

Presentación

El "primitivismo" continúa ejerciendo un poderoso atractivo en las más disímiles disciplinas sociales. Alabado y vilipendiado a lo largo de la historia, actualmente presenta una conceptualización que intenta trascender sus primeros postulados, los cuales aparecieron, en primera instancia, amparados por discursos colonialistas occidentales que hoy se encuentran ubicados en el tapete de las discusiones más airadas por parte de aquellos investigadores que han intentado de una forma lúcida y realista, develar lo que subyace tras un concepto tan controvertido como el de "primitivismo". Dentro de la historia del arte dicha etiqueta condujo a finales del siglo XIX e inicios del XX al "descubrimiento", por parte de los artistas occidentales mayoritariamente europeos, del arte de culturas tan ajenas a ellos como las africanas, las orientales, las americanas y las de los mares del sur, esto vino aunado al replanteamiento identitario de los mismos a través del redescubrimiento de sus propias raíces centradas en las fuentes populares de sus culturas. Este fenómeno promovió, sin lugar a dudas, una nueva propuesta estética en los ámbitos creativos europeos más diversos. Sin embargo, cabe cuestionarse si el enfrentamiento entre el europeo y el "otro" no se verificó de una forma violenta y si no apareció amparado alrededor de toda una suerte de planteamientos y teorías de corte decimonónico que, en cierta medida, perviven y no han servido más que para justificar de una forma directa las

diversas políticas de corte colonialista o para hablar en términos contemporáneos, globalizadoras.

A la luz de estos cuestionamientos, en este número el(la) lector(a) encontrará dentro de la sección *Trama y Urdimbre* dos estudios que intentan replantear y profundizar en torno a la presencia del "primitivismo" en el arte. También tendrá la oportunidad de empaparse de toda una serie de temas enriquecedores tales como el desarrollo del concepto de lo privado y lo íntimo en el espacio habitable, y una reseña del diseño de un calendario alusivo al aniversario de la muerte del poeta español Federico García Lorca. Asimismo, una vez más nuestro taller de reflexión crítica desarrolla una propuesta que conlleva un replanteamiento serio y refrescante acerca de las posturas que los medios artísticos han venido adoptando en los últimos tiempos y la red de discursividades en que se entretije la producción artística nacional en la actualidad. Por último, y en relación con estas reflexiones, hemos considerado pertinente la inauguración de la sección *Otras voces* espacio programado para la inserción de textos de pensadores extra-estudiantiles que, como en el caso que nos ocupa, bien lo representa Juan Antonio Ramírez, constituyen aportes invaluable para el pensamiento en torno al vasto mundo de las manifestaciones culturales.

Ana Mercedes González Kreysa
Editora



Henry Stanley y su criado

QUADRIVIUM

PUBLICACIÓN TRIMESTRAL
HISTORIA DEL ARTE
Número 4, Junio 2001

Coordinadora

Mercedes González Kreysa

Consejo editorial

Ml. Virginia Caamaño

Ml. Mercedes González

Taller de Historia del Arte

Adriana Collado

padingbwa@hotmail.com

María José Monge

mariajosemonge@yahoo.com

Gabriela Sáenz

gabysaenzs@yahoo.com

Verónica Zúñiga

chrisvero15@hotmail.com

Esteban Calvo

ovlac@usa.net

Diseño y diagramación

José Miguel Redondo

Quadrivium invita a todos los universitarios interesados en las artes, letras y ciencias sociales a colaborar con ensayos, propuestas y otros.

Dirección:

Apdo. 992-4050
Alajuela, Costa Rica

Fax: (506)207-4031

Correo electrónico:

quadrivium_art@usa.net

Fe de erratas

Por un error de impresión, el artículo de Esteban López publicado en la sección de Trama y Urdimbre (Quadrivium, No. 3, Primer Trimestre del 2001) apareció bajo el título: *Don Juan ¿Un hombre sin nombre a un hombre sin nombre?*. El título original debe leerse: *Don Juan ¿Un hombre sin nombre o un hombre sin nombre?*.



Las Tinieblas del Corazón de Occidente

"Mirar no es...sino mirarse. Y la mejor mirada, la única que pudiese alcanzar la verdad, sería aquella capaz de desligarse de todo lo adjetivo, de todo lo superficial; la mirada de la ceguera. Pero no la ceguera del deslumbramiento, sino la que encuentra la luz de lo oscuro. En el más profundo interior...De esa mirada mirándose, de esa mirada comprensiva y no impositiva, ha estado desprovista África."

El mundo exterior empieza a existir en el momento en que abrimos los ojos y todo lo que ya era nace y se integra a nuestra realidad. Todo lo de afuera adquiere un significado desde que entra en nuestra órbita de visión "lo descubrimos", aunque ya desde mucho antes estuviera allí y hubiera sido descubierto por tantos otros. No obstante para el advenedizo no hay tiempo pretérito más que el suyo, por cuanto lo otro surge a la vida apenas se cruza en su camino. Cotidianamente confirmamos esta actitud en expresiones tales como: "descubrí una excelente librería" o "descubrí a una persona interesante". Con ello legitimamos todo lo que no existía para nosotros y ahora entra en el repertorio de nuestra visión. No obstante nadie sería tan ingenuo como para suponer que en tales expresiones se sella el día de fundación de la librería, o el nacimiento de la persona. En la frase lo que existe es el poder de las palabras, cual piezas de un todo comunicativo. Pronto nos damos cuenta de que el enunciado nos habla de una mirada que adjetiviza: los calificativos devienen de la cosmovisión del emisor y no son cualidades innatas del objeto sobre el cual se hace la enunciación. Es decir ¿para quién es excelente la librería o interesante la

persona sino para una subjetividad que así las valoriza? Pues bien, esto que parece tan evidente, no lo es siempre. La mayoría de nuestras concepciones devienen de lecturas impuestas por contempladores que no somos nosotros. Es así, como gran parte de "las verdades" sobre las cuales se ha construido la Historia Oficial se refieren a enunciaciones de este tipo, en donde la identidad de cientos de pueblos ha sido reducida a la visión particular de unos cuantos "contempladores". Aún hoy miramos nosotros a través de sus miradas sin darnos cuenta de que lo que miramos no delata una exterioridad (la de los pueblos) sino una interioridad (la de los colonizadores). Así fue escrita la "Historia de la África de Occidente" y esa África particular, existente desde un ojo y una ideología colonialista, es la África que entró al ideario común de las colectividades. Esa Historia Africana es la compilación de miradas occidentales, exteriorizadas con una terminología occidental e interpretadas desde el etnocentrismo europeo. Hoy la Historia de África, como otras tantas, empieza por una semiótica del "africanismo", que bien se puede parangonar a la tarea en la deconstrucción que emprende Edward Said respecto al "orientalismo", el cual es entendido como:

"...institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él....el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar; reestructurar y tener autoridad sobre Oriente... Para definir orientalismo me parece útil usar la noción de discurso...si no se examina...como un discurso,

*posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular -e incluso dirigir- Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario...."*²

Todavía siguiendo a Said, creemos que un terreno fértil para la lectura de África desde la visión eurocentrista, se debe encontrar en los textos que ingenuamente se han asumido como expresiones creativas u informativas desprovistas de opiniones políticas, es decir, los literarios y periodísticos, cuya ideología solapada en la narración tiene incluso un efecto más incisivo en las mentalidades colectivas y en los estereotipos referenciales, que el de los documentos explícitamente políticos. La "cultura intelectual y periodística", mediante el poder de la palabra, hace que una mirada singular se convierta en un discurso plural, tenido como "verdadero" ya apelando a un supuesto desinterés artístico o a una pretendida objetividad informativa.³

En este ensayo queremos acercarnos a esa África mirada, descrita y escrita por Occidente como parte de su maquinaria de colonialismo, dominación y explotación. África-negación, África-anverso y finalmente África-espejo. Sí, porque irónicamente la invención de esa África definida por negación, no hizo más que revelar a Occidente su propia oscuridad. Hoy no leemos más a África en los textos de los colonizadores decimonónicos, los leemos a ellos mismos y a sus miradas adjetivizantes que se arrogaron el poder de "descubrir" África, de valorizarla, catalogarla, describirla y legitimarla desde su propia perspectiva. La tarea empieza por enfrentarnos con afirmaciones comunes como: "Livingstone descubrió las cataratas del Lago Victoria", "Cameron fue el primero en cruzar el continente africano de este a oeste", "África es salvaje, indómita, oscura y temible" o "el africano es vago" (aquí "africano" englobando a millares de sujetos y pueblos distintos).

