the exhausted, long-suffering people of Nicaragua gave way to the pressure of the American government, which was threatening more blockades and more war. Doña Violeta, widow of (Pedro Joaquín) Chamorro, and mother, grandmother and housewife, won the elections. This was the start of the new “Democratic” Era, as this neo-liberal period is sceptically known.

Today, three “democratic” governments have plunged the country into a state of fear and despair. The population lives in extreme poverty. Another has emigrated to the neighbouring republic of Costa Rica in order to survive. After 12 years of democracy, Nicaragua is now the American continent’s second poorest country. Illiteracy is already as high as 40 per cent. However, the estate of Arnoldo Alemán, to give an example, has increased by 900 per cent since he became president of the republic in 1996. And, what’s even more regrettable,

un 900%. Y los nuevos millonarios, ex-comandantes revolucionarios, también y más lamentablemente aun, abundan.

Como corolario a esta historia triste y reiterativa están las recién pasadas elecciones presidenciales de Nicaragua [enero de 2002], en donde una vez más el gobierno de los EEUU, con una pequeña ayuda de la Iglesia nicaragüense, coerció, bajo amenazas veladas y no tan veladas de guerra, bloqueo e infierno, a los votantes nicaragüenses. Nuevamente su candidato [Enrique Bolaños Geyer] ha salido ganador. Sea pues su voluntad acá en la tierra como en el cielo.

## II

### **Ese muerto no lo cargo yo / que lo cargue el que lo mató**

Frente a esta situación de crisis y de desigualdad social rampante ¿cómo reacciona y cómo reaccionó el artista de Nicaragua? O mejor dicho, ¿cómo se entrelaza la narrativa histórica del arte de Nicaragua con esta historia dramática y reclamante de nuestro país?

La Escuela Nacional de Bellas Artes fue fundada tardíamente en 1948 como parte de la fachada cultural de la dictadura somocista. Dichosamente cayó en manos de Rodrigo Peñalba, pintor modernista de cierto talento y profesor de bastante talento. Fue él básicamente solo, con su incansable labor didáctica, el responsable del surgimiento del arte moderno en Nicaragua. De aquella escuela taller salieron Armando Morales, Omar d'Leon, los miembros del futuro grupo Praxis y casi toda la generación de los *seventies*.

the new millionaires, former revolutionary commanders, are a flourishing species.

As a corollary to this sad, repeated story, we have Nicaragua's recent presidential elections [January 2002], where, once again, the US government, with a little help from the Church of Nicaragua, used coercion on the Nicaraguan voters in the form of covert threats—some not so covert—of blockade and hell. Again, their candidate [Enrique Bolaños Geyer] was victorious. So be their will here on earth as in Heaven.

## II

### **I'm not carrying the can for that dead man/ the one who killed him can do that**

Faced with this situation of crisis and rampant social inequality, how does and how did the artist of Nicaragua react? Or perhaps we should put it like this: how does the historic narrative of the art of Nicaragua link up with the dramatic, shameful history of our country?

The National Fine Arts School was founded late in the day, in 1948, as part of the cultural facade of Somoza's dictatorship. Fortunately, it was assigned to Rodrigo Peñalba, a modernist painter of some talent and teacher of a fair range of things. Basically, it is him, and him alone, with his tireless devotion to teaching, whom we should thank for the appearance of modern art in Nicaragua. From that school-cum-workshop came Armando Morales, Omar d'León, the members of the future group known as Praxis and practically the entire generation of the *seventies*.

La búsqueda de Peñalba y su escuela fue la supuesta “nicaraguanidad”, hoy de nuevo en boga, del arte nicaragüense. Una bucólica y tropical; una de acuerdo a la época, es decir una “nicaraguanidad” neutral a la oprobiosa realidad de la dictadura. Una por ende carente de sustento teórico, sustento que siempre rehuyó. Sus pinturas y retratos fueron valorados tanto por la burguesía sumisa, que retrató a todas y cada una de sus hijas, como por el general de cinco estrellas mismo, que hizo retratar a su señora esposa. Y, sin embargo, Peñalba tuvo un excelente ojo al escoger a sus alumnos.

Armando Morales, quien se proyectaría a la fama y al mercado internacional en la década de los cincuenta, al ganar la V Bienal de São Paulo y el grupo Praxis en la década de los sesenta iban a comprobar aquel buen ojo de Peñalba. Morales sin embargo realiza la mayor parte de su obra importante en el extranjero y no tiene prácticamente incidencia alguna en nuestra plástica hasta en la década de los ochenta, cuando sin querer “funda” una escuela de Armanditos que aún llenan nuestras galerías comerciales. Muchos pintores prometedores perdieron el rumbo copiando despiadadamente al “maestro” Morales. Serán los artistas del grupo Praxis (1963 - 1965), Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro, Leonel Vanegas, Leoncio Sáenz, Genaro Lugo y Roger Pérez de la Rocha, los verdaderos responsables de la primera gran ruptura en el arte de Nicaragua. Serán ellos la vanguardia pictórica. Atormentados por la cruda dinámica social del país (represión dictatorial y reacción popular) acaban con la “nicaraguanidad peñalbiana” y presentan en su poderosa pintura matérica la cara oscura

What Peñalba and his school were seeking was what we might term the “Nicaraguanness”, now fashionable again, of Nicaraguan art. A bucolic and tropical “Nicaraguanness”, one which is in tune with the period; i.e., a “Nicaraguanness” removed from the ignominious reality of the dictatorship. One therefore that is lacking in theoretical substantiation, something from which he always fled. His paintings and portraits were praised both by the meek bourgeoisie, whose members had portraits done of all their daughters without exception, and by the five-starred general himself, who commissioned a portrait of his lady wife. And yet, Peñalba had an excellent eye for choosing his students.

Armando Morales, who soared to fame and hit the international market in the fifties, when he won the V São Paulo Biennial, together with the group, Praxis, from the sixties, decided that they would put Peñalba’s excellent eye to the test. However, Morales produced most of his major work abroad and did not make much of a mark on our plastic arts until the eighties, when, quite unintentionally, he “founded” a school of *Armanditos* who still abound in our commercial galleries. Many promising painters lost their direction by mercilessly copying “Master” Morales. These would be the artists of Praxis (1963-1965): Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro, Leonel Vanegas, Leoncio Sáenz, Genaro Lugo and Roger Pérez de la Rocha, the true architects of the first great rupture in Nicaragua’s art. They would become the pictorial avant-garde. Tormented by the country’s harsh social dynamics (dictatorial repression and popular reaction), they put an end to Peñalba’s “Nicaraguanness” and, through their powerful matter painting,

y cruel de la realidad nicaragüense hasta entonces escondida.

La experiencia militante del grupo Praxis iba, sí, a durar explicablemente poco y pronto el “doble compromiso” al que llamaban en su manifiesto, uno social y otro formal, iba a ser abandonado. La crítica, sencillamente, no se toleraba y punto. Ya para la siguiente década, quizás antes, el grupo había sido totalmente mediatizado y neutralizado conceptualmente por el somocismo. Sin embargo, aquel arte contundente y comprometido a vez, que produjeron en su primera época sigue siendo hoy, a pesar de no estar reunido en ningún sitio o colección seria, una de las cimas de nuestro arte. Una que habrá que estudiar con detenimiento y desapego algún día de estos.

Los setenta ven, pues, a la mayoría de los artistas coqueteando con la dictadura y la burguesía. Es la época del “boom” de las galerías y del primer florecimiento del mercado del arte nacional. Para entonces ya el arte jugaba un papel claramente decorativo. Incluso hubo un “boom” de pintoras poseedoras del discreto encanto de la burguesía, bellas y decorativas damitas de la “high society” nicaragüense que se especializaron en frutas, mariposas y lánguidos retratos y que siempre, hasta la fecha, se firmaron y se firman con los apellidos de sus respectivos y exitosos maridos. Los artistas del grupo Praxis, ya desperdigados, acabaron refugiándose en la naturaleza muerta y en un neoindigenismo, que a pesar de su diversionismo arqueológico produjo varias obras de excelente factura.

La excepción a esta actitud de sometimiento de los artistas se dio en el archipiélago de

presented the dark, cruel side of Nicaraguan reality, which had remained hidden until then.

The militant experience of Praxis would, understandably, be short-lived and it would not be long before the “twofold commitment”, as they called it in their manifesto (social and formal), was abandoned. The criticism was too much, end of story. By the following decade, or perhaps earlier, the group had been ostracised and conceptually neutralised by the powers of Somoza. Nevertheless, today, that at once forceful and committed art, produced in their first period, is still one of the culminating points of our art, despite the fact that it has not been brought together in a single place or a serious collection. One of these days, this art should be studied with attention and detachment.

Thus, the seventies find the majority of artists flirting with the dictatorship and the bourgeoisie. It was the period when galleries boomed and the national art market started to bud. By this time, art was already playing a clearly decorative role. It was even the heyday of female painters endowed with the discreet charm of the bourgeoisie, beautiful, decorative ladies from Nicaragua’s high society, who specialised in fruits, butterflies and languid portraits which, right up to the present day, they have always signed using the surnames of their respective successful husbands. The artists of Praxis, who had scattered by this stage, ended up taking refuge in still life and a neo-indigenous style, which, despite its archaeological entertainment value, produced a number of works of excellent facture.

The exception to this submissive attitude among artists appeared in the archipelago of Solentiname,

Solentiname, donde Ernesto Cardenal, el cura trapense, fundó junto a los pobladores de la zona una comuna campesina de pescadores. Allí, en aquel ambiente místico “revolucionario” surgió la escuela de pintura primitivista de Solentiname, que luego durante la revolución se iba a comercializar a extremos inauditos al cargar con la etiqueta de “arte revolucionario campesino” (uno altamente codiciado por el turismo revolucionario que se gestó durante la década de los ochenta). Pero entonces, en los setenta, recapitulo, el arte campesino de Solentiname era genuino y desafiante. Aquellos pintores del archipiélago pintaban la cruda realidad nicaragüense haciendo una clara y revolucionaria relectura de los evangelios. Para ellos y ellas la dictadura y Pilatos eran lo mismo, Cristo y el pueblo, también. La histérica respuesta del somocismo a este extraordinario y crítico experimento didáctico visual fue la destrucción total de la comunidad de Solentiname en octubre de 1978. Las fotos de la Guardia Nacional destruyendo los cuadros quedó en la memoria de Julio Cortázar, para luego rebotar por todos lados.

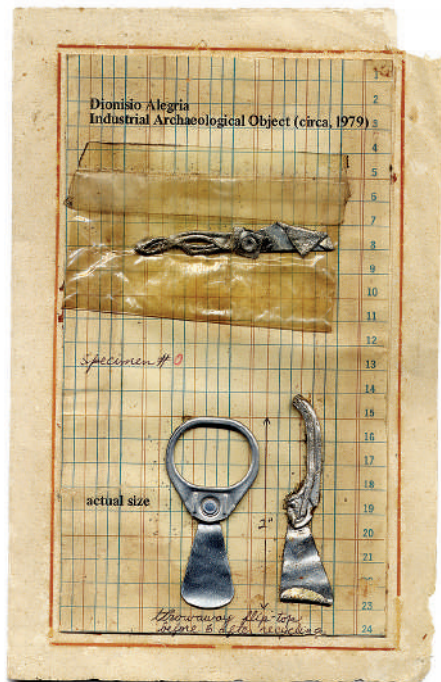
Dos experiencias más merecen ser rescatadas de esta década “oscura” de nuestro arte. La aventura surrealista emprendida por algunos artistas independientes de la ciudad de Estelí, especialmente el impactante trabajo de Bayardo Gámez y Donaldo Altamirano. Ambos artistas son poseedores de un excelente y angustiante dibujo que fue entonces utilizado como escalpelo para hacerle autopsias surrealistas a la realidad somocista.

La otra experiencia fue efímera pero provocadora. A mediados de los setenta el Grupo Gradass, integrado por poetas, músicos

where Ernesto Cardenal, the Trappist priest, joined forces with the settlers of the area to found a peasant commune of fishermen. It was there, in that mystic, revolutionary atmosphere, that Solentiname's primitive painting school came into existence. Later, during the revolution, it would be commercialised to outrageous extremes when it was labelled as “peasant revolutionary art”. (This art was eagerly coveted by the revolutionary tourism which made its appearance in the eighties). But back then, in the seventies, the peasant art of Solentiname was, to put it in a nutshell, genuine and defiant. The painters of the archipelago painted Nicaragua's crude reality by making a clear revolutionary reinterpretation of the Gospels. In the minds of both men and women, the dictatorship and Pilate were one and the same thing, Christ and the people too. The hysterical response of Somoza and his followers to this extraordinary, critical, didactic and visual experiment led to the total destruction of the community of Solentiname in October 1978. The photographs of the National Guard destroying the pictures remained in the memory of Julio Cortázar, and burst out on all sides at a later date.

Two other experiences deserve to be salvaged from this, the “dark” decade of our art. One is the surrealistic adventure undertaken by a number of independent artists in the town of Estelí, in particular the astonishing work of Bayardo Gámez and Donaldo Altamirano. Both of these artists have been blessed with a talent for producing excellent and distressful drawing, used at the time as a scalpel with which to do surrealistic autopsies on Somoza-style reality.

The other experience was ephemeral but provocative. In the mid-seventies, the group,



Rolando Castellón, Portada interior trasera [Back inside cover] *Cenizas #1*, 1979. Tinta y metal sobre papel [Ink and metal on paper], 16 x 11 cm.

PÁGINA OPUESTA (OPPOSITE)

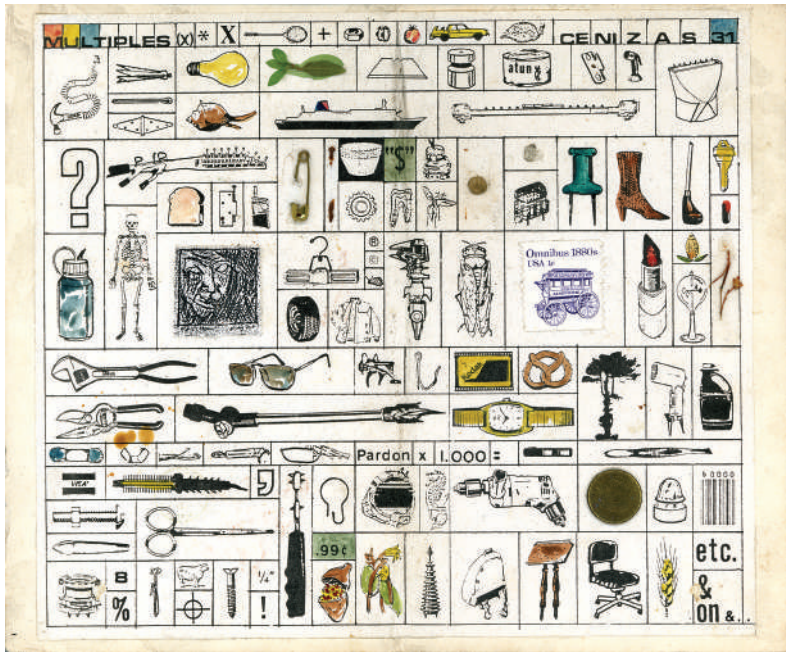
Rolando Castellón, *Cenizas 31 = Múltiples*, 1985. Publicación [Publication], 16 x 22 cm. 200 ejemplares [copies]

y pintores, recorría las calles de los barrios populares del país haciendo una labor de agitación y propaganda política en contra del régimen somocista. Aquellos murales y retratos efímeros de héroes y mártires realizados en los barrios populares de Managua fueron el primer antecedente de lo que sería el vigoroso movimiento muralista nicaragüense en la siguiente década.

Mención aparte merece la obra de otro artista relativa y lastimosamente poco conocida en el país. Es la obra del primer conceptualista nicaragüense, la del artista anteriormente conocido como Rolando Castellón (hoy Cruz Diablo Alegría). Producida enteramente en el exterior, en San José, Costa Rica, en San Francisco, EEUU, la obra poscolombina de

Gradas, formed by poets, musicians and painters, went through the streets of the country's popular districts on an agitprop mission against the Somoza regime. Those ephemeral murals and portraits of heroes and martyrs, produced in the popular districts of Managua, were the first step towards what would become the spirited Nicaraguan muralist movement in the following decade.

A special mention is merited by the work of another artist who is relatively unknown in the country, more is the pity. I am speaking of the work of Nicaragua's top conceptualist, the work of the artist formerly known as Rolando Castellón (now Cruz Diablo Alegría). Produced abroad in its entirety, in San José, Costa Rica and in San Francisco, USA, Castellón's post-Columbian work, critical of the loss



Castellón, crítica de la pérdida de identidad que se daba en Nicaragua entonces, fue sin saberlo él, ni nosotros, la semilla conceptual de todo el movimiento que surge en los ochenta y comienza a consolidarse a finales de los noventa.

En la década de los ochenta, con el triunfo de la Revolución Popular Sandinista, se da el mayor impulso que jamás hayan conocido las artes plásticas y la cultura en general en toda la historia de Nicaragua. La sacudida que la revolución le dio al país se sintió en todas las esferas, y las artes plásticas no fueron excepción. Ocurre entonces una segunda y fundamental ruptura con la plástica anterior a la revolución. Pero fue, esta sí, una ruptura conciliadora.

of identity then being suffered in Nicaragua, was, without his or our knowing it, the conceptual seed of the entire movement that arose in the eighties and started to take shape in the late nineties.

In the decade of the eighties, the triumph of the Sandinista Popular Revolution gave the greatest boost ever known to the plastic arts and culture in general throughout Nicaragua's history. The tremor caused in the country by the revolution affected all spheres and the plastic arts were no exception. It was then that a second, fundamental rupture with the pre-revolutionary plastic arts took place. But this time, it was a rupture of conciliation.

On the one hand, the aim was to revalue and "salvage" the assets of the past, i.e., Rodrigo



Por un lado se trató de revalorizar y “rescatar” los valores del pasado, entiéndase Rodrigo Peñalba, Armando Morales y miembros del Grupo Praxis, y por otro lado y más importante aún para entender los eventos de la década de los noventa, se comienza a pensar en el futuro, al insistentemente hablar de la necesidad de una “generación de relevo”. Para realizar ambas cosas se crea la Unión Nacional de Artistas Plásticos, afiliada a la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC). Presidida por los antiguos miembros de Praxis, aunque cercanamente observada por la secretaría general de la ASTC, la UNAP se encargó sin darse mucha cuenta de posibilitar el surgimiento de la nueva plástica de Nicaragua. Se instauraron entonces, con la intención por un lado de diversificar la valoración tradicional de la plástica que hasta entonces había privilegiado la pintura, y con la intención de establecer niveles competitivos por el otro, los certámenes nacionales de artes plásticas con premios en las distintas manifestaciones artísticas. Como resultado de esto se dio en la década de los ochenta una revalorización del dibujo, de la gráfica y de la escultura, así como el surgimiento de manifestaciones plásticas no tradicionales como la instalación y el arte objetual.

Es importante también mencionar la creación de los Foros de Artes Plásticas. Desarrollados de manera paralela a los certámenes, estos foros constituyeron un importante espacio de discusión, confrontación y ventilación de ideas. A través de las discusiones generadas en estos espacios, el artista de Nicaragua volvió a tomar conciencia de sí mismo y de la importancia social de su quehacer. La dignificación

Peñalba, Armando Morales and the members of Praxis; and, on the other, even more important to gain an understanding of the events of the nineties, thinking started to turn to the future, with constant talk about the need for a “relay generation”. To achieve these two ends, the National Union of Plastic Artists (UNAP) was created as a branch of the Sandinista Association of Cultural Workers (ASTC). Presided by former members of Praxis, while closely watched by the secretary general of the ASTC, the UNAP, almost without realising, played a key role in paving the way for the emergence of the new plastic arts in Nicaragua. It was then that the national plastic arts competitions, with prizes covering the various forms of artistic expression, were introduced. This carried a twofold intention: on the one hand, to diversify the traditional appraisal of the plastic arts, which had, until then, favoured painting; and, on the other, to establish competitive levels. As a result of this, the eighties witnessed a reevaluation of drawing, graphic arts and sculpture, along with the emergence of untraditional plastic expression, such as the installation and object art.

