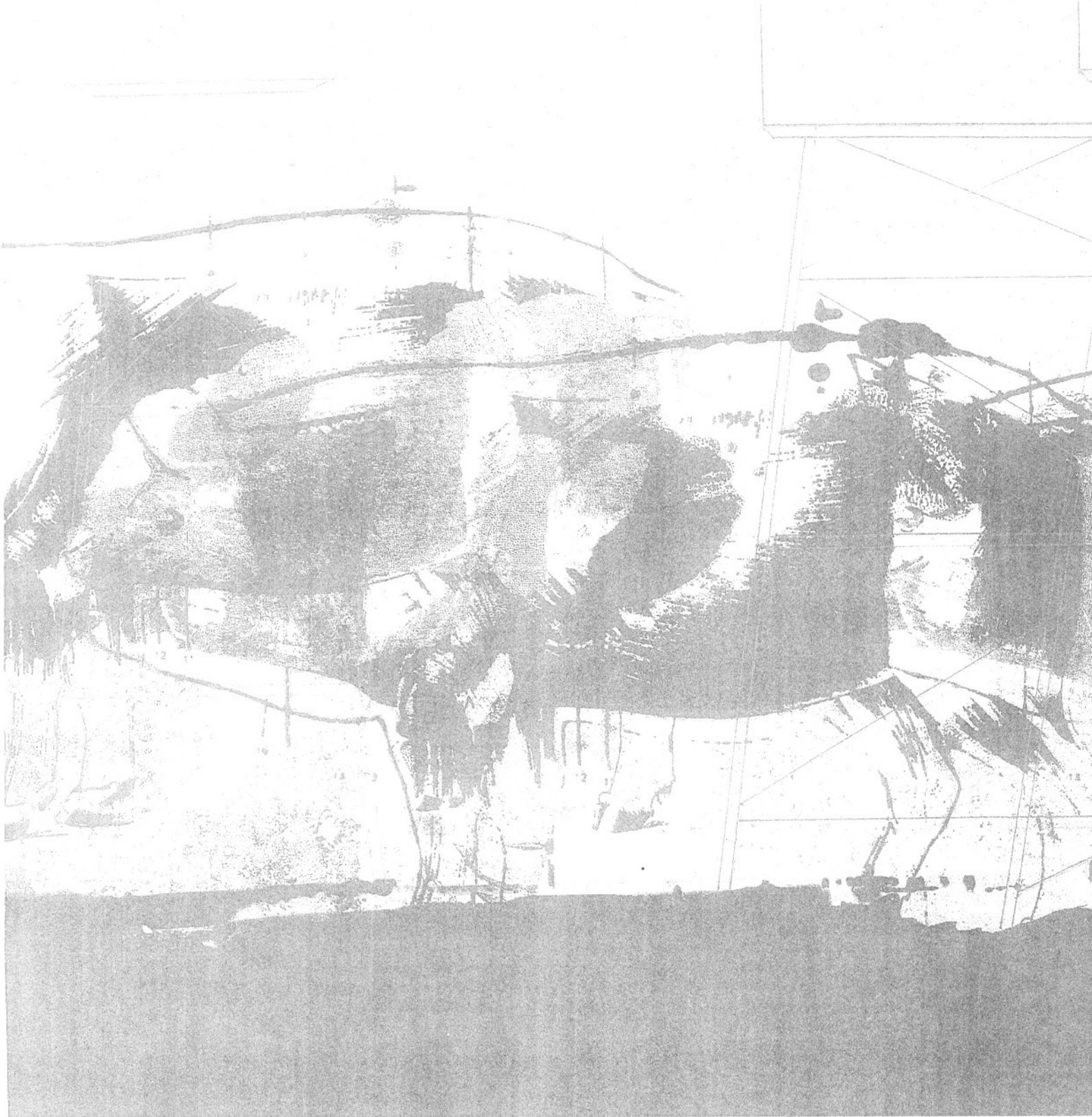
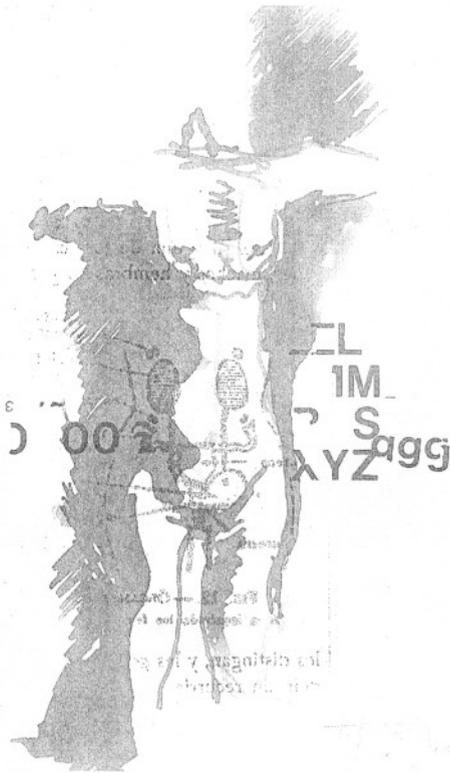


QUADRIVIUM

• PUBLICACIÓN SEMESTRAL • HISTORIA DEL ARTE • AÑO 2 • No. 1 • JUNIO 2002

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





ANA MERCEDES GONZALEZ KREYSA
Editora

En este nuevo número del Boletín Quadrivium ve la luz el presente mes de julio del año 2002. Con una imagen y propuesta renovadas, tanto de diseño como de contenido, esperamos alcanzar nuevos derroteros en beneficio tanto de la comunidad de los estudiantes de la carrera de historia del arte como para el de toda la comunidad universitaria y no universitaria interesada en instancias de este tipo.

A continuación dejaremos que sea la voz de los mismos estudiantes de este nuevo taller de historia del arte quienes dejen su impronta al lector(a) del sentido del quehacer que ha motivado sus vocaciones profesionales, como una forma de iniciar este nuevo ciclo que presencia el boletín Quadrivium.

Tatiana Zúñiga, *Sin título*, técnica mixta, 2002.

¿Cuáles son las relaciones que según Waissman deben existir entre la historia, la teoría y la crítica?

ANTONIETA SIBAJA
Estudiante de Historia del Arte

La historia es una sucesión de hechos a través del tiempo, que se recopilan para almacenarlos como un legado. Sin historia no hay teoría, ya que ésta explica los hechos históricos, los investiga y los analiza. Aquí es donde se ordenan las proposiciones lógicas, donde la crítica sale a flote porque esta se encarga de la valoración de estos acontecimientos y obras de arte como positivas o negativas. Analiza las obras. La crítica emite juicios que deben ser explicativos e interpretativos.

Los juicios objetivos resaltan la cualidad del objeto en sí, qué cosas están bien diseñadas y qué cosas están defectuosas, mientras que los juicios objetivos se inclinan más bien a

expresar nuestros sentimientos o gustos.

La relación entre los tres conceptos existe, ya que si no suceden acontecimientos históricos, no se pueden plantear las bases para la teoría y conforme pasa el tiempo por causas y consecuencias de los mismos, surgen otros. Por tanto la teoría debe tener una secuencia hasta llegar a nuestros días, nuestros aconteceres diarios, presente que luego será historia y se dará a conocer a otro gracias a la teoría, o sea, la teoría se desarrolla en el campo histórico.

La teoría debe ser analizada por la crítica, que valora o desvaloriza el objeto, lo promueve.

Por ello es que estos tres conceptos están estrechamente ligados, ya que la historia es el fundamento de la teoría que al mismo tiempo ésta última insta a la crítica para analizar los hechos contemplados. ☺

Coordinadora

Mercèdes González Kreysa
bali_bana@yahoo.com

Consejo editorial

ML. Virginia Caamaño
ML. Mercedes González

Taller de Historia del Arte

María José Chavarría Z.
mayechav@yahoo.com

Rubén Jerez Brenes
daishorj@hotmail.com

Gloria Montalto
gloriam1@hotmail.com

Sofía Quirós R.
aquiros@sol.racsa.co.cr

Josefa Richard R.
jorichard@costarricense.cr

Antonieta Sibaja H.
aguacate03@yahoo.es

María Alejandra Triana C.
ma_ale@yahoo.com

Ivonne Vaughan
ivonne_vaughan@yahoo.es

Edgar Ulloa
edgarulloa@yahoo.com

Edición Gráfica y Diseño

Éricka Saballos Sáenz
ericka_saballos@yahoo.com

Imagen de la portada:

Esteban Piedra León,
Sin título (detalle),
Serigrafía, 2002.

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

Dirección:
Esc. Artes Plásticas, U.C.R.
San Pedro de Montes
de Oca, Costa Rica

Fax: (506)207-4031

Correo electrónico:
ucr_quadrivium@yahoo.com

umario



José Luis Cuevas, Obra Gráfica. M. Alejandra Triana.
Exposignes, la joven creación gráfica francesa. María José Chavarría.



Trama y Urdimbre

- 4. Arte Moderno: El Art Deco, sus antecedentes y de diferentes influencias del siglo XX.
- 6. Arte Contemporáneo: el movimiento de Ruptura. Una obra épica: Josefa Ribera.
- 8. Paralelos: el poder John Ruben Perez, España.

