MARÍA JOSÉ MONGE PICADO

RE-IMAGINAR

COMUNIDAD

MUSEOS
BANCO CENTRAL DE COSTA RICA
• Oro Precolombino • Numismática • Arte

303.4
M743r

Monge Picado, María José
Reimaginar la comunidad [recurso electrónico] / María José Monge Picado. – primera edición –
San José, Costa Rica : Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2020.
E-book ; pdf : 35 Mb

ISBN 978-9968-530-57-6

1. COMUNIDAD. 2. INDIVIDUALIDAD. 3. COMUNICACIÓN. 4. ESPACIO. 5. SOLIDARIDAD. 6. ARTE COSTARRICENSE. I. Título

Fundación Museos Banco Central de Costa Rica

Junta Administrativa

Sr. Mario Vargas Serrano	Presidente
Sra. Natalia Zamora Bregstein	Secretaria
Sr. Eduardo Ulibarri Bilbao	Tesorero
Sr. Fernán Vargas Rohrmoser	Director
Sr. Juan Carlos Sanabria Murillo	Director

Museos del Banco Central

Sra. Virginia Vargas Mora	Directora Ejecutiva
Sr. José Hernán Solano Romero	Gerente Financiero-Administrativo

Créditos:

Conceptualización, diseño y producción gráfica:
FMBCCR

Fotografías:
FMBCCR

Fundación Museos Banco Central de Costa Rica ▪ Apdo. Postal: 12388-1000. San José. Costa Rica ▪ Tel.: (506) 2243-4202 ▪ Fax: (506) 2243-4220 ▪ E-mail: museos@bccr.fi.cr ▪ http: www.museosdelbancocentral.org ▪ Dirección: Calle 5, avenidas Central y Segunda (Bajos Plaza de la Cultura). San José, Costa Rica

©Copyright® Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.

Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de los textos e imágenes contenidas en este libro en cualquier forma, incluso por medios electrónicos, sin la debida autorización escrita del editor.
Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.

RE-IMAGINAR

COMUNIDAD
CAMBIO
FRONTERA

María José Monge Picado

ÍNDICE

1.

LA URGENCIA DE REIMAGINAR 6

1.1 REIMAGINARNOS EN TIEMPOS DE PANDEMIA 9

2.

REIMAGINAR LA COMUNIDAD 11

2.1 UN BINOMIO ESENCIAL: INDIVIDUALIDAD-COMUNIDAD 13

2.2 SOBRAN LOS MOTIVOS PARA VINCULARNOS 14

2.3 EL PODER ARTICULADOR DE LA REPRESENTACIÓN 23

2.4 EL LUGAR COMO UNIVERSO DE RECONOCIMIENTO COLECTIVO 32

2.5 LOS ROSTROS DE LA NO PERTENENCIA 41

3.

REIMAGINAR EN COMUNIDAD 51

4.

REFERENCIAS CONSULTADAS 54

5.

LISTA DE OBRAS 61

6.

IMAGINANTES 64

PRESENTACIÓN

Una de las premisas que ha orientado el trabajo que realizamos en la Fundación de los Museos del Banco Central de Costa Rica, es el diseño de una programación que despliegue un repertorio de contenidos pertinentes con la naturaleza del patrimonio cultural que sustenta nuestro quehacer, así como con los desafíos que plantea el presente.

Este principio se encuentra en la base de nuestro trabajo investigativo y en los diversos mecanismos que empleamos para compartirlo con las personas. Las exhibiciones, los talleres, las conferencias y los conversatorios, son algunos de los formatos que empleamos con este propósito. Además de propiciar experiencias de disfrute, de aprendizaje mutuo y de reflexión, estos espacios aspiran a hilar conexiones significativas con el pasado, de cara al presente.

La pandemia suscitada por el SARS-CoV-2, ha planteado un conjunto de desafíos inéditos que, además de poner a prueba nuestra resiliencia como organización, han constituido una valiosa oportunidad para confirmar la relevancia que las instituciones museísticas tienen como espacios seguros, con competencias y herramientas para facilitar las experiencias de revisión y de reinvención que el momento actual exige.

El proyecto *Reimaginar: la comunidad, la frontera, el cambio,* surgió en esta coyuntura, con la certeza de que en la re-visión de algunas obras de la colección de arte del BCCR, podremos encontrar estimulantes perspectivas sobre los retos que el contexto pandémico ha planteado en términos de las relaciones comunitarias, la gestión de las fronteras y nuestra capacidad de asimilación de los cambios.

En medio de la incertidumbre, este proyecto surge con la convicción de que la creación artística, en su diversidad intrínseca, ofrece un amplio rango de estímulos a través de los cuales abordamos, revisamos y reimaginamos nuestro lugar como sujetos y como sociedad, así como las diversas maneras en las que podemos contribuir en la configuración de caminos y escenarios que favorezcan el bienestar integral de las personas y su entorno.

Virginia Vargas Mora
Directora Ejecutiva
Fundación Museos del Banco Central
de Costa Rica

1 LA URGENCIA DE REIMAGINAR

Reimaginar surgió de la necesidad de enfrentar las transformaciones que han sobrevenido con la pandemia ocasionada por el SARS-CoV-2, desde las posibilidades que ofrece la creación artística y la institución museística.

El proyecto surgió en algún punto del primer cuatrimestre del año 2020, justo cuando esa noción hasta entonces ajena, -la de pandemia-, había modificado nuestras vidas sustancialmente, evidenciando que, para sobrevivir, era necesario integrar esos cambios como parte de una "nueva normalidad".

Se impuso la necesidad de tomar un respiro para pensar en las implicaciones y en los alcances que estas transformaciones estaban teniendo a título individual y colectivo, a escala local y global; así como en sus eventuales consecuencias cuando una "realidad pospandémica" tuviera lugar.

El museo, con su capacidad de propiciar reflexiones, conversaciones y acciones en el presente, mediante el establecimiento y la estimulación de conexiones con los saberes transmitidos y adquiridos por medio de la cultura material e inmaterial de otros momentos históricos y otras geografías; nos ofrecía una valiosa oportunidad para responder a esa necesidad.

La colección de artes visuales del BCCR, en particular, comprende obras realizadas en contextos pre-pandémicos, que se podían relacionar de diversas maneras con algunos de los asuntos que se tornaron sensibles a causa de la dirección que tomó la gestión política de la pandemia: el distanciamiento corporal, el confinamiento, el cierre de fronteras, la seguridad sanitaria, la ralentización, el detenimiento y la reconfiguración de las dinámicas socioeconómicas, la regeneración ambiental.

Las obras nos ofrecían así, una posibilidad de aproximarnos desde perspectivas insospechadas a algunos de estos asuntos y, a través de ellas, vislumbrar algunas claves para asumir los desafíos que plantea el presente. En el mejor de los casos esta conexión impulsaría uno o muchos procesos de reimaginación sobre nuestro papel en la configuración de las realidades que necesitamos. Como apuntan Byrne, Clarke, Harrison y Torrence (ed. 2011, p. 15):

> (...) it is important to begin to think of museums and other forms of collection as "processes" (rather than "things") that create and transform vast social and material assemblages. Museums, collections and their objects are alive,

have their own stories and continue to have agency in the present.

Estimular y facilitar herramientas para impulsar estos procesos de imaginación es una aspiración que puede parecer ajena e infructuosa, por la vinculación histórica que Occidente ha hecho entre la imaginación con el ámbito de lo fantasioso, lo ficcional, la infancia y el ocio.

Sin embargo, la imaginación es un campo bastante más complejo, dinámico e indeterminado, que ha sido objeto de múltiples intentos de explicación por parte de la filosofía, la psicología, la neurociencia, la inteligencia artificial, entre otras disciplinas. Esta diversidad de aproximaciones no ha dejado dudas sobre su relevancia.

Imaginar es inherente a la condición humana y juega un papel esencial en nuestras vidas. Además de constituir un espacio de aprendizaje, creación e invención ilimitado, capaz de generar universos inexistentes y hacer posible lo que parece imposible; la imaginación tiene un rol decisivo en nuestra capacidad de interacción, injerencia y transformación de la realidad, y participa activamente en la configuración de los imaginarios sociales y los órdenes de sentido que requiere toda sociedad para funcionar.

Este amplio rango de acción ha hecho que cada vez resulte más clara su importancia en los procesos de desarrollo de los individuos y de la sociedad. No en vano, Albert Einstein afirmó en 1926 que "La imaginación es más importante que el conocimiento", idea que perfectamente podría haber sido articulada hoy, cuando, ante la falta de los conocimientos necesarios para prevenir o curar la COVID-19, se impone la necesidad de imaginar cómo seguir existiendo en este mundo.

Y ¿qué mejor manera para entrenar la imaginación que estableciendo contacto con las prácticas que la ejercitan sistemáticamente -como la creación artística-, en un entorno capaz de ofrecer estímulos multifacéticos y polivalentes -como el que ofrece el museo-?

Así surgió *Reimaginar*, a partir de la necesidad de dialogar con los desafíos que iba planteando el devenir pandémico, con apoyo en la riqueza de estímulos que nos ofrecían algunas de las obras de la colección del BCCR.

1.1

REIMAGINARNOS EN TIEMPOS DE PANDEMIA

En el marco de correlaciones surgieron tres temas sobre los que nos resultaba urgente propiciar un ejercicio de imaginación: la comunidad, la frontera y el cambio. No porque otros asuntos fueran menos importantes. Sino porque el modo como se estaba llevando a cabo la gestión política de la pandemia planteaba importantes desafíos en torno a ellos, evidenciando la necesidad de identificar nuestro potencial para aportar en las reconfiguraciones que exige el presente, de un modo reflexivo y propositivo.

La definición de estos temas implicó también la agudización de la reflexión sobre el rol del museo en el mundo de hoy. Si este ejercicio de autorevisión era una pauta en el trabajo organizacional desde el contexto pre-pandémico, la nueva coyuntura, marcada por la inestabilidad y la incertidumbre, lo intensificó.

Tras la declaratoria de emergencia nacional, se generalizó el confinamiento y el cierre de todos los establecimientos que no ofrecieran servicios básicos. No sabíamos con certeza hasta cuando tendría que permanecer cerrado el museo, si las circunstancias implicarían replantear la programación expositiva, si las personas tendrían la disponibilidad de visitar físicamente el museo nuevamente, y si esta posibilidad demandaba un ejercicio de reimaginar formas distintas de hacer lo que hacemos...

Se trataba así, de un proyecto que desde su gestación asumía lo procesual y lo provisorio como parte de su ADN, lo cual era totalmente inusual dentro del modelo de gestión institucional.

Esto significa que todo en este proyecto ha implicado formas distintas de hacer lo que normalmente hacemos. El estado de crisis es contundente y, de alguna manera, intrínseco al proceso de *Reimaginar*. Por eso, hemos procurado tener la perspicacia para saber asumir de la forma más propositiva posible esta crisis, entendiendo que, como ha señalado Donna Haraway (En: Ximénez, 2000, p. 7):

> El pensamiento ocurre cuando las cosas que funcionaban dejan de funcionar. En momentos de descomposición, la posibilidad de otra cosa se

> vuelve más urgente y fácil de imaginar (...) En las crisis, cuando las cosas se rompen, las cosas van a cambiar.

Desde esta premisa, imaginamos que cada uno de los temas de *Reimaginar* se desplegarían secuencialmente, empezando por la comunidad, continuando con la frontera y finalizando con el cambio.

Imaginamos que su desarrollo se tendría que retroalimentar con un proceso de *reimaginación del museo*, que pudiera involucrar las reflexiones y los sentires de las personas que genéricamente son incluidas en la categoría de "público general". Pusimos en marcha ese ejercicio a través de diversos soportes *online*, y el resultado fue el incremento y la diversificación de nuestras inquietudes, y la conciencia de que esta era una línea de trabajo autónoma, que trascendía el proyecto que la gestó.

Imaginamos también diversas formas de participación de los artistas involucrados en los tres módulos temáticos de *Reimaginar,* pero también de otros artistas con experiencias y trabajos que le sumaban a los ejercicios de *reimaginación* que deseábamos propiciar. Imaginamos muchas acciones complementarias a las obras, que implicarán la participación activa de las personas, aunque sin contacto corporal.

Imaginamos la producción de una publicación textual para cada uno de los tópicos propuestos, que recopilara algo de todo este proceso de *reimaginación*, visibilizando la percepción de los creadores de las obras, así como la perspectiva del departamento educativo del museo.

Estas líneas hacen tangible este último propósito, mediante la primera entrega de *Reimaginar la comunidad*.

2 REIMAGINAR LA COMUNIDAD

Reimaginar la comunidad es una proposición que puede resultar infructífera, pues aunque se trate de un concepto cercano, que con facilidad podemos asociar a infinidad de experiencias, emociones e imágenes relacionadas con nuestras propias historias de vida; desde el punto de vista teórico, existe consenso en la idea de la comunidad como un proyecto en continuo devenir, una aspiración que pretende resolver la tensión que suscita la frontera imprecisa y porosa entre el bien común y la individualidad. Pérez Bernal y Barcarlett Pérez, parafraseando a Georges Bataille, resumen esta paradoja constitutiva en los siguientes términos:

> Existir es habitar esta desgarradura entre la necesidad de vivir en común, al tiempo de sentir horror por la amenaza de que los demás nos engullan. Estar en común siempre nos remite, así, a un estado crítico, a asumir la comunidad como crisis. (Pérez Bernal, Barcarlett Pérez, 2013, p. 321).