It is also important to mention the creation of the Plastic Arts Forums. Running alongside the competitions, these forums constituted a central space for the discussion, comparison and airing of ideas. Through the debates occurring in these spaces, the Nicaraguan artist regained awareness of himself and of the social significance of his activity. It was here that the true worth of the artist of the new Nicaraguan society was recognised.

Simultaneously with the activities of the UNAP, the Ministry of Culture put in place a number

del artista dentro de la nueva sociedad nicaragüense tomo lugar acá.

Paralelamente a la labor de la UNAP, el Ministerio de Cultura desarrolló diversas labores de promoción del arte popular nicaragüense. Uno de los proyectos más singulares fue la creación de una vital red de Centros Populares de Cultura (CPC), diseminada a través de todo el país. En aquellos centros de cultura se dio una fundamental experiencia dialógica entre el arte “culto” y el arte popular. La experiencia de varios artistas profesionales en estos CPC ha comenzado a dar finalmente sus frutos en el reciente trabajo de algunos de ellos. El más notable quizás sea el de la pintora y grabadora María Gallo.

Fue también el Ministerio de Cultura, con ayuda de la solidaridad internacional italiana, el que impulsó un inquietante movimiento de arte público, que aprovecha la coyuntura política para llenar el país de murales y esculturas. La fundación, en 1987, de la primera Escuela de Arte Público Monumental pretendió tecnificar y preparar integralmente a un contingente de alumnos nacionales e internacionales para las labores didácticas que se vislumbraban entonces. Lamentablemente, el proyecto acabó siendo sabotado por algunos funcionarios del mismo Ministerio y ya para 1990 la “Escuela David Alfaro Siqueiros” era solo un mal recuerdo. Poco después, al asumir el nuevo gobierno “democrático” el 90% de los murales del país fue desaparecido al ser confundido con “pintas políticas”.

Producto también de la solidaridad internacional fue la creación en 1980 del Museo de la Solidaridad, posteriormente denominado Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar (MAC-JC).

of schemes aimed at the promotion and development of popular Nicaraguan art. One of the most original projects was the creation of a vital network of what were known as People’s Culture Centres (CPC), spreading the length and breadth of the country. These culture centres were the setting for a fundamental dialogic experience between “educated” art and popular art. At last, the participation of a number of professional artists in these CPC has started to bear fruit in the form of some of their recent work. Painter and engraver María Gallo is perhaps the one to stand out most.

Aided by Italian international solidarity, the Ministry of Culture also fostered a disturbing public art movement, which took advantage of the political situation to fill the country with murals and sculptures. The foundation in 1987 of the first Public Monumental Art School sought to provide a contingent of national and international students with training in the use of technique and integral preparation for the didactic tasks then in view. Regrettably, the project was sabotaged by a group of civil servants from the ministry and, by 1990, the David Alfaro Siqueiros School had dwindled into a bad memory. Shortly afterwards, when the new government came to power, 90% of the country’s murals were mistaken for political graffiti and removed.

Another achievement of international solidarity was the creation in 1980 of the Museum of Solidarity, later known as the Julio Cortázar Museum of Contemporary Art (MAC-JC).

With a collection of over 2,000 pieces produced by leading Latin American artists residing in



Sergio Michilini, mural al fresco en la [fresco painting at the] Escuela Nacional de Arte Público Monumental, Managua, ca. años 1980. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.

Lorenzo Homar, *Art pour le peuple du Nicaragua. Solidarité des artistes latino-américans résidant en France, œuvres offertes au Museo de Arte Latinoamericano Contemporáneo de Managua* [Art for the People of Nicaragua. Solidarity of Latin American Artists Living in France, Works Offered for the Museo de Arte Latinoamericano Contemporáneo of Managua], 1981. Poster, impresión offset [offset print on paper], 44.9 x 59.8 cm. Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



Su colección de más de 2000 piezas realizadas por los más importantes artistas latinoamericanos residentes en Europa indudablemente, vino a enriquecer el bagaje visual de los artistas nacionales. Sin lugar a dudas, es la colección de arte latinoamericano más importante de la región centroamericana. Por primera vez nos confrontábamos con la obra de [Wildredo] Lam, [Roberto] Matta, [Carlos] Seguí, [Luis] Tomasello, Gamarra, [Josep] Grau Garriga, [Julio] Le Parc, [José Luis] Cuevas, Equipo Cronica, [Antoni] Tàpies, Posada, [Diego] Rivera, etc., etc. El resultado fue enriquecedor y provocador para todos. Hoy en día, para perjuicio de los artistas nicaragüenses, y tras la inoperancia de la Fundación Cortázar, la colección del MAC-JC se encuentra secuestrada en las húmedas bodegas del Instituto de Cultura, pseudo ministerio caracterizado principalmente por su inoperancia y ramplonería.

Europe, the museum undoubtedly stimulated the vision of national artists. Unquestionably, it is the most important collection of Latin American art in the Central American region. For the first time, we were able to stand before the work of [Wildredo] Lam, [Roberto] Matta, [Carlos] Seguí, [Luis] Tomasello, Gamarra, [Josep] Grau Garriga, [Julio] Le Parc, [José Luis] Cuevas, Equipo Crónica, [Antoni] Tàpies, Posada, [Diego] Rivera and many others. The result was edifying and stimulating for all concerned. Unfortunately for Nicaraguan artists, today, due to the ineffectiveness of the Cortázar Foundation, the MAC-JC collection lies sequestered in the damp basements of the Institute of Culture, a pseudo-ministry whose prominent characteristics are its incompetence and lack of style.

In the decade of the revolution, aside from the plastic arts, Nicaraguan cinema and

Independientemente de las artes plásticas, en la década de la revolución nace y se desarrolla también el cine y la fotografía documental nicaragüense. Por primera vez de una forma sistemática y con apoyo estatal se hizo cine y fotografía en Nicaragua. Fueron varios los artistas nacionales que se volcaron a estos nuevos medios. Fueron varios también los fotógrafos y cineastas internacionales que visitaron y trabajaron en conjunto con los nacionales. La producción en ambas disciplinas fue espectacular y reconocida inmediatamente por la crítica internacional. Importantes fueron los aportes de María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Frank Pineda, Claudia Gordillo y Celeste González. De hecho, la relevancia de sus imágenes como representativas de la construcción de la utopía revolucionaria fue inmensamente más importante e impactante a nivel nacional e internacional que el de las imágenes de las artes plásticas.

Resumiendo, la década de los ochenta fue el terreno fértil de donde surgió una nueva generación de artistas cuya obra, no domesticada aun, sigue madurando en los noventa y a comienzos del nuevo siglo. Una generación totalmente distinta a las anteriores en cuanto a formación y miras; una generación que se encargó de realizar una tercera ruptura en el arte de Nicaragua. Pero eso será en los noventa. Así que vámonos al suave.

Con la condicionada derrota electoral de la Revolución Sandinista en 1990 o con el triunfo de la "democracia", si usted así lo prefiere, se da una involución dramática en el desarrollo de las artes visuales nicaragüenses. Todos los logros avanzados en la década de los noventa

documentary photography started to flourish. For the first time in Nicaragua, filming and photography could be seen as regular activities, with government support to boot. There were several national artists who became passionately involved in the new media. There were also several international photographers and film directors who visited the country and worked in conjunction with the nationals. In both disciplines, production was spectacular and gained immediate recognition among international critics. A major part was played in all this by María José Álvarez, Martha Clarissa Hernández, Frank Pineda, Claudia Gordillo and Celeste González. In fact, the relevance of their pictures as a reflection of the construction of the revolutionary utopia was far greater and caused a much bigger impact at the national and international levels than that of images produced in the plastic arts.

Summing up, the decade of the eighties provided fertile soil for a new generation of artists, whose work, as yet undomesticated, continued to mature in the nineties and in the early days of the new century. This generation was totally different from previous ones as far as training and approaches are concerned. It would be the generation to trigger the third rupture with art in Nicaragua. But that would happen in the nineties, so let's take things one step at a time.

With the manipulated electoral defeat of the Sandinista Revolution in 1990 or with the triumph of "democracy", if you prefer to see it that way, there came a drastic turnaround in the development of Nicaraguan visual arts. All the achievements attained in the eighties were undone. The artistic community found

*Idi@y Puej*, No. 3, 1987. Managua.  
 Archivo Raúl Quintanilla Armijo.



son revertidos. Un proceso de atomización de la comunidad artística se comienza a dar. La Unión de Artistas Plásticos (UNAP) es mediatizada y convertida en una inofensiva asociación organizadora de exposiciones de dudosa calidad y de clases de pinturas para jóvenes señoras y niños menores de edad. Los Certámenes y los Foros Nacionales de Artes Plásticas pierden el apoyo financiero gubernamental y desaparecen. Los murales son borrados por subversivos. El taller de gráfica es clausurado. El Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar es hecho desaparecer por las autoridades de INC. Se deja de participar en las bienales internacionales debido a la falta de interés y presupuesto. Y así por el estilo. Un golpe bajo tras otro. Vive y arrasa el vacío institucional.

itself undergoing a process of atomisation. The artists' union, the UNAP, was ostracised and turned into an inoffensive association concerned with organising exhibitions of dubious quality and painting lessons for young ladies and minors. The national plastic arts competitions and forums lost the financial support of the government and vanished. The murals were deleted by subversive groups. The graphic arts workshop was closed down. The Julio Cortázar Contemporary Art Museum was whisked out of sight by the authorities of INC. Artists stopped participating in the international biennials because of a lack of interest and resources. And so on and so forth. One low punch after another. The institutional vacuum prevailed, destroying everything in its path.

Las que sí aparecieron de repente fueron las galerías y las galeristas. Y claro, sus concomitantes poetas-críticos, avaladores del conformismo y la mediocridad plástica comercializable. Una tras otra aparecían las galerías y luego desaparecían, para volver a aparecer en otro sitio. Los artistas entusiasmados se volcaban necesitados a sus puertas ofreciendo su producción. Primero les quitaban el 15%, después el 20%, ahora entre el 30% y el 50%. La responsabilidad de las galeristas sin embargo se limitaba cada vez a menos y menos, hasta llegar a solo colgar los cuadros y punto. El artista busca su catálogo regalando un cuadrito. El artista busca para su coctelito regalando otro cuadrito. El crítico nicaragüense Porfirio García lo resume así: "Pulula la enfermedad del galerismo, que privilegia mayormente la pintura de caballete con temáticas carentes de autenticidad, que en su afán de mercado venden como en canasto un falso ecologismo, ambientalismo e iconolatría arrimados en el lado falso de la posmodernidad..."

La mayoría de los artistas prontamente olvidaron sus compromisos revolucionarios y se empeñaron, con afán admirable de mejor causa, en quitarse el color para disponerse, prontamente también, a la conquista del nuevo mercado. "Ese muerto no lo cargo yo", decían. "Que lo cargue el que lo mató", decían también. Tras el *mea culpa* de los susodichos, la enclenque burguesía nacional estuvo dispuesta a recibirlos con tal de que satisficieran su perenne mal gusto y les hicieran una "rebajita" en los precios. El abrazo fue aparentemente sincero. Los resultados pictóricos, pues de nuevo se volvió a priorizar exclusivamente lo pictórico, fueron

All at once, however, private galleries and their owners began to spring up and, with them, of course, their poets-cum-critics, champions of conformity and marketable plastic mediocrity. One after another, galleries would appear, then disappear, only to reappear somewhere else. Enthusiastic artists in need would gather at the entrances, offering their production. First the cut was 15%, then 20%, to stand now between 30% and 50%. But the gallery owners' responsibility gradually diminished until it consisted of hanging the pictures and no more. The artist would try to get a catalogue made by giving a picture away in exchange. He would draw people in his cocktail parties by giving another picture away. Nicaraguan critic Porfirio García puts it like this: "There is an outbreak of gallery fever which mostly favours easel-painting lacking in authenticity, works targeted at the market, selling batches of false ecology, environmentalism and iconolatrý which lie on the false side of postmodernity."

Most artists would rapidly forget their revolutionary commitments and, with an eagerness worthy of a better cause, started changing colour to get ready, just as rapidly, for the conquest of the new market. "I'm not carrying the can for that dead man," they would say. "The one who killed him can do that," they would likewise utter. After the mea culpa of the above-mentioned, the sickly, national bourgeoisie was willing to receive them, as long as they satisfied their unflinching bad taste and knocked "a bit" off the price. The embrace was, apparently, sincere. The pictorial results—for once more, the pictorial was exclusively prioritised—were disastrous. Lots of tropical fruit, exotic flowers, folkloric

desastrosos: Mucha fruta tropical, flores exóticas, máscaras folclóricas y, por supuesto, muchas mujercitas desnudas para satisfacer el onanismo de nuestros gerentes y banqueros.

### III **À la recherche du temps perdu: Me gusta la vecina, me gustas tú... y también el subdesarrollo**

Ante tal desolador y aplastante panorama y negándonos a aceptarlo como nuestra perra suerte, un grupo de artistas visuales decide, justo en medio de la inducida atomización de artistas, unir esfuerzos para no morir sofocados o del mero aburrimiento imperante. Siguiendo el modelo de Hakim Bey, crean a partir de 1990 y más consistentemente a partir del 92, una zona cultural autónoma apropiadamente denominada ArteFacto.

Surgidos todos a partir de la apertura posibilitada por la revolución, estos artistas se sitúan conscientemente al margen del proceso desideologizador iniciado y auspiciado por los gobiernos neoliberales de la última década. Será tanto su actitud confrontativa y radical, como su obra misma inmersa en los discursos estéticos contemporáneos, la que marque su definitiva ruptura con la tradición Moraliana-Praxiana de la plástica nicaragüense.

La generación de ArteFacto hace verdaderamente suya la falsa proclama praxiana de no tener una tradición y de la necesidad de inventarse una. La verdad es que ellos (Praxis) venían directamente de Peñalba. ArteFacto, al contrario, surgió del vacío conceptual y teórico producido por la abulia y el conservatismo praxiano. No hay vínculos

masks and, needless to say, lots of nude young women to satisfy the onanism of our generals and bankers.

### III **À la recherche du temps perdu: I like my neighbour, I like you... and underdevelopment too**

Refusing to accept such a desolate, demoralising outlook, a group of visual artists decided, just when the induced atomisation of artists was at its peak, to join forces as a way of avoiding death from suffocation or from the utter boredom then prevailing. Following the model of Hakim Bey, in 1990 and more conscientiously in 1992, they created an autonomous cultural area appropriately called ArteFacto.

Having emerged through the new openness brought by the revolution, these artists consciously placed themselves on the sidelines of the process of ideological destruction commenced and fanned by the neo-liberal governments of the last decade. Their final breakaway from the Moralian-Praxian tradition of the Nicaraguan plastic arts was reflected both in their confrontational, radical attitude and in their work, awash with contemporary aesthetic discourses.

The ArteFacto generation truly took possession of the false Praxian claim as to having no tradition and there being a need to invent one. The truth of the matter is that they (Praxis) came directly from Peñalba, whereas ArteFacto appeared from out of the conceptual and theoretical vacuum born of the total apathy and praxian conservatism. There are no connections between





Raúl Quintanilla Armijo, *Identi-dada*, 1990. Ensamblaje [Assemblage]. Colección del artista.

entre ArteFacto y el pasado. No hay maestros. Y si no se grita muerte al padre o al padrastro es porque genuinamente Praxis y su estética no significa nada para la nueva generación de facto de nuestra plástica. A lo más un referente histórico. Hay, sí, desarraigo total y ninguna consideración ni emocional ni calculada. A estas alturas de las torres, el entreguismo doble de Praxis (conceptual y social), así como sus ridículas posturas y poses decimonónicas y su afán iluso de seguir considerándose, no se sabe por qué, “los maestros indiscutibles del arte nicaragüense”, no son más que causa de tristeza y burla.

Se trata pues de una tercera ruptura en nuestra plástica, una más radical y entera. Una consciente de sí misma. Una consciente de su ubicación marginal en el discurso cultural del paisito. Precisamente por eso surge una nueva actitud en cuanto a lo que

ArteFacto and the past. There are no masters. And if there are no cries of “Death to the father” or “Death to the stepfather”, it is because Praxis and its aesthetic genuinely mean nothing to the new de facto generation of our plastic arts. At the most, they constitute a historical reference point. What we do find is a total uprootedness and an absolute lack of consideration, either emotional or calculated. Having come so far, Praxis’ twofold betrayal (conceptual and social), combined with their ridiculous stances and nineteenth-century poses, plus their illusory determination to consider themselves, quite incomprehensibly, “the unquestionable masters of Nicaraguan art”, are ultimately nothing more than a source of sadness and mockery.

We are thus looking at a third rupture in our plastic arts, one which is more radical and far-reaching. One which is aware of itself as it is of

es ser artista en la Nicaragua de hoy. Se plantea como esencia el problema de cómo sobrevivir sin arrastrarnos. Y la respuesta fue volvernos, como diría el artista panameño Humberto Vélez, artistas orquesta y magos de la autogestión. Fuimos y somos además de artistas, curadores, productores, choferes, embaladores, conferenciantes, polemistas públicos, diseñadores de catálogos, críticos de arte, etc., etc.

Conscientes de su localización marginal y de la total falta de apoyo institucional, privado y poético, ArteFacto articula una difusa estrategia, suerte de guerra de guerrillas (golpear y correr rápido) para confrontar al adormilado *status quo* de la plástica nacional. De hecho jamás supieron lo que les golpeó.

Los elementos principales para llevar a cabo aquella estrategia enrumada a tomar el poder plástico por parte del arte contemporáneo en el paísito, fueron, además del renovador quehacer artístico y del espíritu de burla reivindicativo del Güegüense gautusero: el inicio de un paulatino, pero continuo, proceso de profesionalización (teórico-práctica) de sus artistas; la creación y utilización de espacios alternativos ajenos a los circuitos galerísticos, como por ejemplo La ArteFactoría, situada en uno de los barrios más populares de Managua; la creación y el sostenimiento virtualmente heroico, al no contar con ningún apoyo económico aparte del de los artistas mismos, de una revista, *ArteFacto* (a la fecha 20 números editados), que se ha convertido en una de sus principales armas de choque, difusión y resistencia; la constitución reciente de La Factoría, un pequeño equipo curatorial; y, por último, la articulación del grupo a una vital y provocadora red de arte contemporáneo centroamericana

its marginal location in the cultural discourse of this tiny country. It is precisely because of this that a new attitude emerged as to what it means to be an artist in present-day Nicaragua. It all hinged round the problem of how to survive without crawling. And the solution was to become, as Panamanian artist Humberto Vélez would put it, orchestra artists and wizards of self-management. Besides being artists, we were and are curators, producers, chauffeurs, packers, lecturers, public polemicists, catalogue designers, art critics and so on.

Mindful of their marginal position and the total lack of institutional support, either on the private or the poetaster levels, the members of ArteFacto designed a diffuse strategy, a kind of guerrilla warfare (hit and run), with which to confront the dormant status quo of the national plastic arts. As it happened, they never knew what hit them.

In addition to artistic actions of renewal and the spirit of vindictory mockery of the gautusero Güegüense, the main elements used to implement this strategy, aimed at the seizure of plastic power by the country's contemporary art, were: the commencement of a gradual but continuous process to make the artists into professionals (theoretically and practically); the creation and use of alternative spaces removed from gallery circuits, such as La Artefactoría, situated in one of Managua's most popular districts; the creation and maintenance of a review, *ArteFacto*, a heroic feat considering that the only financial support was provided by the artists themselves (20 issues published to date), which has become one of the main weapons of assault, distribution and resistance; the recent constitution of La Factoría [The Factory], a small

(TEORlÉTica de Costa Rica, ARPA de Panamá, MUA – Mujeres en las Artes de Honduras, La Curandería de Guatemala). Saber que no estamos solos en esta aventura ha sido fundamental para continuar trabajando por la apertura de nuevos espacios y tiempos para la plástica nicaragüense.