Otras voces

Del desnudo a la sexualidad desnuda. María José Monge



Ensamble

- 12. Mi américa Políloga. Esteban Calvo.
- 13. El vestido europeo en el siglo XVI. Gloria Montalto



Comentarios

¿Por qué es importante la investigación en humanidades? Edgar Ulloa

JOSÉ LUIS CUEVAS

Obra Gráfica

MARÍA ALEJANDRA TRIANA
 Estud. de Historia del Arte

Los pasados meses de abril y mayo, el Museo de Jade tuvo la oportunidad de albergar la obra de un reconocido maestro mexicano. La exposición **José Luis Cuevas, Obra Gráfica**, mostró un compendio de 85 dibujos y grabados en metal realizados entre 1991 y el año 2000. El motivo de tal acontecimiento, así como la visita del mismo artista fue la celebración del VIII Festival de las Artes.

Cuevas nació en 1934. Su trabajo es de gran importancia para México y Latinoamérica. Su obra ha trascendido a nivel mundial. Básicamente autodidacta, utiliza diversas técnicas como el dibujo, el grabado, la escultura, pintura, cerámica e incluso ha incursionado en la literatura. En 1954, a los 20 años, expuso en Washington. Un año más tarde en París, luego en New York; de esta manera comenzó a lograr aceptación, pero también polémica.

La razón fundamental por la que se le concede tanto valor es el cambio que vino a dar en su país con la creación de una propuesta en contra de la Escuela Mexicana, sumamente arraigada tras la revolución de 1910.

Orozco, Siqueiros y Rivera se convirtieron en los principales precursores de esta escuela. La cual se caracterizó por ser un movimiento nacionalista de realismo social. Apoyados por el gobierno postrevolucionario, los artistas se dedicaban a pintar grandes murales en las paredes de los edificios públicos. Los temas de lucha social, heroísmo patriótico, tradicio-



Autorretrato en la calle el día que llegué a Sevilla, Barrio de Triana. Mixta sobre papel, 57 x 76cm. Sevilla. 1991.

nes y folklore del pueblo se representaron en la mayoría de los casos acudiendo a una amplia gama de colores.

José Luis Cuevas rechaza aquel movimiento. Retoma algunas de las formas e ideas de Orozco y aún de Siqueiros, las digiere y crea una Nueva Figuración.

El Francis Bacon de la posguerra viene a encontrar un similar en el Cuevas de la postrevolución. Ambos buscan mostrar algo que no se ve en los relatos oficiales, que no se deja ver en los idealismos. Una realidad oscura, sórdida, descolorida; pesadillas, sufrimiento, angustia, miedo, impotencia... Existencialismo. Existencialistas. El lenguaje común: la distorsión.

Este lenguaje inicia en Europa con las Señoritas de Avignon. Reintegración a partir de una desintegración.

Se caracteriza también por ser expresionista. Mediante el domi-

nio de la línea como valor puro, a veces sinuosa y orgánica, a veces geometrizada, Cuevas logra describir y descubrir con fuerza la esencia de sus personajes.

La temática desarrollada incluye entre otros la prostitución, la muerte, fantasmas, retratos de mujeres, niños, enfermos, locos, el circo, escenas en la calle, escenas familiares y retratos de su esposa. Algunos de sus trabajos están basados en creaciones literarias. Tiene además una serie llamada Versiones de cuadros célebres que consiste en apropiaciones o recreaciones de obras clásicas. El autorretrato es recurrente a lo largo de toda su obra.

Algunos dividen su proceso en tres etapas. La primera de 1953 a los años 70. Es considerada la época más fuerte y expresionista. Tiene gran influencia del arte precolombino. Luego, en los años 70 se vuelve un poco más gestual.

Es aquí cuando la distorsión y lo grotesco causan controversia e incompreensión. Igualmente sucede con las interpretaciones de literatos como Dostoievski, Quevedo, Kafka, El Marqués de Sade, Borges y Beckett, autores que a su vez influyen en él.

Por último, la década de los 90. Es la etapa que abarcó la exposición en nuestro país. No hay un verdadero cambio temático. Es, y sigue siendo, más bien una época de experimentación con materiales y formatos. En los últimos años se ha dedicado a la escultura monumental.

Haber contado con la presencia de esta muestra de arte permitió a los costarricenses tener un



Torero muerto. Mixta de grabado, 97 x 70cm. P/A 2000.

acercamiento a la visión de mundo de un renombrado artista. Un punto de vista de México y el mundo completamente diferente al que estamos acostumbrados a ver en el colorido pintoresco que estandariza actualmente al arte latinoamericano. ☺

Exposignes

La joven creación gráfica francesa

MARÍA JOSÉ CHAVARRÍA

Estudiante de Artes Gráficas e Historia del Arte

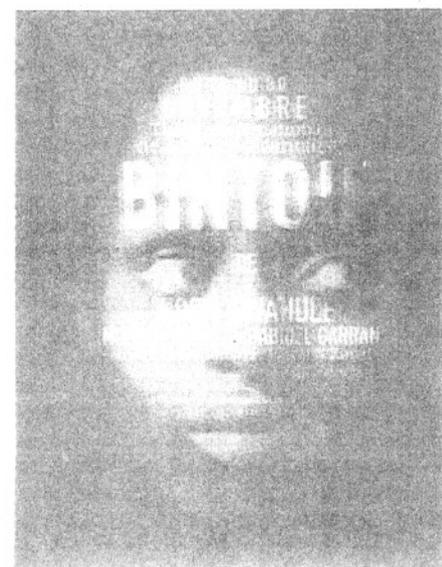
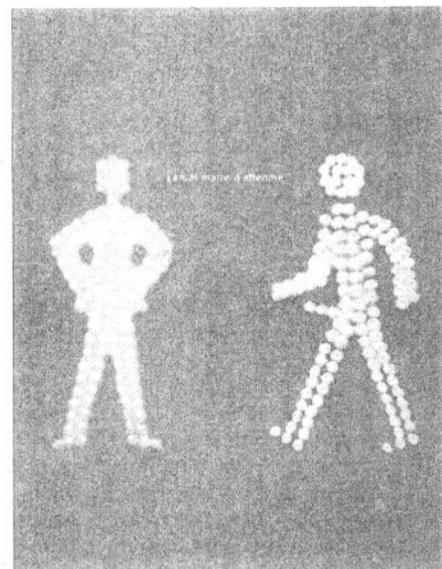
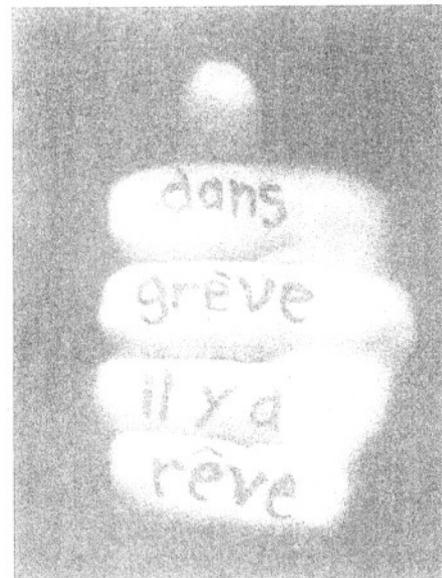
Es importante dar a conocer diferentes exhibiciones extranjeras presentadas en los últimos meses, sobre todo en el campo del diseño gráfico, ya que no son muchas las que llegan al país y que tenemos la oportunidad de apreciar.

Exposignes es una exposición colectiva sobre el grafismo contemporáneo en Francia, que fue presentada durante el mes de mayo en la Alianza Francesa, organizada por la revista Signes a solicitud de la AFAA (Asociación Francesa de Acción Artística)

Fueron seleccionados varios creadores jóvenes independientes, como Rik Bas Backer, Pascal Colrat, Laurent Fétis, Muriel Paris, Alex Singer, Laurent Seroussi y Vedet/Lakits, ellos nos muestran el arte gráfico de la nueva generación francesa.

La muestra consta de doce paneles de gran formato, rediseñados para la exhibición, en donde cada uno de los autores tiene un collage personal formado por una recopilación de afiches y fotografías entre otras cosas, con diversos temas que van, desde campañas contra el sida, moda, ciclos cinematográficos, hasta actividades musicales y diferentes simposios, en donde se puede apreciar una diagramación austera, un constante uso de la fotografía, sobre todo la trabajada digitalmente; la utilización de la tipografía como elemento clave en el diseño y un continuo juego de altos contrastes, junto con un balance entre diseños simples y otros saturados.

Se pone en evidencia lo tecnológico en toda la exposición, en donde cada uno de los afiches cuenta con un muy bien logrado trabajo digital y de diseño, pero sobre todo en la integración alcanzada en el montaje hecho para la muestra, talvez no muy bien apreciada por la sala en donde fue ubicada, pero que hace de la exposición un testimonio de la incursión en los diferentes campos del diseño, al mismo tiempo que simboliza la evolución de una generación que ha experimentado la revolución informática y que es una buena evidencia de cómo se mueve el diseño gráfico en Francia actualmente. ☺



El Art Nouveau, COMO MOSAICO DE DIFERENTES INFLUENCIAS

SOFÍA QUIRÓS R.

