

# L'Hoxa

InternationART

Revista de Arte Contemporáneo  
N.6 Ene-Feb 2025 lhoxa.art







**Revista de Arte Contemporáneo**

**N.6 Enero - Febrero 2025**

**N.6 January - February 2025**

**lhoxa.art**

Revista L'Hoxa. No. 6  
Enero-Febrero 2025

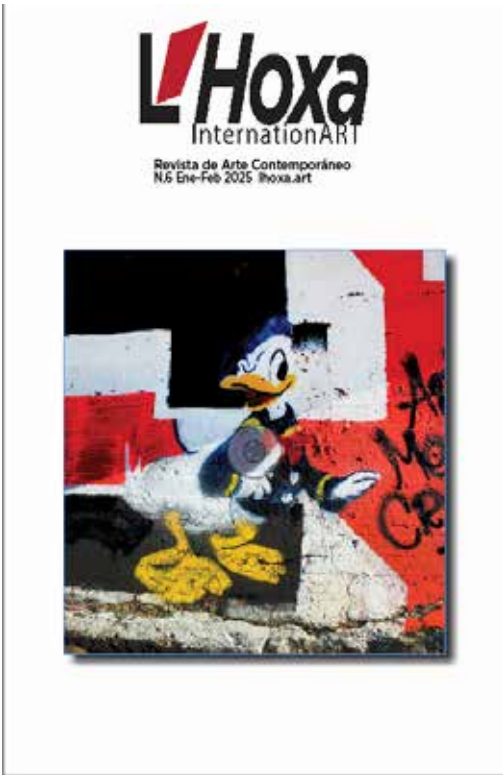
Editores:  
Rolando Castellón / Costa  
Rica-Nicaragua  
Peter Foley / Estados  
Unidos  
Melissa Panages / Estados  
Unidos  
LFQ / Costa Rica

Diseño Gráfico LFQ

L'Hoxa Magazine. No6  
January - February. 2025

Editors:  
Rolando Castellón / Costa  
Rica-Nicaragua  
Peter Foley / United  
States  
Melissa Panages / United  
States  
LFQ / Costa Rica

Graphic Design LFQ  
Follow us on the web  
archive: [lhoxa.art](http://lhoxa.art)  
All rights reserved



La foto de la cubierta refiere al artículo Peter Foley acerca de los grafiti en San Francisco, Ca.

The cover photo refers to Peter Foley's article about graffiti in San Francisco, Ca.

## Sumario / summary

L'Hoxa Internation ART.No6.Pág.6

L'Hoxa Internation ART No6.Pág 8

### **Peter Foley The Political Nature of Graffiti:**

**Art, Resistance, and Public Space.** Pág. 10

Peter Foley La naturaleza política del graffiti: arte, resistencia y espacio público Pág. 17

Paisajes en formación Open studios en Casa 49 de Escazú P.24

**Landscapes in formation Open studios at Casa 49 in Escazú P.31**

Alexander Ch Gould: Ritual de “Los Diablitos” P. 236

**Alexander Ch Gould: Ritual of “Los Diablitos”**P.53

MADC, Sala I: ¿Redes carceleras? P. 56

**MADC, Room I: Prison networks?** P.63

## L´Hoxa N.6 Enero-Febrero 2025

### Nota editorial

Para iniciar el año 2025, L´Hoxa Estado Profundo del Arte Hoy, preparó la edición No.6 con la siguiente selección de artículos y sus respectivas fotografías: **La naturaleza política del graffiti: arte, resistencia y espacio público**, autoría del crítico de arte californiano y coeditor de esta revista Peter Foley, en el cual observa y analiza el origen del grafiti como una manifestación del arte urbano contemporáneo.

Se destaca la muestra colectiva **Paisajes en formación. Open studios en Casa 49 de Escazú**, curada por Mauricio Herrero en colaboración con Mauricio Miranda y Marco Arce, quienes junto a los expositores flexionan en la lectura de algunas piezas expuestas, las cuales proyectan un signo fehaciente de las preocupaciones estéticas, sociales y culturales de los participantes, en particular los emergentes en esta propuesta exhibida en un espacio privado. **Alexander Ch Gould: Ritual de “Los Diablitos”** aborda un ensayo fotográfico como joven artista fotógrafo nacional, quien aquilata estas celebraciones rituales de uno de los pueblos originarios autóctonos como es la etnia boruca del Sur del país.



MADC Sala 1. Foto cortesía del MADC.

**MADC, Sala I: ¿Redes carceleras?**, corresponde al comentario crítico de L´Hoxa acerca de la muestra actual en la Sala I del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, titulada “Encuentros: Poéticas del duelo y la regeneración”, curada por Sofía Villena, con un corpus de artistas centroamericano que están en la colección de este museo capitalino.

Con esto cierra la sexta edición de la revista saludando además a sus seguidores y colaboradores, en este inicio de año 2025.

LFQ. 2025

## Editorial Note

To start the year 2025, L´Hoxa Estado Profundo del Arte Hoy, prepared the No. 6 edition with the following selection of articles and their respective photographs: **The political nature of graffiti: art, resistance and public space**, authored by the Californian art critic and co-editor of this magazine Peter Foley, in which he observes and analyzes the origin of graffiti as a manifestation of contemporary urban art.

The collective exhibition **Paisajes en formación stands out. Open studios at Casa 49 in Escazú**, curated by Mauricio Herrero in collaboration with Mauricio Miranda and Marco Arce, who together with the exhibitors reflect on the reading of some of the pieces on display, which project a reliable sign of the aesthetic, social and cultural concerns of the participants, particularly those emerging in this proposal exhibited in a private space.

**Alexander Ch Gould: Ritual of “Los Diablitos”** addresses a photographic essay as a young national photographer artist, who assesses these ritual celebrations of one of the indigenous native peoples such as the Boruca ethnic group of the South of the country.

**MADC, Room I: Prison Networks?**, corresponds to L´Hoxa’s critical commentary on the current exhibition in





MADC Sala 1. Foto cortesía del MADC.

Room I of the Museum of Contemporary Art and Design, entitled “Encounters: Poetics of grief and regeneration”, curated by Sofía Villena, with a corpus of Central American artists who are in the collection of this capital museum.

With this, the sixth edition of the magazine closes, also greeting its followers and collaborators, at the beginning of the year 2025.