A finales de los noventa, ante la total ausencia de interés de parte de las instituciones gubernamentales para apoyar el desarrollo de las artes plásticas, surge de parte de la iniciativa privada bancaria la idea de crear una Bienal de Artes Visuales. Concebida inicialmente como una bienal de pintura, ya para su segunda edición de 1999 superaba esa tara anacrónica y se presentaba abierta a todas las corrientes y manifestaciones. Curiosamente, la contratación de jurados de prestigio internacional, ajenos al sofocante y conservador panorama artístico nacional, dio espacio a que la producción artística de las nuevas generaciones fuesen reconocidas y validadas. En las tres ediciones de la bienal, artistas vinculados directamente a ArteFacto han sido los premiados y reconocidos.

ArteFacto está integrado actualmente, de una u otra forma, por Patricia Belli, Patricia Villalobos, Teresa Codina, Alicia Zamora, Celeste González, Alejandra Urdapilleta, David Ocón, Denis Núñez, Aparicio Arthola, Donaldo Altamirano, Juan Bautista Juárez, Francisco Pico y Raúl Quintanilla Armijo.

Para finalizar y no ser tan hegemónico quisiera dejar que fuesen algunos de ellos los que cierren este texto hablando de sus obras.

Patricia Belli: Mi trabajo con espinas, que realizo desde hace dos años, intenta simbolizar el dolor; en contraste a otros trabajos que he

team of curators; and, lastly, the group's inclusion in a vital and provocative network of Central American contemporary art (TEORlÉTica from Costa Rica, ARPA from Panama, MUA – Mujeres en las Artes from Honduras, La Curandería from Guatemala). The knowledge that we are not alone in this venture has encouraged us to persevere in our efforts to open up new spaces and times for the plastic arts of Nicaragua.

Towards the end of the nineties, in view of the total lack of interest shown by governmental institutions in backing the development of the plastic arts, the idea of creating a visual arts biennial was put forward by private banking initiative. Conceived initially as a painting biennial, by the time the second edition came round, this anachronistic failing had been overcome and the biennial was open to all trends and forms of expression. Curiously, the hiring of judges of international standing, far removed from the suffocating, conservative atmosphere of the national artistic scenario, favoured the recognition and consolidation of the new generations' artistic output. In the three editions of the biennial held so far, artists directly connected with ArteFacto have received both awards and recognition.

At the present time, the following people are involved in ArteFacto in some way or another: Patricia Belli, Patricia Villalobos, Teresa Codina, Alicia Zamora, Celeste González, Alejandro Urdapilleta, David Ocón, Denis Núñez, Aparicio Arthola, Donaldo Altamirano, Juan Bautista Juárez, Francisco Pico and Raúl Quintanilla Armijo.

To close, so as not to appear so hegemonic, I have asked some of these artists to put the finishing touch to this text by speaking of their works.

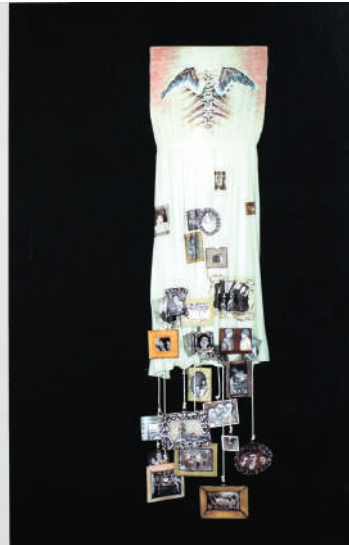
# II Bienal de Pintura Nicaragüense



FUNDACION ORTIZ-GURDIAN

Julio, 1999

Catálogo de [Catalogue] II Bienal de  
Pintura Nicaraguense [II Biennale  
of Nicaraguan Painting], Managua,  
Fundación Ortiz Gurdian, 1999.



realizado acerca de la recuperación. Ahora estoy trabajando en la temática del circo, con muñecas de trapo, cuerdas y poleas, en tanto símbolos de manipulación y representación de las experiencias de dominación y resistencia en diversos campos: político, de género, de clases, etnia, etc. En mi caso he tenido que salir de Nicaragua para estudiar, pues acá no existen ni las condiciones ni los medios. El hecho de que utilice elementos contemporáneos, hace que mis propuestas casi nunca sean entendidas y ni siquiera aceptadas como arte en mi país. Considero que el gran reto es cómo hacer que ese espectador (carente de los códigos contemporáneos) comprenda este arte en sus funciones estéticas y prácticas.

**Patricia Villalobos:** El borrón sistemático del cuerpo durante el periodo de los años setenta a los noventa en Centroamérica y Sudamérica nos dio una ocularidad particular del cuerpo:

Patricia Belli: My work with thorns, in which I have been involved for the last two years, seeks to symbolise pain, unlike those other works of mine which have been concerned with recovery. I am now working on the theme of the circus, with rag dolls, ropes and pulleys as the symbols of manipulation and representation of the experiences of domination and resistance in different fields: politics, the sexes, classes, ethnic groups and so on. In my own case, I had to leave Nicaragua for study purposes, because here, there are neither the conditions nor the means. The fact that I use contemporary elements means that my ideas are never understood or even accepted as art in my country. The way I see it, the great challenge lies in how to make the viewer (lacking in contemporary codes) understand this art in its aesthetic and practical functions.



Patricia Villalobos, *Mercury-Blood*, *díptico*, 1997. *Oleo y serigrafía sobre fotografía [Oil and silkscreen on photographic print]*, 101 x 202 cm. *Cortesía de la artista [Courtesy the artist]*

descarnado, torturado, inspeccionado y disecado. El cuerpo de hoy es igualmente visto con similar indiferencia y separación por diferentes circunstancias. Nuestro cuerpo como materia está en un continuo escrutinio médico e institucional. Mientras, habitamos un cuerpo menos ligado a su ubicación y geografía, incorpóreo y descentrado. Cuestionamos su carácter (post) humano.

En una era transnacional, ¿es que nuestro cuerpo se eteriza en millones de conexiones? Abarcar esta y otras preguntas es de particular interés en mis obras, especialmente dentro del contexto transcultural... Mis obras son tanto una reacción a temas transculturales, así como también responden a la naturaleza de la identidad en esta era de transnacionalismo y conexión global. Mi interés se particulariza en el cuerpo de color, sexual y de género(s). En cómo las preguntas y el discurso de (post)

Patricia Villalobos: The systematic deletion of the body in Central and South America during the period from the seventies to the nineties made us see the body with new eyes: rawboned, tortured, inspected and dissected. Likewise, today's body is seen with a similar indifference and detachment, but as a result of different circumstances. Our body as matter is under constant medical and institutional scrutiny, while we live in a body which is not so closely connected with its location and geography. It is incorporeal and disoriented. We question its (post-)human nature.

In a transnational era, could it be that our body is etherialised into millions of connections? This and other questions are the central points of interest of my works, especially in the cross-cultural context... My works are both a reaction to cross-cultural issues and a response to the nature of identity in this time of transnational

humanidad y (de)materialización lo redefinen. Si el ser divaga, ¿somos menos inscritos por la especificidad de los significados de raza, genera y sexualidad? ¿Revela prejuicio el intento de redefinir la “subjetividad”?

**David Ocón:** Mi trabajo reciente es una serie de estandartes procesionales que forman trípticos o polípticos. Están constituidos por “collages” de fotografía, objetos, textos y poemas, obras pictóricas propias o de autores vivos y no vivos, siendo su hilo conector la ironía, de modo que emparentan “literariamente” con el comentario, la crítica y la crónica.

Técnicamente se apoyan en la electrografía y su posterior amplificación por medio del scanner y el plotter, uniendo lo artesanal con lo electromecánico, posibilitando, más que las artes gráficas, formas múltiples de reproducción, ya sea por formato, o modos de presentar: plegables como códices, individualmente tipo carteles... en suma, se trata de un arte portátil, de fácil manejo, transporte y difusión, apoyado en las tecnologías actuales.

**Aparicio Arthola:** Los artistas que más me interesan son Goya, Courbet y Cézanne. Son aquellos que inspiran un diálogo con su obra. Quiero una forma en que todos participen, una forma que sepa hablar. Estoy trabajando una pieza titulada *El Ahorcado*, acerca de los suicidios en Nicaragua. En los últimos años la tasa de suicidios ha ido en ascenso, especialmente entre los hombres jóvenes. Mi trabajo es parte escultura, parte pintura y tiene que ver con ese tópico que todos tratamos de ignorar. El suicidio es una corriente silenciosa del vasto descontento que afecta a la mayoría

currents and global connection. I am particularly interested in the coloured body, related to sex and gender(s); in how the questions and discourse of (post-)humanity and (de-)materialisation redefine it. If the being digresses, does it mean that we are less restricted by the specificity of the meanings of race, gender and sexuality? Does the attempt to redefine “subjectivity” reveal a prejudice?

**David Ocón:** My recent work consists of a series of processional standards forming triptychs or polyptychs. They are made up of collages of photographs, objects, texts and poems, pictorial works of my own or by living and dead authors. The leitmotiv is irony, used in such a way that they link up literarily with comment, criticism and chronicle.

My principal technique is electrophotography and then enlargement by scanner and plotter, thus combining the artisanal with the electromechanical. This achieves better results than the graphic arts as regards multiple forms of reproduction, either in format or modes of presentation: concertina forms as codes, or individually after the manner of posters... In a word, it is a portable art, easy to handle, transport and distribute, drawing on present technologies.

**Aparicio Arthola:** The artists that interest me most are Goya, Courbet and Cézanne. Those that stimulate a dialogue with their work. I want a form in which everyone participates, a form that is able to speak. I am working on a piece titled *El Ahorcado*, concerned with suicide in Nicaragua. In recent years, there has been a rise in the suicide rate, above all among young men. My work is part sculpture, part painting, and is related to that cliché which we all try to ignore. Suicide is a silent



Patricia Villalobos, *Cortocircuito-short-circuit*, 2000. Instalación compuesta de acrílico y serigrafía sobre tela [Installation with acrylic and silkscreen on fabric], video duración, 10:00 min. en loop. Vistas de instalación en el [Installation view at the] Miller Gallery, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA.

de la población. Yo sería artista en cualquier lugar. Es lo que soy. Por el momento dependo exclusivamente de mis clases particulares de escultura para pagar mis gastos.

Teresa Codina: En ArteFacto practicamos el "Marxismo Mágico y el Capitalismo Mágico". Cuestionamos nuestra identidad y las mil maneras de su construcción tanto por nosotros como por los que pretenden tener más poder que nosotros. Creemos en la importancia de ser lo que somos. Consecuentemente, ArteFacto es polémico. En términos de relaciones de género somos andróginos. En ArteFacto no hay jerarquías. Todos sus miembros son demasiado intensos, demasiado individuales y demasiado agresivos para someterse a cualquier tipo de jerarquía.

Juan Bautista Juarez: Somos el pelo en la sopa.

Alejandra Urdapilleta: A mí que me registren.

reflection of the immense discontent felt by most of the population. I would be an artist wherever I were because I am one. For the time being, I rely exclusively on my private sculpture classes to pay my way.

Teresa Codina: In ArteFacto, we practise Magical Marxism and Magical Capitalism. We question our identity and the thousand ways of building it, both by our own selves and by those who seek to have more power than us. We believe in the importance of being what we are. Because of this, ArteFacto is controversial. In terms of relationships of gender, we are androgynous. In ArteFacto, there are no hierarchies. All its members are too intense, too individualistic and too aggressive to submit to any kind of hierarchy.

Juan Bautista Juarez: We are the hair in the soup.

Alejandra Urdapilleta: Search me!







# ENTREVISTA INTERVIEW

CONTRA  
UNA ACTITUD  
PROFUNDAMENTE  
ELITISTA HACIA  
EL ARTE

Una conversación con Raúl Quintanilla Armijo

---

AGAINST A  
PROFOUNDLY  
ELITIST ATTITUDE  
TOWARDS ART

A conversation with Raúl Quintanilla Armijo

---

*Miguel A. López*

## El presente

Miguel A. López: Este libro se publica en un momento en donde el gobierno de Daniel Ortega y Rosario Murillo –líderes actuales del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)– viene implementando una política de represión, persecución y muerte contra la población nicaragüense. Desde abril de este año se han cometido detenciones arbitrarias e intimidación contra manifestantes, medios de comunicación, miembros de la Iglesia Católica y defensores de los derechos humanos. Estas últimas semanas los ataques han sido contra estudiantes resguardados en las universidades. Al día de hoy se cuentan más de 300 muertos y numerosos desaparecidos. ¿Cómo leer la memoria del sandinismo en este nuevo contexto?

Raúl Quintanilla Armijo: No se puede leer porque lo que está pasando ahora no tiene nada que ver ni con Sandino ni con el sandinismo. El sandinismo pretendía otra cosa. Creo que el sandinismo no fue evolucionando sino mutando a una cosa totalmente distinta y cada vez se iba pareciendo más –y ahora ya quedó demostrado– a una nueva versión del somocismo.<sup>1</sup> Y esto es curioso porque se luchó

---

<sup>1</sup> Se le denomina “somocismo” al sistema dictatorial de opresión de la familia Somoza que se mantuvo en el poder en Nicaragua entre 1937 y 1979. La dictadura fue iniciada por el general Anastasio Somoza García y perduró hasta la caída de su hijo menor, Anastasio Somoza Debayle, a causa del triunfo de la Revolución sandinista el 19 de julio de 1979.

## The present

Miguel A. López: As we are publishing this book, the government of Daniel Ortega and Rosario Murillo—current leaders of the Sandinista National Liberation Front (FSLN)— is implementing a policy of repression, persecution and death against the Nicaraguan population. Since April of this year, we have seen arbitrary detentions and the intimidation of protestors, of the media, of members of the Catholic Church and of human rights defenders. During these last couple of weeks, attacks have targeted students who have taken refuge inside universities. The death toll has reached 300, and more people have been disappeared. How to read the memory of Sandinismo within this new context?

Raúl Quintanilla Armijo: It cannot be read, since what is currently happening has nothing to do with Sandino or with Sandinismo. Sandinismo was something else. I do not think Sandinismo has evolved, instead it has been mutated into something entirely different, which has started to resemble a new version of Somocismo— this has now been proven true.<sup>1</sup> It is strange, because the fight was precisely against one

---

<sup>1</sup> “Somocismo” refers to the dictatorial, oppressive regime of the Somoza family, which maintained power between 1937 and 1979 in Nicaragua. The dictatorship began under general Anastasio Somoza García, and lasted until his youngest son, Anastasio Somoza Debayle was toppled following the triumph of the Sandinista Revolution on the 19th of July, 1979.

precisamente para acabar con una dictadura y se terminó en otra, más o menos similar o tal vez peor. Hasta hoy no ha habido tantos muertos como los 50 mil que se voló Somoza, pero vamos por 300 en pocas semanas y de aquí al 2021, si Ortega sigue en el poder –como pretende quedarse– pues, quizá lleguemos a esa cifra nuevamente.

Es importante señalar que a partir de la derrota electoral de 1990 ocurre un cambio importante: la mayor parte de los líderes del FSLN se retira; algunos forman primero un gran movimiento renovador sandinista y otros se vuelven independientes. Y amarrados al poder solo se quedan Daniel Ortega y sus allegados. Incluso en ese proceso los símbolos se transformaron: se pierden la bandera roja y negra, la imagen de Sandino y el discurso de Carlos Fonseca – que eran los verdaderos héroes– y empiezan a aparecer otra serie de imágenes y símbolos.<sup>2</sup>

**Miguel:** Justamente quería preguntarte sobre el imaginario visual del sandinismo. Estas últimas semanas hemos visto que la protesta de muchos jóvenes, que no vivieron el proceso de dictadura somocista y la Revolución, fue a través de la negación y cancelación de los símbolos del sandinismo. Hemos visto cómo se han quemando banderas roja y negra.

dictatorship and ended with another, one that resembles the former rather closely, and might be even worse. We haven't yet reached the 50 thousand deaths under Somoza, although we have counted 300 in just a few weeks; until 2021, if Ortega stays in power—as he claims he will—well, we might reach those numbers yet again.

It is important to point out that starting with the electoral defeat of 1990, a major change happened: the majority of the FSLN leadership has withdrawn; some went on to found a movement for reform—the Sandinista Renovation Movement [Movimiento Reformador Sandinista or MRS], while others became independent. Only Daniel Ortega and his relatives have maintained strong ties to power. Within this process, even symbols were transformed: the red and black flag, the image of Sandino and the rhetoric of Carlos Fonseca—the real heroes [of the revolution]—were lost, and new images and symbols emerged.<sup>2</sup>

**Miguel:** I was just about to ask you about the visual imaginary of Sandinismo. These last couple of weeks we have seen how the protests of many young people, who have not lived through the dictatorship or the Revolution, have implied the negation and cancelation of the symbols of Sandinismo. We have seen the red

---

2 Carlos Alberto Fonseca (1936-1976) fue un profesor y revolucionario nicaragüense, fundador del FSLN en 1961 junto a Santos López, Silvio Mayorga, Faustino Ruiz y Tomás Borge. Fonseca fue quien propuso el nombre Frente Sandinista de Liberación Nacional para las luchas de la organización armada revolucionaria. Tres años después de su muerte en combate, el FSLN puso fin a la dictadura de la familia Somoza.

---

2 Carlos Alberto Fonseca (1936-1976) was a Nicaraguan professor and revolutionary, founder of the FSLN in 1961, together with Santos López, Silvio Mayorga, Faustino Ruiz and Tomás Borge. Fonseca suggested the militant revolutionary movement be named Sandinista National Liberation Front [Frente Sandinista de Liberación Nacional]. Three years after his death during combat, the FSLN succeeded in ending the Somoza family dictatorship.

Y muchos de tu generación exigen marcar una diferencia entre el presente y el proceso revolucionario de los setenta y ochenta, lo cual requiere entender la significación y el alcance de ciertas imágenes. ¿Cómo ves esta disputa por los símbolos?

**Raúl:** Lo importante es entender cómo cambiaron los símbolos desde los noventa. Si bien es cierto que los más jóvenes no han tenido un vínculo directo con la experiencia de los ochenta, yo pensé que había sobrevivido el legado visual de la lucha contra la dictadura, de los héroes asociados al rojo y negro de la bandera. La situación actual es ambivalente y eso me hace pensar que en algunos aspectos los símbolos originales de la Revolución sí fueron olvidados o quizás la rabia se exagera en este momento de confrontación contra el gobierno. Entiendo que para muchos de los más jóvenes puede ser difícil marcar una distancia clara entre la Revolución y lo que ocurre hoy porque incluso eso es algo que tampoco tiene clara gran parte de la izquierda latinoamericana, que sigue pensando que las protestas son una trama de la derecha y del imperialismo, que es la derecha la que nos engaña. Ese es un discurso que vende con éxito el gobierno de Ortega.

Sin embargo, algo curioso pasando ahora mismo, que molesta mucho al gobierno, es el uso de las consignas de la Revolución en las protestas de las últimas semanas. Estoy hablando de casi todas las consignas, con excepción del "Patria libre o morir", que se ha cambiado a "Patria libre y vivir" porque la nueva generación no piensa en morir. No comparten esta idea que teníamos nosotros

and black flag being burned. By contrast, many people from your generation are asking for a clear line to be drawn between the present and the revolutionary process, which requires a clearer understanding of the meaning and scope of certain images. How do you perceive this dispute over symbols?

**Raúl:** It is important to understand how these symbols have changed since the nineties. Although it is true that young people haven't had a direct connection with what happened in the eighties, I had assumed that the visual legacy of the fight against dictatorship had survived—the heroes associated with the red and black of the national flag. The current situation is however ambivalent, and this makes me wonder whether the original symbols of the Revolution were, to a certain extent, forgotten; or perhaps rage amplifies [that sentiment] at this moment of confrontation with the government. I can see why for many young people it can be difficult to draw a clear line between the Revolution and what is happening now, since this is something that even a large portion of the Latin-American Left hasn't understood. They keep thinking that the protests are a [product] of the Right and of Imperialism, that the Right is misleading us. This has been the discourse that the Ortega government has promoted quite successfully.