Estudiante de Historia del Arte

A finales del siglo XIX surge en Europa un movimiento artístico que rompe con todos los esquemas que se habían dado en el arte hasta aquella época. Se denominó "Art Nouveau", arte nuevo, que agrupaba una serie de características que juntas no se habían visto nunca, creando un movimiento artístico diferente, innovador y moderno. Duró aproximadamente 25 años, un corto plazo, en realidad, para un movimiento artístico, pero su legado es de un valor inestimable para la historia del arte.

El Art Nouveau sirvió como punto de arranque para la modernidad por el atrevido cambio que impartió sobre los antiguos esquemas artísticos y al mismo tiempo, se puede decir que es el primer y último estilo unitario desde el Barroco.

Por encima de cualquier otra cosa, el Art Nouveau valoró la estética. Se trataba de crear arte "bello", que la estética prevaleciera como elemento fundamental dentro de las obras. Se buscaba además un puesto en el mundo de la producción masiva para los artistas y artesanos, procurando la belleza en los objetos cotidianos, en el arte industrial; acentuando de esta manera, la importancia de la estética en cualquier creación artística. No se debe olvidar que el Art Nouveau se dio básicamente en todos los campos artísticos: pintura, escultura, arquitectura, diseño de interiores, diseño de muebles, platería, orfebrería, cerámica, arte en vidrio, y grafismo. Se buscó siempre, aplicar la estética en todo campo.

La estética modernista se basó en la contradicción, y para lograr esto, los artistas necesitaban ver más allá del objeto, más allá de la percepción visual. Se buscaba, con este "arte nuevo" crear una experiencia estética para el espectador. Se consideraba que las experiencias del espectador cuando contempla una obra, su juicio y su goce al verla, reproduce de nuevo la obra. Es decir, cuando el contemplador realmente entiende la estética de la obra, es cuando se puede



Léo Jo, *Cartel de la Exposición Anual de la asociación artística La Libre Esthétique, 1900*

decir que hay una obra de arte, de otra forma, existe una obra pero carece de un entendimiento, no le dice nada al espectador y por ende, será sólo un objeto más.

Podemos tener vivencias estéticas al mirar cualquier objeto, sea de la naturaleza o hecha por el humano; es un asunto muy personal del espectador. Por esta razón no siempre se logrará tener una experiencia estética de toda obra de arte, aunque esa fuese la intención del artista, esto está muy sujeto a la percepción de cada individuo. El contenido, la

forma, la idea, el tema, son todos elementos que se pueden valorar al mirarse una obra; toda persona valorará algo diferente sobre otras cosas. La obra de arte en sí necesita de la percepción específica del espectador para poder en realidad ser una obra de arte. "Para que se cree una obra de arte se necesita que el contemplador ponga en juego su capacidad visual y su bagaje espiritual y cultural, desencadenando así las más diversas asociaciones de pensamientos".

Junto con cualquier movimiento artístico viene un trasfondo social. Los pensamientos ideológicos, filosóficos, espirituales y culturales de una sociedad siempre vienen de la mano con cualquier movimiento artístico que surja en ella. El Art Nouveau no es ninguna excepción, el fondo político y cultural fue su componente principal. Aunque su base estaba bien consolidada, el Art Nouveau o modernismo fue muy versátil en cuanto a su trasfondo ideológico, fue contemplado de distintas formas dependiendo en los lugares en los que se dio. Surgieron durante ésta época una enorme cantidad de movimientos, ideologías, escuelas y artistas que causaron la expansión del Art Nouveau por toda Europa, y parte de los Estados Unidos.

Un Mosaico de Influencias

El modernismo, a pesar de ser un movimiento artístico altamente innovador y único en su género, se vio influenciado por un gran número de corrientes y conceptos diferentes que juntos en una mezcla heterogénea, crean lo que es el modernismo.

La Japónica

Una de las corrientes más fuertemente notables en el Art Nouveau es la Japónica. El arte japonés intrigó a gran cantidad de artistas por su simpleza y síntesis del espacio y también por su temática, la cual, en la mayoría de las obras, se orientaba hacia la naturaleza y sus diferentes manifestaciones. La influencia japonesa se dio en diferentes facetas. Una de ellas era el amor al vacío, el control del espacio y la composición sobresalían como uno de los atributos mejor logrados del arte japonés. El modernismo toma

este concepto y comienza a utilizar el vacío como forma y la forma como vacío buscando expresar la movilidad que fluye libre entre el espacio interior y exterior. No le teme a los espacios vacíos como se hacía en movimientos artísticos anteriores, sino que usa el mismo vacío como un elemento más dentro de la composición. La Japónica manejaba una libre belleza de la línea, un contorno simplificador y una fijación de planos decorativos que inspiró a los artistas del modernismo a hacer lo mismo. Se toma inspiración de la naturaleza, se incita a que la naturaleza orgánica saque del ser humano una espiritualidad palpable para crear con ella una belleza ingenua salida de su más pura expresión. Se comienza a dejar de lado el intelecto y el análisis estricto para reemplazarlos con la ingenuidad y la espiritualidad.

La influencia japonesa se venía dando en los artistas europeos desde la primera mitad del siglo XIX con artistas como Van Gogh, Gauguin, Seurat, Matisse, Munch, Toulouse-Lautrec, Klimt, entre otros. Esta influencia continuó siendo fuerte hasta el siglo XX.

El Naturalismo

El modernismo se basa también en el naturalismo, en lo orgánico, en la magia de la naturaleza para protegerse de la industria, de la ciudad moderna y del concreto que todo lo cubre. (Esto no se dio así en todos los lugares donde surgió el modernismo, por ejemplo en París, además de otros lugares, este estilo fue aplicado en el diseño de máquinas industriales). El naturalismo se daba para la creación de la ornamentación que a su vez era esencial para el Art Nouveau. Se agudiza una "conciencia floral" en los artistas. La biología pasa a ser importante y se le presta atención a un "microcosmos", a los seres más pequeños cuya forma orgánica sirve de inspiración. De ahí, la entomología o estudio de insectos, cobra importancia y popularidad por ser la anatomía de estos seres, modelo importante para la línea que se buscaba con el Art Nouveau. El carácter plasmático de estos seres (arañas, libélulas, mariposas, algas marinas, medusas, corales, etc.), influyen la ondulante ornamentación del modernismo del cambio de siglo. Esto iría de la mano con la visión personal del artista. El artista toma la forma biológica y la muta según su visión espiritual. "La fisonomía orgánica cae en los retículos del espíritu".

La Sinestesia

El modernismo procuraba la fusión de varias sensaciones, o sinestesia, con lo que buscaba representar un simbolismo más universal para expresarlo de manera más clara al espectador.

La teoría del modernismo dice que "determinados sentimientos o vivencias están coordinados incluso con las figuras más abstractas y los elementos gráficos más sencillos, más aún, son inherentes a ellos". Se manifi-



Thomas Theodore Heine, *Perro "Teckle"*, viñeta final de: Pan, número 3, año II, 1896

están como ornamentos, los sentimientos fantásticos del hombre.

El objeto que se busca representar sufre una mutación de significado, en otras palabras, el artista le da un significado propio y lo coloca en un contexto espiritual nuevo, dándole al objeto un simbolismo especial. El Art Nouveau, entonces, es influenciado por el simbolismo, busca darle un significado a sus representaciones plásticas. Pero el simbolismo que persigue el modernismo más bien, es uno general, busca fusionar un mismo significado en todo el movimiento artístico. Por ejemplo, el modernismo de finales del siglo XIX usó la ornamentación árabe como elemento de fusión de la literatura, la música, las artes plásticas y las artes aplicadas.

Como modelo de la sinestesia en el modernismo hacia 1900 estaba Richard Wagner, virtuoso que unió la música el lenguaje y el espectáculo para producir una intensa vivencia sensorial. "El modernismo condensa el artificio de la sinestesia en la realidad: las onduladas cabelleras, los lazos ornamentales, los arabescos vegetales son como representaciones gráficas de los timbres musicales, y las flores, mórvidas o puras, desprenden un delicioso aroma".

El Sensualismo y lo Femenino

El sensualismo fue un concepto que también jugó parte en el desarrollo del Art Nouveau. Lo erótico se canalizó por medio de la estética y quedó plasmada de fina y bella manera en las obras artísticas.

Se le prestó suma importancia al cuerpo femenino y se comienza a entender y a representar de una manera diferente. La mujer es representada como una Eva con un alto nivel de dinamismo: las posiciones y actitudes mostradas cargan un alto grado de movimiento, además de las ondulaciones en los elementos rodeantes y en los elementos como el cabello y los ropajes.

Este sensualismo despertó muchas sensaciones en los artistas y en los espectadores. Se decía, por ejemplo, que por medio de la figura femenina, el sexo masculino manifestaba miedos, temores, inseguridades de su propio sexo. En este momento, se le dieron muchas caras diferentes a la mujer: estaba la "femme fatale", la mujer como seductora, pecadora, la "devoradora de hombres"; mientras que por otro lado, se descubre lo excitante de la inocencia, se representa a la mujer con carácter de niña, de virgen; se ve la mujer manifestada, también, como mártir abnegada, puesta al servicio del prójimo, como mujer que ayuda al necesitado. También se representa a la mujer como amante y como mujer receptiva.