Desde esta perspectiva, *Reimaginar la comunidad* se inscribe en una inquietud de larga data y se alimenta de esas experiencias previas, para imaginar qué hacer con algunos principios sustantivos de lo comunitario que la gestión política de la pandemia ha evidenciado como asuntos críticos.

Las medidas sanitarias de confinamiento y de distanciamiento físico implementadas con el propósito de desacelerar la propagación del virus, reforzaron la dimensión inmunitaria de la comunidad, esto es: su experiencia como una estructura que procura la seguridad de sus miembros mediante medidas de cercamiento y ataque defensivo.

Como corolario de esto sobrevinieron toda suerte de manifestaciones de desigualdad, desvinculación, incapacidad de establecer empatías con la otredad, individualismo exacerbado y dificultad para identificar el bien común.

Como señalamos previamente, algunas de las obras de la colección del BCCR se aproximan a varios de estos tópicos, desde ángulos de aproximación tan disímiles entre sí, como con el contexto pandémico. En aislado y como conjunto, estas obras reparan en detalles sobre el bien común o sobre su ausencia, suficientemente estimulantes como para repensar desde otro lugar, nuestro papel en el orden de cosas existente y nuestro potencial como agentes de cambio.

2.1

UN BINOMIO ESENCIAL INDIVIDUALIDAD-COMUNIDAD

Un primer núcleo de nociones que tienen relevancia en el marco de cualquier ejercicio de reimaginación de la comunidad, es el que comprende las relaciones entre el individuo y la colectividad.

El nexo entre estas condiciones es problemático, pues pasa por el deseo y/o necesidad de "ser parte de", y el resguardo de la individualidad ante el riesgo de pérdida de soberanía por difuminación en la colectividad. Esta particularidad contribuye a que el límite entre una condición y otra sea impreciso y cambiante, pues se encuentra en constante negociación y redefinición.

De acuerdo con esto, el binomio individualidad-colectividad designa, en esencia, una relación que se sustenta en la interdependencia y la tensión: "(...) no es posible ser fuera del nosotros, pero tampoco es posible una fusión total con el común" (Pérez Bernal, Barcarlett Pérez, 2013, p. 320-321).

Se trata, por lo tanto, de una relación dinámica, que se transforma a partir de los reacomodos de una serie de principios que le son constituyentes y que la complejizan. Así, los ajustes que continuamente ocurren entre el "yo" y la "comunidad" involucran aspectos como la capacidad de vinculación y de cohesión social, la identificación, el sentido de pertenencia, la responsabilidad, el compromiso, la confianza, la certeza; pero también capacidad de negociación y de gestión de las diferencias, etc.

2.2

SOBRAN LOS MOTIVOS PARA VINCULARNOS

En algunas obras de la colección existen valiosas reflexiones sobre estos conceptos. *Acuátil III* **(fig. 1)**, por ejemplo, es un móvil de aluminio ensamblado que José Sancho (1935) realizó en el año 2015. En esta pieza, el artista retoma un motivo que ha cautivado su atención desde el inicio de su carrera artística: el cardumen.

Aunque el comportamiento colectivo es común en diversas especies, los cardúmenes resultan fascinantes por las funciones antidepredadoras, de eficiencia locomotriz, de estrategia alimenticia y de optimización sociogenética, que se encuentran en la base de esta formación de peces. Adicionalmente, algo que cautiva en ellos es la hermosa sincronía de sus desplazamientos, que les hacen parecer un único organismo.

Sancho sintetiza algunas de estas cualidades interviniendo el espacio con una masa flotante de formas pisciformes. El empleo de módulos triangulares subraya el juego entre lo singular y lo múltiple, lo diverso y lo unitario. Cualidad que se refuerza con un trabajo preciso de diseño de los espacios negativos y positivos, que posibilita la relación armónica entre las planchas de aluminio y el espacio circundante. Estos elementos aportan en la percepción de un cuerpo de formas que participan de una naturaleza común, aunque heterogénea.

El grisáceo ligeramente reflectante de las formas y de los cables de los que penden, contribuye sensiblemente en esta sensación, y le aporta un efecto oscilante que evoca al agua. Esta referencia se hace más patente aún en la configuración vertical y envolvente del móvil, cuya longitud (700 cm) le confiere un carácter de penetrable. Esta es una cualidad importante, pues remite a la experiencia de protección que brinda la cohesión del cardumen.

El recurso hídrico, -destacado en el nombre de la pieza-, le confiere contundencia a la asociación de la obra con la comunidad. El cardumen existe en tanto se inscriba en una cadena de interrelaciones en la que cada individuo es tan indispensable como el medio donde se encuentra, es decir, el agua.

Desde esta perspectiva, la referencia al agua o al cardumen puede visualizarse como una

Fig. 1
José Sancho Benito (1935)
Acuátil III
Móvil de aluminio ensamblado
y madera
700 x 150 x 40 cm
2015

excusa para tematizar sobre los vínculos; justo del mismo modo como el artista acude a la imagen del cardumen porque la asocia con la región porteña donde nació y vivió durante su infancia. La memoria como agente de vinculación tiene, así, un papel tan relevante en la configuración de esta obra, como la referencia al agua.

La obra *Confirmación* **(fig. 2)** de Tamara Ávalos León (1975), también se sirve del empleo de módulos como un recurso para referirse al modo como se tejen los vínculos a través del tiempo.

La artista concibió esta obra como “un pequeño ejército de mujeres” que se recono-

Fig. 1
José Sancho Benito (1935)
Acuátil III
2015

Fig. 2
Tamara Ávalos León (1975)
Confirmación
Instalación cerámica
2006
Serie Hija de Eva

cen y se afirman a través de su corporalidad. La forma modular de sus cuerpos es un recurso formal que las identifica como colectivo y evoca la idea de la repetición de una unidad en el espacio y en el tiempo.

El énfasis concedido a la representación de sus vulvas introduce un elemento de diferenciación entre unas y otras y, simultáneamente, actúa como identificador de un nexo fundamental: el que busca revertir las inscripciones que los mandatos sociales heredados sobre el "deber ser femenino" han dejado en los cuerpos de las mujeres.

La obra constituye así, una especie de acto psicomágico que visualiza el trauma histórico de una comunidad -la de las mujeres-, y

Fig. 2
Tamara Ávalos León (1975)
Confirmación
Instalación cerámica
2006
Serie Hija de Eva

aspira a sanarlo a través de una acción afirmativa que revierte la narrativa inscrita históricamente en sus cuerpos.

Aquí son significativas las decisiones técnicas: el respeto a la huella del modelado de la arcilla y a la diversidad de valores tonales de la superficie arcillosa, remite a los acabados de la cerámica de los pueblos originarios y, más importante aún: visibiliza el proceso de configuración de esos cuerpos.

La suma de estos elementos evidencia el sentido de pertenencia a una historia compartida, el cual alimenta la identificación y el compromiso con una lucha común.

Otra obra que permite dimensionar el rol del tiempo como agente de vinculación es *Jazz* **(fig. 3)** de Roberto Lizano Duarte (1951). Esta pieza remite a un género musical que en su origen es indisociable de la experiencia de desgarre que sufrieron las migraciones forzadas de africanos esclavizados a Estados Unidos, actuando en un primer momento como ligamen con las comunidades originarias, para después propiciar el establecimiento de procesos de retroalimentación e hibridación musical, que involucraron estilos, instrumentos y tradiciones de diversas culturas.

Esta diversidad de fuentes implicó la afiliación de personas de diversas procedencias, y cobró distintas expresiones dependiendo de la zona geográfica, de la estructura rítmica y melódica y, fundamentalmente, del papel concedido a la improvisación (Scaruffi, 2005). Este último rasgo es, sin lugar a dudas, constituyente en el jazz. A diferencia de lo que se podría pensar, la improvisación amerita rigor técnico, método, imaginación, creatividad y mucha preparación. Pero también implica el desarrollo de capacidades de escucha, de comunicación, de análisis y de toma de decisiones en colectivo. Como ha apuntado José María Peñalver (2019, p. 15):

> (...) el desarrollo de la improvisación (...) viene determinado por el acuerdo mutuo de los distintos ejecutantes y por el cumplimiento de unas reglas de actuación que pueden ser consensuadas breves momentos antes de su inicio. El correcto desarrollo de la misma estará condicionado por el desempeño de lo pactado, de no ser así podría ser un caos. En definitiva, la improvisación potencia el reforzamiento de la conducta humana sobre la base de dos manifestaciones: lo social y lo individual.

Estas consideraciones permiten hacer una interpretación enriquecida de la obra de Lizano. Aunque el uso de materiales de desecho ha sido una característica de su trabajo artístico, el empleo en esta obra de trozos de madera desechados por las marqueterías, le suma un componente modular al trabajo de diseño y de composición.

Del mismo modo que ocurre en el jazz, en esta obra son determinantes el ritmo y la improvisación. Lizano juega compositivamente con las formas, los colores, las texturas y

Fig. 3
Roberto Lizano Duarte (1951)
Jazz
Ensamble de madera
55,5 x 42 x 8 cm
2000

los volúmenes que ofrecen cada uno de los fragmentos de las molduras y los marcos, haciendo de ellos el objeto de representación por excelencia de las obras.

Como bien apuntó la crítica de arte Tamara Díaz Bringas (2000, p. 12), con este gesto Lizano toma distancia de su apego a la figuración, y evidencia una intención representativa no mimética, que interpela las convenciones ilusionistas y narrativas de la pintura de caballete, tal y como fue concebida desde el Renacimiento.

Lizano también saca provecho de la carga histórica y cultural de estos trozos de madera, pues mientras algunos de ellos forman parte de la cultura material católica de carácter popular, otros atestiguan la transformación de los gustos de la "alta cultura costarricense" a lo largo de un siglo. Se trata de un gesto sugerente de vinculación de fragmentos de la cultura material del pasado.

Una aproximación distinta a esta variable temporal es *La silla* **(fig 4)**, de Adrián Arguedas Ruano (1968). Esta obra ubica en primer plano y nombra explícitamente a un objeto de uso cotidiano que parece irrelevante en el contexto representado. Sin embargo, como es usual en el trabajo del artista, se trata, en realidad, de un detalle revelador.

En esta obra, la silla actúa como una especie de demarcador visual que le resta cualquier posibilidad de solemnidad a nuestra experiencia perceptiva, y nos introduce de tajo en el clima apacible y doméstico de la escena representada.

Su presencia ahí cumple una valiosa función compositiva, hilvanando todas las partes de la imagen y orientando el recorrido visual de la escena. Esta función opera también a nivel semántico: es inevitable extrapolar el apoyo y el soporte que brinda la silla, a la relación del hombre y el perro. La silla materializa el vínculo que existe entre ellos, basado en esta ocasión, en treinta y tres mil años de domesticación -nuevamente, el tiempo-, caracterizada por el intercambio de beneficios mutuos para la subsistencia, como el trabajo conjunto, la alimentación, la protección, la lealtad, la compañía y el afecto.

La serenidad, la limpieza espacial, la calidez y la síntesis cromática de este trabajo, son rasgos que crean una impresión reposada e íntima, que ofrece una aproximación cálida sobre la idea del vínculo.

Fig. 4
Adrián Arguedas Ruano (1968)
La silla
Cromoxilografía, 4/16
97 x 42 cm
1991

2.3

EL PODER ARTICULADOR DE LA REPRESENTACIÓN

Algo similar ocurre con los apuntes sobre la cotidianidad que Enrique Echandi Montero (1866-1959) realizó a inicios del siglo XX **(figs. 5, 6, 7)**. Su interés en la gestualidad corporal y en las formas de relacionamiento características de las dinámicas cotidianas de los sectores populares, dan cuenta de una sensibilidad particular, que dedicó cuadernillos de estudios sobre las formas de relacionamiento comunitarias, como una práctica paralela al desarrollo de una obra pictórica retratista que respondía a los intereses y al gusto de los sectores hegemónicos de su tiempo.

Lo interesante de estas facetas de su obra, es que, un siglo después, los apuntes de la cotidianidad comunitaria ofrecen más posibilidades de conexión con la realidad del siglo XXI y con la idea de una historia compartida.

Este mismo fenómeno ocurre con obras como *Sin título* **(fig. 8)** o *La gran ventana* **(fig. 9)** de Francisco Amighetti Ruiz (1907-1998), o *Iglesia de San Josecito de Atenas* **(fig. 10)** y *Cantina Quebrada Ganado Jacó* **(fig 11)** de Luis Daell Ávila (Luis Ávila Vega,1927-1998); las cuales comparten con los dibujos de Echandi el interés por las costumbres cotidianas de los sectores populares.