Undoubtedly, something curious is happening, something that really bothers the government, which has to do with the ways in which Revolutionary slogans have been used during the protests from the last few weeks. I'm referring to almost all of the slogans, with the exception of "Free Country or Death," which was changed to

en los setenta del mártir entregado a la lucha. Ellos quieren cambiar la realidad, pero quieren vivir para ser parte de ella.

**Miguel:** Usar los lemas de los setenta y ochenta en las protestas es como decir que el gobierno de Ortega y su actual partido no representa el proyecto político del sandinismo.

**Raúl:** Exacto. Es darle en la cara al gobierno. Y te hablo de consignas históricas e incluso canciones como *¡Qué vivan los estudiantes!* y otras importantes de esa época. Eso irrita a Ortega y a su gente porque son canciones que ellos creían suyas.

**Miguel:** Es como recuperar el sandinismo para el movimiento popular de donde surgió. Y ese gesto se contrapone a acciones como la quema de banderas roja y negra, como si eso significara un ataque al gobierno actual.

**Raúl:** Claro, y es una cosa dolorosa ver cómo queman una bandera roja y negra.

### **Muralismo, pintura popular y experimentación**

**Miguel:** Uno de los objetivos de este libro es pensar cómo se transformaron los ámbitos artísticos y culturales entre los ochenta y noventa, ese desplazamiento de la Revolución al neoliberalismo. Y pensar cómo en ese proceso se puede rastrear algunas de las situaciones que actualmente atraviesa el país. El primer texto del libro es sobre el anuncio de la apertura de una nueva escuela de arte mural (Escuela Nacional de Arte Público Monumental) creada en 1982 pero cuyo edificio se inauguró

“Free Country or Life”, since the new generation is not contemplating death. They do not share our idea of a type of martyrdom that is confined to struggle, that we harboured during the seventies. They wish to transform reality, but also to live on, so as to be a part of it all.

**Miguel:** Using the slogans from the seventies and eighties in the protests is like saying that Ortega’s government, and his current party, no longer represent the political project of Sandinismo.

**Raúl:** Exactly. It’s like punching the government in the face. And I’m speaking about historical slogans, and also songs like *¡Qué vivan los estudiantes!* and others of equal significance from that era. This irritates Ortega and his people, because they assumed these songs were theirs.

**Miguel:** It’s like recovering Sandinismo on behalf of the popular movement it originated from. This gesture is contraposed to actions such as the burning of the red and black flag, as if this meant an attack on the current government.

**Raúl:** Sure, and it is painful to see the red and black flag being burnt.

### **Muralism, popular painting, and experimentation**

**Miguel:** One of the objectives of this book is to reflect upon changes in the field of arts and culture between the eighties and nineties, during the shift from the Revolution to neoliberalism; to think how within this process one can trace

en 1986. Tu texto, publicado en 1985, fue escrito cuando se había iniciado la fase de construcción de esa nueva escuela. Me interesa pensar la apertura de esa escuela como un índice del proyecto cultural que estaba impulsando la Revolución, con sus aciertos y limitaciones, y que ya a mitad de los ochenta tenía un rumbo específico. ¿Cómo ves ese proceso y cuál fue resultado de todo ello?

Raúl: El marco general del proyecto cultural de la Revolución estaba asentado en el deseo de que el arte debía democratizarse; esa era la idea de Ernesto Cardenal [entonces Ministro de Cultura]. Y para hacer eso uno de los objetivos fue que el arte estuviera también en las calles. De hecho, la primera labor de la Unión Nacional de Artistas Plásticos (UNAP) fue pintar murales con la participación de muchos artistas, incluso con los pintores de la generación Praxis.<sup>3</sup> Pero esos primeros murales se terminaron cayendo después de tres meses, producto del sol y la lluvia, porque no había un conocimiento técnico adecuado. Como parte de una operación de solidaridad llegaron entre 1982 y 1983 un grupo de artistas italianos que buscaron perfeccionar la técnica de pintura mural. Ellos produjeron los primeros frescos en Nicaragua y propusieron también la creación de la escuela, a lo cual Ernesto dijo "sí". Ellos trajeron materiales

---

3 Praxis fue el grupo más importante de renovación artística modernista surgido en Nicaragua en los años sesenta, que se caracterizó principalmente por una exploración de la abstracción y el simbolismo precolombino. Su Manifiesto de 1963 los colocó como un colectivo crítico de la dictadura somocista y se mantuvieron desde entonces como las figuras más importantes del arte en Nicaragua hasta los noventa. Para una revisión crítica de ese manifiesto ver Raúl Quintanilla Armijo, "Manifiesto de Praxis intervenido", *ArteFacto* No. 3, Managua, octubre de 1992, s.p.

current developments in the country. The first text in the book concerns the announcement of the opening of a new school for muralism (the National School for Monumental Public Art) which was founded in 1982, its building inaugurated in 1986. Your text, published in 1985, was written when the construction of this new school had just begun. I'm interested in thinking about the opening of this school as a gauge for the cultural agenda that was being pushed forth by the Revolution, with its strengths and weaknesses, which by the mid-eighties set a specific tone. How do you see this process, and which were its outcomes?

Raúl: The general structure of the cultural program of the Revolution was grounded in a desire for art to be democratized; it was Ernesto Cardenal's idea [then the Minister of Culture]. In order to achieve this, one of the objectives was to get art out on the streets. In fact, the first task of the Artists Union (UNAP) was to paint murals and to have many artists participate in their making, including painters from the Praxis generation.<sup>3</sup> But, these first murals disintegrated within three months, due to sun and rain, and because technical knowledge was inadequate. A group of Italian artists arrived between 1982 and 1983, as part of a solidarity action, and wanted to perfect mural painting

---

3 Praxis, the most important and innovative modernist movement to arise in Nicaragua during the sixties, was principally characterized by their exploration of abstraction and pre-Columbian symbolism. Their Manifesto from 1963 positioned the collective as critical of the Somoza dictatorship; they maintained their status as the most prominent figures in Nicaraguan art until the nineties. For a critical review of this manifesto see Quintanilla, "Manifiesto de Praxis intervenido," *ArteFacto* 3, Managua, October 1992, n.p.



y fondos internacionales para construirla con un proyecto que seguía las premisas del muralismo mexicano, de Siqueiros sobre todo. Yo creo que ese proyecto de alguna forma conservaba esta idea de “la ruta única”, es decir que para muchos de ellos el arte tenía que ser ese y sólo ese.<sup>4</sup> Ahí fue donde empezaron las contradicciones porque no era necesario que el arte se pensara desde un solo lugar.

**Miguel:** ¿Cuál era la influencia del muralismo y del movimiento de pintura popular para ustedes, artistas y críticos jóvenes, a mitad de los ochenta? Tú elogiabas de forma entusiasta la creación de una nueva escuela de arte mural en un artículo de 1985.

**Raúl:** Sí, a mí me parecía importante que existiera y se promoviera el arte en el espacio público. De hecho, una parte importante de los jóvenes se integró al movimiento muralista con mucho entusiasmo. Formaron brigadas que anduvieron por todo el país haciendo murales. Para ellos la experiencia fue fundamental. Nosotros lo valoramos mucho, pero cuando vimos que pretendían establecer una línea artística oficial, no tanto.

**Miguel:** El muralismo servía para pregonar los logros de la Revolución.

techniques. They produced the first frescoes in Nicaragua and suggested the creation of a school—Ernesto responded positively. They brought in materials and international funding, and sought to build the school on the basis of an [aesthetic and political] project that was in line with the principles of Mexican muralism, those of Siqueiros above all. I think in some ways this project kept true to the idea that there was a “unique route,” that for many of them art had to be that and just that.<sup>4</sup> It was where the contradictions began, because it wasn’t necessary for art to be considered from one standpoint only.

**Miguel:** What kind of influence did muralism and the popular movement in painting have on you [and your peers], as young artists and critics, during the mid-eighties? Your article from 1985 enthusiastically praises the building of this school.

**Raúl:** Yes, I thought it was important to make and to promote art in public spaces. Actually, a significant number of young artists joined the muralist movement with great enthusiasm. They formed brigades and travelled around the country making murals. The experience was foundational for them. We certainly valued it, although less so, once we noticed that they were looking to establish an official line.

---

<sup>4</sup> Quintanilla se refiere a la famosa frase de Siqueiros, “No hay más ruta que la nuestra”, en donde reafirma los principios de un arte de guerra y políticamente comprometido, deslindado de las exploraciones modernistas y exaltando la producción de un nuevo arte mural. Ver David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, Ciudad de México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945.

---

<sup>4</sup> Quintanilla is referring to the notorious phrase by Siqueiros, “There is no other route but ours,” whereby he reaffirms the principles for a militant, politically committed art that is separate from modernist explorations, exalting the production of a new type of mural art. See David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, Mexico City, Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945.

Raúl: Sí. Era totalmente propagandístico. De hecho, el director de la Escuela en ese entonces aún hoy apoya a Daniel Ortega. O sea que él todavía sigue creyendo que esto que vivimos ahora es una segunda etapa de la Revolución. En sus sueños mojados.

Miguel: Tú y otros artistas como Patricia Belli, Raquel Quesada o Thais Fontanelle estaban ya entonces impulsando una producción que reivindicaba el juego, el goce y el ingenio frente a la solemnidad militante y a la sacralidad del arte tradicional. ¿Cómo analizas ese proceso?

Raúl: Eso tiene que ver con el trabajo realizado desde la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). En ese momento había dos instituciones importantes en materia artística—por un lado el Ministerio de Cultura y por otro la Unión Nacional de Artistas Plásticos (UNAP)— y ambas se odiaban entre ellas. La ENAP había establecido una conexión con la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC), que era la organización que albergaba a la Unión Nacional de Artistas Plásticos y a varias otras uniones, como la unión de circo, la unión de danza, etc. Entonces, el vínculo de la ENAP con el departamento de relaciones internacionales de la ASTC estimuló el contacto con los artistas internacionales que venían de gira por el país... el turismo revolucionario, pues. Eso tuvo una incidencia en nosotros, especialmente el vínculo con artistas de Estados Unidos y Canadá que se involucraron en lo que estábamos haciendo, y empezamos a intercambiar experiencias. Allí conocí al historiador del arte norteamericano David Craven, por ejemplo, quien participó en todo lo que estábamos haciendo y escribió

Miguel: Muralism served to extol the achievements of the revolution.

Raúl: Yes, it was entirely propagandistic. In fact, the then-director of the school is still a supporter of Daniel Ortega. That is, he still believes that what we are living through is a second stage of the revolution. In his wet dreams.

Miguel: You, and artists such as Patricia Belli, Raquel Quesada or Thais Fontanelle, were already at that point vindicating the role of playfulness, pleasure, and ingenuity in art-making, in response to solemn and sanctimonious traditional art. How would you analyse this process?

Raúl: This has to do with the work we did at the National School of Visual Arts (ENAP). At the time, two institutions were important with regard to art—the Ministry of Culture and the National Union of Visual Artists (UNAP)—and they hated each other. ENAP had established a link to the Sandinista Association of Cultural Workers (ASTC), which was the host organization for the UNAP and for various other unions, such as the circus union, the dance union, etc. This connection between ENAP and the foreign relations department of the ASTC enabled contacts with foreign artists who came to visit [Nicaragua]... it was revolutionary tourism, really. Regardless, this coincided with our interests, especially in terms of connections with artists from the United States and Canada, who got involved in our activities, and we began to exchange experiences. For instance, that was how I met art historian David Craven, who participated in all of our activities, and wrote extensively about the production of art during

mucho sobre la producción artística durante la Revolución.<sup>5</sup> Conocimos también el proyecto de Artists Call Against U.S. Intervention in Central America, que impulsaron diversos artistas, escritores y activistas. Pudimos ver y discutir sobre las instalaciones, ensamblajes y performances, que eran en gran medida desconocidos en un contexto donde había prevalecido siempre la pintura al óleo, dominado por la alta jerarquía del arte nicaragüense.

En simultáneo, el Ministerio de Cultura tenía su programa a través de los CPC (Centro Popular de Cultura), una red a lo largo de todo el país.<sup>6</sup> Estas casas estaban al servicio del pueblo y lideradas por el pueblo mismo, en concordancia con ese espíritu democratizador del arte que mencioné antes. Tenían librerías, revistas y programas de formación artística, todo muy estructurado. En pocas palabras, la ASTC se

the Revolution.<sup>5</sup> We became aware of Artists Call Against Intervention in Central America, a project that sought to motivate artists, writers and activists. We were able to look at, and discuss installation work, assemblage, and performance, all of which were basically unknown in a context where oil painting had always been the prevalent medium, and dominated by the uppermost tiers of the Nicaraguan art hierarchy.

Simultaneously, the Ministry of Culture had its own programme [implemented] through the CPCs (Popular Centres for Culture), a country-wide network.<sup>6</sup> The houses were serving the people, and were led by the people themselves, in line with the democratizing impetus for the arts that I previously mentioned. They had libraries, magazines and programs for arts education, everything was very well structured. In short, while the ASTC was in charge of

---

5 Entre sus publicaciones destacan David Craven y John Ryder, *Art of the New Nicaragua*, Nueva York, marzo de 1983; David Craven and John Ryder, "Nicaragua's Revolution in Culture", *Arts Magazine*, Vol. 58, No. 5, enero de 1984, pp. 295-298; David Craven, "Art and Culture in Nicaragua", *Oxford Art Journal*, Vol. II, No. 1, verano de 1988, pp. 51-63; David Craven, *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979*, Nueva York, The Edwin Mellen Press, 1989; David Craven "The State of Cultural Democracy in Cuba and in Nicaragua", *Latin American Perspectives*, Vol. 17, No. 3, julio de 1990, pp. 100-119; entre muchos otros

6 Los Centros Populares de Cultura tenían locales en numerosas ciudades del país, como Managua, León, Masaya, Boaco, Jinotepe, Jintega, Masatepe, Matagalpa, Mina El Limón, Bonanza, Rivas, Granada, Estelí, Bluefields, San Carlos, Juigalpa, Chinandega, Ocotal, Somoto, Siuna, Diriamba y Puerto Cabezas. Ver David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002, p. 139.

---

5 Amongst his publications, we note: David Craven and John Ryder, *Art of the New Nicaragua*, New York, March 1983; David Craven and John Ryder, "Nicaragua's Revolution in Culture", *Arts Magazine*, Vol. 58, No. 5, January 1984, pp. 295-298; David Craven, "Art and Culture in Nicaragua," *Oxford Art Journal*, Vol. II, No. 1, Summer 1988, pp. 51-63; David Craven, *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979*, New York, The Edwin Mellen Press, 1989; David Craven "The State of Cultural Democracy in Cuba and in Nicaragua," *Latin American Perspectives*, Vol. 17, No. 3, julio de 1990, pp. 100-119; amongst many more.

6 The Popular Centres for Culture had branches in many cities including, Managua, León, Masaya, Boaco, Jinotepe, Jintega, Masatepe, Matagalpa, Mina El Limón, Bonanza, Rivas, Granada, Estelí, Bluefields, San Carlos, Juigalpa, Chinandega, Ocotal, Somoto, Siuna, Diriamba and Puerto Cabezas. See David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, p. 139.

encargaba de los artistas profesionales y el Ministerio de Cultura impulsaba el muralismo, la poesía popular y la “poesía exteriorista”, con un énfasis fuerte en los Talleres de Poesía.<sup>7</sup>

Miguel: ¿Y cómo fue recibido su trabajo experimental por los artistas más establecidos? Lo que ustedes hacían eran objetos, ensamblajes, acciones efímeras...

Raúl: Teníamos la galería Xavier Kantón, que pertenecía a la ENAP y donde podíamos hacer lo que queríamos.<sup>8</sup> Y también estaba la galería Fernando Gordillo, que pertenecía a la ASTC y que también usábamos para mostrar estos experimentos. Creo que los artistas mayores veían nuestras cosas como una cuestión divertida, pero no pensaban que era muy serio; para ellos era como recreativo. Ellos se veían a sí mismos como nuestros hermanos mayores y estaban esperando que maduráramos y que nos diéramos cuenta de que esa mierda no servía para nada; que el arte serio era la pintura y la escultura. O sea: para nuestra generación sí fue importante el contacto con el resto del mundo y con esos artistas que tenían otra actitud en relación al arte; para ellos no. La plana del arte tradicional y la generación de los sesenta permanecieron cerrados en su idea de cómo debe ser el arte.

Miguel: ¿Cómo defines tu obra de esos años?

---

7 Sobre la “poesía exteriorista” y el trabajo literario de Ernesto Cardenal ver Paul W. Borgeson, “Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal”, Londres, Tamesis Books Limited, 1984.

8 Quintanilla fue curador de la Galería Xavier Kantón entre 1986 y 1987.

professional artists, the Ministry of Culture was supporting muralism, popular poetry and “exteriorista” poetry, with a strong emphasis on the Poetry Workshops.<sup>7</sup>

Miguel: How was your experimental work perceived by the more established artists? You were making objects, assemblages, ephemeral actions...

Raúl: We had access to the Xavier Kantón gallery, which belonged to the ENAP, and where we could do whatever we wanted.<sup>8</sup> There was also the Fernando Gordillo gallery, which belonged to the ASTC, and where we used to show our experiments as well. I think that older artists looked at our stuff as something we did for fun, nothing serious; for them it was like a hobby. They saw themselves as our elderly siblings, who were waiting for us to grow up and realise that this shit was meaningless; that only painting and sculpture were serious art. That is, for our generation the contact with the rest of the world and with artists that had a different attitude towards art, was important; for them, it wasn't important at all. The traditional arts, and the generation of the sixties, remained closed-in on their idea of what art should be.

Miguel: How would you characterize your work from these years?

---

7 For a review of the “poesia exteriorista” and literary work by Ernesto Cardenal see Paul W. Borgeson, “Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal”, Londres, Tamesis Books Limited, 1984.

8 Quintanilla was the curator of the Galería Xavier Kantón between 1986 and 1987.

Raúl: No sabría decirte. Recuerdo que eran ensamblajes; estaba haciendo las primeras cajas donde usaba muñequitos de plástico o incorporando fotografías de revistas.<sup>9</sup> Lo interesante para mí era que quienes valoraban estas cosas era la gente que venía de fuera. Teníamos más *feedback* con ellos que con los artistas establecidos de Nicaragua.

ML: En tu obra había alusiones directas a la intervención militar.

Raúl: Era una obra marcada por la política y por la época. Era imposible no hablar de la amenaza que representaban los yankees que querían invadir Nicaragua; eso era permanente y real. Entonces, no solo mi obra sino la obra de todos, o casi todos, fue una respuesta a lo que significaba vivir la guerra, la Revolución y la contrarrevolución también. Y eso es algo que compartimos mi generación y la anterior. Pero también podíamos ser bien dogmáticos. En más de una ocasión, cuando salimos de viaje afuera, nos negábamos a hablar con determinadas personas porque no nos queríamos contaminar.

Miguel: Otro de los textos iniciales de este libro se titula “Pintura primitiva y peligro comercial”, que escribiste en 1987. Tú hablabas del valor de la pintura de las islas de Solentiname, pero señalabas el peligro de que esta pintura se convirtiera en una moda adaptada al turismo.

Raúl: En ese momento hablar de pintura primitiva era como hablar del “arte nicaragüense”. Eso era lo que Ernesto Cardenal promovía. Gran

Raúl: I can't really say. I remember it was assemblage; I was making my first boxes with plastic figurines, or incorporating pictures from magazines.<sup>9</sup> It was interesting that the people who valued this stuff the most were those coming from the outside. We received more *feedback* from them than from the more established artists in Nicaragua.