La mujer entonces llega a infundir un gran erotismo y sensualismo en el Art Nouveau, siendo una de las temáticas más importantes y siendo su anatomía una de las formas estéticas características del modernismo.

El Arte Medieval

Como bien dijo John Ruskin (intelectual inglés muy importante para el desarrollo del Art Nouveau en Inglaterra), el arte moderno debía influirse del arte de la Edad Media. Se hace claro al mirar las obras del modernismo que esta influencia ciertamente se dio. El arte islámico, el arte Bizantino, el arte miniado o de miniatura de manuscritos, el arte gótico y el arte celta de la Edad Media ponen en claro que la influencia ejercida sobre el Art Nouveau fue fuerte.

El arte islámico se nota en la ornamentación claramente arabesca que es tan notable del modernismo, el minarete de las mezquitas también ejercieron influencia. Los triskeles, o el gusto por el uso de bifurcaciones y nudos que tanto caracterizó al arte celta y el arte decorativo de los manuscritos medievales, se nota como elemento ornamental distintivo del modernismo.

El Gótico también ejerció influencias en el modernismo, sus figuras complicadas y excesiva ornamentación son claramente elementos presentes en el Art Nouveau. La iglesia de la Sagrada Familia, de Gaudí nos recuerda a las iglesias góticas de la Edad Media. Además de la forma, el Gótico aportó un concepto importante de fusión al modernismo: la unión de la artesanía, el arte y la espiritualidad.

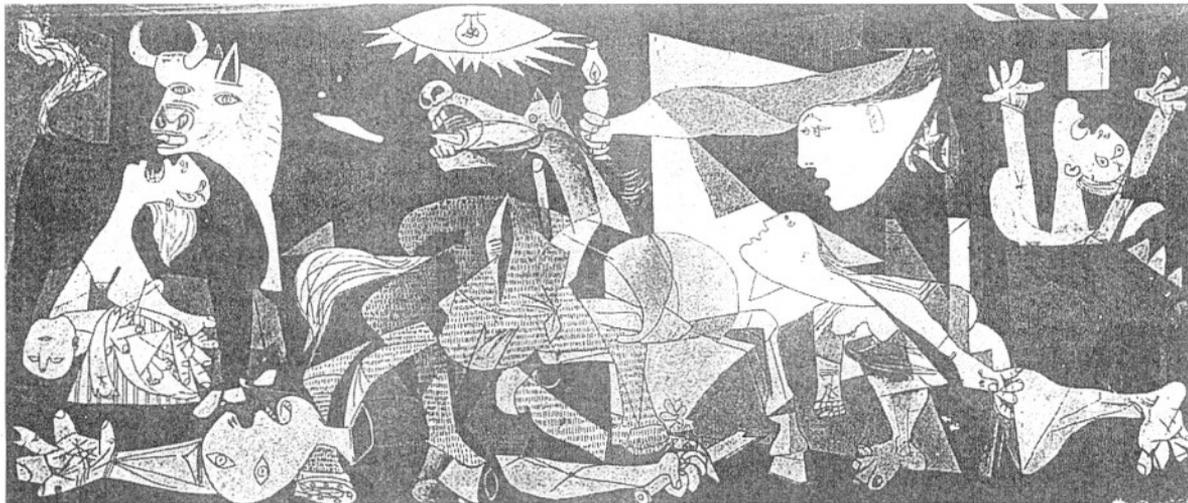
Además, cobran importancia los trabajos de recipientes chinos de la antigüedad, su técnica y decoración en vidrio influyen los trabajos de vidrio del modernismo. Los procesos de vidriado y cocción de cerámica del Imperio Medio de Japón también influyen en la artesanía.

En general, la ornamentación tan característica del modernismo es como una fusión de diferentes movimientos dentro del arte medieval.

Como conclusión se puede decir que "las innumerables técnicas del modernismo se entretejen en una imagen compleja y a la vez bien diferenciada de esta tendencia artística del cambio de siglo". Se da, entonces, un mosaico de influencias, técnicas, ideales, culturas y épocas y en una combinación armónica de todas ellas surge el movimiento artístico que a pesar de ser una mezcla de diferentes elementos, cobra una originalidad y autenticidad nunca vista en Europa ni en el mundo, que sirvió además, de enlace entre lo antiguo y lo moderno, convirtiéndose en uno de los movimientos artísticos más importantes e influyentes de nuestros tiempos. ☺

Bibliografía:

- Fahr-Becker, Gabriele: *El Modernismo*, Alemania, Konneman, 1996
 Sembach, Klaus-Jurgen: *Modernismo*, Alemania, Taschen, 1993



GUERNICA DE PICASSO: Una obra épica

JOSEFA RICHARD RODRÍGUEZ
Estudiante de Historia del Arte

En la pintura "Guernica" (año 1937), de dimensiones equivalentes a un mural, Picasso creó la obra más conocida del siglo XX. El cuadro hace referencia a una situación histórica concreta y expresa el compromiso político de Picasso. El arte y la política se encuentran aquí indisolublemente unidos.

En noviembre de 1934 se constituye la rama española del fascismo internacional, la Falange. El 19 de febrero de 1936 se produce un vuelco político, al hacerse cargo legítimamente del gobierno el Frente Popular (alianza entre socialistas y comunistas), después de su triunfo legal y democrático en las elecciones generales. Los primeros meses de esa nueva etapa política se caracterizaron por violentas luchas en todos los sectores. La Falange, especialmente, trató de aplastar los movimientos de los trabajadores mediante atentados terroristas.

El 17 de julio de 1936 comienza la Guerra Civil española, con el lanzamiento de la plaza militar de Melilla al mando de Franco, movimiento que se propagó al territorio español el 18 de julio. El gobierno republicano se enfrentaba a una coalición de nacionalistas, falangistas y antirrepublicanos, sostenidos por las fuerzas armadas comandadas por Franco. La guerra duró hasta el 28 de marzo de 1939 y cobró un millón y medio de víctimas.

Desde el comienzo de la Guerra Civil, Picasso se puso del lado del gobierno legal republicano (sin embargo evitó involucrarse de lleno), que lo nombró en julio de 1936 director del Museo del Prado. En enero de 1937, el gobierno del Frente Popular le encargó una pintura

mural destinada a decorar el pabellón español de la Exposición Mundial de París, que comenzaría en julio de ese mismo año. Picasso concibió primero la idea de satisfacer ese encargo con una representación alegórica de la libertad del arte, reflejada en una escena de atelier con pintor y modelo. Sin embargo, el artista cambió de idea al recibir la noticia del bombardeo de Guernica, la ciudad santa vasca.

Las fuerzas aéreas falangistas, integradas por unidades españolas, italianas y alemanas dirigidas por un comando alemán, destruyeron totalmente la ciudad el 26 de abril de 1937. El objetivo del ataque no tenía ninguna relevancia militar, y la destrucción fue un puro acto de terror. El acontecimiento adquirió una significación política, a través de una serie de artículos y reportajes publicados por la prensa internacional. Gracias a esas publicaciones, Guernica se convirtió rápidamente en un símbolo de la guerra moderna de exterminio de masas. Impresionado por esos acontecimientos, Picasso, el 1 de mayo de 1937 comenzó a esbozar un nuevo proyecto. A mediados de junio, la obra terminada fue colocada en uno de los muros del pabellón español de la Exposición Mundial, inaugurado solemnemente el 12 de julio de 1937. El cuadro debía hacer las veces de una presentación al mundo de la España republicana, que soportaba una amenaza existencial. La pintura de Picasso se ajustaba completamente a ese marco, pero tomaba partido con medios exclusivamente simbólicos. En la obra falta toda alusión directa a una acción guerrera, y tampoco acentúa los acontecimientos políticos. Guernica, el símbolo histórico del terror de la guerra, se convierte en causa y motivo de una composición alegórica.

Historia de los Tipos (iconografía):

El sufijo "grafía" deriva del verbo griego *graphein*-escribir-; implica un método puramente descriptivo, y a menudo incluso estadístico. En consecuencia, la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes.