LFQ. 2025

## **The Political Nature of Graffiti: Art, Resistance, and Public Space**

Graffiti, in its essence, is an inherently political act. Whether scrawled hastily in the dark of night or meticulously crafted as a commissioned mural, the very presence of graffiti challenges fundamental notions of property rights, public space, and who has the right to make their mark on the urban landscape. These images explore the complex political dimensions of graffiti as both an art form and a form of resistance.

At its core, graffiti represents a democratization of public space. When an artist takes spray can to wall, they are making a bold statement about ownership and voice in the urban environment. Traditional property laws dictate that building owners have exclusive rights to their walls, while municipal authorities control public surfaces. Graffiti artists directly challenge this paradigm by claiming the right to express themselves on these surfaces without permission. This unauthorized mark-making forces us to question whether private property rights should always supersede the public's right to shape their visual environment.

The political nature of graffiti is perhaps most evident in its historical role as a tool of resistance. From the Berlin Wall to the separation barrier in Palestine, graffiti has long served as a weapon of the marginalized against systems of power and oppression.



During periods of social upheaval, walls become natural canvases for political dissent. The immediacy and accessibility of graffiti make it particularly effective for spreading counter-narratives and messages of resistance. Unlike traditional media channels, which can be controlled and censored by those in power, graffiti offers a direct line of communication between activists and the public.

The content of graffiti itself often carries explicit political messages. From anti-war slogans to calls for social justice, graffiti artists frequently use their work to comment on pressing social issues. Even when the content isn't overtly political, the style and technique of graffiti can carry political significance. The wild style graffiti that emerged from New York City in the 1970s, with its deliberately illegible lettering, represented a



rejection of mainstream artistic conventions and societal norms. The very act of making art that most people couldn't read was a political statement about exclusion and insider/outsider dynamics in urban culture. The criminalization of graffiti adds another layer of political complexity to the practice. By defining graffiti as vandalism rather than art, authorities make a value judgment about what constitutes legitimate artistic expression. This criminalization disproportionately affects young people and minorities, who are more likely to use graffiti as a form of expression. The harsh penalties for graffiti, including significant fines and potential jail time, reflect society's prioritization of property rights over artistic expression and raise questions about the criminalization of youth culture.



Yet the political nature of graffiti has evolved as the art form has gained mainstream acceptance. The rise of street art and commissioned murals has created a tension within the graffiti community between its rebellious roots and its increasing commercialization. When corporations hire graffiti artists to create “edgy” advertising campaigns, or municipalities designate official graffiti zones, it raises questions about whether graffiti can maintain its political potency while being absorbed into the mainstream art world.

The debate over graffiti also reflects broader political questions about urban development and gentrification. Areas with vibrant street art often become tourist attractions, leading to rising property values and displacement of long-term residents. Ironically, the very





art form that often critiques gentrification can become a catalyst for it, highlighting the complex relationship between cultural expression and urban economic dynamics.

Moreover, graffiti challenges our understanding of art's role in society. While traditional art is typically confined to galleries and museums, graffiti forces art into the public sphere, making it accessible to everyone regardless of social status or education. This democratization of art consumption is inherently political, questioning the traditional gatekeepers of cultural production and challenging the notion that art appreciation should be reserved for elite spaces.

Graffiti's political nature extends far beyond explicit political messages painted on walls. Its very existence challenges property rights, law enforcement priorities, and cultural hierarchies. As cities continue to evolve and the line between street art and fine art becomes increasingly blurred, the political significance of graffiti remains as relevant as ever. Whether viewed as vandalism or valuable cultural expression, graffiti continues to serve as a powerful medium for political discourse and social commentary in urban spaces.

pf



Ocean Beach, San Francisco 2025





## **La naturaleza política del graffiti: arte, resistencia y espacio público**

El graffiti, en esencia, es un acto inherentemente político. Ya sea garabateado apresuradamente en la oscuridad de la noche o meticulosamente elaborado como un mural por encargo, la sola presencia del graffiti desafía las nociones fundamentales de los derechos de propiedad, el espacio público y quién tiene derecho a dejar su huella en el paisaje urbano. Estas imágenes exploran las complejas dimensiones políticas del graffiti como forma de arte y forma de resistencia.

En esencia, el graffiti representa una democratización del espacio público. Cuando un artista coloca una lata de aerosol en la pared, está haciendo una declaración audaz sobre la propiedad y la voz en el entorno urbano. Las leyes de propiedad tradicionales dictan que los propietarios de los edificios tienen derechos exclusivos sobre sus muros, mientras que las autoridades municipales controlan las superficies públicas.

Los artistas del graffiti desafían directamente este paradigma al reclamar el derecho a expresarse en estas superficies sin permiso. Esta creación de marcas no autorizadas nos obliga a preguntarnos si los derechos de propiedad privada siempre deberían reemplazar el derecho del público a dar forma a su entorno visual.

La naturaleza política del graffiti es quizás más evidente en su papel histórico como herramienta de resistencia. Desde el Muro de Berlín hasta la barrera de separación en Palestina, el graffiti ha servido durante mucho tiempo como arma de los marginados contra los sistemas de poder y opresión. Durante los períodos de agitación social, los muros se convierten en lienzos naturales para la disidencia política. La inmediatez y accesibilidad del graffiti lo hacen particularmente efectivo para difundir contranarrativas y mensajes de resistencia. A diferencia de los canales de comunicación tradicionales, que pueden ser controlados y censurados por quienes están en el poder, el graffiti ofrece una línea directa de comunicación entre los activistas y el público.



El propio contenido del graffiti a menudo conlleva mensajes políticos explícitos. Desde lemas contra la guerra hasta llamados a la justicia social, los grafiteros frecuentemente utilizan su trabajo para comentar sobre temas sociales apremiantes. Incluso cuando el contenido no es abiertamente político, el estilo y la técnica del graffiti pueden tener un significado político. El graffiti de estilo salvaje que surgió en la ciudad de Nueva York en la década de 1970, con sus letras deliberadamente ilegibles, representó un rechazo a las convenciones artísticas y normas sociales dominantes. El mismo acto de hacer arte que la mayoría de la gente no podía leer era una declaración política sobre la exclusión y la dinámica interna/externa en la cultura urbana.