Sin título **(fig. 8)** forma parte de un conjunto de pinturas que Amighetti realizó a inicios de la década de 1940, estimulado por sus viajes a lo largo de Centroamérica. Estas piezas se diferencian de sus trabajos previos y posteriores, porque brindan una aproximación apacible a la diversidad de tipos humanos y de prácticas sociales representadas.

El rol preponderante del dibujo, la pureza lineal y el tratamiento pulimentado de la materia pictórica, vinculan esta obra con la tradición figurativa occidental. No existe en ella un ápice del comentario social o el simbolismo expresionista que caracteriza el resto de su obra.

Todo lo contrario ocurre en *La gran ventana* **(fig. 9)**, obra emblemática del expresionismo crítico e introspectivo que caracterizó la madurez artística del artista. A diferencia de la obra comentada previamente, este traba-

Fig. 5
Enrique Echandi Montero (1866-1959)
S.t. (Hombres)
Dibujo
9.5 x 10.2 cm
s.f. (ca. 1900-1940)

Fig. 6
Enrique Echandi Montero (1866-1959)
s.t. (Jornaleros)
Dibujo
7.5 x 12.3 cm
s.f. (ca. 1900-1940)

Fig. 7
Enrique Echandi Montero (1866-1959)
S.t. (Cabras)
Dibujo
9.7 x 11.3 cm
s.f. (ca. 1900-1940)

Fig. 6 (Detalle)
Enrique Echandi Montero (1866-1959)
s.t. (Jornaleros)
Dibujo
s.f. (ca. 1900-1940)

jo se aproxima a la cotidianidad de los sectores populares desde un ángulo que enfatiza su ausencia de homogeneidad.

El primer plano, iluminado a contraluz, representa lo que parece ser el interior de un bar lleno de seres abatidos por la inercia. Los otros dos tercios de la obra, claramente diferenciados por la intensidad lumínica y los acentos cromáticos, representan una procesión en la que convergen todos los tipos sociales y avanzan conjuntamente. La ventana es el recurso poético y compositivo que subraya la dicotomía entre esos dos mundos.

Por su parte, las obras de Daell constituyen dos aproximaciones contrastantes al paisaje costarricense.

Iglesia de San Josecito de Atenas **(fig. 10)** conjuga las transparencias propias de la técnica de la acuarela con tratamientos que explotan la materialidad pigmentaria como recurso estético. A este juego con la densidad del material pictórico se suma el alto contraste tonal y el juego con los complementarios. Estos elementos le confieren gran dinamismo al conjunto, cualidad que es subrayada por el diseño ligeramente asimétrico de las disposición de las formas en el espacio.

Por el contrario, la *Cantina Quebrada Ganado Jacó* **(fig. 11)** es una obra cuya riqueza reside en las cualidades traslúcidas de la acuarela. Aunque el artista juega con diversas intensidades pigmentarias, haciendo gala de su dominio del color, permite que los atributos de la técnica de la acuarela se luzcan. Además del control ineludible de la transparencia, en esta obra destaca el carácter gestual de la pincelada.

La capacidad de conexión que estas imágenes tienen con el momento actual es un asunto relevante en términos del papel que la memoria colectiva tiene en los procesos de articulación de lo comunitario.

Como apunta Giménez (2008, p. 9) la memoria colectiva, a diferencia de la individual, no tiene un soporte psicológico que permita concebirla como una facultad. Constituye un tipo particular de relación con el pasado basada en representaciones producidas por un grupo. Este autor agrega, siguiendo la proposición de Durkheim sobre la memoria como "ideación del pasado", que lo interesante de esta relación es que es activa:

> (...) no se limita a registrar, a rememorar o a reproducir mecánicamente el pasado, sino que realiza un verdadero trabajo sobre el pasado, un trabajo de selección, de reconstrucción y, a veces, de transfiguración o de idealización ("cualquier tiempo pasado fue mejor"). La memoria no es sólo "representación", sino construcción; no es sólo "memoria constituida", sino también "memoria constituyente". (Giménez, 2008, p. 9)

En el caso que nos ocupa, la vigencia de estas imágenes se explica a partir de la existencia de una memoria colectiva que todavía

Fig. 8
Francisco Amighetti Ruiz (1907-1998)
S.t.
Óleo
59 x 75 cm
1941

Fig. 9
Francisco Amighetti Ruiz (1907-1998)
La gran ventana
Cromoxilografía, 13/50
91,5 x 56 cm con marco
1981

Fig. 9 (Detalle)
Francisco Amighetti Ruiz
(1907-1998)
La gran ventana
1981

hoy se alimenta de las narrativas hegemónicas acerca del "ser costarricense" que empezaron a articularse en el contexto independentista, hace casi doscientos años[1]; así como por la instrumentalización política que durante la segunda mitad del siglo XX se hizo de este tipo de obras como "verdaderos exponentes del ser costarricense"[2].

1. Como ha explicado Víctor Hugo Acuña (2002. En: Arias y Sagot, 2019, pp. 45-74) el origen de estas narrativas se remonta a los primeros cincuenta años de vida independente y está asociado a la necesidad de ostentar una excepcionalidad que justificara la autonomía de Costa Rica del resto de Centroamérica. Desde estas coordenadas se articuló la imagen de un pueblo humilde, trabajador, de origen europeo, racialmente homogéneo (blanco) y pacífico; atributos que fundamentaron la idea de una identidad nacional que se diseminó a finales del s. XIX en el marco del proceso de construcción del Estado-Nación, cuyos alcances se extienden hasta hoy, pese a ser objeto de ajustes y actualizaciones continuamente.

2. El imaginario hegemónico sobre el "ser costarricense" encontró en la creación artística que se interesó por la representación de la cotidianidad costarricense a través del paisaje y las escenas de costumbres, un persuasivo recurso de afirmación y de reproducción de este ideario. Aunque originalmente, este tipo de inquietudes artísticas estuvieron emparentadas con el movimiento de vindicación cultural que se extendió por América Latina durante las primeras décadas del siglo XX, abogando por un desarrollo cultural autóctono; no tardó mucho tiempo para que se estableciera una correspondencia entre ellas y el "ser nacional", aún y cuando la mayor parte del tiempo se trataba de imágenes idílicas de las zonas rurales del Valle Central, que como ha apuntado Eugenia Zavaleta alimentaron "(...) el imaginario social de una Costa Rica pacífica, poblada de campesinos propietarios de pequeñas parcelas (...)" (2019, p. 22). La ontologización de este tipo de imágenes se fortaleció durante los años setenta, con la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (1971) y el despliegue de un amplio repertorio de iniciativas que afianzaron la idea del paisaje como expresión de "nuestras raíces" (Cfr. Monge, 2019; Sáenz-Shelby, 2018; Zavaleta, 2018).

Fig. 10
Luis Daell (1927-1998)
Iglesia de San Josecito de Atenas
Mixta
25 x 35 cm
ca. 1985

Fig. 11
Luis Daell (1927-1998)
Cantina Quebrada Ganado Jacó
Acuarela
21 x 28.5 cm
S.f

Fig. 11
Luis Daell (1927-1998)
Cantina Quebrada Ganado Jacó
S.f

2.4

EL LUGAR COMO UNIVERSO DE RECONOCIMIENTO COLECTIVO

Otro aspecto igualmente relevante en los sentimientos de proximidad y de empatía que suscitan estas imágenes es la referencia territorial, pues la memoria colectiva requiere espacios de referencia.

El lugar, en particular, es la unidad de referencia espacial que resulta significativa a este respecto, pues la misma tiene una especificidad y un acento cultural que no disocia los procesos de apropiación geográfica de las relaciones humanas, la configuración de sentidos y la construcción identitaria.

Los lugares son espacios de identidad, relacionales e históricos (Augé, 2000, p. 83). Su estatuto lo determina justamente el ser habitados por individuos que se relacionan entre sí y con el ambiente, que configuran y comparten las maneras de atribuirle sentido a sus dinámicas en ese entorno y las memorias asociadas al mismo. "Un lugar se vuelve comunidad cuando la gente utiliza el pronombre "nosotros" (Sennet, 2000, pp. 144-145).

Como señala Brea (2014, p. 22), el lugar puede entenderse como un "(...) pequeño universo de reconocimiento colectivo en el cual cada uno conoce su sitio y el de los otros, constituyendo un contenedor de referencias espaciales, sociales e históricas."

Esta dimensión "micro" suele caracterizar las aproximaciones que Salomón Chaves Badilla (1978) realiza en una serie de paisajes que viene trabajando desde el 2000.

Limón **(fig. 12)**, *Cahuita* **(fig. 13)**, y *Arenal* **(fig. 14)**, evidencian su interés por la sencillez de los innumerables detalles y matices que le confieren su particularidad a esos espacios de reconocimiento colectivo que señala Brea.

Dos decisiones de Chaves le suman a esta idea. Por una parte, su interés en la dimensión artesanal de la talla con el buril y el trabajo de impresión xilográfica afirma, desde lo técnico, un ligamen con una tradición milenaria. Por otra parte, y relacionado con lo anterior, se encuentra su decisión de redimensionar el valor de la miniatura como un ámbito de trabajo igual o más complejo que el de formatos más amplios.

Fig. 12
Salomón Chaves Badilla (1978)
Limón
Xilografía a contra fibra "al taco" con buril, madera de ciprés. Papel japonés fibra de kozo, ph neutro.
4/20
7 x 7 cm
2003
De la serie Paisajes

Fig. 13
Salomón Chaves Badilla (1978)
Cahuita
Xilografía a contra fibra "al taco" con buril, madera de ciprés. Papel japonés fibra de kozo, ph neutro.
3/20
7 x 7 cm
2014
De la serie Paisajes

Fig. 14
Salomón Chaves Badilla (1978)
Arenal
Xilografía a contra fibra "al taco" con buril, madera de naranjo. Papel japonés fibra de kozo, ph neutro. 19/20
8 x 7 cm
2008
De la serie Paisajes

Estos detalles le confieren contundencia a la idea del lugar como un microuniverso complejo, pletórico de sentidos, que participa activamente en la configuración de la comunidad, pese al paso del tiempo.

Cinthya Soto (1969) también se aproxima a los lugares a través de sus detalles y de las transformaciones latentes que hay en ellos. Su obra *La moneda* **(fig. 15)**, pertenece a una serie que "registra" formas de decoración y de rotulación pictórica localizadas en pequeños establecimientos comerciales situados en diversos puntos de América Latina.

La serie enfatiza las relaciones entre lo estético y lo político. El énfasis depositado en el sustrato artesanal de estas expresiones y en el rol que cada una de ellas tiene en la definición y en la articulación de sentidos en esos lugares, subraya su alto contraste con el empuje de una estética estandarizada que se sirve de lo digital y de técnicas de impresión sofisticadas, que introducen un efecto de homogeneidad y enajenación en la experiencia del espacio.

Justamente por ello, Soto magnifica estas imágenes como realidades desbordantes, microespacios que aglutinan las coordenadas estéticas, sociales, económicas y culturales de comunidades que no terminan de plegarse, ante las presiones que ocasionan las políticas económicas de acento neoliberal que han ocasionado la desaparición de este tipo de lugares.