Con nuestra mirada puesta ahora en la

mirada de los colonizadores y con nuestra atención dirigida al poder que implica el nombramiento de algo para traerlo a la existencia, es como nos acercamos a la historia del colonialismo en el Congo a través del libro de Joseph Conrad: *El Corazón de las Tinieblas*⁵. Nuestro análisis del texto no es estrictamente literario. Nosotros nos servimos de él para seguir las huellas de una historia que nos muestra que “Nuestra memoria de África no depende de lo que anduvieran los exploradores, sino de lo que escribieron. Y no se sostienen por lo que vieran, sino por la imagen que fabricaron y vimos”.⁶

En el texto de Conrad están retratados personajes, ideologías y situaciones históricas de su época. Antes de ubicarlos, ubiquémonos brevemente en el argumento de la novela.

El marinero y director de una compañía naviera: Marlow, relata su viaje al “corazón” de una región africana, la cual nunca es nombrada, sino ubicada geográficamente mediante un gran río que se inserta en el continente, el cual posibilita la extracción de marfil. La curiosidad exploradora de Marlow, avivada por la empresa colonialista inglesa, lo lleva a encontrar un puesto en el tráfico fluvial de aquel río, como capitán de un barco de vapor cuya ruta conectaría a la estación interior con la costa. La expectativa con la que Marlow parte de Inglaterra, varía cuando llega al lugar, pues su tarea inmediata no será navegar en el vapor, como se había dispuesto, sino arreglarlo. El barco había naufragado y él debe echarlo a andar de nuevo, para poder emprender un único viaje, que consistirá en ir “al rescate” del mítico jefe de la estación interna: Kurz. Una vez listo el vapor, Marlow, junto a una comitiva de colonizadores, se embarca en una odisea llena de peripecias, cuyo punto álgido será el arribo a la estación de Kurz, personaje enigmático que ha pasado a ser un ídolo sagrado de las poblaciones africanas y que se niega a ser “rescatado”. Pese a su resistencia es sacado del lugar y gravemente enfermo, muere en la travesía de regreso, confiando sus pertenencias a Marlow, quien será el único en poder entender el misterio que rodeaba a este sujeto.

En la época en que Conrad escribe su



Stanley se reúne con Livingstone

novela, se suceden una serie de hechos que definen el destino de cientos de pueblos colonizados por las naciones europeas. Es indispensable recordar que la ideología del siglo XIX servía como justificación a los Imperios, en su dominación de los mundos “primitivos”, es decir, de los “no-occidentales”. La conceptualización que Europa hizo del “otro cultural” se fundamentó en una visión evolucionista, dentro de la cual la “alteridad” era incluida en la “Historia” ocupando el eslabón “primigenio”. En consonancia con la fe en el progreso y con la idea de que la humanidad avanzaba siempre, desarrollándose desde lo simple a lo complejo, Occidente se categorizó a sí misma como el eslabón superior: “la civilización”, en oposición a estadios retrasados encarnados por “los pueblos primitivos”. La cadena transformista que daba una existencia a los “otros”, únicamente en relación con Occidente, permitió que éste se arrogara el derecho de vincular el “destino natural” de todos los pueblos al suyo propio. El “proyecto civilizatorio” occidental patentaba la empresa colonialista, la explotación de los dominados y el enriquecimiento de los dominadores. Así se justificó, en primera instancia la esclavitud y posteriormente la lucha por su abolición, impulsada ésta no con fines humanitarios sino respondiendo a intereses capitalistas, urgidos de una enorme masa de mano de obra “libre” que

consumiera los bienes que ella misma produciría.

Es en este marco en donde se inserta el telón de fondo de *El Corazón de las Tinieblas*. Marlow y Kurz son prototipos de dos legendarios exploradores vinculados al proceso de “descubrimiento” de la región del Congo, el cual llevaría posteriormente al rey Leopoldo II de Bélgica a invertir todas sus fuerzas colonizadoras en ella. Nos referimos a Morton Stanley y David Livingstone.

Livingstone representa al típico explorador victoriano. Entre 1845 y 1873 recorre el sureste africano. Sus notas de viaje se publican regularmente en periódicos ingleses, y se convierten en la fuente mediante la cual la sociedad victoriana aprehende a “África”. Un buen día Livingstone desaparece y la catástrofe para los lectores es tal, que el New York Herald envía a un reportero: Morton Stanley, con la misión de encontrarlo. Nada más esclarecedor para dimensionar el poder de la palabra: África existía sólo si era nombrada, narrada y textualizada. Si la mirada de los viajeros desaparecía ¿Qué sería de los ingleses sin esa África, sin el par necesario que los “civilizaba”? En 1871, en una localidad a la orilla del lago Tanganica: Ujiji, Stanley encuentra a Livingstone. Este, pese a su mala salud, le anuncia que pretende continuar sus exploraciones por la

zona de los Grandes Lagos. En cuanto Stanley reporta el éxito de su misión, la Sociedad Real Geográfica de Inglaterra no tarda en enviar refuerzos con Verney Lovett Cameron, oficial que navegaba con el escuadrón antiesclavista británico. Pero Cameron llega a Ujiji muy tarde, un año después de la muerte de Livingstone. Entonces decide reemplazarlo él mismo. En 1875 acaba un recorrido desde Zanzibar a la actual Angola, e inmediatamente envía a Inglaterra sus reportes, los cuales son publicados en 1876 en el periódico The Times. Sus notas, con descripciones de las riquezas explotables de la región, son ante todo un llamado a la inversión capitalista. A este llamado responde con prontitud el Rey Leopoldo II de Bélgica.

Leopoldo II, habiendo fracasado en más de 50 proyectos colonialistas, se vale de la coyuntura internacional que sostenía el rechazo a la esclavitud, para poder hacerse con el dominio del Congo. En efecto, en el ámbito internacional se desacreditaba el tráfico de esclavos, inclusive las publicaciones de Livingstone y Cameron denunciaban sus horrores. La partida de Leopoldo II consiste en proclamarse públicamente defensor de los intereses antiesclavistas y "civilizatorios" en el Congo, para lo cual financia el mismo una cruzada. En Londres se llega a reunir con Cameron y solicita el apoyo de su prima, la reina Victoria. Finalmente organiza una conferencia en Bruselas, en septiembre de 1876, a la que son convocados todos los países europeos con intereses colonialistas en África. En esta conferencia, expone diplomáticamente sus pretensiones. Diez años después (y uno antes de la Conferencia de Berlín) en 1844, Leopoldo obtiene el aval para la creación del "estado Libre del Congo" (suponiendo libertad respecto a la esclavitud). El parlamento belga respeta la decisión de que ese territorio sea propiedad privada del rey, quien invertirá en él toda su fortuna.

Leopoldo II contacta a Stanley y este se pone a su servicio, logrando que los jefes locales a las orillas del río Congo, firmen contratos y convenios de protección con las jefaturas belgas. El éxito de esta empresa gira en torno a las factorías (que recolectan y controlan la producción) y a una milicia (que reprime a la población africana). Los "intereses anti-esclavistas" de Leopoldo no

excluidan la mutilación corporal de los habitantes locales, como medio para garantizar la efectiva recolección de impuestos. El resultado de esta política fue que en el lapso de unos veinticinco años, la población del Congo se redujo aproximadamente en 10 millones de habitantes.