La alargada composición horizontal combina siete figuras, y está estructurada de una manera clara. Dos representaciones ocupan las superficies laterales a izquierda y derecha, mientras que en el espacio intermedio la composición configura un triángulo plano. En el centro se encuentra un caballo herido con una lanza que lo atraviesa, en una composición innatural, con el cuello dirigido hacia la izquierda y el hocico desencajado en un gesto de dolor. A la derecha, y desde una abertura cuadrada, surgen en el cuadro una cabeza humana estilizada en posición de perfil y un brazo que sostiene sobre la escena una lámpara de petróleo encendida. Sobre la cabeza del caballo aparece un motivo sumamente ambiguo: un gran ojo divino rodeado de un borde de picos irregulares y una bombilla en lugar de pupila, que simboliza simultáneamente el Sol brillante y la luz eléctrica. A la derecha del caballo llega una mujer corriendo, de manera tal que cierra la composición del grupo central. A la izquierda, el equivalente de esa figura femenina es la estatua de un guerrero que yace en el suelo, debajo del caballo, con una espada quebrada en la mano y fracturada en trozos huecos. Picasso evita un ordenamiento severo y riguroso. El Sol y la lámpara están a la izquierda, pero quedan equilibrados por el eficaz motivo del muro blanco ubicado a la derecha del eje central. Sobre la imagen fragmentada del guerrero se encuentra un grupo cerrado, integrado por un toro ante el que se arrodilla una

Las noticias sobre el bombardeo de Guernica, sobre sus víctimas, sobre su muerte de mujeres y de niños, son los azotes que flagelaron el alma de Picasso hasta el rojo vivo y que le hicieron concebir y engendrar Guernica. La obra de Picasso sobrepasa la anécdota y, pese a su localización en tiempo y en el espacio, se vuelve universal, se convierte en el símbolo del horror y de la piedad que engendra la visión de la humanidad destrozada por la guerra. El toro, el más sufrido de los animales, símbolo del pueblo, expresa su indignación a través de la nariz, y por eso, casi sin quererlo, y sin dejar de ser un toro representa al mismo Picasso. Por otra parte, el caballo, plasmado trágicamente (iconológicamente hablando), simboliza según Larrea, el franquismo; en contraposición al toro, que es el pueblo. Guernica es una pintura épica. La parte inferior de la tela está casi enteramente obstaculizada por brazos, manos, pies o patas de caballo. Estos elementos forman una barrera que cierra el cuadro por la parte de abajo. En cambio, por la parte de arriba, la pintura está abierta, y todo colabora a subrayar dicha apertura, algunos ejemplos, son los cuernos del toro creando un espacio abierto; la boca de la madre hacia arriba; el pájaro que está sobre la mesa tiene el pico abierto verticalmente; el caballo relincha hacia arriba; y así se podría seguir. Todos estos espacios abiertos, lo que no "está", es donde proviene todo lo que está acaeciendo, toda la tragedia que estamos presenciando, los aviones sembradores de muerte que lo han provocado. Este espacio está presente y gravita en toda la obra, y es el que confiere ésta dimensión épica, es el que convierte para siempre el Guernica obra de 1937, en una obra profética de los desastres de nuestro tiempo.



Versiones 1ª (der) y 3ª (izq.) de **Guernica**, realizadas en París en mayo de 1937. Oleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo del Prado, Madrid.

madre que grita, sosteniendo en sus brazos a su niño muerto. Su equivalente a la derecha es una figura con la cabeza echada hacia atrás, la boca abierta en un alarido y los brazos levantados en un patético gesto. Las áreas claras y oscuras y los picos irregulares la hacen aparecer como un figura caída y ardiente, ante una casa envuelta en llamas. Diversas líneas trazadas en profundidad y las irregulares reducciones de la perspectiva oscurecen consecuentemente la situación espacial. A ello se agregan la distribución de las zonas claras y oscuras, que no dejan entrever ninguna fuente precisa de luz. La escena no se desarrolla adentro ni afuera, sino en todas partes.

Iconología:

Historia de los síntomas culturales, o símbolos en general. El sufijo "logía" deriva de "pensamiento" o "razón", denota algo interpretativo.

Para concluir, la cantidad de símbolos que contiene la obra "Guernica" de Picasso es innumerable.

La intención inicial de este ensayo fue analizar de una manera simbólica una obra del siglo XX según Erwin Panofsky, de seguir paso a paso su manera de desmembrar una obra. Lo cual fue realmente un reto por la cantidad de interpretaciones que se le han dado a esta obra; lo importante es darse cuenta que no se puede seguir una misma receta para toda la creación artística. Este artículo es una gama de distintas interpretaciones, tanto iconográficas como iconológicas de diferentes autores; pero el Guernica nunca dejará de ser interpretado o mal interpretado por muchos. ☺

Bibliografía:

- Joseph Palau i Fabre, *La Guernica*. 1979.
- Erwin Panofsky, *EL Significado de las Artes Visuales*. Alianza Editorial. España, 2000.
- Carsten Peter Wamcke, *Picasso*. Ed. Benedikt Taschen. Alemania, 1995.



Bunbu ICHI

RUBÉN JERÉZ BRENES

Estud. de Historia del Arte

Legado el fin del S.XVI Japón se encontraba a la vera del cambio. Tras más de 400 años de sangrienta guerra civil, sus "feudos" medievales habían alcanzado la madurez suficiente para obtener cohesión. Japón necesita líderes que le guíen a la centralización; la mano de hierro de los tres shogunes de facto Nobunaga, Hideyoshi y Tokugawa marcan el principio del Periodo Momoyama.

Hideyoshi, asciende al poder en 1584, como consejero político del emperador; justamente en el año anterior a esto, nacia en la villa de Miyamoto el hijo del samurai de clase baja Shinmen Munisai. Musashi, que posteriormente cambió su nombre al de Miyamoto Musashi fue el más grande guerrero que ha conocido Japón. Luchó en campaña militar junto a Hideyoshi y Ieyasu, participó en decenas de duelos y desarrolló su propio estilo de esgrima de eficiencia sin par; al punto que en toda su vida jamás perdió un combate, lo que le valió el apelativo de "Kinsei" o Santo Espadachín. Musashi fue también pintor, escultor, calígrafo y poeta; y su

obra pictórica se cuenta entre las piezas maestras del arte japonés por su elevada espiritualidad y pericia técnica sin igual.

No hay duda que su creación más conocida es el "Gorin no Sho" o Libro de los Cinco Anillos, que escribió en sus últimos años. Siguiendo la corriente Zen tan popular en su época organizó su texto según el "Godai" o cinco componentes básicos del universo. Dirigido a sus pupilos los Cinco Anillos es un manual técnico en el desarrollo y aprendizaje de su escuela de combate, dividido en cinco rollos: tierra, agua, fuego, viento y vacío. El Rollo de la tierra de la "misma manera en que un camino recto nivela la tierra" introduce los principios básicos del combate; el Rollo del agua se abre a una mente "fluida" mostrando los conceptos de la nueva escuela; el fuego abrazador que nace de una pequeña llama encamina la técnica a seguir en batalla mientras que el viento, que simboliza la manera de ser, expone el error en las doctrinas ajenas; por último el Rollo del vacío explica la vacuidad y espontánea independencia que debe poseer el guerrero. Sus nueve reglas para el aprendizaje de

las artes son consideradas hoy normativas básicas para el éxito:

1. *Considerad lo que es correcto y verdadero.*
2. *Practicad y cultivad la ciencia.*
3. *Familiarizaos con las artes.*
4. *Conoced los principios del oficio.*
5. *Entended el perjuicio y beneficio de cada cosa.*
6. *Aprended la ver cada cosa con exactitud.*
7. *Tomad conciencia de lo que no es obvio.*
8. *Sed cuidadosos incluso en los asuntos pequeños.*
9. *No hagáis nada que sea inútil...* (Rollo de la Tierra).

La décima lección, tal vez la más difícil, es olvidar todo lo aprendido. La libre espontaneidad de la mente por la que el Zen abogaba era la clave del dominio técnico auténtico.

El Zen fue introducido a la vida nipona durante el S.XII, su énfasis en la acción; la austeridad y la autodisciplina complementaron perfectamente la forma de ser de los militares. Atraídos por sus elevados principios, se mandaron muchos monjes durante el siglo siguiente, ha China donde tras estudiarlos regresarían trayendo con sí el refinado arte de la aguada Zen. Las clases altas del Japón que estu-

diaban en dichos monasterios se aficionaron de igual manera a estas pinturas. Los ejercicios de esgrima y el estudio de la caligrafía de los clásicos chinos junto a las obras Zen llenaron la vida de los nobles. Inició la búsqueda por alcanzar el "Bunbu Ichi" o "Armonía entre Pincel y Espada". La máxima del Zen: "La esencia de Buda esta en todas las cosas" inspiró un acercamiento del hombre a la perfección de lo natural; la meditación se trastocó en una contemplación mística de la naturaleza. La creencia en que la observación de una pintura lograría un efecto análogo la elevó a la categoría de un icono religioso. La austeridad del movimiento Zen desterró el color de la pintura naciendo la técnica pictórica monocroma conocida como "suiboku". El tema favorito fue la vida sin rumbo y la sensación de no llegar a ningún lado en la intemporalidad de un instante.

Esta sensación de incertidumbre y vaguedad no fue desconocida por Musashi ni siquiera en su niñez. Poco tiempo después de su nacimiento, sus padres se divorciaron. Las intermitentes visitas de Munisai fueron difíciles y el obligatorio aprendizaje de la esgrima a la que este le

sometió fue el único lazo que compartieron. Tras una acalorada discusión deciden no hablarse nunca, sería la última vez que Miyamoto lo vería; días después su padre muere en el campo de batalla. A los 13 años tuvo su primer encuentro, tras vencer fácilmente a su oponente emprende su peregrinaje de guerrero. El significado del mismo era el viajar sin rumbo en busca de combates que permitieran el mejoramiento de las habilidades y fama suficiente para ser maestro de los sirvientes de un lord local. Musashi era ahora un "ronin" un samurai sin señor resultado de la falta de trabajo, causada por las campañas unificadoras. Deambulando si rumbo había iniciado su contacto primero con los principios de la pintura Zen. Logró a sus 48 años desarrollar un nuevo estilo que terminó por nombrar "Niten Ichi Ryu" o Estilo de los Dos Cielos Integrados en uno; pues se blandían dos espadas sobre la cabeza en armonía perfecta Su fama creció y pronto su éxito le fue pagado al ser nombrado por Hosokawa Kumamoto, como su consejero personal, además le permite fundar su propia escuela de esgrima. Adoptó dos de sus pupilos y se dedicó a cultivar las artes. Pincel y espada estarían prontos ha entrar en armonía.