Fig. 12 (Detalle)
Salomón Chaves Badilla (1978)
Limón
2003

Fig. 13 (Detalle)
Salomón Chaves Badilla (1978)
Cahuita
2014

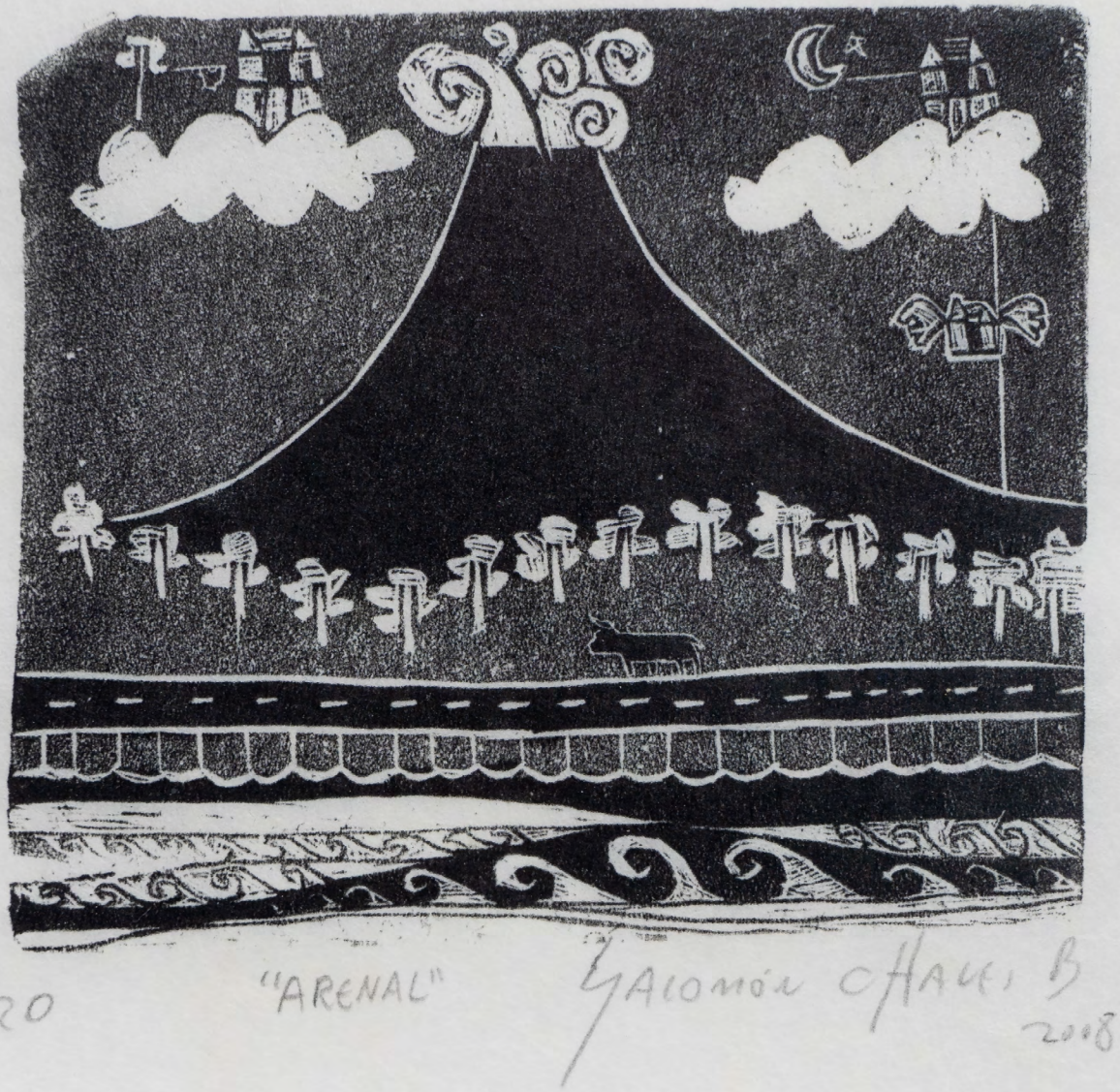


Fig. 14 (Detalle)
Salomón Chaves Badilla (1978)
Arenal
2008

Fig. 15
Cinthya Soto (1969)
La Moneda
Fotografía análoga a color 3/6
122 x 122 cm
2007
De la serie Pictografías

Luciano Goizueta Fevrier (1982), en su obra *La última* **(fig. 16)** también se aproxima a un lugar emblemático de uno de los pocos barrios que aún subsisten en San José: Barrio Luján, relevante desde un punto de vista histórico y sociocultural por su origen obrero artesanal.

La última es la cantina más antigua de ese barrio, de modo que se trata de un referente memorable para quienes son oriundos, e inconfundible para quienes se movilizan cotidianamente por San José.

Goizueta subraya estas características al enfatizar algunos rasgos morfológicos típicos de los negocios esquineros de raigambre popular, como el uso de la madera y de la puerta en chaflán. La integración del inmueble a un cielo color rosa intervenido por el cableado del tendido eléctrico, se impone, como si el artista quisiera subrayar el rol protagónico que ese lugar tiene dentro de un entramado de relaciones mayor.

Una aproximación muy diferente a la relación que el binomio espacio-tiempo tiene en la ar-

Fig. 16
Luciano Goizueta Fevrier (1982)
La Última
Acrílico sobre tela
38 x 43 cm
2006

ticulación de los sentidos de pertenencia a la comunidad, la brinda la serie *Ciudades contenidas* **(fig. 17, 18),** de Rolando Garita (1955).

En las obras de esta serie, la referencia a una retícula de cualquier ciudad es ineludible. Sin embargo, el trabajo con los trozos de madera le aporta una diversidad de volúmenes, tamaños, formas, texturas y colores que subrayan el poder incontenible de los procesos de crecimiento orgánico, sobre las estructuras de planificación urbanística.

Esta organicidad aporta mucha información sobre las políticas de desarrollo territorial y las maneras como inducen formas de relacionamiento específicas entre los unos y los otros, en el espacio.

Pero también es un valioso indicador sobre el modo como los usos socioculturales de este último y sus transformaciones en el tiempo, son agentes de reconfiguración continua de las ciudades.

En este sentido, la referencia al juego elemental con tucos de madera, es un sugestivo recordatorio del ejercicio de imaginación que se encuentra en la base de cualquier proceso creativo.

Fig. 16 (Detalle)
Luciano Goizueta Fevrier (1982)
La Última
2006

Fig. 17
Rolando Garita (1955)
De la serie Ciudades contenidas
Ensamble (acrílico sobre madera)
23 x 23 cm cada una
2008
De la serie Ciudades contenidas

Fig. 18
Rolando Garita (1955)
De la serie Ciudades contenidas
Ensamble de madera
50 x 50 cm
2017
De la serie Ciudades contenidas

2.5

LOS ROSTROS DE LA NO PERTENENCIA

Otro artista que ha dedicado buena parte de su obra a las dinámicas cotidianas de los sectores más invisibilizados y desatendidos, es Crisanto Badilla Argüello (1941). Su obra *Cabeza pensamiento* **(fig. 19)**, ejemplifica a cabalidad el sintetismo de acento arcaizante y de tono alegórico que ha singularizado su trabajo dentro de la escultórica costarricense; así como la aguda sensibilidad social que transversaliza sus obras.

En este caso particular, se trata de una pieza que tematiza sobre la realidad cotidiana de las personas que habitan en las costas costarricenses, zonas que históricamente no han tenido los mismos beneficios en términos de acceso a los servicios básicos en materia educativa, sanitaria o infraestructural, lo que les ha permitido participar en condiciones de desigualdad en la toma de decisiones y en los procesos de desarrollo educativo, económico y socioambiental.

De acuerdo con esto, *Cabeza pensamiento* visibiliza y dignifica esa unidad primaria de establecimiento de vínculos sociales. Pero la obra alude también a una historia de inequidad que se ha traducido en la invisibilización, la desatención y hasta la exclusión de un importante segmento de la población costarricense, de los imáginarios hegemónicos sobre la realidad nacional.

Este detalle es relevante porque evidencia las dinámicas de poder inherentes a la comunidad. El bien común se gestiona políticamente. Como ha apuntado Bauman: “La comunidad del entendimiento común, incluso aunque se alcance, seguirá por tanto siendo frágil y vulnerable, siempre necesitada de vigilancia, fortificación y defensa” (2006, p. 8).

En Occidente, la responsabilidad de sostener y garantizar el bien común ha sido delegada en los Estados. Lo que no significa que sea una atribución exclusiva de ellos. La misma opera en diversas escalas y, por lo general, orbita en torno al resguardo de lo que se asume como lo propio -la mismidad-, de lo que se estima como ajeno -la alteridad u otredad-. A este respecto, comentan Pérez Bernal y Barcarlett Pérez, siguiendo a Giorgio Agamben:

> (...) uno de los grandes problemas de Occidente es que no ha podido desli-

> gar su idea de comunidad de la idea de soberanía, pues para que aquella funcione, y sea espacio de pertenencia e identidad, algo tiene que quedar fuera, tiene que ocurrir una escisión constitutiva entre los que pertenecen y los que no... (2013, p. 329)

Esta escisión ha sido tratada de diversas maneras en la creación artística costarricense.

La referencia a la infancia como un periodo en el que tienen lugar las primeras formas de relacionamiento y en el que se configura el sentido de identificación y de pertenencia a un grupo, es un asunto recurrente.

El Retablo de la corte de Carlos Jiménez **(fig. 20)**, de Marisel Jiménez Rittner (1947), y *Noise and absense* **(fig. 21)**, de Sofía Ruíz Ugalde (1982), son ejemplos contundentes de esto.

La primera de estas obras es un retrato de la familia de la artista, configurado a partir de los recuerdos acerca de su niñez. Su memoria y su universo afectivo se materializan en una tarima de madera sobre la cual cuelgan los "personajes-marioneta", así como en el armario viejo que se ubica al margen del espacio compartido por ellos.

Su rol dentro de ese universo lo definen ciertos rasgos: la figura imponente, envejecida y con corazón de pájaro oscuro, es el padre. Junto a él se encuentra, ataviada, la madre. Con una suerte de máscara blanca y en posición sedente, figura su hermana, la pianista. Casi imperceptible es la percha sin atributos, ella es la abuela. Y junto al perro, casi aislada, se encuentra la única figura que tiene sus pies en el suelo, esa niña es la artista. Exento del conjunto, en el armario viejo, se divisa un corazón.

Este inusual retrato se aproxima con osadía a la estructura de poder piramidal y a las dinámicas de violencia que aquella niña identificó. La inscripción de su familia en las tradiciones cortesanas y litúrgicas subraya un universo de aspiraciones que es desprovisto de toda solemnidad con el gesto de representación de los retratados como marionetas.

El sentido de no pertenencia a esa comunidad se materializa espacialmente: la niña se encuentra en una esquina del espacio, junto al borde, y es la única que tiene sus pies en el suelo. Su condición de alteridad es contundente.

Algo similar ocurre en *Noise and absense* **(fig. 21)**, de Sofía Ruíz Ugalde (1982). Esta obra parece ahondar en la dimensión psicológica que implica la ausencia de vinculación y de identificación con los otros.

Cada detalle en la obra le suma a la sensación generalizada de aislamiento e incomunicación: la ubicación casi central de la figura de la niña, su disposición corporal, el alto contraste de los tonos pasteles y el negro, el énfasis cromático de los audífonos, y el clima de saturación y de pesadez que provoca el tratamiento pictórico general.

En este sentido, el nombre de la obra no podría ser más sugerente. La mención del ruido

Fig. 19
Crisanto Badilla Argüello (1941)
Cabeza pensamiento
Fundición en bronce 1/4
40 x 18 x 18cm
1994

remite a una forma de relacionamiento con el entorno -la auditiva-, que es confusa, carente de sentido y molesta. La ausencia, por su parte, nombra la carencia de algo que, en este caso particular, podríamos asociar con la posibilidad de establecer nexos con los otros, lo que a su vez implicaría una desvinculación con el sí mismo, pues los vínculos son constituyentes. “Si se pierde del todo la relación con el otro, no se puede constituir una imagen sólida con el yo.” (Han, 2018, p. 50)

Esta ausencia de conexión con los otros y con el sí mismo, no sólo niega la posibilidad de la comunidad, sino que va en detrimento de la naturaleza humana misma.

El desafecto **(fig. 22)** de Otto Apuy Sirias (1949), aborda directamente la idea de la deshumanización promovida por las transformaciones políticas, económicas y socioculturales de la segunda mitad del siglo XX. Para esto, el artista desarrolló un universo monstruoso de carácter visceral que concentra su atención en la transfiguración ocasionada por la ausencia de vínculos afectivos. El encapsulamiento de estos seres en triángulos los inscribe en una reflexión de orden existencial, pues simbólicamente el triángulo está ligado a la unión de lo material y lo espiritual.

Otra obra que tematiza sobre la mismidad-alteridad es *La culuca (la blanca)* **(fig. 23)** de Adrián Arguedas Ruano (1968). El artista aborda esta relación a través de un trabajo sofisticado de superposición de capas de interpretación, en las que intervienen abordajes de carácter pictórico, representacional, semántico, político e histórico.

Así, para empezar, habría que señalar que el trabajo cromático a base de plateados, dorados, grises y tierras es un recurso sobre el que el artista se apoya para tensionar los límites entre la figuración y la abstracción. En el tránsito entre uno y otro registro se encuentra la clave del juego que realiza con las fronteras que delinean lo similar y lo diferente. Esto se advierte en el conjunto central de la obra, donde subraya la diferencia (o no pertenencia) de *la culuca* con el resto de gallinas, mediante su contraste cromático.

Este interés en el contraste de color de los plumajes es significativo, no sólo porque las gallinas son aves gregarias, entre cuyas características se encuentra un complejo sistema social jerárquico, un repertorio de sonidos y de comportamientos que facilitan su comunicación, y una sensibilidad alta a la presencia de seres exógenos. Sino que también, porque muchos de estos rasgos son extrapolables a la especie humana y, particularmente, a las construcciones de sentido que históricamente se han articulado en torno a los colores de la piel, dando lugar a procesos de “blanqueamiento” cultural, así como a todo tipo de afirmaciones comunitarias por parte de las poblaciones cuya integridad ha sido vulnerada y/o violentada por la implementación y la naturalización de estos procesos de “blanqueamiento”.