La criminalización del graffiti añade otra capa de complejidad política a la práctica. Al definir el graffiti como vandalismo y no como arte, las autoridades emiten un juicio de valor sobre lo que constituye una expresión artística legítima. Esta criminalización afecta desproporcionadamente a los jóvenes y a las minorías, quienes tienen más probabilidades de utilizar el graffiti como forma de expresión. Las duras sanciones por graffiti, incluidas multas importantes y posibles penas de cárcel, reflejan la prioridad que da la sociedad a los derechos de propiedad sobre la expresión artística y plantean interrogantes sobre la criminalización de la cultura juvenil. Sin embargo, la naturaleza política del graffiti ha evolucionado a medida que la forma de arte ha ido ganando aceptación generalizada. El auge del arte callejero y los murales por encargo ha creado una tensión dentro de la comunidad del graffiti entre sus raíces rebeldes y su creciente comercialización. Cuando las corporaciones contratan artistas de graffiti para crear campañas publicitarias “vanguardistas”, o los municipios designan zonas oficiales de graffiti, surgen dudas sobre si el graffiti puede mantener su potencia política mientras es absorbido por el mundo del arte dominante.

El debate sobre el graffiti también refleja cuestiones políticas más amplias sobre el desarrollo urbano y la gentrificación. Las zonas con vibrante arte callejero a menudo se convierten en atracciones turísticas, lo que provoca un aumento del valor de las propiedades y el desplazamiento de residentes de larga duración. Irónicamente, la misma forma de arte que a menudo critica la gentrificación puede convertirse en un catalizador de





Ocean Beach, San Francisco 2025

ella, destacando la compleja relación entre la expresión cultural y la dinámica económica urbana.

Además, el graffiti desafía nuestra comprensión del papel del arte en la sociedad. Mientras que el arte tradicional suele limitarse a galerías y museos, el graffiti obliga al arte a ingresar a la esfera pública, haciéndolo accesible a todos, independientemente de su estatus social o educación. Esta democratización del consumo de arte es inherentemente política, cuestiona a los guardianes tradicionales de la producción cultural y desafía la noción de que la apreciación del arte debería reservarse para espacios de élite.

La naturaleza política del graffiti se extiende mucho más allá de los mensajes políticos explícitos pintados en las paredes. Su propia existencia desafía los derechos de propiedad, las prioridades de aplicación de la ley y las jerarquías culturales. A medida que las ciudades continúan evolucionando y la línea entre el arte callejero y las bellas artes se vuelve cada vez más borrosa, la importancia política del graffiti sigue siendo tan relevante como siempre. Ya sea visto como vandalismo o como una valiosa expresión cultural, el graffiti continúa sirviendo como un poderoso medio para el discurso político y el comentario social en los espacios urbanos.

pf

## **Paisajes en formación**

### **Open studios en Casa 49 de Escazú**

Interesa, a esta publicación de L´Hoxa (lhoxa.art), todo lo que ocurre o desplaza en la visualidad, estética, pensamiento crítico, y lo emergente en el arte contemporáneo, son datos visuales para que lo expuesto sea realmente (in)formación, o tal y como se alega en el título: Paisajes en formación. De ahí que comente esta exploración de la colectiva “Desplazamientos del Paisaje”, curada por Mauricio Herrero, en colaboración con Mauricio Miranda y Marco Arce, en el Open Studio para La Casa 49 de Escazú.

Antes que nada comento el por qué me gusta usar el prefijo (in) entre paréntesis, y es por que eleva el sentido de la palabra “formación”, educarse o proceso de aprendizaje constante, aprender en acción tal y como lo considera la Educación en la Complejidad Edgar Morin. En arte jamás se acaba de aprender, siempre estaremos elaborando hipótesis al observar el comportamiento de los materiales, según el espacio donde los dispongamos, como en el caso de Desplazamientos del paisaje, inaugurada el 18 de enero de 2025 en Escazú, y que permanece abierta todo el mes. La casa es portadora del enigma e incertidumbre de la galería o museo temporal donde se mueven muchas ideas y criticidad.



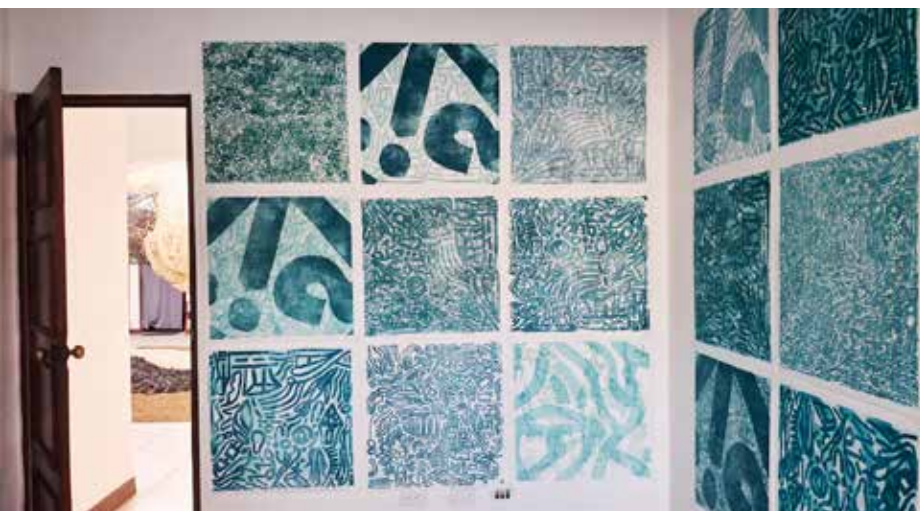


Alessandra Sequeira 2025

Siempre digo que en Costa Rica hay muchos museos y espacios expositivos pero no hay donde exponer, en tanto que los trámites en la oficialidad son lentos, engorrosos, debido al alto costo de producción de una muestra; pero los artistas requieren exponer sus investigaciones y trabajo para estar al día, presentes en el teje y maneje de la cultura.

En las fotos que me llegaron por whatsapp -gracias a la colega y amiga Carolina Valencia-, veo propuestas que me anclan a comentar, como la instalación al aire libre en el jardín interior de la Casa 49, con materiales naturales, fibras y raíces, pero también piedrillas y carbón, el desplazamiento de esos cuerpos entretejidos y suspendidos gravitando hilvanan la reyerta del contraste entre el blanco y negro, anclando la percepción del flujo de lo pulsional, lo provocativo, sensitivo, o que también es el campo de combate de la vida y sociedad actual; me refiero a la pieza de Alessandra Sequeira que me parece la más importante de lo que he visto suyo con anterioridad.