El sable samurai es en realidad un instrumento de inigualable precisión; formado por dos capas de acero y hierro que se doblan continuamente tras someterse al fuego, su delgada hoja consta de cientos de estratos que le brindan ligereza y solides extraordinaria. El único instrumento que podría hacerle frente era el pincel. Engastado en una caña de bambú su forma cónica terminaba en una fina punta volviéndole extremadamente sensible. Su gran capacidad de absorción y flexibilidad permitían que la menor diferencia en la presión ejercida causara notorios cambios en el grosor del trazo, que era a la vez modificado por el ángulo en que se sostenía. Blandiéndose en el aire y sin que la muñeca pudiera tocar el papel igualaba al sable en su precisión que solo se dominaba tras la práctica continua y la disciplina.

"Sin ken". Término japonés que

literalmente significa "verdadero sable"; usado para referirse a un combate real, es hoy día sinónimo de seriedad y sensatez. "Shin ken Nuru", pintar con seriedad, pintar con verdadero sable esto era lo que hacía Musashi. Influenciado por su maestro Kaiho Yusho uno de los grandes decoradores de biombo de la época, que compartía su admiración por las armas; desarrolló su propio estilo pictórico basado en la esgrima del pincel sobre el pergamino. Su técnica conocida, posteriormente como "gempitsu", se caracteriza

"El camino del guerrero no incluye otros, como... el de los logros artísticos... Pero aun cuando estos no sean parte del mismo, si lo conoces ampliamente lo verás en todas las cosas. Hombres y mujeres deben pulir su propio camino ". M. Musashi.

ba por trazos cortados y vigorosos donde el pincel parecía recortar zonas negras en vez de entintar; resultado de un asombroso dominio del trazo producto del perfecto manejo de las artes del sable. Tanto fue así que firmó siempre sus obras como "Niten", referencia a su estilo de combate.

Con el "seppuku" o suicidio por honor de su hijo Mikinosuke y la muerte de Lord Kumamoto una gran depresión le invadió, hecho que se refleja en toda su obra. Su pintura no busca evocar la meditación sino inspirar cierta melancolía causada por la soledad y el vacío espiritual. Su tema favorito era las aves solitarias, símbolo del espíritu guerrero que vuela errante sin tener donde descansar. Su obra maestra "Urraca sobre rama muerta" muestra su dominio de la técnica y fuerza compositiva presente en el espacio vacío que es cortado con brusquedad por la rama. Producida con un solo trazo, la forma curva que toma ésta evoca el filo de un sable. Del mismo modo que la urraca se posa sobre el tallo seco el espíritu del guerrero camina sobre una estela de muerte, meditar sobre esto al fin de su vida debió causarle gran pesar.

Niten fue también un habido escritor y aunque su poesía y canciones están perdidas, que-

da de él un celebre rollo caligráfico llamado "Senki" o espíritu guerrero. Escribió también para su señor "Los 35 artículos del arte de la esgrima" y se dice que llevaba siempre consigo sus once reglas de autodisciplina entre las que están "Nunca poseas una casa propia"; "No te apene el partir" y "Reverencia a Buda y los dioses pero nunca reces por nada". Pensamiento ciertamente curioso para un hombre que cultivó tan bien los temas religiosos. Retrató al patriarca Zen Daruma que según la leyenda cruzo el mar montado

en una caña. Siguiendo la tradición sus imágenes evaden cualquier tipo de embellecimiento incluyendo los fondos, representando con un solo trazo sinuoso su cuerpo redondo y manos escondidas en su túnica, sus signos más característicos. Los cultos sintoístas no escaparon del influjo Zen, como atestiguan las pinturas de Hotei, dios de la alegría y el regocijo, una de las 7 deidades de la suerte y riqueza. Monje Chino en tiempos remotos gusta de jugar con los niños; come y duerme donde le place y lleva al hombro su saco con tesoros para los que no permiten que los problemas de la vida les perturben. Su imagen fue vulgarizada y caricaturizada con el tiempo. Por su parte Niten le presenta con respeto y cierto naturalismo; y de manera similar a los retratos de Daruma prescinde de los fondos representándolo recostado sobre su saco. La más interesante de estas le captura mirando dos aves con un rostro sonriente y enigmático. ¿Será el espíritu guerrero digno de sus tesoros?

Sus esculturas son de igual manera dignas de mención, todavía queda una pieza de hermoso tono rojizo que muestra a Fudo Myoo, una forma del Buda Vairocana. En guardia sobre un peñasco es rodeado por una ondulante llama que se levanta

sobre él, simbolizando sus múltiples virtudes; su cabello recogido a diferencia de la tendencia tradicional permite ver su rostro feroz que lanza una mirada pe-netrante. Con ambas manos blande su espada símbolo de la sabiduría y la misericordia, con la que combate los tres venenos del hombre avaricia, cólera y necedad; a través de su pecho desnudo cruza la sogá con la que amarra los que se oponen a Buda.

Hacia el final de su vida deprimido y letárgico se retiró a un monasterio cerca del monte Kinpu. En una caverna de este inició la escritura de los Cinco Anillos el mismo año de su muerte. Tal vez deseaba mantenerse vivo en el legado de su escuela, mas aunque dejó manuales sobre sus técnicas por la complejidad de los mismos tanto gempitsu como Niten Ichi Ryu con su muerte dejaron de existir. Miyamoto Musashi artista de gran complejidad, fue el último de los grande pintores Zen y es el puente de unión entre medioevo y modernidad del arte japonés. ☺

Bibliografía:

Libros:

- Anesaki, M., *Mitología Japonesa*, Barcelona, Edicomunicaciones, 1996.
 Guirard, Felix, *Summa Artis*, Barcelona, Editorial Labor, 1960.
 Musashi, Miyamoto, *El Libro de los Cinco Anillos*, Madrid, Eday y Morales S.A., 1999.
 Sullivan, Michael, *Arte chino y japonés*, Milan, Editorial Grollier, 1974.

Direcciones electrónicas:

- [http://harenet.ne.jp/ohara/musashi\(E\).htm](http://harenet.ne.jp/ohara/musashi(E).htm)
<http://www.geocities.com/Colosseum/1705/musashi.html>
<http://www.samurai.com/5rings/>



M. Musashi, *Senki*: Rollo Caligráfico en el que se lee: "La luna en el frío arroyo como un espejo".

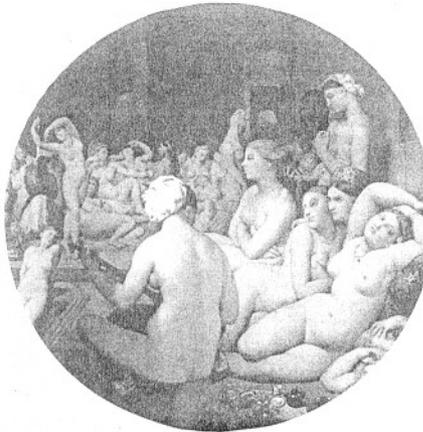
Del desnudo a la sexualidad desnuda

MARÍA JOSÉ MONGE

Bachiller en Historia del Arte

Para referirse a la tradición artística de representación del desnudo, Kenneth Clark ha establecido una diferencia entre el desnudo corporal y el desnudo artístico (Cfr: Clark:1984). La diferencia entre uno y otro estriba en que el primero refiere a la experiencia individual que involucra una situación embarazosa para quien mira y para quien es mirado. En tanto que el segundo suprime toda posibilidad de incomodo en una suerte de despersonalización sustentada en la premisa de que el desnudo artístico es una creación, un cuerpo re-formado. Esta dimensión binaria de la desnudez nos proporciona de forma simple un marco para comprender la dinámica sucedida en torno a la desnudez femenina durante el siglo XIX.