En *El Corazón de las Tinieblas*, tenemos una manifestación de toda esta trama histórica. Claro está que la novela no queda contenida en este paralelismo, ya que promueve múltiples lecturas. La nuestra es sólo una de ellas. Para nosotros los personajes literarios hacen eco de personajes reales. Así toda la gran empresa naviera y de extracción del marfil, retrata la gran empresa personal del Rey Leopoldo II en el Congo. Marlow y su viaje en busca de Kurz, se perfilan en Stanley y su búsqueda de Livingstone. Sin embargo Conrad, va más allá invitándonos a una reflexión de asombrosa actualidad ¿Qué es *El Corazón de las Tinieblas*? ¿No es acaso el itinerario de una Europa en busca de su "pasado prehistórico" y el encuentro terrible con su propio reflejo?

En el libro no se hace mención alguna de lo que África significa para los africanos. Es el Congo de Leopoldo, donde ni la tierra tiene nombre, ni los africanos tienen voz, el parlamento de ambos es el silencio y su identidad la que los colonizadores le dan. Pero ¿qué hay del otro lado? En Marlow se hace presente la duda, la intuición que sabe que junto a su narración y a su viaje siempre hubo otra voz:

*"La tierra no parecía la tierra. Nos hemos acostumbrado a verla bajo la imagen encadenada de un monstruo conquistado, pero allí...allí podía vérsela como algo monstruoso y libre. Era algo no terrenal, y los hombres eran...No, no se podía decir inhumanos. Era algo peor, saben, esa sospecha de que no fueran inhumanos. La idea surgía lentamente en uno. Aullaban, saltaban, se colgaban de las lianas, hacían muecas horribles, pero lo que en verdad producía estremecimiento era la idea de la humanidad, igual que la de uno...había una verdad, una verdad desnuda en la capa del tiempo..."*⁷

En el personaje de Kurz se sintetiza el temor que embarga a todos los que ven en

África el "corazón de las tinieblas". Lo que convertía a Kurz en un ser enigmático e inexplicable para los otros colonizadores era el hecho de que no temiera a los "salvajes", de que aquellos "carnívoros" no lo devoraran y en vez de ello le rindieran culto. Solo Marlow es capaz de presenciar cómo aquella especie de héroe sucumbe al verdadero terror, el que lo asalta antes de su muerte:

*"Ninguna elocuencia hubiera podido marchitar tan eficazmente la fe en la humanidad como su estallido final de sinceridad. Luchó consigo mismo, también. Lo vi..., lo oí. Vi el misterio inconcebible de un alma que no había conocido represiones, ni fe, ni miedo, y que había luchado, sin embargo, ciegameamente contra sí misma"*⁸

*"La oscura corriente corría rápidamente desde el corazón de las tinieblas, llevándonos hacia abajo, hacia el mar...y la vida de Kurz corría también rápidamente, desintegrándose, desintegrándose en el mar del tiempo inexorable"*⁹

En el último exhalido de Kurz: "¡Ah, el horror! ¡El horror!"¹⁰ se retrata lo que Occidente descubrió en África: África no era lo mirado, lo descrito con palabras, lo formulado en su discurso. No. África era su propio lado oscuro. El horror que siente Kurz antes de morir, antes de ser abortado o desentrañado del útero del interior del continente africano, es por una vez haber visto las tinieblas de su propio corazón...las tinieblas de la lógica occidental imperante.

Adriana Collado
Estudiante de Historia del Arte

¹ Urrutia, Jorge, *Lectura de lo Oscuro. Una semiótica de África*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. p.117.

² Said, Edward W. *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990. p.21.

³ Cfr. Idem, páginas de la 29 a la 48.

⁴ Cfr. Op. Cit. Urrutia, Jorge p. 67.

⁵ Grupo Editorial Altamira, Buenos Aires, Argentina, 1999.

⁶ Op. Cit. Urrutia, Jorge, p.63.

⁷ Op. Cit. Conrad, Joseph. p. 58.

⁸ Idem, p.107

⁹ Idem, p.109

¹⁰ Idem, p.112

Confluencias del “primitivismo” y del expresionismo en Alemania

Mary Wigman/Emil Nolde – danza/pintura

La danza y la pintura son dos actividades que convergen en un mismo torrente dentro de la expresión artística. A pesar de ser disciplinas distintas, en ocasiones se han acercado, han compartido espacios e ideales afines; especialmente durante las primeras décadas del siglo XX y la época contemporánea, donde las artes han diluido sus fronteras y las relaciones artísticas se nutren y permean de todo tipo de manifestaciones. En el contexto moderno, la danza no fue un proceso descontextualizado de la estética de su tiempo, sino un producto dentro de ella, y una de las vías más favorables para trazar el camino de reciprocidad entre las disciplinas de este periodo, es por medio de dos tendencias que se entrecruzaron en los inicios del siglo XX: el Expresionismo y el “primitivismo”. En Alemania, esta correlación fue especialmente fecunda debido a las múltiples transformaciones que convergieron durante estas décadas.

La danza moderna, como expresión y disciplina, tuvo su génesis en las últimas décadas del siglo XIX, sin embargo, no fue sino hasta los primeros decenios del siglo XX, con el trabajo de Martha Graham, que se consolidó dentro de las “grandes artes” de Occidente. Las fuentes que dieron inspiración y fundamento a los movimientos artísticos modernos, como el Simbolismo o Sintetismo, la Abstracción, el Expresionismo y el Cubismo, influyeron en los conceptos que regularon e inspiraron a los precursores de la danza moderna, y siendo parte de ellos, utilizaron los juicios que regían la estética de su época. Las características análogas entre las tendencias modernas convergieron en un mismo impulso: la expresión de las emociones y la separación con respecto a la tradición, en busca de una libertad expresiva individual.



Mary Wigman, fotografía, 1928

En los inicios del siglo XX, cuando Kandinsky se replanteó la validez del concepto del “arte por el arte”, promulgado cincuenta años atrás, estaba representando en una frase, la desazón experimentada por muchos artistas ante un mundo materialista y una sociedad industrializada. En oposición a los valores prosaicos que proponía la sociedad de consumo, y movidos por la desintegración sufrida en el seno de la religión, los artistas buscaron alternativamente, la inspiración en las manifestaciones internas y espirituales. El escenario conceptual que determinó este proceder, dio lugar a una percepción distinta del mundo circundante, en la cual el enfoque no estaba centrado en el mundo social, sino en las fuerzas interiores de cada creador. Para compensar la pérdida de la institucionalidad de la religión, los protagonistas del arte se adjudicaron el

papel de mensajeros, de promulgadores del sentido espiritual del ser humano. Para lograrlo, algunos se remitieron a la realidad de su entorno inmediato; otros al pasado, en especial al hombre “primitivo”, a las fuentes de la producción artística y al imaginario que sustentó a los pueblos ancestrales y que aun pervive en los grupos no industrializados.

Dentro del marco occidental, esta mirada hacia el pasado y hacia culturas no europeas, implicaba apropiarse de ellas para formular un nuevo mundo quimérico para Europa. Dicha pretensión surgió de la necesidad de extraer de estas culturas las formas originarias de la expresión en el arte, y además, confiscar nuevas fuentes estéticas con el fin de renovar y abastecer las fórmulas desgastadas de las sociedades industrializadas. En este escenario, el deseo de penetrar en otras latitudes no era novedoso; lo que varió fue la percepción estética de los objetos “exóticos”, los cuales, incluían al arte popular local y al arte “primitivo” y que llegaba a Europa como parte de las políticas colonialistas que rigieron la visión del mundo europeo durante el siglo XVIII y XIX. Esta apertura, desarrolló el gusto por una estética de lo “ideal grotesco”, y la aceptación de la “fealdad” como expresión válida para el arte. Necesariamente, esta visión era una arremetida en contra del modelo de belleza formulado desde la Antigüedad Clásica, afianzado durante el Renacimiento y extendido por las técnicas ilusionistas post-renacentistas, contraponiendo percepciones artísticas muy disímiles a la europea.