Un último aspecto que no podemos dejar de señalar es la designación de la obra con el término *culuca*. Este es un gesto deliberado

Fig. 20
Marisel Jiménez Rittner (1947)
Retablo de la corte de Carlos Jiménez
Instalación (madera de pochote tallada y pintada con lápiz de color)
Dimensiones variables (la tarima mide 9,5 x 300 x 300 cm, el armario mide 190 x 68 x 40 cm)
1993

de desestabilización semántica, pues se trata de un localismo que nos coloca en una posición de externalidad y de incomprensión. Y si a ese detalle le sumamos la consideración de que *la culuca* es un localismo empleado en algunas zonas de Nicaragua para designar a las gallinas que no tienen cola, es inevitable obviar la tensión política que históricamente ha existido entre costarricenses y nicaragüenses. En el módulo *Reimaginar* la frontera volveremos sobre esta reflexión.

Por ahora, quisiéramos retomar los principales aspectos que estas obras podrían aportar, en los muchos posibles ejercicios de reimaginación de lo comunitario que podamos imaginar.

Fig. 20 (Detalle)
Marisel Jiménez Rittner (1947)
Retablo de la corte de Carlos Jiménez
1993

Fig. 21
Sofía Ruiz Ugalde (1982)
Noise and absense
Óleo y acrílico
170 x170cm
2012
Serie Personas extrañas

Fig. 22
Otto Apuy Sirias (1949)
El desafecto
Mixta
150 x 150 x 150 cm c.u.
1977

Fig. 23
Adrián Arguedas Ruano (1968)
La culuca (la blanca)
Óleo sobre tela
141 x 153 cm
2016-2017

Fig. 23 (Detalle)
Adrián Arguedas Ruano (1968)
La culuca (la blanca)
2016-2017

3 REIMAGINAR EN COMUNIDAD

Como señalamos al inicio, este proyecto surgió de la necesidad de enfrentar los desafíos que la pandemia ha planteado, identificando nuestro potencial para participar activamente en la configuración de un presente pandémico y un eventual tiempo postpandémico, de un modo reflexivo y propositivo.

Transcurridos diez meses en esta "nueva normalidad" internacional, en la que hemos sido testigos de tantos gestos de solidaridad y de cuido mutuo; como de muertes masivas, de negligencia política, de acaparamiento irracional de suministros sanitarios (y de la eventual cura), de indiferencia y de brotes de odio; es indispensable preguntarnos qué debemos aprender y qué podemos hacer.

Si la forma de sobrellevar esta situación ha sido la activación del viejo esquema de protección inmunitaria de la comunidad a través del confinamiento y del distanciamiento, ¿cómo deberíamos imaginar nuevas formas de subjetividad y de convivencia que no se reduzcan al teletrabajo y la telexistencia? ¿qué implicaciones tienen estas mediaciones tecnológicas en nuestras subjetividades y como colectivo? ¿qué lugar le ofrece esta "nueva normalidad" a las personas que no tienen acceso a estas formas de conectividad? Cómo acertadamente lo planteó Judith Butler "¿Cuáles son las consecuencias de esta pandemia al pensar en la igualdad, la interdependencia global y nuestras obligaciones mutuas?" (En: Amadeo, 2020, p. 60)

Las obras de la colección del BCCR que comentamos líneas atrás no responden, evidentemente, ninguna de estas preguntas. Sin embargo, ofrecen un amplio rango de perspectivas y elementos de juicio para afrontar estas interrogaciones y para plantear otras nuevas, pues como ha indicado Pleyers (2020, pp. 10-11), las narrativas que se instalen para explicar la crisis actual, constituirán la base de las futuras políticas sanitarias, económicas, sociales y culturales. El pensamiento crítico y la imaginación son cruciales en este momento. Por eso tiene sentido repasar lo comentado acerca de esas piezas.

Para empezar, conviene volver a una premisa fundamental: la comunidad es siempre una aspiración y una experiencia en continuo devenir, de manera que el ejercicio de reimaginarla le es inherente. No tendríamos porqué temerle.

Un segundo factor a considerar, es que se trata de una realidad esencialmente problemática (en el buen sentido del término),

porque su naturaleza pasa por la redefinición continua de los límites entre el sujeto y la colectividad, así como los de la comunidad de referencia (mismidad) y los otros (alteridad). La gestión política de lo comunitario es entonces esencial, pues la inclinación de la balanza hacia alguno de estos extremos nos situaría en escenarios de aislamiento y de violencia.

A este respecto, las obras nos brindaron valiosos insumos para visualizar la complejidad de variables que intervienen en la existencia de la comunidad. Todas ellas forman parte de aquello que amerita una gestión de orden político, la cual, cabe destacar, se ejercita en diversas esferas que van desde lo personal, lo colectivo y lo institucional.

Entre las variables que pone en juego lo comunitario son absolutamente relevantes las formas como nos vinculamos, las cuales, como vimos, están íntimamente relacionadas con la historia, con el entorno y con los sentidos asociados a ellos.

Los vínculos articulan, por una parte, los sentidos de identificación y de pertenencia que nos permiten ser reconocidos y reconocernos como una unidad. Pero también afirman las identidades individuales, reconociendo y respetando el lugar que cada singularidad tiene dentro del conjunto.

La mismidad implica una serie de responsabilidades y de compromisos con el cuido del bien común, pero también supone beneficios relacionados con las certezas y la atmósfera de seguridad y de protección que crea la comunidad.

La otra cara de esta realidad es la condición de otredad, la cual puede manifestarse de muchas maneras que abarcan prácticas de inequidad, invisibilización, aislamiento y exclusión, por citar solo algunas.

Como parte de los desafíos exacerbados en el contexto pandémico tienen que ver con muchos de estos aspectos, convendría imaginar comunidades capaces de gestionar la otredad de maneras distintas. Al fin y al cabo, como atinadamente sentenció Nahuel Sosa (2020, p. 4)

> (...) el futuro no es lo inesperado ni tampoco la apología de la incertidumbre; el futuro es el producto de un quehacer colectivo que aún en la contingencia nos permite proyectar los mejores escenarios posibles. Tenemos derecho al futuro, incluso a desearlo, pero sin justicia social no hay estabilidad posible, no se puede proyectar nada real sin un piso mínimo de garantías.

4 REFERENCIAS CONSULTADAS

Artículos

Acaso, M. (2019). *El museo de los vínculos*. Gira. Colección Desaprender 1. Madrid: Museo Reina Sofía. pp. 9-14.

Acuña Ortega, V. H. (2002). *La invención de la diferencia costarricense,* 1810-1870. En: Díaz Arias, D.; Sagot, M. (2019). *Antología del pensamiento crítico costarricense contemporáneo.* CLACSO. pp. 45-74. Originalmente publicado en la Revista de Historia. 2002. Nº 45, p. 191-228. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/j.ctvtxw1wh.6?seq=1#metadata_info_tab_contents

Agamben, G. (2020) *Distanciamiento social.* Ficción de la razón. 6 de abril de 2020. Disponible en: https://ficciondelarazon.org/2020/04/07/giorgio-agamben-distanciamiento-social/Disponible

Alpers, S. (1991). The museum as a Way of Seeing. Karp, I. and Lavine, S.D. (edit). (1991). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, American Association of Museums, McNeese State University Library. pp. 25-32.

Amar, M. (2020). *La pregunta de Agamben*. Ficción de la razón. 04 de agosto de 2020. Disponible en: https://ficciondelarazon.org/2020/04/08/mauricio-amar-la-pregunta-de-agamben/#more-5685

Aragüés Estragüés, J.M. (2019). P*olíticas de la imaginación*. 21 de enero de 2019. El Salto diario. Disponible en: https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/politicas-de-la-imaginacion

Ávalos, A. (2019). *Paul B. Preciado: "La censura institucional se parece a la violación".* El País. 3 de junio de 2019. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2019/05/31/icon/1559299276_261136.html

Bayley, L. (2019). 'Curating and Collecting', published as part of the research project Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum, Tate, 2019. Disponible en: https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/research-approach-curating-collecting-museology, accessed 24 March 2020.

Beal, G. W.J. *What´s the Big Idea? Rethinking the Permanent Collection.* Published in: Holo, Selma and Alvarez, Mari-Tere. (2016). Remix. Changing Conversations in Museums of the Americas. University of California Press. pp. 172-179. https://muse.jhu.edu/book/45737

Bishop, C.; Columbus, N. (2020). *Free your mind. A speculative review of New Moma.* January 7, 2020. N+1 magazine. Disponible en: https://nplusonemag.com/online-only/paper-monument/free-your-mind/?utm_source=Breakfast+with+ARTnews&utm_

campaign=c153284000-EMAIL_CAMPAIGN_2020_01_07_11_30&utm_medium=email&utm_term=0_c5d7f10ceb-c153284000-293316845

Borja-Villel, M. (2019). Coda. Gira. Colección Desaprender 1. Museo Reina Sofía. pp. 49-51.

Brea, L. (2014). *Factores determinantes del sentido de pertenencia de los estudiantes de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, Campus Santo Tomás de Aquino*. Universidad de Murcia. Departamento de Didáctica y Organización Escolar. España. Disponible en: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/284952/TLMBA.pdf?sequence=1

Butler, J. (2020). *El capitalismo tiene sus límites*. 19 de marzo de 2020. Publicado en versobooks.com y lavaca.org y en: Amadeo, P.(editor). (2020). Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempo de pandemias. Editorial ASPO. pp. 59-66.

Camnitzer, L. (2019). *La membrana. Sala de espera.* Gira. Colección Desaprender 1. Museo Reina Sofía. pp. 43-48.

Cómo están pensando los filósofos la crisis global que provocó el coronavirus. 11 de abril de 2020. Universitat Politecnica de Cataunya. Barcelona. Disponible en: https://www.prevencionintegral.com/actualidad/noticias/2020/04/06/como-estan-pensando-filosofos-crisis-global-que-provoco-coronavirus

Cruz, J. (2020). *Coronavirus: Carolin Emcke: La pandemia es una tentación autoritaria que invita a la represión.* Cultura. El País. 20 de abril de 2020. Madrid. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020-04-19/carolin-emcke-esta-es-una-tentacion-autoritaria-que-invita-a-la-represion.html

Díaz Bringas, T. *La inclusión de los márgenes. Periódico La Nación. Sección Viva. Crítica de arte. San José, Costa Rica. Viernes 09 de junio del 2000. P. 12.*

Flores González, A. (2016). *Identidad, memoria colectiva y pertenencia social: el caso de una muestra de jóvenes del valle de Mexicali*, México. Revista Internacional de Aprendizaje en la Educación Superior. Vol 3, Num. 2. 2016. pp. 155-166. Disponible en: https://journals.eagora.org

García Canclini, N. (2020). *Políticas de la pandemia. ¿Llegará el coronavirus a aplastar las demás luchas en curso?* Clarín. Revista Ñ. 10 de abril de 2020. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/-revolucion-mundial-_0_4pX-ZaJL7.html

García Canclini, N. (2020) *¿Una globalización distinta cada mes?* Revista El estornudo. alergias crónicas. julio 11, 2020. Disponible en: https://www.revistaelestornudo.com/una-globalizacion-distinta-cada-mes-opinion-garcia-canclini/

Giménez, G. (2008). *Cultura, identidad y memoria. Materiales para una socio-*

logía de los procesos culturales en las franjas fronterizas. Frontera norte. Vol. 21. No. 41. México. ene/jun 2009. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001

Gutiérrez Andérez, C. (2019). L*os afueras. Escuchar y disfrutar.* Gira. Colección Desaprender 1. Museo Reina Sofía. pp. 15-20.

Han, Byung-Chul. (2020). *La emergencia viral y el mundo de mañana.* 22 de marzo de 2020. Publicado en El País y en: Amadeo, Pablo (editor). (2020). *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempo de pandemias.* Editorial ASPO. pp. 97-112.

Jiménez Hernández, J. (2006). *Filosofía de la imaginación.* Revista de Filosofía. Universidad de Costa Rica, XLIV (113). Número Especial, Setiembre-Diciembre 2006, pp. 21-54. Disponible en: http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLIV/No.113/Cap%C3%ADtulo%20Primero%20Filosof%C3%ADa%20de%20la%20imaginación.pdf

Jiménez Matarrita, A. (1992). *El lugar de la imaginacion en el proyecto filosófico cartesiano.* Revista de Filosofía. Universidad de Costa Rica, XXX (72), 1992. pp. 159-164. Disponible en: http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXX/No.%2072/El%20lugar%20de%20la%20imaginación%20en%20el%20proyecto%20filosófico%20cartesiano.pdf

Karp, I. (1991). *Culture and Representation.* Karp, I. and Lavine, S.D. (edit). (1991). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.* Washington and London: Smithsonian Institution Press, American Association of Museums, McNeese State University Library. pp. 11-24.

Karp, I. and Lavine, S.D. (1991). *Introduction: Museums and Multiculturalism.* Karp, I. and Lavine, S.D. (edit). (1991). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.* Washington and London: Smithsonian Institution Press, American Association of Museums, McNeese State University Library. pp. 1-9.