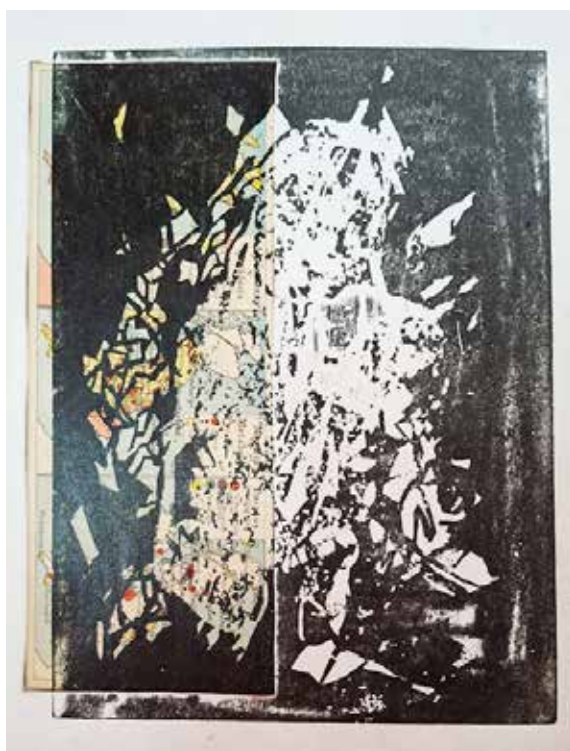
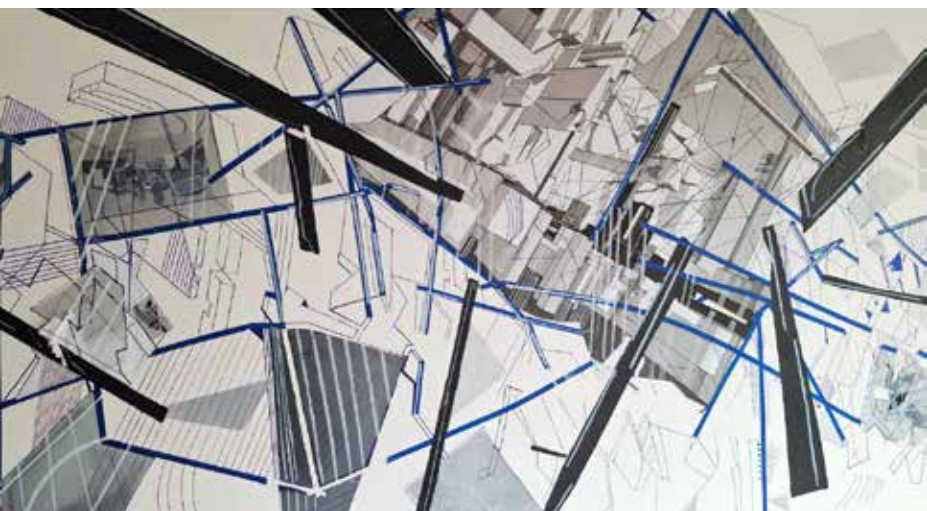
Veó a un Rodolfo Rojas Rocha frente a unos espacios visio-perceptivos de realidades ilusorias, virtuales, como las que pueblan los laberintos de nuestra psique, arquitecturas no habitables sino para ser sólo sentidas, sumirse en ellas como si fueran corrientes de aguas que llevan a flotar los signos, trazos, planos, fotografías, proyecciones originadas en sus video-mapping de áreas que nos engullen dejándonos ir hacia el paisaje y sus desplazamientos. Veó unas exploraciones que me recuerdan las prácticas de creación visual con Wucius Wong, sin embargo, son el entorno visual que carga de interés al paisaje, o, por el



Lauren Nicole 2025  
Gabriela Monge, 2025

contario lo embadurnan, signos y lenguajes que migran en las pantallas o monitores del mercado global, de una poética relacional que nos ubica en lo contemporáneo dentro de esos abismos que nos llevan hacia donde vayamos. U, otros, que parecen ventanas donde cada abertura es un mapa situacionista -como aquellas prácticas de los sesentas del siglo pasado, de exploración de sensaciones advertidas en las urbes actuales, que, de repente, se desfragmentan en esquirlas filosas como las palabras de un diálogo con una jerga quizás más conflictiva, similar a la usada por la gente joven en la actualidad, manera de interpretar todas esas presiones para estar (in)forma. Veo una hornilla para calentar quizás el lugar cercano, por las inclemencias del tiempo atmosférico que “gela” hasta el tuétano de los huesos.

Veo un catre de metal en cuya superficie para reposar está ocupada lo que podría ser una ciudad cuyos volúmenes son empaques de productos -farmacéuticos u otros del maremagnum comercial que invade hasta en la cama-, pero también escrituras. La verdad que esta pieza me ancló a tejer la intextualidad referencial de la cual es portadora, de inmediato entre otras extrapolaciones me ancló en 1994, año en que Virginia Pérez-Ratto ganó el premio de La Bienal de Escultura de la CCR con un catre muy similar, con una lámina y cabecera de vidrio parodiando al machismo latinoamericano con aquella canción ranchera: “de piedra a de ser la cama, de piedra la cabecera”, remitiendo a las adversidades del acto de estar en cama y bajo un techo de vidrio porque nos pueden caer las piedras y las esquirlas de la indiferencia de los demás.



R. Rojas Rocha 2025  
MAuricio Herrero 2025





Mauricio Miranda 2025

Explico para cerrar el comentario de esta muestra, que doy todo este rodeo para decir que me interesó, aunque no logre verla, sin saber quiénes fueron el total de las-los autores, excepto de quienes reconozco e impelen a decir, que me motivaron a nadar en esas aguas del río de la interpretación del arte, que más que nunca están repletas de los gérmenes de la incertidumbre, pero a pesar de toda contradicción son en las que me encanta darme una zambullida.