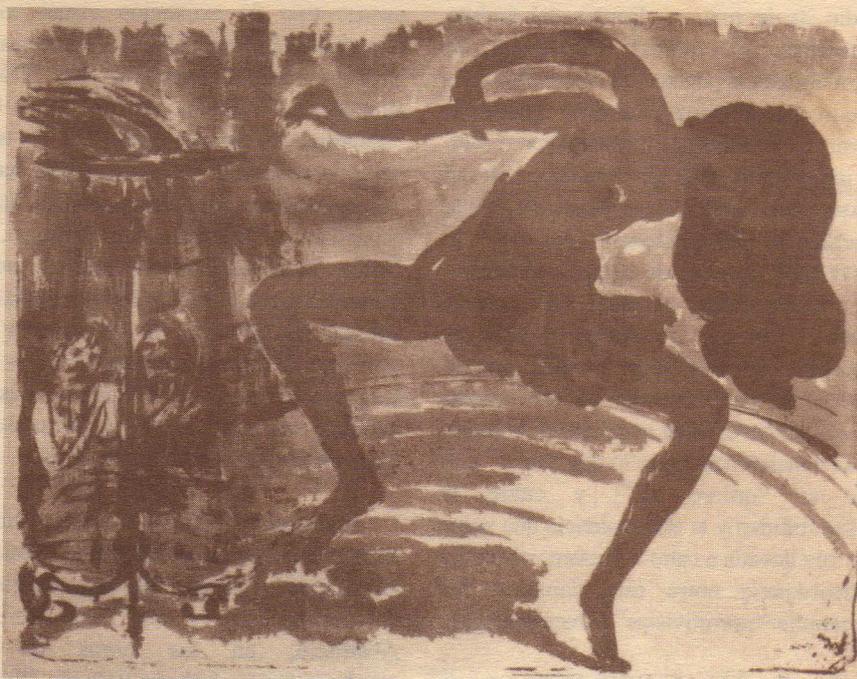
Esta tendencia se difundió en el ámbito artístico como estilo “primitivista”, cuya esencia se manifestó de maneras muy distintas, condensó ideales y le dio

Confluencias del "primitivismo" y del expresionismo en Alemania

substancia a múltiples producciones e inquietudes artísticas de finales del siglo XIX e inicios del XX. Inicialmente, la nueva visión fue adoptada por simbolistas como Gauguin, y posteriormente, fue una de las bases ideológicas y estéticas del Expresionismo, del Cubismo, y del Surrealismo, y un paso decisivo para el proceso de transformación entre el arte figurativo y el arte abstracto. Muchos de los movimientos y estilos que surgieron en este panorama, tienen una referencia implícita del carácter "primitivista", y como parte de ellos, la danza se sumó a su influencia.

A la luz de estas observaciones, el "expresionismo", término asignado al grupo alemán de Die Brücke (El Puente), abarcó inicialmente, a los artistas capaces de conciliar un sentido espiritual y una fuerza interna que podía surgir a través de un gesto físico, del uso expresivo del color o de las líneas como elementos independientes dentro de una obra. Conceptualmente, los artistas que se llamaron expresionistas, opuestos diametralmente al naturalismo de los impresionistas, deseaban encontrar la representación de la experiencia emocional sin el referente de la realidad. La invención de la cámara fotográfica había desplazado al naturalismo de su función primordial de captar la vida cotidiana y transformó la forma de percibir la realidad por la inmediatez del momento y la fidelidad de la imagen. Afianzados por este desplazamiento de la realidad en la pintura, algunos artistas enfocaron su atención en la búsqueda de fuentes alternas inspiradoras, y en nuevas formas de modificar la bidimensionalidad de la superficie como soporte de la pintura.

En el ámbito circunscrito a Alemania, más que una vitalidad esencial, el Expresionismo reflejaba una ansiedad existencial y metafísica. Para Wilhem Worringer, el espíritu nórdico se manifestaba por medio de una voluntad de formas góticas, cargadas de patetismo, de tristeza y de soledad. Esta voluntad estaba determinada por la relación que establecía el individuo con su medio ambiente, en este caso lúgubre y frío, muy distante de las formas del ser "clásico" del Mediterráneo.



Emil Nolde, *Bailarina*, litografía, 1913

Las ideas de Worringer fueron vitales para el afianzamiento del Expresionismo en Alemania.

Mary Wigman (1886-1973), ejemplificó este movimiento en la danza por medio de sus propuestas teatrales y creaciones coreográficas. Wigman entró en contacto con el sistema euritmia, iniciado por Emile Jaques-Dalcroze, cuyo objetivo inicial era integrar el ritmo y la música en una sola experiencia, con el fin de crear una interacción rápida y regular entre el cerebro y el resto del cuerpo. A través de la experimentación con este sistema y de la noción del "primitivismo" que la remitió a las danzas rituales de los pueblos antiguos, Wigman creó un nexo visible entre la expresividad y la danza. Sin embargo, el énfasis de su trabajo no se centraba propiamente en la descripción de una forma expresiva a través del movimiento, sino en las formas que emergían de su cuerpo como parte esencial de la idea misma que la danza quería expresar. Así, la idea surgía en el transcurso de la acción por medio de un gesto que se manifestaba de una forma casi inconsciente a través de la bailarina. En este contexto, es necesario percibir que el ambiente en el que Wigman desarrolló sus

danzas, además de moverse paralelamente con el Expresionismo, coincidió con la creación del arte abstracto de Kandinsky. Para estos artistas, las obras abstractas, eran tan válidas como las figurativas o de contenido narrativo. Esto rompió con las formas descriptivas, no sólo en la danza, también en la literatura, en la escultura y en la plástica.

Wigman incursionó en la danza teatral y trabajó varios años con esta tendencia. En el debut de su primera obra *Witch Dance* (Danza Bruja) en 1914, inició una nueva forma de baile dramático expresivo, alejado diametralmente de las formas "ingrávidas" del ballet, y más afín con las "improvisaciones ditirámicas" de Isadora Duncan.

La bailarina hacía su aparición en el escenario con el rostro cubierto por una máscara con facciones de animal. Desde una silla, en la cual permanecía toda la obra, realizaba contorsiones bruscas y cortadas, acentuadas por repeticiones rítmicas de un mismo movimiento. Wigman se remitió a las representaciones de animales en el arte rupestre, y a la hipotética relación de éstas con el acto

mágico de conjurar el alma del animal por medio de la imagen. Dentro del ámbito simbólico, el animal representa lo infrahumano, la potestad de los instintos, lo inequívoco, la parte irracional. Poseer al animal en su esencia significa llevar a cabo la integración del ser humano con su inconsciente, una metamorfosis de donde emerge la trascendencia del ser, la proyección psíquica de su parte instintiva. La máscara juega un papel vital en este proceso, ya que su misma esencia es ambigua. Su utilización permite que el proceso de transformación se lleve a cabo sin evidenciar el dolor implícito en la lucha, en la transferencia entre lo que "se es" a lo que se "quiere ser", y cubre la vulnerabilidad y la ambivalencia que surge una vez llevada a cabo la metamorfosis. La concordancia entre esta danza y las propuestas "primitivistas" parece evidente.