Kolb, L., & Flückiger, G. *New Institutionalism Revisited.* Oncurating. Issue 21 (New) Institution(alism). Disponible en: https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.XnpuuC3SH_R

Koselleck, R., & Richter, M. (2006). *Crisis. Journal of the History of Ideas, 67*(2), 357-400. Retrieved August 4, 2020, from www.jstor.org/stable/30141882

McClung Fleming, E. (1974). *Artifact Study: A Proposed Model. Winterthur Portfolio.* Vol, 9. pp. 153-173. Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Inc. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/1180572

Muñiz-Reed, Ivan. *Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn.* Oncu-

rating. Issue 35. Decolonizing Art Institutions. Disponible en: https://www.on-curating.org/issue-35-reader/thoughts-on-curatorial-practices-in-the-decolonial-turn.html#.Xn4j9C3SGfU

Peñalver Vilar, J.M. (2019). *El lenguaje y la improvisación en el jazz.* Sonograma magazine. Revista de pensament musical i difusió cultural. 29 de junio de 2019. Disponible en: http://sonograma.org/2019/06/el-lenguaje-y-la-improvisacion-en-el-jazz/

Pérez Bernal, M.; Barcarlett Pérez, M.L. (2013). *De la crisis de la comunidad a la comunidad de la crisis. Algunas paradojas del estar en común.* Areté Revista de Filosofía. Vol. XXV, Nº 2, 2013, pp. 307-335.

Pleyers, G. (2020). *Los movimientos sociales y el significado de la crisis de la coronavirus.* Pensar la pandemia. Observatorio social del coronavirus. Consejo Latinoamericano de Ciencas Sociales (CLACSO). 12 de agosto de 2020. Disponible en: https://www.clacso.org/los-movimientos-sociales-y-la-batalla-por-el-significado-de-la-crisis-de-la-coronavirus/

Preciado, P.B. (2020). *Aprendiendo del virus.* Tribuna. Opinión. El País. 28 de marzo del 2020. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html

Preciado, P.B. (2020). *Estábamos al borde de una revolución feminista... y luego llegó el virus.* El independiente. 27 de mayo de 2020. https://www.elindependiente.sv/2020/05/04/paul-b-preciado-estabamos-al-borde-de-una-revolucion-feminista-y-luego-llego-el-virus/

Sabariego, J. *Tecnopolítica.* Viralidades. 1 de abril de 2020. Disponible en: https://www.elsaltodiario.com/tecnopolitica/viralidades-coronavirus-opinion

Scaruffi, P. (2005). *A history of Jazz Music 1900-2000*. Disponible en: https://www.scaruffi.com/history/jazz1.html

Scavino, D. (1999). *La filosofía actual.* Pensar sin certezas. Buenos Aires-Barcelona-México: Editorial Paidós. Disponible en: https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02300905/document

Sosa, N. (2020). *Coronavirus e intelectuales: una mirada desde el Sur.* Página 12. 17 de abril de 2020. https://www.pagina12.com.ar/260380-coronavirus-e-intelectuales-una-mirada-desde-el-sur

Vogel, F. *Notes on exhibition history in curatorial discourse.* ONCURATING. issue 21. Disponible en: https://www.on-curating.org/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.XnrCDy3SH_Q

Ximénez de Sandoval, P. (2020). *Donna Haraway. Me hicie feminista gracias a la ciencia ficción.* El País. Babelia. 19 de febrero de 2020. https://

elpais.com/cultura/2020/02/18/babelia/1582041525_880936.html

Yáñez Tapia, G. (2018). *Imaginar la imagen, imaginar la filosofía.* Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. 2 de agosto de 2018. Disponible en: https://www.revlat.com/single-post/2018/08/03/IMAGINAR-LA-IMAGEN-IMAGINAR-LA-FILOSOFÍA

Zavaleta Ochoa, E. (2019). *La patria en el paisaje costarricense: la consolidación de un arte nacional en la década de 1930.* Serie Cuadernos de Historia de las Instituciones de Costa Rica. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Zavaleta Ochoa, Eugenia (2018). Los certámenes de paisaje rural y la expansión de la mancha urbana en Costa Rica (1973-2003). *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe.* 15, (2), 1-24.

Libros

Amadeo, P. (editor). (2020). *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempo de pandemias*. Editorial ASPO.

Augé, M. (2000). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

Bauman, Z. (2006). *Comunidad. en busca de seguridad en un mundo hostil.* Madrid: SIGLO XXI editores, S.A.

Byrne, S.; Clarke, A.; Harrison, R.; Torrence, R. (editors). (2011). *Unpacking the Collections. Networks of material and social agency in the Museum.* Springer New York Dordrecht Heidelberg London.

Greet, M. and **McDaniel Tarver, G.** (edit.). (2018). *Art Museums of Latin America. Structuring representation.* New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.

Han, Byung-Chul. (2018). *Topología de la violencia.* España: Editorial Herder.

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Monge Picado, M.J. (2019). *Las artes visuales en los setenta.* San José: Museos del Banco Central de Costa Rica. Disponible en: https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2019/09/Libro_70s_MBCCR.pdf

Montero, M. (2006) *Teoría y práctica de la psicología comunitaria. la tensión entre comunidad y sociedad.* Buenos Aires: Paidós.

Ramírez Velásquez, B. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo.* México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco. Disponible en: https://web.ua.es/es/giecryal/documentos/blanca-uam.pdf

Sáenz-Shelby, G. (2018). *El coleccionismo estatal de las artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006).* San José: EUCR.

Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación.* Barcelona: Editorial Anagrama.

Sennet, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo.* Cuarta edición. Barcelona: Editorial Anagrama. Colección Argumentos.

5 LISTA DE OBRAS

Fig. 1. José Sancho Benito (1935). *Acuátil III*. Móvil de aluminio ensamblado y madera. 700 x 150 x 40 cm. 2015

Fig. 2. Tamara Ávalos León (1975). *Confirmación*. Instalación cerámica. 2006. Serie Hija de Eva

Fig. 3. Roberto Lizano Duarte (1951). *Jazz.* Ensamble de madera. 55,5 x 42 x 8 cm. 2000

Fig. 4. Adrián Arguedas Ruano (1968). *La silla.* Cromoxilografía, 4/16. 97 x 42 cm. 1991

Fig. 5. Enrique Echandi Montero (1866-1959). *S.t. (Hombres)* Dibujo. 9.5 x 10.2 cm. s.f. (ca. 1900-1940)

Fig. 6. Enrique Echandi Montero (1866-1959). *s.t. (Jornaleros)*. Dibujo. 7.5 x 12.3 cm. s.f. (ca. 1900-1940)

Fig. 7. Enrique Echandi Montero (1866-1959). *S.t. (Cabras)*. Dibujo. 9.7 x 11.3 cm. s.f. (ca. 1900-1940)

Fig. 8. Francisco Amighetti Ruiz (1907-1998). *S.t.* Óleo. 59 x 75 cm. 1941

Fig. 9. Francisco Amighetti Ruiz (1907-1998). *La gran ventana.* Cromoxilografía, 13/50 . 91,5 x 56 cm con marco. 1981

Fig. 10. Luis Daell (1927-1998). *Iglesia de San Josecito de Atenas.* Mixta . 25 x 35 cm. ca. 1985

Fig. 11. Luis Daell (1927-1998). Cantina Q*uebrada Ganado Jacó.* Acuarela. 21 x 28.5 cm. S.f

Fig. 12. Salomón Chaves Badilla (1978)*Limón.* Xilografía a contra fibra “al taco” con buril, madera de ciprés. Papel japonés fibra de kozo, ph neutro. 4/20. 7 x 7 cm. 2003. De la serie Paisajes

Fig. 13. Salomón Chaves Badilla (1978)*Cahuita.* Xilografía a contra fibra “al taco” con buril, madera de ciprés. Papel japonés fibra de kozo, ph neutro. 3/20. 7 x 7 cm. 2014. De la serie Paisajes

Fig. 14. Salomón Chaves Badilla (1978). *Arenal.* Xilografía a contra fibra “al taco” con buril, madera de naranjo. Papel japonés fibra de kozo, ph neutro. 19/20. 8 x 7 cm. 2008. De la serie Paisajes

Fig. 15. Cinthya Soto (1969). *La Moneda.* Fotografía análoga a color 3/6. 122 x 122 cm. 2007. De la serie Pictografías

Fig. 16. Luciano Goizueta Fevrier (1982). *La Última.* Acrílico sobre tela. 38 x 43 cm. 2006

Fig. 17. Rolando Garita (1955). *De la serie Ciudades contenidas*. Ensamble (acrílico sobre madera). 23 x 23 cm cada una. 2008. De la serie Ciudades contenidas

Fig. 18. Rolando Garita (1955). *De la serie Ciudades contenidas*. Ensamble de madera. 50 x 50 cm. 2017. De la serie Ciudades contenidas.

Fig. 19. Crisanto Badilla Argüello (1941). *Cabeza pensamiento.* Fundición en bronce 1/4. 40 x 18 x 18cm. 1994

Fig. 20. Marisel Jiménez Rittner (1947). *Retablo de la corte de Carlos Jiménez*. Instalación (madera de pochote tallada y pintada con lápiz de color). Dimensiones variables (la tarima mide 9,5 x 300 x 300 cm, el armario mide 190 x 68 x 40 cm). 1993

Fig. 21. Sofía Ruiz Ugalde (1982). *Noise and absense.* Óleo y acrílico . 170 x170cm. 2012. Serie Personas extrañas

Fig. 22. Otto Apuy Sirias (1949). *El desafecto.* Mixta. 150 x 150 x 150 cm c.u. 1977

Fig. 23. Adrián Arguedas Ruano (1968). *La culuca (la blanca)*. Óleo sobre tela . 141 x 153 cm. 2016-2017

6 IMAGINANTES

Desde que *Reimaginar* se empezó a gestar, sabíamos que era fundamental abrir un espacio para destacar el rol de los especialistas de la imaginación, es decir: los artistas.

Si una de nuestras premisas era que la imaginación formaba parte del instrumental de trabajo cotidiano de los creadores, y que a través de sus obras podíamos entrever umbrales de posibilidades inéditos, era fundamental buscar la manera de facilitar que su rostro y su voz tuvieran presencia en el proyecto.

Como el contexto pandémico nos obligaba a descartar cualquier posibilidad de proximidad física, pensamos que tenía sentido acudir a la forma de comunicación por excelencia del momento: las videollamadas.

Los videos que compartimos a continuación son versiones editadas de las conversaciones que tuvimos a través de esta plataforma. No siempre conseguimos contactar a todos los artistas, ni todos tuvieron la disposición de conversar por esa vía. De manera que incluimos los que sí se concretaron.

Las conversaciones partieron de una guía común. Tras compartir con cada uno las motivaciones y aspiraciones de *Reimaginar*, indagamos sobre el origen y/o las motivaciones de la creación de la obra, su opinión sobre la inserción de esa obra en *Reimaginar la comunidad* y, finalmente, su parecer sobre el rol de lo comunitario en el presente.

Cada video se acompaña de una semblanza escrita que aporta más información sobre la trayectoria de cada uno de ellos.

Adrián Arguedas Ruano
La culuca (la blanca)
2016-2017

ADRIÁN ARGUEDAS RUANO (1968) es un artista que desde finales de la década de 1980 ha venido desarrollando un trabajo sin parangón en el campo de la xilografía, el grabado en metal y la pintura, principalmente. Aunque sus investigaciones también comprenden ensamblajes, tallas en madera y piedra, y videocreación.

La consistencia de su obra encuentra asidero en su maestría técnica y en las inquietudes que a lo largo de casi tres décadas han venido perfilando su trabajo.

Las dicotomías y las contradicciones de la condición humana, desde aquellas relacionadas con el universo de lo sociocultural, hasta las que obedecen a una dimensión más existencial, son las inquietudes que han hilvanado su trabajo. Para esto, han sido recursos determinantes, la apropiación de referentes de la cultura popular, de la cultura de masas y de la historia del arte occidental.

Su formación comprende un Diplomado en Cerámica (1988) y un Bachillerato en Artes Plásticas con énfasis en Grabado (1989) por la Universidad Nacional de Costa Rica, una especialización en Grabado por la Escuela Municipal de Bellas Artes de Lorient, Francia (1994) y una Maestría en Artes Plásticas por la Universidad de Miami, Florida, EUA (2000).

Ha recibido diversos reconocimientos a lo largo de su trayectoria, entre los que cuentan el *Premio Nacional de Pintura "Aquileo J. Echeverría"* en los años 2004 y 1994, el Premio Único, medalla de oro, del *Salón Nacional de Grabado Francisco Amighetti* del Museo de Arte Costarricense (1993), el Primer Lugar, medalla de oro, del *Certamen de dibujo de la Caja Costarricense del Seguro Social* (1991), el premio Único del *Salón Nacional de Grabado Francisco Amighetti* del Museo de Arte Costarricense (1991), el Primer Lugar del VIII Certamen de *"Jóvenes valores Fausto Pacheco"* del Centro Cultural Costarricense Norteamericano (1988), entre otros.

Ha expuesto de forma individual y colectiva en Costa Rica y en el extranjero. Su obra forma parte de diversas colecciones públicas y privadas, entre ellas, la del Museo de Arte Costarricense, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, el Banco Central de Costa Rica, la Caja Costarricense del Seguro Social, el Museo de Arte Latinoamericano (California, EUA).