LFQ. Enero 2025

## Landscapes in formation Open studios at Casa 49 in Escazú

**DESPLAZAMIENTOS DEL PAISAJE**  
**OPEN STUDIOS**  
**CASA 49 / SÁBADO 18 DE ENERO 3-9PM**

IRENE ANTICH. MARCO ARCE. KIM DARLING.  
HELENA GOÑI. ADRIANA GONZÁLEZ. THOMAS O'  
GRADY. DIEGO GUTIÉRREZ VALLADARES.  
MAURICIO HERRERO. CARLOS JINESTA.  
IVANNIA LASSO. KATELYN LIPTON. MAURICIO  
MIRANDA. GABRIELA MONGE. LAUREN NICOLE.  
RODOLFO ROJAS ROCHA. ALESSANDRA  
SÉQUEIRA. PAULINA VELÁZQUEZ SOLÍS.

**INICIO OPEN STUDIOS 3-5 PM**  
**DJ SET FRANCESCO BRACCI. 5-7 PM**  
**BATUQUE CONGO-JAM SESSION. 7-9 PM**

CASA 49: 50M ESTE DEL CRUCE DE ESCAZÚ, AV. VILLALOBOS,  
PALMA DE MALLORCA, CASA DE ARCOS A MANO DERECHA.

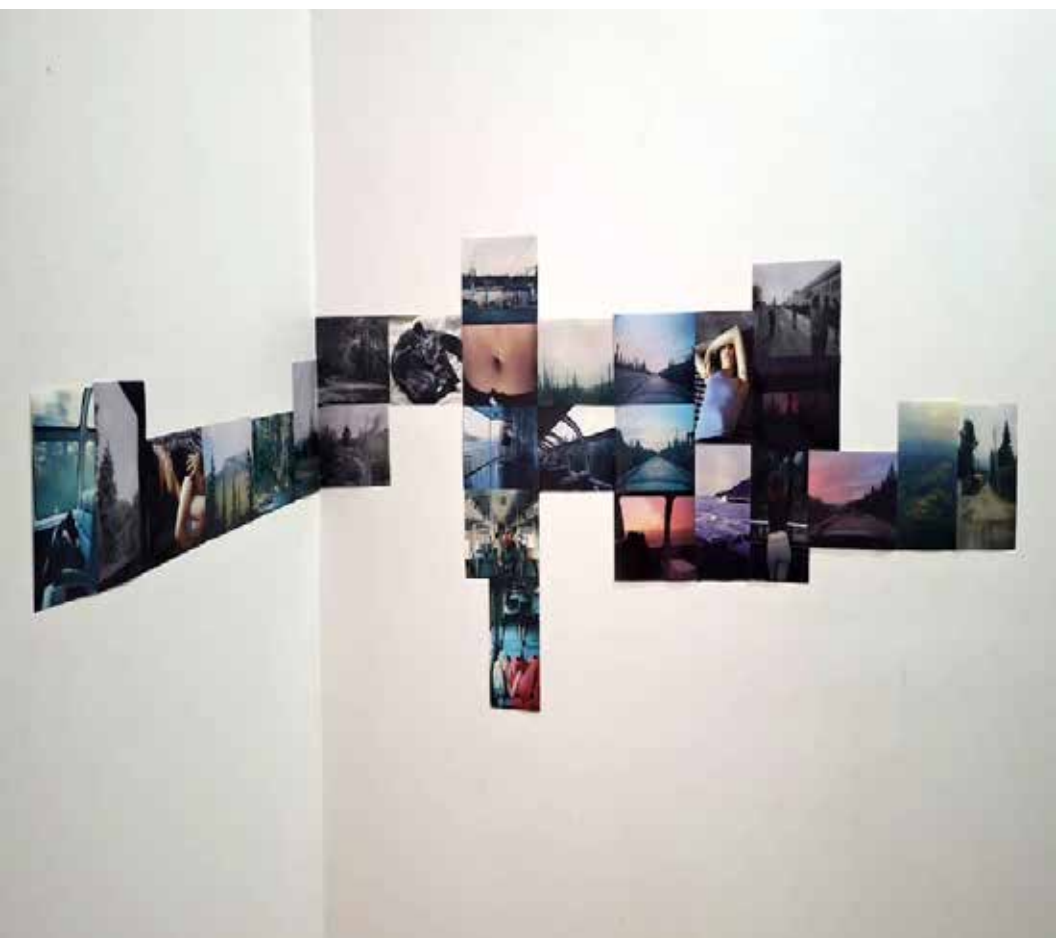
This publication by L´Hoxa (lhoxa.art) is interested in everything that occurs or shifts in visuality, aesthetics, critical thinking, and what is emerging in contemporary art, which is visual data so that what is exhibited is truly (in)formation, or as the title claims: Landscapes in formation. Hence, I comment on this exploration of the collective “Displacements of the Landscape”, curated by Mauricio Herrero, in collaboration with Mauricio Miranda and Marco Arce, in the Open Studio for La Casa 49 in Escazú.

First of all, I would like to comment on why I like to use the prefix (in) in parentheses, and it is because it elevates the meaning of the word “formation”, educating oneself or a constant learning process, learning in action, as Edgar Morin considers it in Education in Complexity. In art, one never stops learning, we will always be developing hypotheses by observing the behavior of materials, depending on the space where we arrange them, as in the case of Displacements of the Landscape, inaugurated on January 18, 2025 in Escazú, and which remains open all month. The house is the bearer of the enigma and uncertainty of the temporary gallery or museum where many ideas and criticality move.

I always say that in Costa Rica there are many museums and exhibition spaces but there is no place to exhibit, while the procedures in the officialdom are slow, cumbersome, due to the high cost of producing an exhibition; but artists need to exhibit their research and work to be up to date, present in the weaving and handling of culture.

In the photos that I received by WhatsApp -thanks to my colleague and friend Carolina Valencia-, I see proposals that anchor me to comment, such as the outdoor installation in the interior garden of Casa 49, with natural materials, fibers and roots, but also pebbles and coal, the movement of those interwoven and suspended bodies gravitating weave the quarrel of the contrast between black and white, anchoring the perception of the flow of the pulsional, he provocative, sensitive, or what is also the battlefield of life and current society; I am refer-





ring to Alessandra Sequeira's piece that seems to me to be the most important of what I have seen of hers before. I see Rodolfo Rojas Rocha in front of some visual-perceptive spaces of illusory, virtual realities, like those that populate the labyrinths of our psyche, architectures that are not habitable except to be felt, to sink into them as if they were currents of water that float the signs, traces, plans, photographs, projections originated in her video-mapping of areas that engulf us, letting us go towards the landscape and its movements. I see some explorations that remind me of the visual creation practices of Wucius Wong, however, they are the visual environment that fills the landscape with interest, or, on the contrary, they smear it, signs and languages that migrate on the screens or monitors of the global market, of a relational poetics that places us in the contemporary within those abysses that take us where we go. Or, others, that seem like windows where each opening is a situationist map - like those practices of the sixties of the last century, of exploration of sensations perceived in current cities, which, suddenly, are fragmented into sharp splinters like the words of a dialogue with a jargon perhaps more conflictive, similar to that used by young people today, a way of interpreting all those pressures to be (in)form. I see a stove to heat the nearby place, perhaps, due to the inclement weather that "freezes" the bones to the marrow.