Para Emil Nolde (1867-1956), uno de los pintores de la tendencia de los expresionistas alemanes, la relación entre la danza y su obra pictórica era vital. La coincidencia conceptual con Wigman, se evidencia en las pinturas de Nolde. La fuerza de su pincelada, la utilización de colores vivos y disonantes y las figuras de rostros a modo de máscaras, provocaban en el espectador un impacto visual y emocional, cuyo símil es el bailarín en vivo,

en este caso Wigman, quien producía el mismo tipo de excitación visual en el espectador. En las pinturas de danzas de Nolde, es muy sugerente la obra "Danza alrededor del Vellocino de Oro" de 1910, o "Bailarinas de las velas" de 1912. En estas obras la pincelada y las imágenes, hacen una especie de paralelismo con la danza percusiva de Wigman. Sin embargo, en Nolde, la utilización de la máscara no es coincidente con la noción de la bailarina, ya que en sus pinturas, la elaboración del concepto de máscara se relaciona más con la expresión de emociones humanas básicas visibles, no simbólicas, y la máscara funciona como un ente por sí mismo.

Esta nueva forma creativa en la danza y en la pintura, en la que no parece mediar la racionalidad, anticipó los procedimientos del Surrealismo y del Expresionismo Abstracto, en las obras de los estadounidenses Jackson Pollock, Wilhem de Kooning, Martha Graham, y de manera más evidente en las incursiones de Merce Cunningham en el campo de la experimentación con "operaciones aleatorias", quien además trabajó en estrecha relación con artistas de la plástica.

Es difícil negar la vigencia de las propuestas de Wigman y de Nolde debido a su afiliación con la esencia del

"primitivismo". Cabe mencionar, que un análisis de la valorización de esta corriente estilística, visto a través del lente del colonialismo cultural que lo justificó en su momento, quedará como un tema futuro de estudio, esta vez centrado en los trabajos de otros artistas como Martha Graham y Jackson Pollock, ya que desde la perspectiva de Estados Unidos, el "primitivismo" varía sustancialmente. Este ha sido uno de los tópicos de revisión teórica desde hace varios años, y es por esto, que las nociones con respecto al "primitivismo" han generado una serie de polémicas que ameritan atención. Siguiendo la tónica de estas deliberaciones, cabe cuestionarse, ¿dónde se ubica el "primitivismo" en la corriente contemporánea? ¿Cómo han sido alteradas las fórmulas expresivas en la danza y de las artes visuales a través del "primitivismo?" Como todo lo que concierne al mundo del arte, la respuesta no podrá hacerse en "absolutos". Los nuevos enfoques tendrán que provenir precisamente de la multiplicidad de soluciones a estas preguntas.

Gabriela Sáenz
Estudiante de Historia del Arte



Emil Nolde, Danza alrededor del Vellocino de Oro, 1910



Elementos para pensar la intimidad

La idea objetiva de la casa como sede de lo privado y lo íntimo, no existía en la Edad Media. La experiencia, en tanto proceso que se construye históricamente, producirá las condiciones de la casa que hoy conocemos. El 'confort', entendido como 'agrado doméstico', surge durante el siglo XVIII, y más que una búsqueda del bienestar individual, nace como una necesidad ante los cambios históricos que se iban presentando y estimulando paulatinamente desde el medioevo hasta la sociedad moderna, a saber: la vida en la casa burguesa, el desarrollo arquitectónico y técnico, un antropocentrismo y con ello una racionalidad distinta en la cual el sujeto y su mundo entran en tensión, etc.

La construcción de un sentimiento y conciencia objetiva del confort en el texto del polaco Witold Rybczynski, es evidente: "Antes de que pudiera entrar en la conciencia humana, la idea de la casa como sede de la vida familiar, hacía falta la experiencia de lo privado y lo íntimo, cosas ambas imposibles en la sala medieval"¹. En este sentido, el autor sugiere que adquirir conciencia pasa por el concepto de *stimmung*: la sensación de intimidad. Antes bien, siguiendo los estudios de las mentalidades, la experiencia del espacio privado tiene sentido por las actividades cotidianas que estructuran el pensamiento con que los seres humanos encaran su época y éste a su vez se manifiesta en aquéllas, dando sentido y reproduciendo su entorno.

Hablar de la comunidad medieval en el sentido de Tönnies, es hablar del espacio público. La vida en la Edad Media era un asunto particularmente comunitario. Se seguía por significados; no existía la especialización espacial en las casas; la casa medieval servía como punto de reunión, de negocio, de trabajo o descanso, su característica principal era ser multifuncional, propia de una sociedad feudal.

En la sociedad moderna por el contrario, se evidencian sus contradicciones internas. Conforme se experimentó un incremento demográfico, las ciudades se transformaron en metrópolis y a partir de un nuevo modo de

producción, se sustituyeron las prácticas feudales cotidianas por nuevas relaciones sociales. Esto condujo a un deterioro en la salud pública, a un aumento del intercambio de productos y al consumo de objetos con funciones específicas. El derecho y la razón sustituyen a la tradición y a la autoridad, adquiriendo, sentido palabras como progreso, intimidad, autonomía, libertad, etc. Lo privado y la alienación son una característica de la sociedad moderna.

La experiencia de intimidad pasa por el uso que los seres humanos hacemos del lenguaje. Las palabras son utilizadas para nombrar determinadas situaciones de la vivencia diaria, así como a través del arte se manifiestan las verdades de un momento histórico. Modificar las condiciones materiales de existencia permitió imaginar, para una clase social determinada, un nuevo proceso vivencial, nuevas actividades cotidianas, nuevas necesidades y conceptos que las llamen por su nombre.

Este cambio se refuerza con el ascenso de la burguesía a los espacios de poder. Consciente de su lugar social, complementado por los cambios en las relaciones sociales de producción, la experiencia de lo íntimo se expresa en el imaginario social burgués a través de la escisión entre lo público y lo privado. De igual manera, con el desarrollo de las fuerzas productivas se arrastra la unidad sujeto-mundo al proceso de alienación, a saber: carácter de una praxis que impide la realización de las capacidades del propio ser humano que la ejerce². Esto da pie a un tipo de racionalidad y de organización social.

A través de la racionalización, como proceso de la modernidad, entendemos el desarrollo tecnológico, el despliegue del estado, la resignificación de la vida cotidiana, la vida en la casa burguesa, etc. Los objetos se toman valores de cambio, las cosas no tienen valor por ellas mismas, ahora son medios para alcanzar fines. A esto, Weber le llama racionalidad formal, en el tanto se buscan los medios más eficientes para alcanzar la

felicidad, o material, en tanto el fin es lo central sin importar el medio, y lo percibe como un desencanto. En este sentido, con los avances técnicos se requería en las industrias más personas: mujeres y niños, útiles todos, para satisfacer las necesidades de los que podían consumir.

Este desencanto, se muestra en los excluidos y vilipendiados del proceso productivo capitalista, quienes no pueden disfrutar de la riqueza generada por su trabajo, por ser necesarios en la reproducción de ella misma, en detrimento de su propia calidad de vida y en beneficio de unos pocos. Como es evidente, se funda la necesidad de crear acciones significativas y no necesariamente utilitarias. Este es el caso del arte como una necesidad desalienadora que conjuga sujeto-mundo al cumplir una función liberadora, o por el contrario, enajenadora, al reproducir los valores dominantes de esta sociedad. Luego, la construcción de instituciones que sostengan centralmente una cultura en función del y para el ser humano³, aparece en el espacio moderno como una alternativa.

En fin, la conciencia del confort se debe al desarrollo tecnológico y a la nueva organización social y espacial desarrolladas en la casa burguesa. Reestructurar los medios y agregar sentido al entorno son parte de un proceso socio-histórico y político en constante movimiento. Por consiguiente, la experiencia de lo privado y lo íntimo era imposible en la sala medieval.