ML: Your work referenced the military intervention directly.

Raúl: It was a type of work that was marked by the politics of its era. It would have been impossible not to speak about the threat represented by the Yankees who were planning on invading Nicaragua; it was permanent, and it was real. So, it wasn't only my work, it was everyone's, or almost everyone's, that was responding to what it meant to live at war, during the Revolution and counter-revolution. This [was a condition] shared between my generation and the previous one. At the same time, we could become quite dogmatic. On more than one occasion, while traveling abroad, we prevented ourselves from speaking to certain people out of fear we might be contaminated.

Miguel: Another early text from the book, written in 1987, is titled “*Primitive Painting and the Dangers of Commercialism*.” You speak of the importance of painting in the islands of Solentiname, however you signal towards the risk that this manner of painting might become a tourist-oriented style.

---

<sup>9</sup> Ver por ejemplo los ensamblajes de Quintanilla titulados *Rambo: Final Chapter* (1985) y *Welcome to South Africa* (1986).

---

<sup>9</sup> See, for instance, Quintanilla's assemblages *Rambo: Final Chapter* (1985) and *Welcome to South Africa* (1986).

parte de su esfuerzo estaba enfocado en dar a conocer el trabajo de pintura de Solentiname y después, eventualmente, la pintura primitiva de las diferentes regiones del país. Eso desembocó en que mucha gente joven también empezara a hacer pintura primitiva porque tenía demanda en el mercado. Muy pocos querían comprar una pintura que no fuera “nicaragüense” –entendiendo aquí lo “nicaragüense” como el paisaje de vida rural del país. Lo que me preocupaba era esa tendencia en la que muchos jóvenes empezaban a presentarse a sí mismos como “campesinos nicaragüenses”, no por contexto o pertenencia sino por conveniencia. El riesgo para mí era que esta pintura se convirtiera en un estilo comercial y eso diluyera su verdadera importancia.

### La escuela y el museo

**Miguel:** Hablemos de tu involucramiento con instituciones. Entre 1983 y 1985 fuiste jefe del área de teoría de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y luego te convertiste en director de la Escuela. ¿Cómo llegaste allí?

**Raúl:** Llegué a dar clase de historia del arte. El entonces jefe de área de teoría de la ENAP, el arquitecto Silvio Solís, me conocía de la Escuela de Arquitectura de la UNAN (Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua). Allí habíamos hecho la primera revista de arte y arquitectura llamada *ACAT* a fines de los setenta (1976-1978). Yo formaba parte de su mejor grupo de alumnos y debido a eso me invitó a dar clases.<sup>10</sup> Pero él era un poco

Raúl: In that moment, speaking of *primitivist* painting was like speaking about “Nicaraguan art” in general. This was what Ernesto Cardenal promoted. A great part of his effort was focused on the painterly work from Solentiname, and later, eventually, *primitivist* painting from different regions of the country. It led many young artists to start working in this *primitivist* manner, since there was market demand. Very few people wanted to buy a painting that wasn’t “Nicaraguan”—by which I mean a representation of landscape and rural life in the country. I was worried about this tendency that led many young people to present themselves as “Nicaraguan peasants,” not due to context or belonging but rather for convenience. I saw a risk in this type of painting becoming a commercial style, which would dilute its true significance.

### The School and the Museum

**Miguel:** Let’s speak about your involvement with institutions. Between 1983 and 1985, you were chair of the department of theory at the National School of Visual Arts (ENAP) and later you became director of the School. How did this occur?

**Raúl:** I began teaching art history. The architect Silvio Solís, then chair of the theory department at ENAP, had known me from the School of Architecture at UNAN (National Autonomous University of Nicaragua). We had put together *ACAT*, the first magazine for art and architecture, towards the end of the seventies (1976-78). I was part of the best group of students from his class, which is why he

<sup>10</sup> Quintanilla fue profesor asistente de la Escuela de la Arquitectura de la UNAN entre 1976 y 1978, y luego pasó a ser profesor de cátedra entre 1978 y 1982. En 1983 es nombrado Profesor de Teoría de la ENAP.

irresponsable; decía: “Como a mí me medio pagan entonces yo medio vengo”. Así que en vez de llegar los cinco días iba solo tres, por lo que terminaron despidiéndolo y en su lugar me pusieron a mí. Eso debe haber sido en 1983.

**Miguel:** Y en 1985 te convertiste en director de la ENAP. ¿Cómo describirías tu trabajo como jefe del área de teoría y luego como director?

**Raúl:** Lo que traté de hacer fue cambiar un poco el contenido de los programas de teoría del arte e historia del arte. Me interesaba no enfocarlo únicamente en la tradición sino salir, ir más allá y empezar a ver otras cosas. Quería darle espacio a los artistas y a la gente que estaba llegando desde otras geografías y experiencias. Gracias a que abrimos el espacio fue que conocí a muchas personas, entre ellas a Patricia Belli, que venía de estudiar en Nueva Orleans. Ella vio la escuela y tuvo un espacio para intercambiar y mostrar lo que estaba haciendo también. Creo que si hubo un logro fue precisamente ese: abrir la ENAP para dialogar con mucha más gente y especialmente con quienes tenían una visión distinta.

**Miguel:** ¿Cuánto tiempo fuiste director de la ENAP? ¿Y quién tomó el cargo luego de ti?

**Raúl:** Fui director dos años y medio. Después de mí estuvo la artista Claudia Lucía Chamorro, hija del periodista Pedro Chamorro. Ella era una persona bastante abierta. Y luego la dirección la tomó Alejandro Aróstegui [cofundador del Grupo Praxis en 1963], que significó el retorno a valores más tradicionales, pero él también estuvo poco tiempo. En dos o tres años hubo

invited me to teach. He was a bit irresponsible; he would say: “As they sort of pay me, I sort of show up.” Instead of five days per week, he only went in three, so they fired him and put me in his place. It must have been in 1983.

**Miguel:** And in 1985 you became director of the ENAP. How would you describe your work as chair of the department of theory, and then as director?

**Raúl:** I tried to change a little the content of the art history and theory curriculum. I was interested in moving away from the traditional focus and starting afresh. I wanted to create room for artists, and for those arriving from other places and who brought other types of experience with them. We opened up the space, and that was how I got to know a number of people, one of whom was Patricia Belli, then returning from her studies in New Orleans. She saw the school as a space for exchange and for sharing what she was working on. I think that if there was an achievement, it was precisely this, opening up the ENAP in order to enable conversations with many more people, and especially with those who had different vision.

**Miguel:** How long were you director of ENAP? And who was left in charge after you?

**Raúl:** I was principal for two and a half years. Artist Claudia Lucía Chamorro, daughter of journalist Pedro Chamorro, came after. She was quite open-minded. Then, Alejandro Aróstegui [who co-founded Praxis in 1963] took over, which implied a return to more traditional values, but he wasn't there long. Various principals rotated,

varios directores y eso significó un proceso interrumpido.

**Miguel:** O sea que la ENAP no llegó a transformarse del todo durante la Revolución. ¿Qué crees que hubiera hecho falta para que eso ocurriese?

**Raúl:** Mayor conciencia por parte de alumnos y profesores, y quizás también trabajar mejor la estructura internamente. La intención era fomentar un entendimiento más amplio de la práctica artística. El programa consistía en un período formativo de dos a tres años en la Escuela; después los artistas eran enviados por un año a involucrarse con los Centros Populares de Cultura (CPC) con la idea de experimentar lo que estaba pasando a nivel de cultura popular, y después volvían de regreso a la escuela, a la especialidad elegida –grabado, pintura, etc.– pero ya con el bagaje adquirido con la gente de los pueblos. Pero la mayoría de los estudiantes no quería eso sino solo graduarse para tener su cartón y empezar a trabajar, lo que muchas veces significaba conquistar el mundo del arte. Entonces, esa dimensión del proyecto no funcionó. Se pensó también que el contacto de los estudiantes con los CPC iba permitir mejorar las técnicas de producción. Creo que ese beneficio mutuo ocurrió en alguna medida, pero en el fondo el programa no funcionó realmente; varias cosas tenían que haberse pensado más.

**Miguel:** Luego de eso fuiste nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo entre 1989 y 1990, que antes se había llamado Museo de la Solidaridad Julio Cortázar. ¿Cómo fue ese proceso?

during a period of two or three years, which meant the process was interrupted.

**Miguel:** So, the ENAP didn't manage to change at all during the Revolution. What do you think was missing?

**Raúl:** More involvement on behalf of students and professors, and perhaps better management of the internal structure. The idea was to foment a wider understanding of what art practice implied. The curriculum consisted of a two to three-year training period at the School; artists were then sent out to work together with the Popular Centres for Culture (CPC) in order to experience what was happening in this popular realm, and then to return to the school, each to their department—printmaking, painting, etc.—although with experience gained from people in the countryside. But the majority of students weren't interested in this, rather they wanted to graduate, get a degree, and start working, which often meant succeeding in the art world. So, this aspect of the project didn't pan out. It was also believed that the contact between the students and the CPCs would improve the techniques of production. I think this mutual benefit was reached to some extent, even if the program didn't really work; many more things would have had to be thought-out further.

**Miguel:** You were later named director of the Museum of Contemporary Art between 1989 and 1990, previously called the Julio Cortázar Solidarity Museum. How was that process?



Raúl: El Museo surge como una idea de Ernesto Cardenal. Hay un mito que dice que las donaciones a los artistas latinoamericanos se pidieron originalmente con la intención de venderlas y comprar municiones y armas para el Frente Sandinista de Liberación Nacional, que entonces estaba en una guerrilla. No se sabe si eso es verdad o no, pero la historia cuenta que finalmente Ernesto dijo: "No, mejor conservemos las obras porque algún día vamos a tener un museo."

Miguel: ¿Cómo fueron los primeros pasos del museo?

Raúl: [La gallerista y gestora chilena] Carmen Waugh se encargó de organizar la colección. Eso fue importante porque ella la limpió. En la euforia de la Revolución se donaron muchas cosas que no tenían tanto valor. Ella editó la selección y fue también su primera directora, en 1981. Cuando me ofrecieron la dirección me interesó porque ese museo tuvo mucha influencia en nuestra generación; nos abrió los ojos a un tipo de obra que no conocíamos. La situación es que el museo no tenía una sede: la colección estaba ubicada en las bodegas del Teatro Nacional y viajaba por el país. Como la mitad de la colección es arte en papel era fácil transportarla. Finalmente conseguimos una sede y estábamos en proceso de implementar un plan a más largo plazo cuando el FSLN pierde las elecciones en febrero de 1990. Este es otro proyecto que quedó truncado, al igual que la idea de la ENAP de formar a un estudiante distinto del tradicional, con una conciencia social más fuerte. Por eso mi sensación es de tristeza.

Raúl: The Museum was Ernesto Cardenal's idea. According to the legend, the work donated by Latin American artists was originally meant to be sold and used to buy munition and weapons for the FSLN, which was then a guerrilla. We don't know whether that's true or not, but, as it happened, Ernesto finally said: "No, better to preserve the work, because one day we'll have a museum."

Miguel: Which were the first steps in founding museum?

Raúl: [The gallerist and cultural worker] Carmen Waugh was in charge of organizing the collection. This was important because she cleaned it up. In that euphoria from the Revolution, lots of things that weren't of much value were also donated. She edited the selection, and became the first director [of the museum] in 1981. When they offered me the position, I was interested because the museum had a lot of influence over our generation; it opened our eyes to a kind of work that we were unfamiliar with. The problem was that the museum didn't have an actual venue: the collection was stored in the basement of the National Theatre and displays travelled around the country. Since half of the collection was made up of works on paper, it was easy to transport. We finally managed to get a space, and were in the process of implementing a long-term strategy, when the FSLN lost the elections in February 1990. The museum was thus another project left standing, like the idea that the ENAP would help shape a non-traditional, socially conscious student type. Hence my sadness.

**Miguel:** ¿Fue en tu gestión que se le pidió al artista argentino Luis Tomasello hacer un diseño arquitectónico para el museo?

**Raúl:** Correcto. Conocimos a Tomasello, que era íntimo de Cortázar, y se enamoró de la idea. Queríamos hacer una sede que fuera creciendo, que partiera de un módulo básico y cuando se fuera consiguiendo más dinero el edificio crecería progresivamente. Pero nunca se construyó. Como te digo, los planes más importantes no se llevaron a cabo: consolidar arquitectónicamente el museo, establecer las sucursales en el país y hacer crecer la colección. Con David Craven y [la escritora e historiadora del arte] Dore Ashton ya incluso teníamos una lista de posibles obras para recibir desde Nueva York. Había mucha gente interesada en contribuir. Pero finalmente todos los planes quedaron estancados.

**Miguel:** Ya que mencionaste a David Craven, te quería preguntar por un proyecto que tú diseñaste junto con él: The Institute for the Study of Art and Architectural History in Central America [Instituto por el estudio de la historia del arte y la arquitectura en América Central] en 1990 o 1991. ¿Cómo surge esa idea?

**Raúl:** En realidad fue una idea de Craven. A él le encantaba cuidar los documentos, que no se perdieran. Él me hizo ver el valor del recorte de periódico y de guardar los materiales. Su biblioteca personal, que consistía en más de dos mil libros de arte y revistas, iba a ser la base del Instituto, junto con mi biblioteca y varios

**Miguel:** Was it under your leadership that Argentinian artist Luis Tomasello was asked to make an architectural plan for the museum?

**Raúl:** That is correct. We had met Tomasello, who was intimate with Cortázar, and fell in love with the idea. We wanted to build a museum that could keep growing, starting from some kind of basic module, and that could progressively grow, as funding became available. But it was never built. As I'm telling you, the most important plans were never fulfilled: the architectural consolidation of the museum, the establishment of national branches, and the development of the collection. With David Craven and [art historian and writer] Dore Ashton we even had a list of possible artworks to be received from New York. There were many people interested in contributing. In the end, all those plans were halted.

**Miguel:** Now that you mention David Craven, I wanted to ask about a project you designed together with him: The Institute for the Study of Art and Architectural History in Central America, in 1990 or 1991. How did that idea come about?

**Raúl:** It was really Craven's idea. He prised keeping all the documents, so that they do not get lost. He taught me to appreciate the value of cut-outs from the newspapers and of safekeeping materials. His personal library of more than 2,000 art books and magazines, was going to constitute the foundation of the Institute, alongside my library and other

materiales donados.<sup>11</sup> Pero como no pasó nada finalmente debido también al cambio de rumbo político del país, Craven donó gran parte de sus materiales al Instituto de Historia de la UCA (Universidad Centroamericana) de Managua, pero no estoy seguro cuán fácil es acceder a ella. Ahí está por lo menos. Para mí es como una semilla.

### Proyectos editoriales

Miguel: Hablemos de tu trabajo editorial. Ya mencionaste la revista *ACAT* que editaban desde la Escuela de Arquitectura a fines de los setenta. La siguiente fue *Idi@y Puej* a fines de los ochenta. ¿Cómo fue ese proceso?

Raúl: *ACAT* la editamos entre 1976 y 1978. Esa primera revista fue sobre arquitectura, pero nos permitió comprender que había mucha gente haciendo cosas y con ganas de

donated materials.<sup>10</sup> But, as nothing happened, due in part to the change in politics, Craven donated a large part of his materials to the Institute of History at UCA (the Central American University) in Managua, although I'm unsure how easy it is to get access. At least it's there. For me, it's like a seed.

### Editorial projects

Miguel: Let's talk about your editorial work. You've already mentioned the magazine *ACAT*, which you were editing from the School of Architecture at the end of the seventies. The next one was *Idi@y Puej* towards the end of the eighties. What was this process like?

Raúl: We published *ACAT* between 1976 and 1978. This first magazine was about architecture, but we figured out that a lot of people were

---

11 El documento de anteproyecto de este Instituto se encuentra en los archivos de Quintanilla. Allí figura que esta institución iba a ser dirigida por Quintanilla y que el proyecto contemplaba como punto de partida los "archivos de arte y política cultural en Nicaragua", la cual consistía en juegos completos de publicaciones periódicas como *La Prensa Literaria*, *El Pez y la Serpiente*, *Praxis*, *El Nuevo Amanecer*, *Ventana*, *Nicarúac*, *La Chachalaca*, *Pensamiento Propio*, entre otros. También se incluían las publicaciones realizadas por el Ministerio de Cultura entre 1979 y 1988 y por el Instituto Nacional de Cultura; todos los catálogos y documentos de exposiciones de la UNAP, documentación sobre la Escuela de Solentiname, documentos de la Escuela Nacional de Arte Público Monumental durante los ochenta, entre otros. El Instituto también contemplaba incluir "archivos de arte moderno y arquitectura antes de 1979" (con colecciones de archivos personales de artistas como Rodrigo Peñalba, Asilia Guillén, Armando Morales, entre otros) y una selección de "archivos de arte y arquitectura de los periodos precolombino y colonial".

---

10 The draft document for the establishment of the Institute can be found in Quintanilla's archives. It mentions that the institution was to be directed by Quintanilla, and that they were contemplating as a point of departure the "archives for art and cultural politics in Nicaragua," which consisted of complete issues of magazines such as *La Prensa Literaria*, *El Pez y la Serpiente*, *Praxis*, *El Nuevo Amanecer*, *Ventana*, *Nicarúac*, *La Chachalaca*, *Pensamiento Propio*, amongst others. It also included publications produced by the Ministry of Culture between 1979 and 1988, and by the National Institute of Culture; all of the catalogues and documents pertaining to UNAP exhibitions, documentation concerning the "school of" Solentiname, documents from the National School of Monumental Public Art from the eighties, amongst others. The Institute was to include "archives of modern art and architecture from before 1979" (collections from the personal archives of artists such as Rodrigo Peñalba, Asilia Guillén, Armando Morales, amongst others) and a selection of "archives of art and architecture from the pre-Colombian and colonial period."

expresarse pero sin lugar para publicar. La intención de *ACAT* fue también crear una voz crítica incluso con respecto al Departamento de Ciencias Físicas y Matemática, que eran los encargados de la Escuela de Arquitectura en la UNAN. Esa revista fue para mí como un antecedente; cuando llegué a la ENAP, que tenía el taller de gráfica –bajo la dirección de Oscar Rodríguez– lo usamos para editar *Idi@y Puej* (1987-1989). La revista era una edición colectiva; buscaba analizar el momento y mostrar las obras que estábamos haciendo. Los textos eran de los mismos artistas. Allí empezó a publicar María Gallo, David Ocón, Raquel Quesada y Porfirio García, entre otros. Después decidimos sacar *Idi@y Textos*, donde cada número era el texto de alguien. El primero fue Orlando Sobalvarro, y luego incluimos textos de Dore Ashton y Carolina Ponce de León, entre otros. En ese momento empezamos a ver el valor del texto, así que de la poesía pasamos al ensayo y la reflexión. Nos gustó la idea de publicar el pensamiento de nuestra generación.

Miguel: En esos años fuiste también editor de *Ventana*, el suplemento cultural del periódico sandinista *Barricada*.

Raúl: Creo que eso fue entre 1988 y 1989. Había varios editores y a mí me invitaron a ser uno de ellos. Yo me encargaba de la sección de artes visuales. Eso abrió la posibilidad de incluir las cosas que estábamos haciendo. El periódico tenía una circulación de miles de ejemplares, en vez de los 100 que hacíamos de *Idi@y Puej* y eso nos permitió amplificar el debate. Esto ocurrió en paralelo a la organización de los llamados Foros de la Plástica Nacional, donde empezábamos a discutir los problemas que proponía nuestra

doing things and had a need to express themselves, yet no space for doing so. The intention behind *ACAT* was also to create a critical voice, with respect to the Department of Science and Mathematics as well, since they were in charge of the School of Architecture at UNAN. For me, the magazine was like a precursor; once I arrived at ENAP, which had the graphics workshop—under the leadership of Oscar Rodríguez—we used it to print *Idi@y Puej* (1987-1989). The magazine was edited collectively; we were interested in analysing the moment [we were living in] and to show the work we were producing. The texts were written by the same artists. It was where María Gallo, David Ocón, Raquel Quesada and Porfirio García, amongst others, began writing. We later decided to put out *Idi@y Textos*, with each new issue being someone's text. First it was Orlando Sobalvarro, and then we included texts by Dore Ashton and Carolina Ponce de León, amongst others. At this point, we began to see the value of the written text, so we switched from poetry to essay writing and reflections. We liked the idea of publishing how our generation thought.