Al iniciar la centuria, el desnudo artístico forma parte del patrimonio de la Academia, el ideal clásico de belleza y el sistema de enseñanza conocido como el "dibujo del natural" son los filtros a través de los cuales se configura formal y conceptualmente. Sublimación, verosimilitud y claridad formal son las características que se conjugan en una forma de representación unívoca patrocinada por la institución. No obstante, el siglo XIX vio proliferar propuestas de representación alternativas que con diversos grados de intensidad trastocaron las simientes mismas del desnudo artístico y la imagen oficial de la desnudez femenina. En este sentido, con el afán de conciliar el ideal de belleza clásico y el gusto por lo particular, los desnudos de Ingres (1780-1867) se nos muestran como un rito de paso entre las convenciones del "gran arte" y su cada vez más acusada caducidad ante el germen de una conciencia histórica distinta. Como indica Raquejo "Belleza sensual, dibujo sinuoso e intemporalidad son cualidades que definen su desnudo femenino, como si (...) quisiera hacer visible en el cuerpo aquello que es intangible e ideal." (En: Ramírez: 1999:72). Pero este tono classicista es adulterado con un aire romántico que cristaliza en atmós-



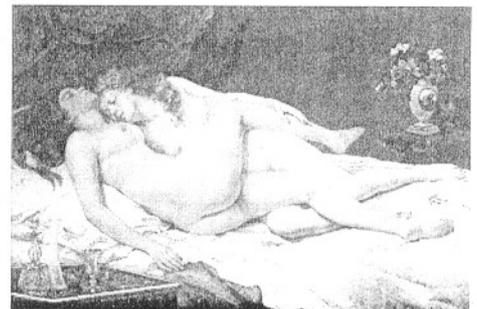
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco* (1863). Museo del Louvre, París. (Fig 1)

feras orientalizantes y estilizaciones anatómicas que le valieron el rechazo de la crítica oficial. *El baño turco*, (fig.1) constituye el paradigma de una erótica licenciada. Por cuanto tiene de ensoñador y lejano, la obra constituye una fantasía en la que se comprendían una multitud de cuerpos dentro de los cuales se introduce el retrato de su esposa Delphine Ramel (la mujer que en primer plano descansa su cabeza sobre una almohada) y pese a ello, escapó a la censura moral de los contemporáneos quienes encontraron en la sinuosidad deformante de los cuerpos y la paleta fría, la suficiente extravagancia como para mantener una distancia con el espectador que no comprometiera o cuestionara su impudicia.

Como se advierte, la representación de la desnudez femenina se inscribe en un circuito de valores codificados desde una instancia de poder esencialmente masculina. Para la moral de la época la desnudez es vergonzosa, razón por la cual requireré de artilugios que desindividualicen y despersonalicen la desnudez y la sitúen en un ámbito de significaciones desexualizado. Pero más que una desexualización del retratado, lo que se busca es la desexualización de quien observa. El retrato de Delphine Ranel y el formato tondal que introduce al espectador, como si mirara

desde algún orificio externo, al interior que le es vedado, definen claramente el género del creador y del espectador. Es el hombre quien no puede mirar abiertamente la desnudez femenina y asimismo, es él quien puede sentirse seducido ante la corporalidad desnuda de la mujer. La necesidad de un exotismo o de un aire de artificiosidad que despersonalicen la desnudez femenina, se corresponde con la identidad de género entre el creador y el espectador.

En este contexto es clara la irrupción que implicó el tratamiento del desnudo realizado por pintores como Courbet (1819-1877) o Manet (1832-1883), en cuya obra se cuestionan sistemáticamente los postulados académicos. Ambos sufrieron el rechazo contemporáneo que vio en la "objetividad" de sus mujeres un pronunciamiento abierto de obscenidad. La tipología carnosa de acento fotográfico de las bañistas de Courbet, o la individualización de los retratos y la suntuosidad cromática de la escena lésbica que trata en *El sueño* (fig. 2), son incitaciones expresamente destinadas a horrorizar al burgués. Al contrario, la "objetividad" de Manet, más que a una voluntad contestataria, responde a una visión distanciada y analítica que minimiza la importancia del tema y persigue la traducción de lo contemporáneo. El retrato de una cortesana desnuda (fig. 3) se inscribe en este ideario, pero para la época significó un acto de irreverencia que se acentuaba con la definición espacio-temporal del desnudo (la estancia



Gustave Courbet, *El sueño* (1866). Musée du Petit Palais, París. (Fig 2)



Édouard Manet, *Olympia* (1863). Museo de Orsay, París.(Fig 2)

de la cortesana del momento) y la mirada que confronta directamente al espectador y lo hace partícipe de lo que ahí acontece. Antes que la externalidad voyerista del desnudo ingresiano, la Olympia establece un vínculo directo con el espectador, situándolo como cómplice.

Scharf (cfr. ha mostrado que la osadía de los desnudos de Courbet radica en la vulgarización de lo ideal, reflexión que resulta pertinente para considerar el desnudo de Manet. Las figuras de ambos adoptan aptitudes derivadas de convencionalismos antiguos pero la objetividad con que son tratadas tiene por efecto una degradación de lo ideal. En ambos, el giro decisivo lo constituye la desidealización de la imagen, que destruye la correspondencia clásica entre lo bueno, lo verdadero y lo bello.

Posteriormente, Degas (1834-1917) lleva a su máxima expresión esta objetivación de la imaginaria de desnudos femeninos con su serie de mujeres bañándose, secándose, peinándose y otras actividades del ritual del aseo femenino (fig. 4). Degas hace del cuerpo de la mujer el elemento principal de la composición y explota su interacción en el espacio, con lo cual le infunde un sentido de anonimato contemporáneo y simultáneamente acusa la presencia de la mirada externa e inadvertida como entidad configuradora de la corporalidad femenina. La apelación ingresiana al voyeur transmuta en implicación a través de la disposición espacial de Degas.

En una suerte de identificación espacio-temporal, los desnudos adquieren la fisonomía contemporánea y con ello traspasan ese límite trazado por Clark entre desnudo corporal y desnudo artístico. Su "corporalidad" patentiza la ausencia del vestido, de la sublimación requerida para el goce desinteresado. En virtud de la contemporaneización de la forma, los desnudos intemporales y trascendentes dan paso a la impronta de mujeres que parecen haber sido desnudadas. La sensualización de la desnudez femenina es consubstancial a las tentativas de desenmascaramiento, mostrándonos lo que subyace en estas representaciones. Más allá de las divergencias ideológicas y plásticas que existen entre Ingres, Courbet, Manet o Degas, cuando ellos trabajan la desnudez femenina la

sitúan en una condición de pasividad (el reposo o el ensimismamiento) por la que se filtra la sexualidad. Como seres anónimos reducidos a la condición de objetos de contemplación o mujeres desnudas claramente identificables, su desnudez no es una función de su sexualidad sino que representa el derecho de quien crea y mira a modelar su propia sexualidad por medio de la posesión que concede la pasividad.

Al finalizar el siglo, autores como Klimt (1862-1918) o Schiele (1890-1918) (fig. 5) utilizan el desnudo como una "ofensiva"



Edgar Degas, *Mujer desnuda, de espaldas, peinándose* (1866-68). Col. Alfred Taubman.

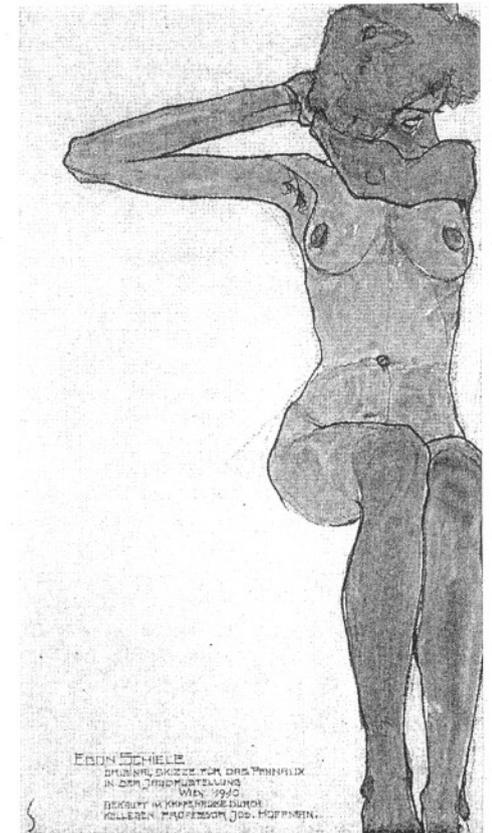
exhibición de todo lo sexual, si en la tradición erótica el vello púbico y la vulva se suprimían con un velo de color carnoso, ellos disponen a sus modelos en todo tipo de posiciones contorsionadas haciendo de sus cuerpos sexualidades latentes. "Estas mujeres son exclusivamente objetos sexuales: de manera característica, sus rostros están descritos superficialmente, sus rasgos generalizados mientras que el énfasis de la descripción se halla en la zona pública donde el vello y los labios están exagerados a fin de formar un centro de atención para la mirada del espectador. Escorzo, truncamiento, una carencia de fondo, todo conspira para atraer la atención hacia su sexo. Así, también, lo hacen sus medias, ligas y otros detalles de indumentaria. Como las fotografías de pin-ups, ellas no utilizan sus ropas para cubrirse, sino para revelar y dramatizar. Las mujeres en estos dibujos no tienen identidad como individuos. Son anónimas y en su mayor parte pasivas. Existen nada más que para despertar el apetito del espectador masculino, que no sólo es un amante en potencia, sino también un voyeur." (Whitford: 1990:162-163)

En síntesis, la erótica que cristaliza en la imaginaria de la mujer desnuda es una función de la sexualidad masculina, como lo

advierte Nochlin: "Man is not only the subject of all erotic predicates, but the customer for all erotic products as well, and the customer is always right. Controlling both sex and art, he and his fantasies conditioned the world of erotic imagination as well. Thus there seems to be no conceivable outlet for the expression of women's viewpoint in nineteenth-century art, even in the realm of pure fantasy." (Nochlin:1988:139) ♡

Bibliografía:

- Clark, Kenneth, *El desnudo*, España: Alianza Forma, 1984.
 Chadwick, Whitney, *Women, art and society*, London: Thames and Hudson, 1994.
 Fernández Polanco, Aurora, *Edgar Degas, El arte y sus creadores 36*. Madrid: Historia 16.
 Fernández Polanco, Aurora, *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Historia del Arte 42. Madrid: Historia 16.
 Nochlin, Linda, *El Realismo*, Madrid: Alinaza Editorial, S.A., 1991.
 Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, Publishers, 1988.
 Ramírez, Juan Antonio (dirección), *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1999
 Reyero, Carlos, *Gustave Courbet. El arte y sus creadores. N° 34*. Madrid: Historia 16.
 Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid: Alianza Editorial S.A., 1994.
 Whitford, Frank, *Klimt*. London: Thames and Hudson, Ltd., 1972.