Link a video

Cinthya Soto
La Moneda
2007

CINTHYA SOTO (1969) vive y trabaja en Costa Rica y en Suiza.

Su obra ha ganado un espacio de importancia en el ámbito de las artes visuales a escala nacional e internacional, por su magistral forma de explorar las posibilidades que ofrece la fotografía como medio y como lenguaje, llevándolo deliberadamente a zonas de contaminación con lo cinematográfico, lo instalativo y lo pictórico; y por su tendencia a tratar un amplio repertorio temático, en el que prevalece el detalle cotidiano y su infinidad de interpretaciones dependiendo del momento y del espacio desde el que se mire.

Su formación comprende estudios de arquitectura en la Universidad Autónoma de Centroamérica (1987-1988), de fotografía en el Colegio Universitario de Alajuela (1993-1994), de artes plásticas en la Universidad Nacional de Costa Rica (1992-1998) y de cine en el Hochschule für Gestaltung und Kunst, en Zürich, Suiza (2000-2001). Actualmente cursa la maestría en Estudios Latinoamericanos con énfasis en Cultura y Desarrollo, de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Ha realizado exhibiciones individuales en San José, Costa Rica; Quito, Ecuador; Roma, Italia; Madrid, España, entre otros. También ha expuesto colectivamente en sitios como París, Venecia, México D.F., California, Chicago, Berlín, Amsterdam, Cracovia, Pekín, Guatemala, Santo Domingo, Praga, Taipei, Zurich y Bruselas.

Soto ha recibido una gran cantidad de reconocimientos, entre los cuales destacan el Solo Project de Arco, (Madrid, 2012); la Beca de Creación Artística por el Musée du Quai Branly, (Paris, Francia, 2010); una invitación por ESCALA (Essex Collection of Art from Latin America) para elaborar una edición especial en el London Print Studio, (Londres, Inglaterra, 2008); una presentación de propuesta para Freibad Seebach, Kunst am Bau (Zurich, Suiza, 2005); el Premio Nacional de Artes Plásticas “Aquileo J. Echeverría” (San José, Costa Rica, 2002).

Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas en el Reino Unido, Francia, Estados Unidos, Costa Rica y Suiza.
Link a video

Crisanto Badilla Argüello
Cabeza pensamiento
1994

CRISANTO BADILLA ARGÜELLO (1941) ha sobresalido dentro de la historia de las artes costarricenses por su trabajo escultórico, mismo que se ha complementado con valiosos aportes en el campo de la xilografía y de la pintura.

Badilla se adhiere a la tradición escultórica que se nutre de las expresiones escultóricas precolombinas y autóctonas, y que focaliza sus investigaciones en las posibilidades expresivas que brindan los distintos materiales. Sin embargo, sus tallas –en piedra y en madera- y sus bronces se alejan de esta tradición, porque problematizan acerca de la realidad actual y abordan asuntos de la existencia humana, mediante imágenes alegóricas, que singularizan por su usual acento onírico y por su tratamiento arcaizante.

La formación de Badilla comprende estudios de escultura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica y en la Escuela de Arte de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Adicionalmente, Badilla aprende la técnica de la fundición en bronce en los talleres de los mexicanos Leonel Padilla y Mario Aguirre Roa. Ha realizado estudios de restauración de materiales arqueológicos y de pintura mural al fresco en Barcelona, España, y estudios de soldadura eléctrica y oxiacetilena en el Instituto Nacional de Aprendizaje, en San José, Costa Rica.

Ejerció como docente en la Universidad Nacional de Costa Rica y en la Universidad de Costa Rica, desde mediados de la década de 1970 y hasta finales de la década de 1990.

Ha realizado gran cantidad de monumentos públicos. Su obra se ha expuesto de forma colectiva e individual en múltiples ocasiones en Costa Rica, y ha sido objeto de diversas distinciones, entre las que destaca el Premio Nacional de Escultura “Aquileo J. Echeverría”, en 1973.
Link a video

ENRIQUE ECHANDI MONTERO (1866-1959) es uno de los primeros artistas costarricenses que se dedicó profesionalmente al oficio de la pintura.

En 1891 regresó a Costa Rica, tras haber concluido su formación artística en la Academia de Pintura y Dibujo de Leipzig y en la Escuela de Bellas Artes del Instituto Real de Estudios de Munich (1888-1890).

En el país realizó un importante trabajo como pintor y fue particularmente apreciado por su labor como retratista.

Ejerció la docencia en el Liceo de Costa Rica, el Liceo de Heredia, el Colegio Superior de Señoritas, el Colegio de San Agustín, y en la Escuela Normal. También impartió clases particulares.

En vida recibió diversos reconocimientos, entre los que cuentan la medalla de bronce de la Exposición Centroamericana (Guatemala, 1897); la mención de honor en la Exposición Panamericana (Nueva York, 1901); la medalla de plata y el pergamino de la Exposición Centroamericana (Guatemala, 1903); el primero y el segundo premio de la Fiesta del Arte (San José, 1905), y el diploma y la medalla de plata en la Exposición Nacional (1917).

Enrique Echandi Montero
S.t. (Hombres)
s.f. (ca. 1900-1940)

Francisco Amighetti Ruiz
La gran ventana
1981

FRANCISCO AMIGHETTI RUIZ (1907-1998) es un artista emblemático dentro de la historia del arte costarricense.

Fue pionero en el desarrollo de la xilografía en Costa Rica, técnica que complementó con un cuerpo de obras que comprendió dibujos, pinturas, murales, poesías, cuentos y ensayos.

El entorno local fue una constante en sus obras, aunque su aproximación al mismo varió constantemente. En sus primeros trabajos, las imágenes de carácter costumbrista coexistieron con otras en las que el comentario sociocrítico se expresó en los altos contrastes expresionistas y en una estética de lo grotesco. Con el paso de los años, estos registros se complementaron con otros en los que la reflexión introspectiva le confirió un acento poético a algunas de sus piezas, mientras que otras obras expresaban una sensibilidad aguda, con cierto aire de nostalgia y de dramatismo atormentado.

Su obra se hilvanó a partir de tensiones. Las referencias a espacios públicos y privados permitieron la escenificación de todo tipo de contrariedades humanas, desde las relativas a las relaciones más íntimas, hasta las que involucraron a instituciones sociales, como la religión. La niñez y la vejez fueron imágenes recurrentes que en ocasiones evocaban los placeres de la memoria, mientras que otras veces articulaban un mundo fantasmagórico y tormentoso, lleno de inquietudes acerca de la existencia.

Participó protagónicamente en la revolución cultural que tuvo lugar en el país en las primeras décadas del siglo XX, a través de las páginas del *Repertorio Americano* y en las salas de las exposiciones nacionales (1928-1936) que oxigenaron las artes visuales costarricenses.

Impartió clases de historia del arte y de xilografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica durante más de veinte años (1944-1968). Expuso de forma individual y colectiva en el país y en el extranjero en multiplicidad de ocasiones. A lo largo de su vida recibió diversas distinciones, entre ellas destacan el *Premio Nacional Aquileo J. Echeverría* en Libro no ubicable, en 1990, y el *Premio Nacional de Cultura Magón*, en 1970.

Su obra forma parte de diversas colecciones particulares y públicas.

JOSÉ SANCHO BENITO (1935) se desempeñó como economista durante muchos años. Sus exploraciones artísticas iniciaron en la década de 1970, en el ámbito de la pintura y de la escultura. Aunque no transcurrió mucho tiempo para que se decantara por la tridimensión.

Su vocación artística se enriqueció con los aprendizajes obtenidos mediante su paso por diversos talleres de maestros escultores y con los viajes a sitios con tradiciones escultóricas relevantes.

Desde 1982 se dedica por completo al trabajo escultórico, desarrollando un importante cuerpo de ensamblajes de metal, tallas en madera y en piedra, fundiciones en bronce y obras monumentales en hierro soldado y esmaltado, diseñadas para espacios públicos.

La figura humana, las particularidades conductuales de otras especies animales y la diversidad de estímulos que devienen de las formas vegetales, son asuntos recurrentes en sus trabajos.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Costa Rica, Israel, Francia, Estados Unidos, Kirguistán, Bruselas, Canadá, Alemania, Turquía, entre otros. Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas y sus esculturas monumentales se encuentran en diversos espacios públicos.

Entre las distinciones que ha recibido cuentan el *Premio Ancora* (1976), la *Medalla de Oro en el Salón Anual de Escultura* convocado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte (1978) y por el Museo de Arte Costarricense (1983), el *Premio Nacional de Escultura Aquileo Echeverría* (1985), el *Gran Premio de la Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica* (1997), una *Mención de Honor en el Salón Nacional de Artes Visuales* convocado por el Museo de Arte Costarricense (2017), y el *Premio Nacional de Cultura Magón* (2018).

Link a video

José Sancho Benito
Acuátil III
2015

Luciano Goizueta Fevrier
La Última
2006

LUCIANO GOIZUETA FEVRIER (1982) realizó estudios en artes gráficas en la Universidad de Costa Rica y de arquitectura en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. Adicionalmente, ha estudiado dibujo, fotografía y música, entre otras cosas

Forma parte de la generación de artistas quienes, durante la primera década del siglo XXI, irrumpieron en el medio artístico costarricense con obras caracterizadas por un interés renovado en las técnicas pictóricas, y el abordaje de asuntos relacionados con el mundo globalizado. Desde lo pictórico ha desarrollado exploraciones con ensamblajes.

La impronta de la fotografía, la cultura del entretenimiento, los videojuegos, el telecontrol a través de algoritmos y lo fragmentario, son recursos esenciales en el "ABC" del artista, y sitúan sus obras a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto, con un fuerte acento pop.

Goizueta ha realizado más de 30 exposiciones individuales y colectivas en Costa Rica, Panamá, México, Estados Unidos, China y Canadá. En el año 2008 recibió el primer premio y una mención de honor en la *VII Edición de VALOARTE – Colectiva Iberoamericana* (Galería Nacional, San José, Costa Rica). Ganó el premio del *Salón Nacional de Artes Visuales en categoría tridimensional*, convocado por el Museo de Arte Costarricense en el año 2017.
Link a video

Luis Daell
Iglesia de San Josecito de Atenas
ca. 1985

LUIS DAELL ÁVILA (Luis Ávila Vega,1927-1998) inició su trayectoria artística como parte de la oleada de renovación estética acaecida en la década de 1960.

Como miembro fundador del Grupo Ocho, desarrolló un trabajo pictórico de carácter abstracto. Sin embargo, con el paso de los años, su obra se fue tornando neofigurativa y singularizándose por sus virtudes como colorista. La acuarela fue el medio que con más insistencia trabajó, aunque también destacó por sus murales, sus óleos y sus acrílicos.

Tras concluir su formación en la Universidad de Costa Rica se trasladó a Estados Unidos, donde realizó estudios en *Akron Art Institute* (Cleveland), *John Heagen College* (Los Ángeles) y en la *Cornell University*.

De regreso en Costa Rica ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, donde participó activamente en la apertura de la carrera de Artes Gráficas

Marisel Jiménez Rittner
Retablo de la corte de Carlos Jiménez
1993

MARISEL JIMÉNEZ RITTNER (1947) es una artista sin parangón en la historia del arte costarricense. Con un manejo magistral del dibujo, la talla directa, el modelado y la fundición, ha desarrollado una obra sumamente expresiva, que se sitúa a medio camino entre lo escultórico y lo instalativo, y que ahonda en asuntos relacionados con la existencia y las relaciones humanas.

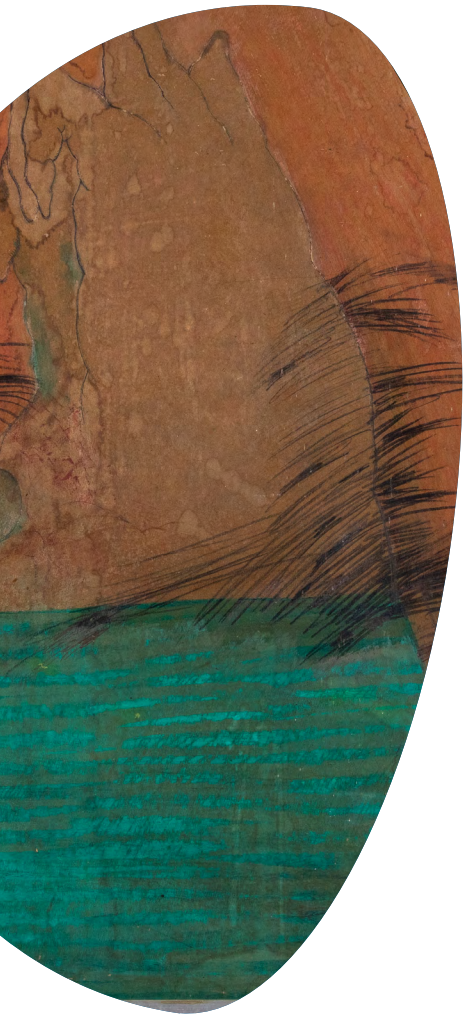
Su trabajo es esencialmente figurativo. Los seres humanos, las aves y los perros son referencias recurrentes. Ellos canalizan la intensidad emocional y dramática que hilvana todas sus obras.