Miguel: During those years, you were also the editor of *Ventana*, the cultural supplement of the Sandinista newspaper *Barricada*.

Raúl: I think that was between 1988 and 1989. They had several editors, and invited me to be one of them. I was in charge of the visual arts section. This gave us an opportunity to include the things we were doing. The paper had a circulation of thousands, by comparison to the 100 issues of *Idi@y Puej*, allowing us to widen the debate. This happened in parallel to the so-called Forums for National Art, where we began

generación, a la que se le llamó la “generación de relevo”. Creo que fue allí que muchos se dieron cuenta de que nuestra crítica y actitud no eran cuestiones “temporales” y que no íbamos a “evolucionar” eventualmente para dejar de hacer locuras y volver a pintar.

**Miguel:** Uno de los textos que incluimos en este libro es un artículo de 1988 publicado precisamente en *Ventana*, donde Patricia Belli, Raquel Quezada y tú subrayan la urgente necesidad de una “renovación de la imagen y sus medios de expresión”.

**Raúl:** Sí. El hecho de que no solo nos quedáramos en hacer estas locuras, sino que nos dedicáramos a pensar y escribir sobre ellas abrió un espacio nuevo de confrontación de ideas. Eso fue lo importante de editar estas revistas y de tener acceso al periódico. Ese debate fue realmente rico y creo que le sirvió tanto a los de la generación Praxis como a nosotros. Fue como decir que la nueva generación no estaba dispuesta a seguirlos alabando. Praxis fue la experiencia más importante del arte nicaragüense hasta los setenta y los que vinimos después fuimos vistos como sus hermanos menores. Pero nosotros no queríamos hermanos. No queríamos pintar ni pensar como ellos, y estos espacios editoriales nos dieron la posibilidad de expresar todo eso, escribiéndolo. Nos forzó a pensar antes de simplemente estar hablando tonteras.

**Miguel:** El siguiente proyecto importante que los articuló en torno a la escritura fue *ArteFacto*, que primero surgió como colectivo y luego se transforma en revista en 1992. ¿Cómo fue ese proceso?

to discuss the issues that our generation was bringing to the fore—the “generation of relief,” as it was referred to. I think many realized then that our critique and general attitude were not just temporary, and that we weren’t going to eventually “evolve” and stop dabbling in silly things and return to painting.

**Miguel:** One of the texts included in the book is a 1988 article published in *Ventana*, where, together with Patricia Belli and Raquel Quezada, you underscore the urgent need for “innovating image and means of expression.”

**Raúl:** Yes. The fact that we didn’t just keep at it, rather that we also dedicated ourselves to thinking and writing about these silly things, opened up room for debate. That is why it was important to publish these magazines, and to gain access to the newspaper. The debate was truly rich, and I believed it served both ourselves and the Praxis generation. It was like saying the new generation was no longer willing to follow in their footsteps. Praxis was the most important movement in Nicaraguan art leading up to the seventies, and those of us who came after were seen like the little brothers. But we didn’t need brothers. We didn’t want to paint nor think like them, and these publishing venues gave us an opportunity to express all that, by writing it down. It forced us to think before talking nonsense.

**Miguel:** The next important project to develop in terms of this articulation through writing was *ArteFacto* which began as a collective, and later became a magazine, in 1992. What was that process like?

Raúl: Cuando el FSLN pierde las elecciones, los artistas nos quedamos con un sentimiento de orfandad porque la Revolución había dado un apoyo muy importante al arte y a la cultura. Fue como si se hubieran muerto tu mamá y tu papá porque finalmente ellos te financiaban y hasta te compraban obra; especialmente a la generación anterior a nosotros. Parece mentira pero había un mercado de arte del gobierno hacia los artistas, además de una cantidad enorme de concursos y premios. El apoyo iba desde las bellas artes hasta el arte de los pintores primitivistas. Y ante esa situación de desamparo muchos empezamos a reorganizarnos. Recuerdo una reunión con Patricia [Belli], Juan Rivas, Juan José Robles y yo, donde dijimos que no podíamos estar en esta actitud de estar llorando porque se acabó la vaina. Lo que decidimos hacer entonces fue un grupo de discusión. Pero poco después Patricia recibió una beca para ir a Europa, Juan José se fue a Nueva York, Juan Rivas desapareció y yo me quedé haciendo nada. Al cabo de un tiempo, en 1992, apareció otra gente, Oscar Rodríguez se volvió a involucrar y fue entonces cuando pensamos que era tiempo de hacer otra revista. Fue clave el involucramiento de Juan Bautista Juárez como productor; él no era artista y venía de las clases populares, por lo que tenía un odio de clase fenomenal. Él dijo: tenemos que hacer una revista. Y el primer número de *ArteFacto* es él: él fue quien lo editó y aparece como director. Luego decidimos que la revista iba a tener un editor distinto en cada número. Yo fui designado como editor del segundo número. El tercero le tocaba a María Gallo, pero ella no hizo nada y entonces yo la terminé haciendo. La cuarta le

Raúl: When the FSLN lost the elections, artists felt a bit like orphans, since the Revolution had given a great deal of support to the arts and to culture more broadly. It was as if your mom and dad had died, since in the end they were the ones supporting you, and even buying your work; this applied especially to the generation that immediately preceded ours. It may seem like a lie, but there was an art market involving the government and artists, in addition to an enormous number of awards and prizes. This support covered an entire range of practices, from the fine arts to *primitivist* painting. Confronted by this abandonment, many of us began to reorganize. I remember a meeting with Patricia [Belli], Juan Rivas, and Juan José Robles, where we agreed that we couldn't keep crying because the entire thing was over. We decided to create a discussion group. Soon thereafter, Patricia received a grant to travel to Europe, Juan José went to New York, Juan Rivas vanished, and I was left behind doing nothing. After a while, in 1992, other people showed up, Oscar Rodríguez got involved again, and we figured it was time to start another magazine. The involvement of Juan Bautista Juárez as producer was key; he wasn't an artist, and came from a lower-class background, which was why he had phenomenal class hatred. He said: we need to put together a magazine. The first issue of *ArteFacto* is all him: he edited it and is listed as director. We then decided that each issue should be edited by a different person. I was the second editor. The third issue went to María Gallo, but she didn't do anything with it, so I ended up producing that issue as well. For the fourth, it was David Ocón's turn. He didn't do anything either, so I ended up editing it, once

tocaba a David Ocón. Tampoco él hizo nada y entonces nuevamente yo fui el editor. Al final quedó en que todos harían lo que les diera la gana; mandaban libremente sus colaboraciones y textos, y yo me encargaba de editar. Yo no controlaba lo que la gente mandaba o ponía. Así, la revista fue creciendo y eso también la hizo impagable. Con el pasar del tiempo los patrocinadores fueron decreciendo. Primero teníamos algunas empresas que colaboraban porque creían que era una revista de arte y después se dieron cuenta de que también era una revista de política, y entonces ya no querían figurar. Al final terminó financiándose con las obras de los propios artistas.

**Miguel:** En paralelo crearon *Artimaña*, que lo anunciaban como el “brazo armado de *ArteFacto*”.

**Raúl:** Lo que pasa que como la revista se estaba volviendo más cara, ya no podíamos sacarla con la periodicidad que queríamos. A diferencia de *ArteFacto*, *Artimaña* era barato, impreso en papel periódico; entonces lo podíamos sacar cuando queríamos. Básicamente nos servía para atacar al Ministerio de Cultura, a los artistas de Praxis, a todo lo que pudiera considerarse el *establishment* cultural de Nicaragua. Teníamos nuestros blancos favoritos.

**Miguel:** En esos años empezaste a usar varios seudónimos: Alejandra Urdapilleta y Paco Pico, entre otros. ¿Por qué?

**Raúl:** Surgen básicamente porque al hacer *ArteFacto* no quería poner tres veces mi nombre. Ilban a decir que este hijo de puta

more. In the end, we decided everyone should do whatever they felt like doing; they would send in their submissions at will, collaborations, texts, while I would remain in charge of the editing. I wasn't controlling what people sent or put in there. So, the magazine kept growing, and became impossible to fund. With time, patronage decreased. A few companies collaborated in the beginning because they thought it was an arts publication; once they realized that it was also a political magazine they no longer wanted to be featured in it. We ended up financing it through the sales of work by the contributing artists.

**Miguel:** In parallel, you created *Artimaña*, which you announced as the “armed branch of *ArteFacto*.”

**Raúl:** What happened was that as the magazine was becoming more expensive, we could no longer put out the issues at our desired frequency. By comparison to *ArteFacto*, *Artimaña* was cheap, and printed on newsprint; that way we could publish it whenever we felt like it. It was basically our means to attack the Ministry of Culture, the Praxis artists, anything that might be a part of the cultural *establishment* of Nicaragua. We had our favourite targets.

**Miguel:** During those years, you started using pseudonyms: Alejandra Urdapilleta and Paco Pico, amongst others. Why?

**Raúl:** It was basically because in the production of *ArteFacto* I didn't want to see my name show up three times. They would have said that this

estaba haciendo la revista solo! Y después cada personaje empezó a adquirir como una manera de escribir. Por ejemplo, Alejandra Urdapilleta era la que más escribía en contra del Ministerio de Cultura. Anita Guillete solamente escribía para contar bromas. Paco Pico era el irónico del grupo. Y después me di cuenta de que Rolando Castellón era otro que se había estado inventando varios nombres: Moyo Coyatzín, Cruz Alegría...

Miguel: En 2002 *ArteFacto* llega a su final luego de 10 años. Entonces surge *Estrago* en 2003.

Raúl: Sí. Después de diez años estábamos sofocados de trabajar juntos y habíamos empezado a conocer a gente nueva. Parte del grupo viejo de *ArteFacto*, Teresa [Codina], David [Ocón] y otros estaban inquietos, preguntándose si ya no íbamos a hacer nada. Entonces, con la gente nueva, especialmente con Rodrigo González—qué pasó a ser el productor de la revista— decidimos copiarnos de los formatos cuadrados de los catálogos de TEORÉTICA—para diferenciarnos de *ArteFacto*— y empezamos a publicar. Creo que fue un buen trabajo, pero me parece que no había la misma química de antes y por eso no duró tanto. Lo que quizás se perdió fue el carácter burlesco. *ArteFacto* tenía toda una sección de burla contra todo y todos, y *Estrago* estaba más bien compuesta de los textos que producíamos. *Estrago* era más una revista de arte que de política, y con un componente importante de la lucha ecológica, ya que esa era la pelea de Rodrigo: la protección de la reserva Indio-Maíz y la protesta contra la destrucción de las reservas biológicas en Nicaragua. Creo que lo importante de la experiencia de *Estrago*

son of a bitch was putting together the entire magazine on his own! Later, every character started to develop their own manner of writing. For instance, Alejandra Urdapilleta was most vocal against the Ministry of Culture. Anita Guillete only wrote to tell jokes. Paco Pico was the ironic one from the group. I later found out that Rolando Castellón was another one making up names for himself: Moyo Coyatzín, Cruz Alegría...

Miguel: In 2002, after 10 years, *ArteFacto* reached its conclusion. *Estrago* began in 2003.

Raúl: Yes, after ten years we were sick of working together, and began to meet new people. Some from the old group at *ArteFacto*, Teresa [Codina], David [Ocón] and others, became restless, wondering if they weren't going to do anything anymore. Hence, with the new people, especially with Rodrigo González—who became the producer of the magazine—we decided to copy the square format of TEORÉTICA catalogues, in order to create a distinction with *ArteFacto*—and we began to publish. I think it was good work, but I feel like the chemistry from before was gone, which is why I didn't last long. Maybe the sense of the burlesque was lost. *ArteFacto* had an entire portion dedicated to satire, while *Estrago* was more composed, in terms of the texts we were producing. *Estrago* dealt with art, more than with politics, and had a significant connection to ecology, since that was Rodrigo's battle: protecting the Indio-Maíz reserve and protesting the destruction of Nicaragua's natural reserves. I think that the most important part of the *Estrago* experience was that it assembled a group that some years later formed the magazine *Malagana* and that



fue consolidar un grupo que años después se convierte en la revista *Malagana* y en lo que es hoy el proyecto cultural *Mácula*.

### **Transición a los noventa, exposiciones y bienales**

**Miguel:** Quiero retroceder un poco para detenernos en el contexto de transición de la Revolución al gobierno de Chamorro. En “Un diálogo suspendido: La Revolución nicaragüense y las artes plásticas”, que escribiste originalmente en 1992 para una conferencia en Chicago, señalabas las implicancias culturales del momento inmediato a la derrota electoral del FSLN. Allí hablabas de la naturaleza eurocéntrica del sistema del arte contemporáneo y la importancia de no convertirse en un mero apéndice de los centros metropolitanos, así como tampoco autoexotizarse para complacer la mirada extranjera. Ponías ejemplos sobre esas maneras de producir un lenguaje visual que “fuera nacional y a la vez internacionalista”, que tú veías entonces en la obra de Rubén Darío, Armando Morales y Ernesto Cardenal. Yo interpreto eso cómo una pregunta sobre cómo construir una contemporaneidad no colonial. ¿Cómo percibes hoy a esas figuras que mencionabas?

**Raúl:** Desde hoy claramente podríamos mencionar más nombres. Y entre los tres, sin duda Darío es el más importante. Era una persona que venía de extracción humilde, de un pequeño pueblo recóndito de Nicaragua. Si bien ya siendo escritor su meta fue trasladarse a París para estar en el centro de la cultura, al estar allí se dio cuenta de que ese lenguaje

shaped what is today the cultural programme of *Mácula*.

### **Transition to the nineties, exhibition and biennials**

**Miguel:** I want to return a bit to the context of transition between the Revolution to Chamorro’s government. In “A suspended dialogue: The Nicaraguan revolution and the visual arts,” which you originally wrote in 1992 for a conference in Chicago, you made note of the cultural implications of the FSLN defeat. You spoke about the Eurocentric nature of the contemporary art system and of how important it was that one doesn’t turn into a simple appendix to the metropolitan centres, or that one auto-exoticizes to please a foreign gaze. You gave examples of strategies for working towards a visual language that was “both national and international,” which you saw represented in the work of Rubén Darío, Armando Morales and Ernesto Cardenal. I read this as a question of how to construct a contemporaneity that isn’t colonial. How do you perceive the aforementioned figures in the context of today?

**Raúl:** We can certainly mention more names today. Also, amongst the three, Darío is without a doubt the most important. He came from humble origins, from a small recóndite village in Nicaragua. As a writer, his ambition was to move to Paris to be at the very centre of culture; once there, he realized that this international language was just as valid as the local one. The standing he has gained in the lineage of avant-garde modernism is due precisely to the encounter of this dimension

internacional era tan válido como el lenguaje local. El lugar que se ganó en la vanguardia modernista tiene que ver precisamente con el encuentro de esa vertiente de lo local y lo internacional, la puesta en valor de la lengua de sus orígenes. Morales, a pesar de haber producido toda su obra fuera del país, realmente logró incorporar en su pintura un imaginario muy particular donde la abstracción o la figuración deseaba transferir su experiencia vital. Él tenía una manera artística de comunicarse y su relación con la Revolución fue importante. Fue incluso embajador ante la UNESCO; es decir, prestó su prestigio y figura para defender los valores de la Revolución. Y Cardenal es un revolucionario verdadero; él es muy crítico de la masacre que está sucediendo ahora mismo. Tiene 93 años, ya casi ni puede caminar, pero sigue pensando y demandando acciones concretas, primero para desmentir que esto que vivimos es la misma Revolución de los setenta y segundo para pedir solidaridad internacional con el pueblo nicaragüense. Hace pocos días le envió una carta al expresidente de Uruguay, Felipe Mujica, para pedirle que condene la dictadura de Daniel Ortega. Vamos a ver qué dice Mujica.

**Miguel:** Es significativo que en esa reflexión no hayas incluido, junto con Darío, Morales y Cardenal, al artista, editor y curador Rolando Castellón. ¿No lo conocías entonces?

**Raúl:** No, en ese momento no lo conocía. Pero cuando lo descubrimos poco después nos dimos cuenta de que la persona que estaba construyendo eso mismo desde la contemporaneidad, desde el compromiso y una experimentación afín a nosotros, era precisamente él.

between the local and the international, the valuing of his original language. Morales, who produced his entire body of work outside of the country, managed to incorporate a highly specific imaginary into his painting, whereby through abstraction or figuration he desired to transmit a vital experience. He had a creative means of communicating, and his relationship with the Revolution was important. He was even a UNESCO ambassador; that is, he lent his prestige and standing to defend the principles of the Revolution. And Cardenal is a real revolutionary; he is a staunch critic of the current massacre. He is 93 years old, can barely walk, but hasn't stopped reflecting, and is asking for concrete actions: first to clarify that what we are experiencing at the moment is not to be confused with the Revolution from the seventies, and secondly to summon international solidarity with the Nicaraguan people. A few days ago, he wrote a letter to the former president of Uruguay, Felipe Mujica, asking him to condemn the dictatorship of Daniel Ortega. We shall see what Mujica has to say.

**Miguel:** It is significant that within this reflection you did not include the artist, editor and curator Rolando Castellón, alongside Darío, Morales and Cardenal. Did you not know him then?

**Raúl:** No, I did not know him. When we discovered him however, we realised that the one person who was building this same discourse, from a contemporary perspective, where the compromise was made with a type of experimentation akin to ours, was precisely him.

**Miguel:** How did your relationship with Rolando begin?

**Miguel:** ¿Cómo comienza tu relación con Rolando?

**Raúl:** Lo conocí a través de Virginia Pérez-Ratton a mitad de los noventa cuando ambos estaban organizando la exposición “MESÓTICA II / Centroamérica: Re-generación” en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de Costa Rica.<sup>12</sup> Ellos me invitaron a participar en esa exposición. Rolando trabajaba entonces como curador en el MADC. Allí empezamos una relación de amistad que se mantiene hasta hoy. Él es un tipo muy generoso y desde entonces ha apoyado muchas de nuestras iniciativas en Managua.

**Miguel:** ¿Cuál es la posición que tiene Rolando en la historia del arte nicaragüense?

**Raúl:** Es invisible en la historia del arte local. Por ejemplo, en la colección de la Fundación Ortiz Gurdíán, que es la colección más completa en el país, no hay obra de Rolando. Eso tiene que ver también con que su obra se ha mostrado de forma escasa y que no vive en Nicaragua desde hace muchas décadas. Creo que mi generación pudo conocerlo de manera personal y quizás algunos jóvenes también, pero ese es un diálogo interrumpido. Su obra es realmente vanguardista y se adelanta a muchas cosas que nosotros hicimos luego. Por ejemplo, las publicaciones que él estuvo haciendo en los setenta son materiales que descubrimos con admiración. Yo tengo obra de Rolando y hemos intentando difundirla, pero el reconocimiento a su trabajo sigue todavía lastimosamente ausente.

**Raúl:** I met him through Virginia Pérez-Ratton in the mid-nineties when the two of them were organizing the exhibition “MESÓTICA II / Central America: Re-generation” at the Museum of Contemporary Art and Design (MADC) in Costa Rica.<sup>11</sup> They invited me to participate. At the time, Rolando was a curator at MADC. Our friendship began then. He is a very generous person and has since supported many of our initiatives in Managua.