I see a metal cot on whose resting surface is occupied what could be a city whose volumes are product packaging - pharmaceutical or others from the commercial maelstrom that invades even the bed - but also writings. The truth is that this piece anchored me to weave the referential intertextuality of which it is a carrier, immediately among other extrapolations it anchored me in 1994, the year in which Virginia Pérez-Ratto won the prize of the CCR Sculpture Biennial with a very similar cot, with a sheet and glass headboard parodying Latin American machismo with that ranchera song: “the bed must be made of stone, the headboard is made of stone”, referring to the work of the artist.

referring to the adversities of the act of being in bed and under a glass roof because stones and splinters of the indifference of others can fall on us.

I explain to close the commentary on this exhibition, that I go around in circles to say that it interested me, even though I did not manage to see it, without knowing who all the authors were, except for those I recognize and who compel me to say, who motivated me to swim in those waters of the river of the interpretation of art, which more than ever are full of the germs of uncertainty, but despite all contradictions are the ones in which I love to take a dive.

LFQ. January 2025



## Alexander Ch Gould: Ritual de “Los Diablitos”

Cada inicio de año la mirada de Alexander Ch Gould pone su visor documentalista y artístico de fotógrafo en la región de Boruca, Sur de Costa Rica, cuenca del río Grande de Térraba, en un enfrentamiento campal entre el toro -simbolizando a los conquistadores españoles-, y los diablitos -personificados por los varones de la comunidad-, revestidos por ásperos gangoches o tela de yute, además de hojas de plátanos y máscaras talladas por los artistas artesanos de este lugar, las cuales representan aves, mamíferos, reptiles o deidades evocadoras de las creencias ancestrales traídas al drama de la vida actual, tan cargada de paradojas o contradicciones: El rito confiere la lucha entre el toro y los originarios de esta región Boruca, tan representativa como tierra indígena, una de las ocho etnias originarias actuales que pueblan a Costa Rica.

Los conquistadores están simbolizados por el toro, una estructura de madera forrada en cangoche, con la máscara del animal, asimila todas esas contingencias actuales como la economía, la gentrificación, el extractivismo, y las presiones políticas con todas las vicisitudes que nos embargan.

Mostrar estas imágenes creadas por Ch Gould proyectan al acto creativo que subyace al rito y dramatización de los miembros de aquella comunidad; crear las máscaras, los vestuarios, las bebidas y alimentos que todas juntas son una ofrenda a sus creencias cosmogónicas: está presente el lugar, su naturaleza y cultura Boruca.

Está presente otro campo de batalla: la ecología, afectada hoy en día por las prácticas insanas como talar el bosque para las siembras de la piña y otros cultivos cuyos procesos contaminan las aguas de ríos, humedales y por último, llegan al mar, a violentar los sistemas marinos.

Se recuerda que nuestros ancestros originarios representaban a la Madre Naturaleza con una espiral de paso continuo, simbolizando a la serpiente cascabel ensortijada en sí misma, pero cuando se le afecta, lanza la estocada. Ocurre hoy en día con los incendios forestales, con la contaminación de los mantos acuíferos, con la tala de la piel sensible de la tierra que es el bosque, la montaña, las plantas como musgos y trepaderas en la entraña de la montaña donde brotan las aguas sanadoras y purificadoras, pero que, los humanos hemos destruido, y por ello esta madre parturienta, renovadora de la raza contra-ataca con fieros desastres.

Ch Gould es un artista que al visitar cada año estos eventos de celebración de la reyerta entre el bien y el mal, es

conocedor de los distintos momentos para captar a los diablitos con los simbolismos del vestuario, los fogones que humean la quema de troncos de maderas vernáculas de la montaña donde habita Pachamama y Sibú, pero también, ocurre la trama de esa escaramuza vivencial dando paso a la ingesta de chicha u otras bebidas espirituosas, que lleva al toro a perpetrar la cornada.

La comunidad entera espera de pie o sentados en rededor de la plaza donde esperan los acontecimientos y ver a los diablitos caer exhaustos, pero más que la ebriedad ocurre para recuperar fuerzas y volver al cuadrilátero del combate ante la bestia, durante tres días de esta dramatización popular de nuestros pueblos originarios con sus tradiciones, ludismo, pero también enfrentamiento, en tanto el toro simboliza la violencia actual desatada en la reyerta hegemónica del mercado global.

Cada imagen fotografiada por este artista documenta la faena del juego, de la danza, de la ceremonia donde se exalta a la raza originaria desguarnecida ante las invasiones de los terratenientes que despojan a estas comunidades indígenas de sus tierras, de su montaña, de sus aguas y un aire renovado cada día, pues esa es la lucha que se gesta en tres días a inicios de cada año, para re-significar el eterno combate de la vida misma. LFQ 2025































## Alexander Ch Gould: Ritual of “Los Diablitos”

At the beginning of each year, Alexander Ch Gould sets his documentary and artistic photographer’s viewfinder on the Boruca region, in the south of Costa Rica, in the basin of the Térraba River, in a pitched battle between the bull - symbolizing the Spanish conquerors - and the little devils - personified by the men of the community - covered in rough gangoches or jute cloth, as well as banana leaves and masks carved by the artisan artists of this place, which represent birds, mammals, reptiles or deities evoking ancestral beliefs brought to the drama of current life, so full of paradoxes or contradictions: The rite confers the fight between the bull and the natives of this Boruca region, so representative as an indigenous land, one of the eight current native ethnic groups that populate Costa Rica.