Generar alternativas, desde ámbitos como la ciencia, la voluntad y la sensibilidad, los cuales juegan un papel fundamental en la recuperación de una sociedad que potencie: instituciones y seres humanos libres, autónomos y solidarios, es una necesidad actual y universal. Esto será posible subvirtiendo las condiciones materiales que sostienen la desigualdad y estimulando en las prácticas cotidianas, prácticas emancipatorias: en los centros de educación, en la familia, en la iglesia, entre amigos, en la intimidad.

Iván Delgado Pitti
ivan_pitti@mailcity.com
Estudiante de Ciencias Políticas

¹ Rybczynski, Witold. *La casa histórica de una idea*. Buenos Aires: Emece, 1991.

² García, George I. Marx y Engels: La vida cotidiana como Praxis. Inédito.

³ Büger, Peter. *Aporías de la estética moderna* en *Estética Cultura Sociedad*, Revista Nueva Sociedad, Venezuela, noviembre-diciembre 1991.

Viene de la pág. 1

quizá más bien como corolario de dicha situación partidista, nos enfrentamos con las concesiones del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Artes Plásticas de los últimos dos años. Contraste, subjetividad, exaltaciones y ausencias revelan la orfandad teórica en el ambiente plástico nacional, en clara contraposición con la prolifera producción artística.

Es en este punto donde surgen las interrogantes: ¿por qué la controversia? ¿qué es lo que está en pugna? La discusión trasciende entonces los límites del análisis formal o conceptual de las obras y de los artistas, para ubicarse en el ámbito de las relaciones estratégicas de poder, de la búsqueda constante de la legitimación —o en muchos casos imposición— de los discursos. Parafraseando a Michel Foucault, poder y saber se articulan en los discursos, y por esa misma razón, es necesario considerarlos como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. No se debe concebir un universo del discurso dividido en términos de aceptado - excluido, o dominante - dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que puedan actuar en estrategias diferentes. Tampoco cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla, ya que habría que determinar, entre otros aspectos, las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar, qué tipo de pronunciamiento está autorizado, o cuál forma de discreción es requerida para unos y otros. Sería entonces ilógico negar u obviar la relación existente entre la construcción de discursos artísticos, como manifestación de la alianza entre el saber y el poder. Lo que sí resulta absurdo, es la insistencia en el establecimiento polar de las citadas narrativas.

El entorno artístico contemporáneo, con su marcado carácter individual, su multiplicidad de propuestas y su variedad de lenguajes, nos presenta un espacio rico en interacciones y estrategias que legitiman los discursos; en palabras de Juan Antonio Ramírez, (...) *los valores artísticos dominantes surgen como consecuencia de un proceso complejo de interacciones culturales, políticas y económicas; y es precisamente la complejidad de ese proceso, la heterogeneidad de los entes que intervienen, lo que garantiza una razonable honradez en los resultados.*¹ Pero ¿qué sucede cuando, en lugar de desarrollarse una

fluida interacción, el acto de legitimar ciertas manifestaciones se plantea como una lucha abierta por imponer verdades totalizadoras? Se ignora, claro está, que las relaciones de lucha por el poder son mucho más complejas, y que quienes desean un absolutismo ideológico no analizan ni **cómo se habla**, ni mucho menos **cómo se calla**. Asimismo, se tiende a olvidar, que los nuevos sistemas de arte ya no proliferan dentro de las estructuras binarias, tan características durante la modernidad, en las cuales, los discursos se configuraban en una relación de este-oeste, norte-sur, tradicional-contemporáneo.

Esta visión bipolar limita tangiblemente el análisis de los discursos. Dentro de la pluralidad que plantea el arte en la actualidad, buscar la categoría de unificación en grandes grupos, corresponde a una negación absurda de las posibles relaciones dialógicas entre los discursos medios, a los cuales constantemente se les niega cualquier plataforma. Es necesario escuchar esas voces intermedias. En el desafío de las fuerzas totalizadoras y el establecimiento de nuevos parámetros para análisis artístico, yace la posibilidad de acercarnos a una comprensión más profunda de las complejidades de nuestros ambientes culturales y sus producciones. Como lo afirmara Carolina Ponce de León, (...) *se deben crear zonas de convergencia, tensión y expansión entre los caminos individuales tomados por los artistas, para poder establecer redes que no neutralicen los signos de la diferencia.*²

Adriana Collado
María José Monge
Gabriela Sáenz
Verónica Zúñiga
Esteban Calvo
Estudiantes de Historia del Arte

Para leer el acta del fallo:

<http://www.nacion.co.cr/viva/2001/febrero/08/fallo.html>

¹ Ramírez, Juan Antonio. *Sensación*. Lápiz, Núm. 137, noviembre 1997.

² Ponce de León, Carolina. *Random Trails for the Noble Savage*. En *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. The MIT Press edition. Cambridge, Massachusetts. 1996 (Traducción libre).

La Puerta

CARTELERA CULTURAL

MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO

- **Arquetipos**, 73 artistas con obras de pequeño formato. Del 10 de mayo al 18 de agosto del 2001. Salas II, III y IV.
- **Colección Permanente MADC**, del 28 de junio al 18 de agosto del 2001. Sala I.
- **Eric Bottero** (Francia), fotografías manipuladas digitalmente. Del 5 de septiembre al 13 de noviembre del 2001. Sala I.

• **Escultura Flotante**, creación in situ de Ludwika Ogorzelec (Polonia). Del 5 de septiembre al 13 de noviembre del 2001. Sala II y Pila de la Melaza.

MUSEO DE ARTE COSTARRICENSE

- **Arte de las Américas**. Colecciones en Costa Rica, hasta el 31 de julio.
- **Lo mejor de la Colección Permanente**, desde el mes de septiembre hasta fin de año.

FUNDACIÓN MUSEOS DEL BANCO CENTRAL

• **Exposición Kitch**, del 24 de julio al 18 de noviembre.

• **Piezas extraordinarias del Museo de oro Precolombino**, hasta agosto del 2001.

Horario de martes a domingo de 10 am a 4:30 pm.

"Sensación"

Arte moderno y excrementos paquidérmicos

En la Europa actual, aunque usted no lo crea, todavía son posibles los ataques virulentos al arte moderno. Empiezo parafraseando a ese gran novelista y hombre político que es Mario Vargas Llosa cuyo artículo "Caca de elefante" (El País, 21 de septiembre de 1997) constituye uno de los testimonios más elocuentes que cabe encontrar para probar semejante aseveración. Comenta en él algunas cosas de la muestra *Sensación*, abierta en la londinense Royal Academy of Arts, y muy en especial los trabajos del joven de 29 años Chris Ofili, "que monta sus obras sobre bases de caca de elefante solidificada". La batería argumental que despliega a continuación no es muy novedosa, pues la hemos visto ya muchas veces, aunque exhibida normalmente por plumas menos brillantes que la de Vargas Llosa: la proliferación de obscenidades, extravagancias y excrementos en las galerías y museos actuales -viene a decir-demonstraría que el mundo del arte está "podrido"; el escándalo es el único norte para el triunfo que tienen por delante los jóvenes creadores, no hay normas y valores objetivos para medir la calidad artística, y como una consecuencia de ello prima el imperio de las "mafias de galeristas y *marchands*". Denuncia también con adjetivos patéticos el espectáculo "farsesco y desolador" de la última Bienal de Venecia, la cual le sirve para confirmar definitivamente "la terrible orfandad de ideas, de cultura artística, de destreza artesanal, de autenticidad e integridad que caracteriza a buena parte del quehacer plástico de nuestros días".