**Miguel:** How is Rolando positioned in the history of Nicaraguan art?

**Raúl:** He is invisible in local art history. For instance, the collection of the Ortiz Gurdíán Foundation, the most comprehensive in the country, doesn't have any work by him. This certainly has to do with his work rarely being shown there, and with the fact that he hasn't lived in Nicaragua for many decades. I think that my generation was able to get to know him in person, some younger people too, but it has been an interrupted dialogue. His work is truly avant-garde, and was ahead of many of the things we did later. For instance, the publications he was producing during the sixties are materials we discovered with admiration. I have work by Rolando, and we tried to disseminate it, but the recognition of his work is unfortunately still to come.

**Miguel:** The nineties are also the moment when your work and that of several of your contemporaries began to travel outside of Nicaragua. The post-war context was starting

---

<sup>12</sup> Ver *MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación*, San José, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1997.

---

<sup>11</sup> See *MESÓTICA II / Central America: Re-generation*, San José, Museum of Contemporary Art and Design, 1997.

Miguel: Los noventa es también el momento en que la obra de varios de ustedes empieza a salir fuera de Nicaragua. El contexto de posguerra empezaba a generar un intercambio más dinámico y en paralelo se empezaban a crear nuevas instituciones. Otro de los textos incluidos en el libro es el que escribiste para el catálogo de "Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua [Tierra de tempestades. Nuevo arte Guatemala, El Salvador y Nicaragua] realizada en el Harris Museum and Gallery en Preston, Inglaterra, entre noviembre de 1994 y enero de 1995.<sup>13</sup> Aquella fue una de las primeras exhibiciones de arte centroamericano fuera de la región. ¿Cuál fue el impacto de esa exposición para ustedes?

Raúl: Para nosotros fue importantísima esa exposición. Creo que fue la primera vez que salíamos como artistas nicaragüenses a representar al nuevo arte que se empezó a gestar a fines de los ochenta. Lo más importante, sin embargo, fue conocer a artistas como Moisés Barrios o Isabel Ruiz de Guatemala, así como a artistas de El Salvador, que nos abrieron los ojos a procesos similares ocurriendo en Centroamérica. Tuvimos también nuestra discusión con Joanne Bernstein, la curadora, sobre por qué incluir solo estos tres países, pero ella tenía un discurso muy específico sobre la guerra.

---

<sup>13</sup> Luego la exposición viajó a ciudades como Leicester, Belfast, Sunderland, Brighton y Huddersfield. Para una reseña de la exposición ver, Jennifer Greitschus, "Tierra de Tempestades: Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua", *Third Text*, Vol. 9, No. 30, 1995, pp. 79-84.

to generate a more dynamic exchange, and new institutions were beginning to emerge. Another text included in the book is the one you wrote for the catalogue for the exhibition "Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua [Tierra de tempestades. Nuevo arte desde Guatemala, El Salvador y Nicaragua] shown at the Harris Museum and Gallery in Preston, U.K., between November 1994 and January 1995.<sup>12</sup> It was one of the first exhibitions of Central American art outside of the region. What was the impact of this exhibition for your group?

Raúl: That exhibition was very important for us. I believe it was the first time that we got out, as Nicaraguan artists, to represent the new art that was emerging towards the end of the eighties. Most important, without a doubt, was making the acquaintance of artists such as Moisés Barrios or Isabel Ruiz from Guatemala, and artists from El Salvador, who opened our eyes to similar processes that were underway in the rest of Central America. We had a conversation with Joanne Bernstein, the curator, concerning the inclusion of these three countries only, but she had a very specific discourse in mind, concerning the war.

Miguel: After traveling across England, in 1996 you presented the selection of Nicaraguan work at ArteFactoría, the space that you had created as an extension of *ArteFacto*. Let's talk about this space and the exhibition.

---

<sup>12</sup> The exhibition later travelled to Leicester, Belfast, Sunderland, Brighton and Huddersfield. For a review of the exhibition see, Jennifer Greitschus, "Tierra de Tempestades: Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua", *Third Text*, Vol. 9, No. 30, 1995, pp. 79-84.

**Miguel:** Luego de viajar por Inglaterra, ustedes presentan en 1996 la selección de obra nicaragüense en la ArteFactoría, el espacio que habían creado como una extensión de *ArteFacto*. Hablemos de su espacio y de esta exposición.

**Raúl:** Algo importante de la ArteFactoría es que siempre fue colectivo. Todo lo que hicimos fue dar una respuesta a la situación que atravesaba el país. Sabíamos que teníamos que tener una actitud de confrontación agresiva. Nuestro principal enemigo era la nueva política del país, la implementación del neoliberalismo, la privatización de todo, incluida la cultura. Varias figuras de la dictadura somocista pasaron a colaborar con el Ministerio de Cultura y entonces volvimos a un entendimiento del arte profundamente elitista. Responder ante eso era nuestro deber.

**Miguel:** En esos años precisamente empieza a cambiarse la narrativa crítica del arte centroamericano a partir de la creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en San José y de una serie de proyectos e iniciativas curatoriales que intentaron comprender lo que estaba ocurriendo.

**Raúl:** Exacto. Poco después vino Virginia Pérez-Ratton con Castellón a organizar “MESÓTICA II” en el MADC [en 1996], que fue el primer intento de mirar la región desde adentro. Esa fue la diferencia entre “MESÓTICA II” y “Land of Tempests”: el lugar de la visión. Una mirada externa versus una interna. Pese a todo, yo creo que “Land of Tempests” fue importante para que incluso nosotros mismos tomáramos en serio lo que estábamos haciendo.

**Raúl:** Something important to note about ArteFactoría is that it was always a collective. Everything we did was in response to the situation in the country. We knew that we had to have an aggressively confrontational attitude. Our main enemy was the new politics of the country, the implementation of neoliberalism, the privatization of everything, culture included. Various figures from the Somoza dictatorship went on to collaborate with the Ministry of Culture, so we returned to a profoundly elitist attitude towards art. It was our duty to respond.

**Miguel:** It was precisely during those years that the critical narrative on Central American art began to change, starting with the opening of the Museum of Contemporary Art and Design (MADC) in San José, and with a series of curatorial projects and initiatives that sought to understand what was going on.

**Raúl:** Exactly. Soon thereafter Virginia Pérez-Ratton and Castellón organized “MESÓTICA II” at the MADC [in 1996], which was the first attempt at looking at the region from the inside. That was the difference between “MESÓTICA II” and “Land of Tempests”: the sight of vision. An external perspective versus an internal one. Despite everything, I think that “Land of Tempests” was important in that even we began to take ourselves more seriously.

Of course, after the exhibition travelled for two and half years across England, it seemed logical to show the work here. I think it was an attempt to say: “Look, you [the previous generation] think that we only make trash; well, some people appreciate this trash.” It was one of the most visited exhibitions at ArteFactoría.

Y claro, luego de que la exposición viajó dos años y medio por Inglaterra nos pareció lógico mostrar las obras acá. Creo que fue un intento de decir: “Miren, ustedes [la generación anterior] piensan que solo hacemos basura; pues hay gente valorando esta basura”. Esa fue una de las exposiciones más visitadas de la ArteFactoría.

**Miguel:** En 1997 surge la I Bienal de Pintura Nicaragüense organizada por la Fundación Ortiz Curdián. Y al año siguiente surge la Bienal Centroamericana. ¿Cómo sientes que la aparición de la bienal en Nicaragua cambia la discusión artística?

**Raúl:** Eso fue importante. Al principio fue una bienal tradicional. Incluso atacamos esa primera versión porque nos preocupaba que significara volver a valores conservadores. Las primeras dos fueron “bienales de pintura” pero luego, a partir del premio a Patricia Belli en 1999 y la polémica que se genera, el evento cambió su nombre a Bienal de Artes Visuales y desde entonces tuvo una apertura progresiva. Pero luego de la última edición, en 2016, el evento ha quedado suspendido y no se sabe si se va a retomar. De todos modos, su existencia fue importante porque permitió poner en valor a las generaciones que surgen a fines de los ochenta y en los noventa. Además, la polémica del premio de Patricia Belli permitió que a partir de 2001 ella creara su escuela experimental TaJO y luego EspIRA.<sup>14</sup> Ese proyecto de Belli también mejoró el nivel de la bienal. Eso hizo que en Nicaragua se generara una instancia para discutir sobre el desarrollo del arte

**Miguel:** The I Biennial of Nicaraguan Sculpture took place in 1997, and was organized by the Ortiz Curdián Foundation. The next year the Central American Biennial emerged. In what ways did the emergence of the biennial in Nicaragua change the discussion around art?

**Raúl:** This was important. At first it was a traditional biennial. We even attacked the first iteration because we were concerned it implied a return to conservative values. The first two were “painting biennials” but, starting with Patricia Belli gaining the prize in 1999 and the polemic this generated, the name of the event was changed to Visual Arts Biennial, and we have seen it gradually opening-up in the years since. After the last edition, in 2016, the event was left hanging and we don’t know if it will continue. Either way, its existence was important because it gave worth to the generations that emerged towards the end of the eighties, and during the nineties. In addition, the polemic around the prize won by Patricia Belli gave her license to create an experimental school, TaJO and then EspIRA, starting in 2001.<sup>13</sup> Her own project raised the bar of the biennial. It led to the creation of a venue to discuss the development of contemporary art. The event also helped build the collection of the Biennial’s founder, Ramiro Ortiz Curdián, which laid the foundations for a museum in León. If the collection is a mashup of many different things, it is because it does not have a curator, but I do think it reflects a break with what was

<sup>14</sup> Ver Miguel A. López, “No enseñar, aprender. Los experimentos educativos en EspIRA. Entrevista con Patricia Belli”, en Miguel A. López (ed.). Patricia Belli. Equilibrio y colapso, San José y Managua, TEOR/ética y Fundación Ortiz Curdián, 2018, pp. 186 - 195.

<sup>13</sup> See Miguel A. López, “Don’t teach, Learn. The Educational Experiment at EspIRA. An Interview with Patricia Belli”, in Miguel A. López (ed.). Patricia Belli. Balance and Collapse, San José and Managua, TEOR/ética and Fundación Ortiz Curdián, pp. 196-203.

contemporáneo. El evento además fue formando la colección del fundador de la Bienal, Ramiro Ortiz Gurdíán, que es ahora la base de un museo en León. Si bien esa colección es una mezcla de cosas muy disímiles porque no tiene curador, sí creo que refleja un corte con lo que estaba pasando en Nicaragua y Centroamérica a partir de las bienales.

### **Protesta y Mácula**

**Miguel:** El libro cierra con dos miradas retrospectivas sobre los noventa desde una sensación amarga. Analizas ese prometido periodo de democracia como un momento de profundo desencanto, en donde la democracia fue el telón de fondo de políticas neoliberales violentas y retrocesos en aspectos educativos, culturales y de lucha contra la corrupción, entre otros. ¿Cómo evalúas desde el presente esa década?

**Raúl:** La evalúo como una gran culpable de lo que está pasando ahora. Todo este supuesto cambio que iban a hacer los gobiernos democráticos fue en realidad un deseo camuflado de destruir todo lo valioso que impulsó la Revolución, como valorar al pueblo y sus necesidades. Con todas las privatizaciones de los noventa se terminó arrasando con muchos logros sociales, que no habrán sido perfectos, pero que estaban basados en principios de dignidad y justicia. Eso desembocó en toda una serie de confabulaciones entre los partidos conservadores y los grupos corruptos, que se vio especialmente con Arnoldo Alemán [presidente de Nicaragua entre 1997 y 2002] cuyo único interés era hacerse millonario a través del lavado de dinero y la corrupción. Yo creo que ahí

happening in Nicaragua and even in Central America starting with these biennials.

### **Protest and Mácula**

**Miguel:** This book ends with two retrospective glances at the nineties, leaving one with a bitter taste. You analyse this period of promised democracy as a moment of profound disillusionment, whereby democracy fell to the background of violent neoliberal politics, retroceding in terms of education, culture, the fight against corruption, amongst others. How would you evaluate this decade from the perspective of the present?

**Raúl:** I see it as the great culprit for what is happening now. All this supposed change that was purportedly brought about by the democratic governments was really to camouflage the desire to destroy all that was valuable about the Revolution, such as the appreciation of the people and the [respect for] their needs. With all the privatizations from the nineties they ended up demolishing many social achievements, which were far from perfect, but were nonetheless based on principles such as dignity and justice. This entailed an entire series of fabrications between the conservative parties and the corrupt groups, seen especially with Arnoldo Alemán [president of Nicaragua between 1997 and 2002] whose only ambition was to become a millionaire through money laundering and corruption. I think today's absolute abandon originates there; it was the trade-off for all that we are living through. This was when the beast put its claws over culture as well.

se originó todo ese abandono; esa fue la pauta para todo lo que se vive ahora. Ahí se engendró el monstruo en la cultura también.

**Miguel:** La infraestructura cultural en Nicaragua es hoy enormemente precaria; prácticamente no existen espacios de exposición, investigación y discusión artística. Y no parece que hubiera una salida clara para que eso cambie.

**Raúl:** No veo ninguna salida por el momento. Es un panorama bien oscuro. De hecho, por mucho tiempo la Escuela retrocedió hacia una visión decimonónica. Los museos están encerrados. La colección del Museo Julio Cortázar está en una bodega. La Bienal era la una puerta al intercambio, pero ahora se cerró y lo único que existe son las dos instituciones de la Fundación Ortiz Gurdíán en Managua y en León. Pero la programación es irregular. Así como pueden hacer en Managua una exhibición importante de Patricia Belli también pueden hacer una muestra no tan buena que termina siendo un desperdicio del espacio. Para un joven estudiante eso es todo lo que hay. Ahora por suerte tenemos Mácula y siguen dando pelea las actividades de la escuela EsplIRA de Belli.

**Miguel:** Quería finalmente llegar a Mácula. Percibo un espíritu similar al de la ArteFactoría en su deseo de responder al presente, pero veo que han intentando también revisar procesos anteriores, como el trabajo del colectivo Raymundo y Todo el Mundo en los ochenta. Incluso este año hicieron una exposición del Taller de Gráfica Experimental, que funcionó durante la Revolución. Me interesa porque uno de los textos que cierra este libro es un análisis de esa experiencia, que incluye una selección de la gráfica que ustedes produjeron. ¿Cómo conectas la revisión de esas experiencias con el momento actual?

**Miguel:** Nicaragua's cultural infrastructure today is extremely precarious; there are basically no spaces for exhibition, research and discussion around art. And there doesn't seem to be a clear way out, so that things may change.

**Raúl:** I don't see any exit at the moment. It is a pretty dark sight. For a long time, the School has upheld old-fashioned views. The museums are closed. The collection of the Julio Cortázar Museum is in a basement. The Biennial opened a door for exchange, which is now closed and all that is left are two institutions belonging to the Ortiz Gurdíán Foundation in Managua and in León. But programming is irregular. Just like they can plan an important exhibition for Patricia Belli in Managua, they can organize one that is not that good, and ends up as a missed opportunity. For a young student, this is all there is. Luckily, we have Mácula and the activities of Belli's school EsplIRA still put up a fight.

**Miguel:** I wanted to finally get to Mácula. I sense it is a kindred spirit to ArteFactoría in its desire to respond to the present, but I can also tell it has attempted to revisit previous processes, such as the work of the collective Raymundo and Todo el Mundo, during the eighties. This year you even organized an exhibition of the Workshop for Experimental Graphics, which was operational during the Revolution. I am interested in this because one of the texts that conclude this book analyses that experience, and, together with it, we include examples of the graphics you produced. How do you feel about revisiting these experiences in the present moment?



**Raúl:** La exposición de gráfica sandinista fue interesante porque vinieron muchos chavalos jóvenes a enterarse de lo que había pasado a nivel de producción de imágenes treinta años atrás. Ese ha sido uno de los valores de Mácula: darnos cuenta de que hay un grupo de gente joven con una energía increíble. Cuando empezaron a presentarse las cosas que se habían hecho en los ochenta —la experiencia de Raymundo y Todo el Mundo, el trabajo de Oscar Rodríguez con el Taller Experimental de Gráfica, el trabajo de María Gallo o incluso los dibujos de Rolando Castellón— empezaron a preguntarnos cómo era posible que a ellos casi nadie los conociera.

Por otro lado, Mácula ha organizado también muestras de lo que hacen estos chavalos. Ver lo que ellos piensan ha sido como un despertar para ellos y para nosotros. Todas las protestas y el movimiento popular contra el gobierno surgen en parte por esta nueva generación que muchos no habíamos tomado en serio. Tengo que aceptar que yo mismo pensaba que estos jóvenes con su celular, su Netflix y su Facebook vivían solo allí, haciendo nada, pero de repente esas mismas herramientas —sobre todo el Facebook y el WhatsApp— sirvieron para el crear el movimiento de los autoconvocados. Y es duro ver que, de los 300 muertos producto de la represión del gobierno, la mayoría son jóvenes de clase proletaria. El respeto que le tenemos a muchos de ellos es superior solo al respeto que les teníamos como artistas. Es importante para nosotros estar cerca de ellos.

**Miguel:** Es muy valioso ese diálogo que están logrando en Mácula, sin un jefe o una dirección centralizada en una persona.

**Raúl:** The exhibition of Sandinista graphic arts was interesting because many young kids showed up to learn about what had happened in terms of image production about thirty years ago. This has been one of the most valuable things about Mácula: to realize that a group of young people with incredible energy was out there. When we began to show the things that were done during the eighties—the experience of Raymundo and Todo el Mundo, the work of Oscar Rodríguez and the Workshop for Experimental Graphics, the work of María Gallo, including the drawings of Rolando Castellón—they started to wonder how it was possible that almost nobody knew of them.

On the other hand, Mácula has also organized exhibitions of these young people's work. To see how they think was like an awakening for them, and likewise for us. All of the protests, and the popular movement against the government have, at least in part, been initiated by this generation, that wasn't taken seriously by many of us. I have to accept that even I thought that these young people with their cell phones, Netflix and Facebook were living only there, doing nothing, and then these same tools—especially Facebook and WhatsApp—helped create the movement of the *autoconvocados*, or the self-assembled. It is difficult to see that of the 300 who were killed due to governmental repression, the majority were working class youth. The respect we have for many of them is only surpassed by the respect we had for them as artists. It is important that we stay close.

**Miguel:** The dialogue you are managing in Mácula is very valuable, without having someone in charge, and without centralized leadership.

Raúl: No hay jefes. Solos tenemos farsantes; entonces, no hay cómo. Y es intergeneracional. Está Alfredo [Caballero], Teresa [Codina], pero también Alejandro [de la Guerra], Darling [López] y Federico [Alvarado]. Creo que eso hace la diferencia con los procesos anteriores. *ArteFacto* era de un grupo de mi propia generación; lo mismo fue con *Estrago*. Pero Mácula pertenece por igual a los viejitos de 78 –y yo me incluyo entre esos viejitos– hasta los chavalos de veinte años. Ellos te tratan bien y te respetan, pero no van a dejar que les pongas el pie encima.

Miguel: ¿Y cómo ves el futuro de Mácula?

Raúl: Ahora hemos dejado momentáneamente de hacer actividades abiertas porque es muy peligroso. Hicimos una primera muestra de performances, que fue muy fuerte porque todo estaba concentrado en la masacre del gobierno, pero nos dimos cuenta de que era riesgoso, ya que llegaron varias personas desconocidas y empezaron a gritar consignas. Fredman Barahona, que también participó y ha estado registrando las protestas, ha sido amenazado de muerte. Lo han perseguido al punto de tener que salir de su casa. Es realmente espantoso.

Miguel: Creo que esta nueva situación les exige ser estratégicos y sobre cómo comunicar.

Raúl: Sí. Hemos seguido trabajando, pero de formas más sutiles; públicas, pero de otra manera. Ahora mismo estamos produciendo la revista *Z*. Al inicio la enumerábamos con números impares para volver locos a los coleccionistas, pero los últimos dos números, la *Z 43* y la *Z 200* han estado centrados en ver qué está pasando, a través de un diálogo entre los jóvenes y los viejos.