The conquerors are symbolized by the bull, a wooden structure covered in cangoche, with the mask of the animal, assimilates all those current contingencies such as the economy, gentrification, extractivism, and political pressures with all the vicissitudes that overwhelm us. Showing these images created by Ch Gould projects the creative act that underlies the rite and dramatization of the members of that community; creating the masks, cos-

tumes, drinks and food that all together are an offering to their cosmogonic beliefs: the place, its nature and Boruca culture are present.

Another battlefield is present: ecology, affected today by unhealthy practices such as cutting down forests to plant pineapples and other crops whose processes contaminate the waters of rivers, wetlands and finally, reach the sea, violating marine systems.

It is remembered that our original ancestors represented Mother Nature with a spiral of continuous passage, symbolizing the rattlesnake coiled within itself, but when it is affected, it launches the stab. This happens today with forest fires, with the contamination of aquifers, with the felling of the sensitive skin of the earth that is the forest, the mountain, the plants such as moss and climbing plants in the depths of the mountain where the healing and purifying waters spring forth, but which we humans have destroyed, and for this reason this mother in labor, renovator of the race, counterattacks with fierce disasters. Ch Gould is an artist who visits these events every year celebrating the fight between good and evil. He is familiar with the different moments to capture the little devils with the symbolism of the costumes, the smoke-filled

fireplaces of the burning logs of vernacular wood from the mountain where Pachamama and Sibú live, but also the plot of this experiential skirmish that gives way to the consumption of chicha or other alcoholic beverages, which leads the bull to perpetrate the goring.

The entire community waits standing or sitting around the square where they wait for the events to take place and to see the little devils fall exhausted, but more than drunkenness, it is to recover strength and return to the ring of combat against the beast, during three days of this popular dramatization of our native peoples with their traditions, luddism, but also confrontation, as the bull symbolizes the current violence unleashed in the hegemonic fight of the global market.

Each image photographed by this artist documents the task of the game, of the dance, of the ceremony where the indigenous race is exalted, defenseless against the invasions of the landowners who deprive these indigenous communities of their lands, their mountains, their waters and a renewed air every day, because that is the struggle that takes place in three days at the beginning of each year, to redefine the eternal battle of life itself.

LFQ 2025

## MADC, Sala I: ¿Redes carceleras?



Vista de la sala 1 del MADC

La muestra en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) “Encuentros: Poéticas del duelo y la regeneración”, en la mirada crítica de Sofía Villena -curadora-, conforma una trama en el espacio articulada, nítido a la percepción del espectador quien entra dispuesto a bregar en las teorías actuales del arte, lo que la curadora llama “afinidades simbólicas”, para asirnos al tiempo y al suelo que nos sostiene: Una Centroamérica que está en los fondos de la colección la cual se hace desde la apertura del museo en 1994, con algunxs invitadxs a esta propuesta.

Apenas entrado al constructo del museo (“espacialidad” de vectores, coordenadas y ordenadas), encienden el efecto de las redes o mallas, y uno como espectador se siente afectado e invade una especie de discernimiento para comprensión y reto estimulado por la táctica de la





Red de Erica Muralles de Guatemala

curaduría-, que se propone orientar nuestros pasos al recorrer la gran sala.

En el texto curatorial, Villena, traza estas pistas para navegar, como observadores de la muestra nos disponemos a nadar a contracorriente en las aguas insondables de la interpretación. Refiriendo a lo que nos disponemos a experimentar, dice:

“Sus temas oscilan entre el duelo y la regeneración, el olvido y la memoria, la oscuridad y la luz, la realidad y el sueño, el aislamiento y el contacto”. (Villena 2024)

La acción en la cual va a incurrir la mirada, mediada por esas tramas que cuelan, discriminan “cinco afinidades simbólicas”, orientan ante el enigma de comprender los significados de este marco estético. Sofía habla de “índice, umbral, ninfas, tramas y capullos”, y algo que advertí de inmediato al ingresar a la sala, y lo refiero con

sus propias palabras: “cada obra abre ineludiblemente una fuga poética que escapa el discurso curatorial propuesto”.

O sea llegamos a sentir, a cerrar los ojos al mundo, al contraespacio del museo minado por la calle, para advenir el gesto pulsional, la sonoridad de la poesía circundante, y una luminosidad que converge en nuestra sensibilidad sedienta de cultura, disponiéndonos a abrir los poros a la percepción.

La muestra curada por Sofía es un paisaje de vectores, de juegos espaciales de horizontalidad, verticalidad y diagonales (las telas azules que rompen el ordenamiento de la retícula, signo del océano a nadar a contracorriente, de manera que desde el punto de entrada, mi mirada fue conducida hasta el fondo, donde se aprecian tres fotografías de Cecilia Paredes de parajes interiores que no vemos pero nos regeneran.

Nuestro visor es sometido a un contraste de dirección, con la pieza “Te tuve, te perdí” 2002 de Alvaro Gómez marcando lo alto y lo bajo, como aquellos discursos de los noventa que abrieron las puertas al arte contemporáneo en el terreno internacional y que llegaron al puerto del MADC. Suma el círculo de zapatos Mándala 1 del salvadoreño Walterio Iraheta, 2007, u otras acentuaciones que se salen de esa “geometrización” de hilos conectores de la museografía, e inspiran la poética del tiempo con las fotografías de la cubana Marta María Pérez Bravo, “Si van a un cielo I y II”, 2001, y Sandra Eleta de Panamá, “El ángel de la estacada en las aguas del Cascajal II” 2001, puntos de reposo e inflexión entre esas aguas agitadas,



Vista de la sala con pieza Mandala I de Walterio Iraheta

como diría el poeta de la isla caribeña de Martinica: “un mar a atravesar”.

Repasando el texto de la curadora, acota: Tramas utiliza el tejido como metáfora de paciencia, cuidado y una vulnerabilidad compartida como una condición de solidaridad. Reflexiona sobre la vida como un entramado de los actos creativos con el mantenimiento diario de los vínculos”.

Hay una pieza en la muestra. de Erika Muralles de Guatemala, que es una retícula o red que nos cuele o nos atrapa como al pez, y al tratar de percibirla nos percatamos que las redes ordenan la energía de lo intangible, cuelean el espacio con nosotros dentro, y aunque es casi transparente, ingrávida e inmaterial, al ser iluminada la red arroja sombras, con la connotación que conlleva este aspecto de la luz, que aveces tiene que ver con la muerte, con el duelo, con la calle y el significado de desamparo, libertad mediada o cárcel virtual connotación que tienen los estratos más bajos e hundidos de la urbes actuales que impelen a la discordia. Pero. hay algomás respecto a las redes que nos conectan a desavenencias como la pesca de arrastre en las costas, que aunque surten de alimento, destruyen los tesoros de los fondos marinos.