No quiero extenderme en la similitud entre este modo de considerar el arte de vanguardia y el que llevó a los nazis a organizar sus exposiciones sobre el *entartete Kunst* (arte degenerado). Las acusaciones dirigidas a los cubistas y

expresionistas de la época iban parejas con la reivindicación de un arte figurativo equilibrado, con calidades artesanales y de gran "perfección formal". Seguramente no era Seurat (tan alabado aquí por Vargas Llosa) el norte estético ideal de los jerarcas nacional-socialistas pero no creo que éstos hubieran desaprobado ni una sola de las ideas del artículo que comentamos. Sorprendente similitud de posiciones, aunque sea sólo en materia estética, pues estoy convencido de que un notorio liberal de derechas como Vargas Llosa no se identifica con el ideario político global de los seguidores de Hitler.

Que no se malinterprete esa coincidencia de actitudes frente al arte entre seres de pelaje diferente, pues muchos de los ataques a la vanguardia (incluyendo el que motiva este comentario) revelan solamente una candorosa falta de información. Parece claro que no se reflexiona lo suficiente sobre como se elaboran los valores artísticos: si durante el Antiguo Régimen había unos criterios estéticos predominantes (definidos en buena medida por las academias, que no fueron nunca, desde luego, instituciones independientes), éstos se deshicieron rápidamente en las sociedades abiertas surgidas tras la Revolución Francesa. El ideal democrático implica que siempre esta planteada la batalla por la supremacía (o por la mera existencia) de concepciones del mundo y de la sociedad antagónicas o diferentes. El arte es un testimonio privilegiado de esta situación: a las polémicas entre clasicistas, románticos y realistas (típicas del siglo XIX), les sucederán las convulsiones de las vanguardias. Importa mucho constatar que las colosales transformaciones estéticas de nuestro siglo no han implicado ya cambios inexorables y paralelos en la estructura social, ni en los modos de producción. Ni

siquiera es posible detectar siempre transformaciones *equivalentes* en los otros dominios de la cultura y del pensamiento. ¿Dónde está la música cubista? ¿No sería una mera metáfora hablar de una filosofía *fauve*? ¿A qué gigantesco cambio social podría atribuirse la primera acuarela abstracta de Kandinsky?

Nuestra época contemporánea ha dejado claro, también, que se ha producido una cierta inversión del procedimiento creativo: las obras de arte ya no son normalmente encargadas para cumplir requerimientos precisos, especificados en los contratos: surgidas, por el contrario, de un modo mas o menos espontáneo, sólo adquieren relevancia cuando logran una cierta institucionalización. Y es aquí donde intervienen varias instancias especializadas: la crítica, los galeristas y marchantes, directores y conservadores de museos, organizadores de exposiciones temporales, historiadores del arte más o menos académicos, etc. Ellos contribuyen de modo decisivo a filtrar la creación y a determinar de qué manera debemos apreciarla. Pero nunca ha existido una reunión conspirativa de todos esos agentes con el fin de levantar arbitrariamente la estima de no sé qué tendencia o artista en detrimento de los demás, ni tampoco para tomar el pelo a los visitantes apresurados de las bienales. Por el contrario, los valores artísticos dominantes surgen como consecuencia de un proceso complejo de interacciones culturales, políticas y económicas. Y es precisamente la complejidad de ese proceso, la heterogeneidad de los entes que intervienen, lo que garantiza una razonable honradez en los resultados. Un buen "liberal" debería comprender que eso es mucho mejor que un dirigismo estético, estatal o de cualquier otro índole. No hay en ello, pues mas corrupción que la previsible o la detectable en cualquier otra esfera de la sociedad



contemporánea. ¿Por qué los criterios artísticos se habrían de elaborar con una edénica inocencia que no esperamos respecto a la definición de los valores políticos o morales en general?

Las cosas se desenfocan mucho también porque se sigue conservando una concepción trasnochada y limitada de las relaciones entre el arte y el público. Se admite, sin muchas resistencias, que el arte contemporáneo ha diversificado de un modo prodigioso sus propuestas, pero se sigue pensando que cualquiera de ellas debe ser igualmente comprensible para todos, y en cualquier circunstancia. Esto es absurdo: hay, cierto, obras de arte visuales asequibles a las masas (muchas películas, bastantes pinturas y esculturas, etc.), pero también encontramos otras creaciones que sólo pueden tener sentido para quienes poseen una formación adecuada. Se dirigen, de algún modo, a los especialistas. Esto no debe escandalizarnos, pues ¿no es acaso normal en el dominio científico, donde se publican artículos que sólo son comprendidos por un reducido número de iniciados? ¿Alguien piensa que eso es incompatible con la divulgación científica a gran escala? La creación artística contemporánea no sólo ofrece cosas “para todos los gustos”, sino también otras encuadrables al margen del concepto

dieciochesco del gusto. Casi todo (lo bonito y lo feo, lo provocador y lo sedante) exige un cierto esfuerzo, un tiempo de percepción, una contextualización. Son muchas las horas que nos exige leer una novela, y es lógico que lo mismo suceda ante ciertas creaciones de las (mal) llamadas “artes plásticas”.

Estas consideraciones son bastantes elementales, pero habrá que seguir haciéndolas hasta que ciertos escritores consideren necesario estudiar en serio el arte contemporáneo. Porque no basta con cuatro estereotipos sobre la perfección de la forma y la habilidad artesanal para pontificar sobre lo que, obviamente, no se comprende ni se ama. Seurat, importante eslabón entre el impresionismo y las primeras vanguardias del siglo XX, fue un artista de primera fila, qué duda cabe; pero traerlo a colación para desacreditar por comparación a creaciones más cercanas en el tiempo, es como comparar con *El Quijote* a todas las novelas de actualidad. O más grave aún, pues la naturaleza pictórica de la obra de Seurat no tiene en realidad nada que ver con los fines, materiales, técnicas y estrategias ideológicas de los artistas presentes en la exposición de la Royal Academy.

Cabría hablar también de la creación literaria de vanguardia, y preguntarnos si

son necesariamente fracasos algunos libros de poesía que leen sólo unas decenas de personas. Pero podemos compartir en términos generales la opinión de Vargas Llosa de que la creación plástica contemporánea no se rige por los mismos parámetros que la literatura. Es un territorio que goza de una razonable autonomía. Los artistas de nuestro siglo han abierto un inmenso universo de posibilidades creativas explorando vías desconocidas para las otras ramas de la creación y para las distintas especialidades de la ciencia. Incrementan así nuestro conocimiento del mundo, con invitaciones sugerentes a transformarlo y a disfrutar de la vida con mayor intensidad. Nadie ha sugerido que tales creaciones deberían entrar en la casa de Vargas Llosa, pues no se trata, en la mayoría de los casos, de “objetos decorativos” para interiores burgueses. Pero no nos ofenderemos si se queda él mismo en su propia vivienda ante la próxima *sensación*, o cumple su promesa de no volver a la Bienal de Venecia. El arte contemporáneo no está hecho para él. En cualquier caso, yo sí le suplicaría (y lo haría “de rodillas”) que no escriba nuevamente sobre lo que desconoce.

Juan Antonio Ramírez
(Tomado de: *Lápiz*,
núm. 137, noviembre 1997)

Con el artículo “Sensación. Arte Moderno y Excrementos Paquidérmicos” de Juan Antonio Ramírez, publicado originalmente en la Revista *Lápiz* #137, de noviembre de 1997; el grupo *Quadrivium* inaugura la sección de invitados *Otras voces*. El artículo de Ramírez responde a un escrito de Mario Vargas Llosa titulado “Caca de elafante”, donde emite su postura ante la muestra *Sensación*, publicado en varios periódicos de Iberoamérica, (*La Nación*, 21 de septiembre de 1997, *El País*, 21 de septiembre de 1997). Ya que el ensayo de Llosa fue citado en el acta oficial de la entrega del Premio Nacional de Artes Plásticas de nuestro país, como parte de la justificación que se hizo para proclamar la premiación de obras de corte “clásico”, nos pareció conveniente reproducir la contestación del Catedrático Ramírez en este espacio (con la debida autorización del autor).