Su formación comprende estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica y en la Escuela de Artes de la Universidad de las Américas, en México.

Ha expuesto su obra de forma individual y colectiva en Costa Rica, España, Alemania, Cuba, Italia, Bélgica y Estados Unidos. Ha recibido diversos reconocimientos, entre los que cuentan el *Premio Ancora* (2000), el *Premio Nacional de Escultura "Aquileo J. Echeverría"* (1994), el Gran Premio de la I Bienal de Escultura (1994), y la *Medalla de Oro del III Salón Nacional de Escultura* del Museo de Arte Costarricense (1989) y la M*edalla de Plata del Salón de Escultura* de la Galería José Figueres Ferrer del Banco Popular y de Desarrollo Comunal (1989).

Su obra forma parte de varias colecciones particulares y estatales. Entre estas últimas destacan las del Museo de Arte Costarricense, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, la Caja Costarricense del Seguro Social, el Teatro Nacional, el *Banco Nacional de Costa Rica y el Banco Central de Costa Rica.*

Link a video



Otto Apuy Sirias
El desafecto
1977

OTTO APUY SIRIAS (1949) es un artista polifacético, cuya obra abarca ámbitos como el dibujo, la pintura, la instalación y diversos géneros de la escritura.

En el inicio de su carrera, en la década de 1970, tuvo un rol precursor en el desarrollo de obras de acento conceptual, objetual e instalativo, así como en la problematización sobre las dinámicas de enajenación cultural y la identidad. Este perfilamiento se ha mantenido como eje de su trabajo hasta la actualidad.

Su obra se expone con regularidad en Costa Rica y en el extranjero. Recibió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en 1977, y una mención honorífica en el *I Certamen Nacional de Pintura "El artista a través de los objetos"*, realizado por el Centro Costarricense de la Ciencia y la Cultura, en 1999.

Estudió comunicación en la Universidad de Costa Rica a inicios de la década de 1970. En el periodo transcurrido entre 1974 y 1985 intercaló su residencia entre Costa Rica y Barcelona, ciudad en la que realizó estudios en arte.
Link a video

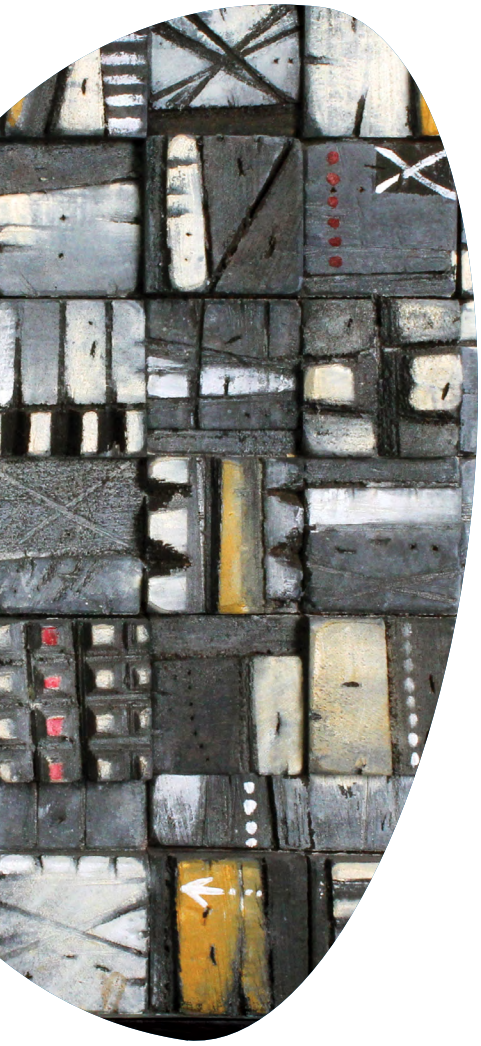
ROBERTO LIZANO DUARTE (1951) cuenta con una trayectoria prolífica desde la década de 1980, que se ha caracterizado por el desarrollo de una propuesta irreverente, sustentada en el empleo de materiales no tradicionales, y en el abordaje humorístico de las contrariedades de la cultura occidental.

Su obra se ha expuesto de forma individual y colectiva en Costa Rica y en el extranjero, y se ha exhibido también en el marco de proyectos del Grupo Bocaracá (1989-2003).

Ha recibido reconocimientos como la *Mención de Honor en la Segunda Bienal Centroamericana de Pintura* (Costa Rica, 1993), el *Premio Nacional de Cultura Aquileo J. Echeverría* y el *Premio Ancora* del Periódico La Nación (Costa Rica, 1992), la *Mención de Honor* en la Tercer Bienal de Pintura Lachner y Sáenz (Costa Rica, 1988), y el *Premio Único de la Primer Bienal de Arte no Convencional* Francisco Amighetti (Costa Rica, 1988).

Algunas obras suyas forman parte de colecciones públicas y privadas en América, Europa y Asia.
Link a video

Roberto Lizano Duarte
Jazz
2000



Rolando Garita
De la serie Ciudades contenidas
2008

ROLANDO GARITA (1955) realizó estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (1983) y en la Escuela de Bellas Artes de Lorient, Francia (1991-1992).

Como grabador y pintor ha destacado por el desarrollo de obras que se sitúan a medio camino entre la figuración y la abstracción. Sus diseños reticulados y su versatlidad en el empleo del color, conforman un entramado del que emergen estilizaciones simples con acento lírico, de figuras humanas, animales y vegetales. Esta simplicidad y lirismo contrastan con las obras de sus contemporáneos.

Sus obras matéricas suelen prescindir de este tipo de figuración, conformándose en abstracciones de acento geométrico que dialogan formalmente con la obra constructivista de Joaquín Torres-García (1874-1949).

Ha realizado alrededor de 50 exhibiciones colectivas e individuales en Costa Rica y en el extranjero. En el año 2009 el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica le otorgó el *Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en la categoría de Pintura*, por las series *Ciudades contenidas* y *La luz de la memoria*.

Salomón Chaves Badilla
Cahuita
2014

SALOMÓN CHÁVES BADILLA (1978) forma parte de la generación de artistas visuales que iniciaron su carrera artística a inicios del siglo XXI. Aunque su trabajo comprende dibujos, pinturas y grabados en diversos soportes con un carácter intimista y onírico, han sido sus xilografías a fibra y a contrafibra en pequeño formato, las que han marcado su impronta en la historia del arte costarricense de los últimos años.

Chaves complementa su trabajo artístico con su desempeño como docente e investigador en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica.

Es Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2011); restaurador de papel, pergamino y técnicas de encuadernación por la Escuela de Arte y Antigüedades de Madrid (2010), Licenciado en Ciencias de la Educación con énfasis en Docencia por la Universidad Nacional a Distancia de Costa Rica (2002) y Licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Grabado por la Universidad de Costa Rica (2001).
Link a video

Sofía Ruiz Ugalde
Noise and absense
2012

SOFÍA RUIZ UGALDE (1982) ha desarrollado un consistente trabajo pictórico y gráfico desde el cual ha tematizado sobre dimensión más introspectiva de la condición humana.

Su formación artística comprende una Licenciatura en las especialidades de grabado y de pintura de la escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (2008). También ha participado en algunos talleres y en residencias como el *Taller Internacional de Grabado "Transparencias múltiples"*, impartido por la grabadora argentina Alicia Candiani (La joven estampa, Habana, Cuba, 2007); la residencia en el Experimental Printmaking Institute (Easton PA, USA, 2008); el *Taller de Intaglio* impartido por Graciella Buratti (Buenos Aires, Argentina, 2010).

Su obra se ha expuesto en Costa Rica y en el extranjero desde 1999. Ha tenido varios reconocimientos, entre los que están: la V edición de Valoarte (2007), el Primer lugar en la II Bienal de Pintura y Rscultura del ICE (2009), el Segundo lugar en *myartspace art scholarship* (2009), el *Premio Áncora* (2011) y el *Premio Ora* (2012).

Algunos ejemplares del trabajo de Ruiz forman parte de las colecciones del *International Quarterly of the Arts and Culture Salmagundi* (New York City, USA), el *Experimental Printmaking Institute* (Easton, PA, USA), la *Galería Nacional del Museo de los Niños* (San José, Costa Rica), el *Banco Promérica* (San José, Costa Rica), el *Instituto Costarricense de Electricidad* (San José, Costa Rica), la *Colección de Grabado de la Universidad de Costa Rica* (San José, Costa Rica) y el *Banco Central de Costa Rica*.

TAMARA ÁVALOS LEÓN (1975) forma parte de una generación de ceramistas costarricenses que se han dado a la tarea de romper con el estereotipo del oficio cerámico como un ámbito de trabajo cuya finalidad es exclusivamente funcional, y en su lugar, se han dedicado a explorar las posibilidades comunicativas, estéticas y expresivas de la cerámica.

Es Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Buenos Aires (2015) y Licenciada en Artes Plásticas con énfasis en Cerámica por la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (2001). Adicionalmente, ha realizado talleres de especialización en distintos aspectos de la cerámica en *Stonehaus Studio*, Pensacola, FL. USA (2007), y en el *Instituto Condorhuasi*, Buenos Aires, Argentina (2007).

Su trabajo ha formado parte de más de 20 exposiciones colectivas y 4 exhibiciones individuales: "El divino placer". (Museo Nacional de Costa Rica. San José, Costa Rica, 2008), "Hija de Eva" (Museo Castillo de Santa Catalina. Cádiz, España, 2008), "Hija de Eva". Museo Calderón Guardia, y Centro Histórico y Cultural José Figueres Ferrer (San José, Costa Rica, 2006).

Ávalos ha recibido algunas distinciones, entre las que cuentan el P*remio Áncora de Artes Plásticas* (San José, Costa Rica, 2005-2006), una M*ención de Honor en la Feria Nacional de Artesanía Manos Creadora*s (San José, Costa Rica, 2002), y una *Mención especial en el Salón Universitario de Artes Plásticas* (San José, Costa Rica, 1999).

Además de su ejercicio artístico, desde el año 2007 trabaja como docente en la carrera de grado de Artes Plásticas con énfasis en diseño gráfico de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica.
Link a video

Tamara Ávalos León (1975)
Confirmación
2006

RE-
IMAGINAR
COMUNIDAD

SARS-CoV-2 triggered a global transformation that impacted all realms of our existence. Although we cannot measure its scope yet, we have gone through personal and collective modifications; critical scenarios regarding health, environment, economics, and politics.
There are numerous questions and a general need for reinvention.
The artistic creation has followed a long journey revising and reimagining reality. Through the works of art, we may have a glimpse of some clues to take on current challenges.
Reimagining is born: It is an answer to this juncture. It is made up of 3 thematic modules that will be exhibited in succession: Community, Border, and Change. These themes arose from topics that have gained importance amidst this crisis. Reflection upon them is enriched through some works of the collection of the Central Bank of Costa Rica, which were made in other historical circumstances.
The diversity in the approaches that each module encompasses is a valuable encouragement to the revision of our perspectives and our potential to contribute to the reconfigurations demanded by the present.

La comunidad, entendida como un conjunto de individuos que comparten elementos e intereses comunes que posibilitan su reconocimiento mutuo, es una noción que la propagación del virus SARS-CoV-2 ha sometido a revisión.
La pandemia promovió un sentimiento de comunidad global que, en aras del cuido mutuo, implicó el cierre de fronteras, el distanciamiento social y el confinamiento. El modo como hemos experimentado la comunidad se está transformando y las preguntas sobre el futuro inmediato se imponen...
¿Podemos configurar otras formas de comunidad? ¿Qué implicaciones tiene la utilización del contacto corporal? ¿Estaremos transitando hacia un modelo comunitario tele-asistido? ¿El interés común y la igualdad, inherentes a la idea de comunidad, son aspiraciones sostenibles en este contexto? ¿Tendrán nuevas formas de discriminación y de exclusión?
Muchos de estos cuestionamientos encuentran eco en las obras que conforman este módulo. Aunque sus reflexiones se enmarcan en otros contextos, pueden ayudarnos a visualizar nuestro potencial en la configuración de comunidades más solidarias, respetuosas y justas.

Las formas como se experimenta el vínculo comunitario el nexo con la comunidad ha sido tema de muchas obras.
La experiencia de la otredad ocupa un lugar central, con variables que van desde la coexistencia con diversidad hasta el rechazo y la exclusión que emanan de la incomprensión de la diferencia.
The ways in which the link with the community is experimented has been a theme in various works.
The experience of the otherness holds a central position with variables ranging from the coexistence with diversity to the rejection and exclusion arising from the incomprehension of differences.

VERDULERIA
LA MONEDA

RE-
IMAGINAR

COMUNIDAD
CAMBIO
FRONTERA

MUSEOS
BANCO CENTRAL DE COSTA RICA
• Oro Precolombino • Numismática • Arte