También nos mueve a reaccionar esas tres telas azules -ya mencionadas de Ingrid Cordero-, colgantes con agujeros para dejar pasar el viento y dispuestas en diagonal, de tituladas “Inmersa Motora” 2021, subvuelten agregando el contraste de direcciones y son insondable provocación a merced de los vientos o la inundación, noción de la isla en el Caribe que agita los vientos del ciclón, motiva a



Pieza de Priscilla Monge



Chavajay de Guatemala.

recordar a Dulce María Loynaz (Cuba 1902-1997): “Rodeada de mar por todas partes, soy isla asida al tallo de los vientos... Nadie escucha mi voz, si rezo o grito: puedo volar o hundirme... Puedo a veces, morder mi cola en signo de infinito”. Una libertad carcelera como es la política de algunos países cercanos a nuestras geografías pero a la vez lejanos por esas prácticas nada democráticas.

Dichas mallas o redes comparten de alguna manera por lo menos en mi reflexión acerca de esta propuesta del MADC, el efecto de los moldes, y con esto cerrar mi comentario, vuelvo a citar a la sociología de los años setentas del siglo pasado, y en particular “El Fetiche Urbano” de Mitscherlich (1968), que en tanto son hormas de dura materia, hechas por nosotros mismos, pero que nos moldean o nos hace en esa interacción simbólica curada por Sofía Villena.

LFQ. Diciembre 2024

## MADC, Room I: Prison networks?

The exhibition at the Museum of Contemporary Art and Design (MADC) “Encounters: Poetics of grief and regeneration”, in the critical view of Sofía Villena -curator-, forms a plot in the articulated space, clear to the perception of the spectator who enters willing to struggle with current theories of art, what the curator calls “symbolic affinities”, to hold on to time and the ground that sustains us: A Central America that is in the depths of the collection which has been made since the opening of the museum in 1994, with some guests to this proposal. As soon as you enter the museum construct (“spatiality” of vectors, coordinates and ordinates), the effect of the networks or meshes is turned on, and one as a spectator feels affected and invades a kind of discernment for understanding and challenge stimulated by the tactics of the curatorship, which aims to guide our steps as we walk through the large room.

In the curatorial text, Villena traces these clues to navigate, as observers of the exhibition we are ready to swim against the current in the unfathomable waters of interpretation. Referring to what we are about to experience, he says:

“Its themes oscillate between mourning and regeneration, oblivion and memory, darkness and light, reality and

dream, isolation and contact.” (Villena 2024)

The action in which the gaze is going to incur, mediated by these threads that filter through, discriminate “five symbolic affinities,” orientate before the enigma of understanding the meanings of this aesthetic framework. Sofía speaks of “index, threshold, nymphs, plots and cocoons,” and something that I noticed immediately upon entering the room, and I refer to it in her own words: “each work inevitably opens a poetic escape that escapes the proposed curatorial discourse.”

The exhibition curated by Sofía is a landscape of vectors, of spatial games of horizontality, verticality and diagonals (the blue fabrics that break the order of the grid, a sign of the ocean swimming against the current, so that from the point of entry, my gaze was led to the bottom, where three photographs by Cecilia Paredes of interior places that we do not see but regenerate us can be seen.

Our viewer is subjected to a contrast of direction, with the piece “Te tuve, te perdí” 2002 by Alvaro Gómez marking the high and the low, like those speeches of the nineties that opened the doors to contemporary art in the international arena and that arrived at the port of the MADC. Add the circle of shoes Mandala 1 by the Salvadoran Walterio Iraheta, 2007, or other accentuations that go beyond that “geometrization” of connecting threads of museography, and inspire the poetics of time with the photographs of the Cuban Marta María Pérez Bravo, “If they go to heaven I and II”, 2001, and Sandra Eleta from Panama, “The angel of the stake in the waters of Cascajal II” 2001, points of rest and inflection between those





Alvaro Gómez, Te tuve, te perdí

agitated waters, as the poet from the Caribbean island of Martinique would say: “a sea to cross”.

Reviewing the curator’s text, she notes: Tramas uses weaving as a metaphor for patience, care, and a shared vulnerability as a condition of solidarity. It reflects on life as a network of creative acts with the daily maintenance of ties.”

There is a piece in the exhibition by Erika Muralles from Guatemala, which is a grid or net that strains or traps us like a fish, and when we try to perceive it we realize that the nets order the energy of the intangible, they strain the space with us inside, and although it is almost transparent, weightless and immaterial, when the net is illuminated it casts shadows, with the connotation that this aspect of light carries, which sometimes has to do with death, with mourning, with the street and the meaning of helplessness, mediated freedom or virtual prison, a connotation that the lowest and sunken strata of today’s cities have that impel discord. But... There is something else regarding the networks that connect us to disagreements such as trawling on the coasts, which although they provide food, destroy the treasures of the seabed. We are also moved to react by those three blue canvases - already mentioned by Ingrid Cordero -, hanging with holes to let the wind through and arranged diagonally, entitled “Inmersa Matora” 2021, subvert by adding the contrast of directions and are an unfathomable provocation at the mercy of the winds or the flood, a notion of the island in the Caribbean that stirs the winds of the



Ingrid Cordero



Marta María Pérez Bravo de Cuba

cyclone, motivating us to remember Dulce María Loynaz (Cuba 1902-1997): “Surrounded by sea on all sides, I am an island clinging to the stem of the winds... Nobody hears my voice, if I pray or scream: I can fly or sink... I can sometimes bite my tail in the sign of infinity.” A prison freedom like the policy of some countries close to our geographies but at the same time far away due to these undemocratic practices. These meshes or nets share in some way, at least in my reflection on this proposal of the MADC, the effect of molds, and with this to close my comment, I cite again the sociology of the seventies of the last century, and in particular “The Urban Fetish” by Mitscherlich (1968), which in so far as they are molds of hard material, made by ourselves, but which mold us or make us in that symbolic interaction curated by Sofía Villena.

LFQ 2024



Karen Olsen







MUSEO de POBRE  
& TRABAJADOR



colectivo de arte