Juan Antonio Ramírez es Profesor de la Cátedra de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, además de desempeñar labores docentes y de investigación en distintas universidades como la Complutense, la de Salamanca y la de Málaga, el Instituto Warburg, la Universidad de Columbia, la Universidad de París y el Getty Center for the History of Art and The Humanities. Es además un prolífico escritor, cuyos temas abarcan las distintas especialidades de la Historia del Arte, en tópicos sobre arquitectura, estética, filosofía y crítica de arte. Actualmente es una de las autoridades mundiales más reconocidas en este campo.



Marcus Harvey, “Myra”, 1995. De la exposición “Sensation” en la Royal Academy of Arts, Londres.

Recreando la fotografía

Imágenes de Juan Diego Roldán

Sangre, muerte, mujer y luna conforman elementos claves en la narrativa de Federico García Lorca y son, a su vez, los puntos de partida para las fotografías que Juan Diego Roldán presenta en el Calendario 2001, de las empresas DigiPrint S.A y MasterLitho S.A. Un sobrio diseño de Carlos Zegarra se equilibra con los fuertes contrastes de luz y color, con brillos estridentes y finas texturas, así como con el juego de sensaciones visuales producto de atmósferas que se advierten casi como inexistentes.

“Recrear la fotografía”, afirma Juan Diego como respuesta a la minuciosa elaboración de sus espacios, en los cuales no se deja nada al azar. Extensas tomas que trascienden la instantaneidad propia de este medio, para concebir al negativo como un lienzo virgen listo para plasmar, con la luz, la imagen y el color sin ningún tipo de intervención a posteriori. La foto



final pasa a constituir el desemboque de todo el análisis conceptual y formal, así como del trabajo de construcción escenográfica que esta detrás de dichas imágenes.

Para el fotógrafo, el reinterpretar los textos de Lorca, dentro de los que se encuentran “La Luna y la Muerte”, “Romance de la Luna, Luna” y “Bodas de Sangre”, entre otros, consiste más en resaltar los elementos plásticos y dramáticos de los mismos, que la simple reproducción literaria. En esta línea, se plantea el interés por reconstruir con imágenes, la ambigüedad que tanto caracteriza a dicho autor como a sus escritos. Juan Diego juega entonces, con la figura del maniquí, esa presencia casi asexual que pretende acercarse a lo humano, sin serlo; y que se contrasta claramente con la esporádica pero expresiva aparición del elemento femenino.

La ambigüedad también representa un elemento indispensable dentro del lenguaje artístico de Juan Diego, caracterizado por una biográfica presencia del elemento sacro. El kitch, propio del planteamiento plástico en las creaciones de este fotógrafo, establece una revalorización de la iconografía religiosa católica, acentuando aquellas características que hacen su estética única, tales como la dramatización, eclecticismo y saturación visual; elementos que se convierten en una vía magistral para llegar a las imágenes de Lorca.

Estas fotografías, producto de un arduo trabajo de más de dos meses de tomas, representan otro factor esencial para un artista inmerso dentro de las propuestas del arte pop, y es esa



necesidad de comunicar. El calendario se concibe, como un acertado medio de difusión masivo condescendiente con el lenguaje utilizado, el cual representa parte del paradigma del colapso de las distinciones jerárquicas entre el arte culto y el arte popular.

Juan Diego encuentra así, un espacio ideal para la reproducción de sus imponentes imágenes, y muestra al mismo tiempo la retribuciones que siempre consigue un firme planteamiento artístico.

*Verónica Zúñiga
Estudiante de Historia del Arte*

Recomendaciones de Internet

La cueva de Lascaux

<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/es/>

Esta es la página oficial de las cavernas en Lascaux, creada por el Ministerio de Cultura y Comunicación del gobierno de Francia. El sitio está organizado en dos partes: "Descubrir" e "Iniciarse": En el primero encontrará información sobre la época en la cual se produjeron las pinturas, su descubrimiento en 1940, y el posterior cierre de 1963, a causa del deterioro en las pinturas, producido por el exceso de gas carbónico en el aire. Además podrá realizar una visita virtual por todo el conjunto.

En la sección "Iniciarse", encontrará información sobre la temática y los motivos representados, así como los procedimientos usados para reproducir la perspectiva. Las técnicas usadas, los objetos descubiertos y las causas de deterioro en la cueva. Las excavaciones y estudios arqueológicos realizados, los métodos de datación, y algunos libros de referencia. Finalmente encontrará juegos para poner a prueba sus conocimientos. La página ofrece un diseño muy agradable y un fácil acceso a la información, complementada con un buen número de imágenes. (Español)

7ª Bienal de la Habana

<http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/espanol.htm>

Desde su primera edición, en el año de 1984, la Bienal de La Habana se ha convertido en uno de los eventos de arte contemporáneo más importantes del mundo. En ella se presentan las obras de artistas de África, Asia, América Latina y el Caribe o de aquellos, cuyas raíces culturales están ligadas a aquellas regiones.

La Bienal de La Habana constituye la obra más importante del Centro Wilfredo Lam; se ha convertido en un lugar de encuentro para aquellos interesados en conocer "el arte contemporáneo". En ellas se han expuesto miles de obras de artistas y se han reunido numerosos críticos, directores de museos, galeristas, editores de revistas de arte y coleccionistas de todo el mundo, para intercambiar ideas sobre la actualidad artística internacional.

En esta página usted podrá encontrar un informe de la 7ª Bienal ocurrida en noviembre y diciembre del 2000. Además de información general sobre la exposición, se pueden encontrar fotos y planos de localización de los distintos espacios de exposición. Se reseñaron 95 trabajos de un total de 163 participantes; dentro de los cuales se encuentra la obra de la artista nacional Sila Chanto (cuenta con textos y fotografías). (Español)

Web gallery of art

<http://www.kfki.hu/~arthp/index.html>

"Web gallery of art" es un museo virtual y una base de datos de pinturas y esculturas europeas creadas entre los años 1150 y 1800. Actualmente contiene 8.500 reproducciones digitales, las cuales se pueden acceder mediante la lista alfabética de artistas, o por medio del motor de búsqueda, que permite encontrar los cuadros usando varios criterios. También ofrece viajes dirigidos para entender el lazo artístico e histórico entre diversas ilustraciones y los artistas incluidos en la colección, además de incluir las biografías de los artistas más significativos. (Inglés)

Agradecemos al señor Guido Sáenz por su colaboración con este proyecto.

....Si me dejaran aislar este olvido....

Que sorprendida te verías todas las mañanas con ese síntoma de infancia, fuera de toda represión.

El pánico, ¿por donde lo vomitaste? o quizás lo adoptaste del viento y de su esquizofrenia.

"siempre he esperado el temor" dirás algún día cuando te sientas lo suficientemente fuerte, cuando creas que sos capaz de alejar el olvido de tus venas.

(pasarela mosaikos)

Cien veces olvido, ante el espejo, todas las mañanas o una aspirina después de cada comida.

Tu corazón puede latir pero posiblemente no estés vivo.

Por desgracia sólo eres un humanito humanito humanito todo lo que veo son humanitos.

Pinta un bodegón, o graba un autorretrato o administra un hotel, si estudias computación tal ves te paguen sólo por navegar en Internet.

(que será de ti)

¿Que me importa saber a cuantos países has viajado en cada domingo, o si trabajaste con Moore! Todo lo que quieres es ligarte a una chic.....el verde te sienta bien.

¿Quien aquí tiene necesidad de crear a gusto?. Que rápido se quitan unas escaleras.

(que será de ti)

Otra mañana:

Cien veces olvido, ante el espejo, o una aspirina después de cada comida, no se que me ayudará para poder sobrevivir el día de hoy.

EL ENSAMBLAR

ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS • UNIVERSIDAD DE COSTA RICA • VICERRECTORÍA DE ACCIÓN SOCIAL