Raúl: There are no bosses. We are all tricksters; so, you can't have that. And it's intergenerational. The group includes Alfredo [Caballero], Teresa [Codina], and also Alejandro [de la Guerra], Darling [López] and Federico [Alvarado]. I think this is the difference from previous processes. *ArteFacto* was a group from my own generation; same with *Estrago*. But Mácula equally belongs to the older people, the ones from '78—and I include myself as one of them—and to twenty-year-olds. They treat you well, and respectfully, but they won't let you put your foot down.

Miguel: And how do you see the future of Mácula?

Raúl: We have momentarily stopped our activities in the open, because it is very dangerous. We did a first performance exhibition, which was very strong because everything was focused on the government's massacre, but we realized it was risky, since several unknown people showed up and started to yell out slogans. Fredman Barahona, who participated in and recorded the protests, received death threats. They chased him until he had to leave his home. It's truly frightening.

Miguel: I think this new situation demands you become more strategic in how you communicate.

Raúl: Yes, we kept working, although in more subtle ways; publically, but in a different manner. We are at the moment producing the magazine *Z*. At first, we numbered the issues with odd numbers to drive the collectors crazy, but the last two numbers, *Z 43* and *Z 200*, have focused on what's happened, by means

El número 43 era porque llevábamos hasta ese momento 43 muertos. Este último fue ya 200. Nuestra política como colectivo es que nadie firma ni los dibujos, ni los grabados, ni nada; toda la obra gráfica es un enunciado colectivo. La intención es ver lo que está pasando tanto en el arte como en las calles. Y por la situación que vivimos creo que el verdadero arte está en las calles, en las pintas, en los grafitis. Ha habido instalaciones espontáneas en espacios públicos, chicos cantando rap, ocupando el espacio con su creatividad y sus demandas. Eso evidentemente te afecta.

Miguel: ¿Y cómo ves lo que viene?

Raúl: Confío en que lo viene es mejor, pero tal y como está la cosa puede correr mucha sangre. No creo que se resuelva de hoy a marzo porque hay muchos intereses. Gran parte de los ricos están comprometidos con el gobierno de Ortega. Pero como decía, esto ha despertado una conciencia entre los más jóvenes que se enlaza con la lucha de los campesinos que estaban siendo arrasados desde hace rato. Entonces, a las marchas campesinas contra el canal interoceánico que empezaron el año pasado se le suman ahora las luchas de estos jóvenes que tienen mucha sangre indígena. Yo veo un mejor futuro, pero puede costar mucho dolor y mucha sangre.

Miguel: Mi última pregunta: ¿cómo te relacionas con estos textos que escribiste veinte y treinta años atrás? ¿Qué has pensando al volver a leerlos hoy?

of a dialogue between young and old. Issue 43, because at the time we had 43 people killed. The last one was already at 200. Our politics as a collective is that nobody signs the drawings, or prints, or anything; the entire graphic work is a collective statement. We are interested in what is happening with art, as well as on the streets. Due to the current situation, I think that real art is in the streets, in the *pintas*, in the graffiti. We have seen spontaneous installations made in public spaces, kids rapping, occupying space with their creativity and their demands. This obviously affects you.

Miguel: And, how do you see what's next?

Raúl: I trust that what is coming is better, because if things stay the same, a lot of blood can flow. I don't think this will be resolved anytime soon, because many interests are involved. But, as I said, all this has awakened the consciousness of the youngest ones, and has connected to the struggle of the peasants who have been suppressed for some time. So, the peasant marches against the inter-oceanic canal, the ones that started last year, are now joined by the battles of these young people, themselves having plenty of indigenous blood. I see a better future but it can come at the cost of much pain, and much blood.

Miguel: My last question: how do you relate to these texts that were written twenty and thirty years ago? What did you think upon reading them again?

Raúl: The truth is I haven't re-read them, and I don't really want to do that. I'm not going to read the book.

Raúl: La verdad es que no los he vuelto a leer y ni lo quiero hacer tampoco. No voy a leer el libro.

Miguel: Jajaja. A lo que me refiero es que tus textos han sido siempre tomas de posición política. Y creo que la defensa de los logros de la Revolución y tus críticas incisivas al modelo neoliberal de los gobiernos de los noventa puede ser visto por algunos como algo paradójico o ingenuo desde un presente en donde Ortega y su idea falsa del sandinismo están entornillados en el poder, defendiendo valores conservadores y atacando al pueblo. Muchos quisieran ver este presente como una comprobación inequívoca del fracaso de los ideales de antaño. Pero eso solo lo pueden decir quienes piensan que el gobierno de Ortega es lo mismo que el sandinismo de los setenta y ochenta.

RQ: Sí, pero no lo es, claro que no. Como decía al inicio, lo que vivimos ahora no tiene nada ver con los verdaderos ideales sandinistas. Y de eso evidentemente tenemos que escribir varios de nosotros. Visto desde adentro está muy claro, pero quizás para algunos jóvenes esa diferencia no sea tan evidente. Yo creo que mi generación no se dejó engañar; nunca nos tragamos esa calma y aparente normalidad asociadas al discurso pacifista, solidario y de reconciliación con el que Ortega retornó al poder [en 2007]. Quizás fue culpa nuestra porque aceptamos eso todo este tiempo, al punto de convertirse en un volcán a punto de explotar –y ya explotó–. Vendrán nuevas reflexiones a partir de todo esto que estamos viviendo, y ya los próximos dos números de Z están perfilando ese contenido crítico. Confío en que va a salir algo positivo de toda esta vaina.

San José, 4 de julio de 2018

Miguel: Hahaha. I'm referring to the fact that your texts have always taken a political stance. And I think that the defence of the successes of the revolution, and your incisive critique of the neoliberal model, in what concerns the governments from the nineties, can be seen by some as paradoxical or naïve, from the standpoint of a present where Ortega, in his false perception of Sandinismo remains entangled with power, defending conservative values and attacking the people. Many would wish to see present events as proof of the unavoidable failure of past ideals. But this can only be said by those who believe the Ortega government to be the same as the Sandinismo of the seventies and eighties.

RQ: Yes, but it is not, of course not. As I said at the very beginning, what we are living now has nothing to do with real Sandinista ideals. Obviously, this is something that many of us have to take note of. From the inside it is very clear, although perhaps for some young people this difference isn't that obvious after all. I do not think that my generation was fooled; we never believed the calm and apparent normality associated with the pacifist, solidarious and reconciliatory discourse with which Ortega returned to power [in 2007]. Maybe it was our fault to accept this, during all this time, to the point that the situation became like a volcano that was ready to explode—and it did. New reflections will come out of all that we are experiencing at the moment, the next issues of Z are already profiling some of this critical content. I trust that something positive will come out of all this mess.

San José, July 4th, 2018



Federico Alvarado, *Sandino y su heladito de pistacho* [Sandino and His Pistachio Ice Cream], 2018  
Acrílico sobre tela [Acrylic on canvas], 60 x 75 cm.

## **Glosario de siglas / Glossary of Acronyms**

AMNLAE: Asociación de Mujeres Nicaragüenses Luisa Amanda Espinoza / Luisa Amanda Espinoza  
Association of Nicaraguan Women

ASTC: Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura / Sandinista Association of Cultural Workers

CPC: Centros Populares de Cultura / Popular Centres for Culture

CDS: Comités de Defensa Sandinista / Sandinista Defence Committee

CONDECA: Consejo de Defensa Centroamericana / Central American Defence Council

CST: Central Sandinista de Trabajadores / Sandinista Workers Centre

ENAP: Escuela Nicaragüense de Artes Plásticas / National School of Visual Arts

ENBA: Escuela Nacional de Bellas Artes / National School of Fine Arts

ENAPM: Escuela Nacional de Arte Público Monumental (o Escuela de Pintura Mural) / National School for  
Monumental Public Art (or National School for Mural Painting)

FSLN: Frente Sandinista de Liberación Nacional / Sandinista National Liberation Front

INC: Instituto Nacional de Cultural / National Institute of Culture

MAC-JC: Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar / Museum of Contemporary Art Julio Cortázar

TGE: Taller de Gráfica Experimental / Workshop for Experimental Graphic Arts

UNAP: Unión de Artistas Plásticos / Union of Visual Arts

UNO: Unidad Nicaragüense Opositora / National Opposition Union

## Créditos de los textos

"Apertura de nueva Escuela de Arte Mural" apareció publicado en *Nuevo amanecer cultural*, suplemento de *El Nuevo Diario*, Managua, 6 de julio de 1985, p. 8

"Formación de una nueva generación en la plástica nacional" fue escrito con Juan Rivas [20 octubre de 1987] para ser presentado como conferencia en I Foro de la Plástica Nacional y luego publicado en *Idi@y puej*, No. 2, Managua, 1987, s/p.

"Pintura primitiva y peligro comercial" [octubre 1987] fue presentada como conferencia en el I Foro de la Plástica Nacional y publicado en *Idi@y puej*, No. 3, Managua, 1987, s/p.

"La innovación de la imagen y los medios de expresión en nuestra plástica nacional" fue escrito con Patricia Belli y Raquel Quezada y publicado en *Ventana*, suplemento cultural de *Barricada*, ca. 1988, pp. 11-12

"Un diálogo suspendido: La revolución nicaraguense y las artes plásticas" fue presentado como conferencia en inglés en la el simposio del College Art Association en Chicago en febrero de 1992 y luego publicada en *Third Text*, No. 24, Vol. 7, 1993, pp. 25-34.

"La invisibilización de... (la cultura nicaraguense)" fue publicado en español e inglés en el catálogo *Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua*, Preston, Harris Museum & Art Gallery, 1994, s/p.

"Tolerancia y hambre. Pequeños problemas para Kooltura oficial" fue publicado con el seudónimo Alejandra Urdapilleta en *Artimaña (brazo artillado de Artefacto)*, Managua, sin fecha [1997].

"Los noventa en Nicaragua" fue publicado en Kevin Power (ed.), *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano. Fin de siglo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 144-155.

"Memorias de otro olvido. El Taller de Gráfica Experimental Boanerges Cerrato de Nicaragua" fue escrito en 2001. Se desconocen los datos de su publicación.

"Sobreviviendo a la democracia en la periferia del culo del diablo" fue publicado en *Atlántica*, No. 31, invierno 2002, pp. 86-95.

## Text Credits

"The Opening of the New Muralism School" was published in Spanish in *Nuevo amanecer cultural*, the cultural supplement of *El Nuevo Diario*, Managua (July 6, 1985), p. 8

"The Making of a New Generation in the National Visual Arts" was written with Juan Rivas [October 20, 1987] for the First Forum for National Visual Arts, and published in Spanish in *Idi@y puej*, No. 2, Managua (1987), n.p.

"Primitive Painting and the Dangers of Commercialism" [October 1987] was a lecture given at the First Forum for National Visual Arts, and published in Spanish in *Idi@y puej*, No. 3, Managua (1987), *slp*.

"An Immediate Need: Innovating Image and Means of Expression in Our National Visual Arts" was written with Patricia Belli and Raquel Quezada, and published in Spanish in *Ventana*, cultural supplement of *Barricada* (ca. 1988), pp. 11-12

"A Suspended Dialogue: The Nicaraguan Revolution and the Visual Arts" was a lecture given in English at the College Art Association Annual Conference in Chicago in February 1992, and published in *Third Text*, No. 24, Vol. 7, 1993, pp. 25-34.

"The Rendering Invisible of... [Nicaraguan Culture]" was published in English and Spanish in the catalogue *Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua*, Preston, Harris Museum & Art Gallery, 1994, *slp*.

"Tolerance and Hunger. Small Problems for Official Coolture" was published under the pseudonym Alejandra Urdapilleta in *Artimaña (brazo artillado de Artefacto)*, Managua, [1997].

"The Nineties in Nicaragua" was published in *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano. Fin de siglo*, Kevin Power ed., Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 144-155.

"Memories of Another Forgetting. The Boanerges Cerrato Workshop for Experimental Graphic Arts in Nicaragua" was written in 2001. Details of publication unknown.

"Sobreviviendo a la democracia en la periferia del culo del diablo" was published in *Atlántica*, No. 31, (Winter 2002), pp. 86-95.



## Biografías / Biographies

**Raúl Quintanilla Armijo** (Managua, 1954) es artista, editor y escritor. Entre 1987 y 1988 fue Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Nicaragua. Entre 1988 y 1989 fue Director del Museo Nacional de Bellas Artes Julio Cortázar en Managua. Ha sido de editor del suplemento cultural *Ventana*, del diario *Barricada*. Fue co-fundador y editor de la revista *ArteFacto*, una publicación de arte, cultura y política activa entre 1992 y 2002. En 2003 co-funda la revista *Estrago*. Como artista ha exhibido en numerosas exposiciones colectivas, entre las cuales destaca "Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua" en el Harris Museum and Art Gallery, Preston, Inglaterra, 1994; "MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación" en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, 1996; XXIV Bienal de Sao Paulo, Brasil, 1998; "Mesoamérica: Oscilaciones y artificios" en el Centro Atlántico de Arte Moderno, Isla de Gran Canaria, España, 2002; entre otras. Ha escrito para numerosos periódicos, revistas y libros.

**Raúl Quintanilla Armijo** (Managua, 1954) is an artist, editor and writer. Between 1987 and 1988 he was Director of the National School of Plastic Arts of Nicaragua. Between 1988 and 1989 he was Director of the National Museum of Fines Arts Julio Cortázar in Managua. During 1989-1990 he was the editor of *Ventana*, the cultural supplement of *Barricada* newspaper. He co-founded *ArteFacto*, a magazine of art, culture and politics active between 1992 and 2002. In 2003 he was co-founder of *Estrago* magazine. His work has been exhibited in many group shows, such as "Land of Tempests. New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua" at the Harris Museum and Art Gallery, Preston, England, 1994; "MESÓTICA II / Centroamérica: re-generación" at the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, 1996; XXIV Bienal de Sao Paulo, Brazil, 1998; "Mesoamérica: Oscilaciones y artificios" at the Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canary Island, Spain, 2002; among others. He has published widely in newspapers, periodicals and books.

**Miguel A. López** (Lima, 1983) es escritor, investigador y codirector y curador en jefe de TEORÍETica en San José, Costa Rica. Sus textos han sido publicados en revistas como *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *E-flux Journal*, *Art in America*, *ArtNexus*, *Art Journal*, y *The Exhibitionist*, entre otras. Ha sido curador de “Energías sociales / Fuerzas vitales. Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018) en el ICPNA, Lima, (2018); “Frágiles. Patricia Belli. Obras 1986-2016” at TEORÍETica, San José (2016); “Teresa Burga. Estructuras de aire” (con Agustín Pérez Rubio) en el MALBA, Buenos Aires (2015); y el proyecto “Dios es marica” de la 31 Bienal de Sao Paulo (2014); entre otros. Entre sus libros recientes destacan *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Metales Pesados, 2017) y *The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War* (junto a Ruth Estévez y Agustín Diez Fischer, REDCAT y JRP-Ringier, 2017). Es cofundador de Bisagra, un espacio independiente activo en Lima desde 2014. En 2016 le fue otorgado el Independent Vision Curatorial Award de ICI – Independent Curators International, Nueva York.

**Miguel A. López** (Lima, 1983) is a writer, researcher, and co-director and chief curator of TEORÍETica in San José, Costa Rica. He has published in periodicals such as *Afterall*, *ramona*, *Manifesta Journal*, *E-flux Journal*, *Art in America*, *ArtNexus*, *Art Journal*, and *The Exhibitionist*, among others. He curated “Social Energies / Vital Forces. Natalia Iguíñiz: Art, Activism, Feminism (1994-2018) at the ICPNA, Lima, 2018; “Frágiles. Patricia Belli. Obras 1986-2016” at TEORÍETica, San José, 2016; “Teresa Burga: Structures of Air” (with Agustín Pérez Rubio) at the MALBA Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2015); and the project “God is Queer” for the 31 Bienal de São Paulo (2014), among others. Recent books include *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Metales Pesados, 2017) and *The Words of Other. León Ferrari and Rhetoric in Times of War* (with Ruth Estévez and Agustín Diez Fischer, REDCAT and JPR Ringier, 2017). He is co-founder of the independent art space Bisagra, active in Peru since 2014. In 2016 he received the Independent Vision Curatorial Award from Independent Curators International (ICI), New York.

## Créditos de reproducción / Reproduction credits:

p. 28 foto de [photo by] Helen Broddock Taylor

p. 103 foto de [photo by] Alfredo Caballero

pp. 26, 57, 58-59, 64, 70, 86, 121, 140, 151, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 181 fotos de [photos by] Claudia Gordillo

pp. 20, 84, 110, 120, 129, 154, 183 fotos de [photos by] Miguel A. López

pp. 43, 44 fotos de [photos by] Benjamin Lozovsky

pp. 78, 118, 136, 153, 189 fotos de [photos by] Daniela Morales Lisac

p. 145 foto de [photo by] Charlie Quezada (Cohete Studio)

La mayoría de imágenes, documentación y fotografía no mencionada en la lista anterior proviene del archivo de Raúl Quintanilla Armijo.

Most of the images, documentation, and photographs not listed above came from Raul Quintanilla Armijo's archive.

Se han hecho todos los esfuerzos para contactar a los titulares de los derechos de autor y asegurar que la información y créditos ofrecidos están presentados de forma exacta. Si existen errores u omisiones involuntarias serán corregidas en futuras ediciones.

Every reasonable attempt has been made to locate the owners of copyrights and to ensure the credit information supplied is accurately listed. Errors or omissions will be corrected in future editions.

## **Agradecimientos / Acknowledgements**

Beverly Adams  
Marcos Agudelo  
Federico Alvarado  
Aparicio Arthola  
Patricia Belli  
Gala Berger  
Alfredo Caballero  
David Craven  
Teresa Codina  
Hilda Courtney  
Claudia Cordillo  
Gloria Guevara  
Shelby Lankins  
Nicola Lees  
María P. Malvasi  
Ingrid Mayrhofer  
Daniela Morales L.  
Paula Piedra  
Raquel Quesada  
Dominique Ratton Pérez  
Juan Rivas  
Ileana L. Selejan  
Damaris Sepúlveda  
Silvia Terwisscha  
David Ocón  
Salvador Vayà  
Patricia Villalobos

80 Washington Square East, NYU  
Blanton Museum of Art, the University of Texas at Austin  
Centro Cultural de España en Costa Rica  
Mácula  
Third Text

Un agradecimiento muy especial a Adrienne Samos por su cuidadoso acompañamiento y atención a los distintos aspectos del trabajo editorial de este libro.



[www.teoretica.org](http://www.teoretica.org)



**Escrituras locales.** Posiciones críticas desde América Central, el Caribe y sus diásporas  
**Local Writings.** Critical Positions from Central America, the Caribbean and their Diasporas

**Zona de turbulencia: Arte en Nicaragua, de la revolución al neoliberalismo** compila diez ensayos del artista, escritor y editor nicaragüense Raúl Quintanilla Armijo escritos entre 1985 y 2002. Quintanilla ha sido una de las voces críticas más activas en Nicaragua y Centroamérica desde los años ochenta. Este libro busca subrayar la importancia de su producción híbrida que se ha desplazado entre la producción artística, la edición de publicaciones y la generación de espacios independientes. En medio de todo eso, su escritura se ha mantenido como su vehículo crítico preferido: una escritura insolente, corrosiva, que no hace concesiones, la cual ha logrado perturbar el sueño de artistas, escritores, políticos y gestores culturales del circuito del arte establecido.

---

**Area of Turbulence: Art in Nicaragua, From Revolution to Neoliberalism** compiles ten essays by Nicaraguan artist, writer and editor Raúl Quintanilla Armijo written between 1985 and 2002. Quintanilla has been one of the most active critical voices in Nicaragua and in Central America since the eighties. This book seeks to highlight the importance of his hybrid production, since his work has moved between art-making, editing, publishing, and generating independent spaces. In the midst of all this, writing remained his preferred critical vehicle: an insolent, corrosive writing, uncompromised, and which has managed to trouble the sleep of establishment artists, writers, politicians and cultural figures.

**TEOR/ÉTICA**  
*arte + pensamiento*