Egon Schiele, *Desnudo sentado con brazo extendido* (1910). Viena.(Fig 5)

Mi América políloga

“Las identidades están cambiando de color”

Gerardo Mosquera¹

ESTEBAN ALFREDO CALVO CAMPOS
Estudiante de Historia del Arte

Dar nombres a los objetos y sujetos es cargar simbólicamente el espacio más cercano: “el mundo nos comienza a significar en el momento que le nombramos, es la primera acción para que las cosas existan en la subjetividad (dentro de nosotros), aunque las cosas ya existieran como tal (fuera de nosotros)”. El lenguaje tiene la capacidad de traducir la “realidad” en discurso. Esta acción es sin duda alguna la primera apropiación de la “realidad” pero no por ello vamos a pensar que por el sólo hecho de llamar a las cosas por su nombre vamos a lograr *aprenderlas* y comprenderlas.

En el momento que América fue “descubierta” y nombrada como tal no fue sino para “ellos”, los “otros”, para los que comenzó a existir, ya que, desde antes “América” estaba aquí. Esta dinámica entrevé una relación de poder, el considerar la “realidad” como única y absoluta, es partir de la noción de que sólo se “es” en el momento presente, no existe más tiempo que el suyo propio. América, según la historia oficial aprendió a hablar con el discurso del “otro”, por lo que la acción de los elementos del poder se dan en dos direcciones: no solamente se imponen sino que también se asumen, se incorporan al imaginario colectivo. Esta es la característica del fenómeno de hibridación, por la que se instaura históricamente en la región un sistema de construcción de identidades *inclusivo*, como lo establecería el semiólogo ruso Iuri Lotman con respecto a las artes escénicas, una tierra donde se manifiesta la unidad de lo diverso y la diversidad de lo uno.²

Retomar la idea de la dialogicidad en medio de esta visión de las posturas de los unos y los otros, que se disponen no a partir de oposiciones binarias,³ sino desde conflictos segmentados, de carácter temporal y marcados por la ambigüedad, significa retomar, no el concepto de una marcada identidad renegada, sino una entidad complementaria, en donde unos y otros interactúan; es intentar comprender las relaciones sociales a partir de una estructura políloga,⁴ resaltando un sistema de vínculos de información con múltiples canales, emisores y receptores.

Es en esta relación dialógica, en donde la lengua y el aparato cultural pueden entenderse como complementos, independientemente de que sean impuestos o no, poseen la particularidad de sentirse como propios y al mismo tiempo como ajenos, es el plurilingüismo del texto, tal y como lo entiende el semiólogo ruso Mijail Bajtín.

En medio de esta escena sincrética y políglota resulta difícil e irresponsable definir y caracterizar por ejemplo al “arte latinoamericano” como la expresión propia de varios territorios específicos y peculiares, o describirlo como el resultado de la lucha entre un lado y otro (entiéndase interior y exterior) de una frontera inamovible. Por el contrario en el contexto del arte y de las humanidades se ha buscado dar una resignificación a “lo latinoamericano”, que como terminología calificativa, se ha comenzado a hablar de arte *desde* América Latina, o arte *producido* en Latinoamérica. Buscar moldear y unificar las voces *sobre* América Latina, que como sabemos se han generalizado por provenir *desde* afuera, es la posición del discurso desde América Latina. Es la incorporación de lo que creemos que somos, lo que entendemos del otro y la incursión de un nuevo interlocutor (negado históricamente): lo que los otros ven en nosotros. ☐

Bibliografía:

1. Mosquera, Gerardo. *Suyo-ajeno y ajeno-suyo*. En: Mosquera, Gerardo (coordinador), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Junta de Extremadura. Consejería de Cultura Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, España, 2001. p.180.
2. Cfr: Lotman, Iuri M., *Semiótica de la escena*, En: Navarro, Desiderio (ed.), *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2000. p. 84.
3. Modelo de identidad por contraste.
4. Parafraseando a Lotman, al referirse a la estructura de múltiples diálogos, con respecto al espacio urbano. Ver: Lotman, Iuri M., *La arquitectura en el contexto de la cultura*, En: Op. Cit. Navarro, Desiderio (ed.), p.108.
5. Ver: Peluffo Linari, Gabriel. *Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea*. En: Op. Cit. Mosquera, Gerardo (coordinador), p.45.



(Fig. 1)



(Fig. 2)

El vestido europeo en el siglo XVI

GLORIA MONTALTO

Estudiante de Historia del Arte

En Europa, el vestido es parte fundamental de cualquier individuo y sobre todo durante el siglo XVI, donde su adquisición representó el poder económico y reconocimiento social. El desplazamiento de los estilos por causas climáticas, políticas o económicas sirvieron para fortalecer sus características.

El vestido no solo llegó a clasificar los rangos de poder, también sirvió como expresión artística. Los bordados y brocados son muestra de arduo trabajo y empeño de los artesanos, por lograr los deseos de sus señores. Los cuales pagaban sumas exorbitantes por tener el raje más fino con las telas más caras, aunque se quedaran sin comer.

En Italia, utilizaban vestidos ligeros, debido a su amplia concepción de belleza y cercanía al oriente. Así, las mujeres vestían trajes que permitieran ver las formas del busto; aunque se colocaban sobre los trajes gabanos, los cuales se inspiraban en quimonos orientales.

En Francia buscaron la perfección en la vestimenta colocando cada accesorio en el lugar correcto. Las reglas de vestir y de maquillaje llegaron a extremos. La implantación de los corpiños para perfeccionar la silueta se convirtió en verdaderas torturas y encierros medievales. En Francia, apare-

cieron los primeros tratados de belleza y con ellos las técnicas y las recetas para embellecer a hombres y mujeres.

En cambio, los españoles adoptaron trajes más conservadores, no tan lujosos como los franceses, ni tan atrevidos como los italianos. Esto debido a sus arraigados valores religiosos y la influencia medieval que prevaleció por muchos años.

Por otra parte, los pobladores en Inglaterra y Alemania, negaban la influencia de los países católicos. Aunque esta fue indiscutible, sobretodo en los collarines utilizados por mujeres y hombres de época.

La importancia que se le atribuye a la idea "estar a la moda" en el siglo XVI, es impresionante; convirtiéndose en un factor que caracterizaba a cada foco social. Las dimensiones de poder que el traje abarcó, son evidentes aun hoy. ☺

Bibliografía:

- Black, Anderson y Garland, Madge. *A History of Fashion*. Editorial Orbis. Londres, 3er edición, 1985.
- Enciclopedia Encarta Multimedia*, Edición Microsoft, 1998.
- Enciclopedia Encarta Multimedia*, Edición Microsoft, 2000.
- Freixas, Emilio. *Historia Gráfica del Traje*. Barcelona, 1953.
- O'Keefe, Linda. *Shoes: A celebration of Pumps, Sands, Slippers and more*. Workman Publishing. New York, 1996.
- Racinet, Albert. *Historia del Vestido*. Editorial LIBSA. Madrid, 3ª edición, 1998.
- Ruppert, Jacques. *Le arts décoratifs. Le costume Renaissance Louis XIII*. Editorial Flommarion, Paris. 1931.

Alberto Durero, *Una nuremberguesa en traje de baile*. (1500). (Fig. 1)

Alberto Durero, *Una nuremberguesa en traje casero*. Sin fecha. (Fig. 2)

¿Por qué es importante la investigación en humanidades?

EDGAR ULLOA

Estudiante de Historia del Arte

Durante la antigüedad, el concepto de "humanitas" era utilizado, en especial por Cicerón "su patrocinador más entusiasta y explícito como opuesto a "barbaritas", cargándolo de este modo de una valoración positiva, tras la cristianización romana y la paganización cristiana, en la Edad Media "humanitas" pasó a significar algo negativo (humanitas fragilis o 'humanitas caduca); la dicotomía original clásica barbaritas-humanitas pasó a ser la medieval humanitas-divinitas; el Renacimiento hereda esta contradicción, y logra un precario balance: Una especial actitud naturalista un interés particular por las evidencias físicas y la consecuencia de la antigüedad clásica como algo perdido (antiquitas sacra vetustasm sacrosanta vetustas) actitud desconocida en la Edad Media las que dan forma a la nueva forma de humanismo: "Es en efecto en él (el Renacimiento) donde el historiador del arte encuentra a sus predecesores, los humanistas interesados por el arte y los artistas interesados por las humanidades de los siglos XIV, XV y XVI."¹ Actualmente "las humanidades no se enfrentan a la misión de detener lo que de otro modo se desvanecería sino a reavivar lo que de otro modo seguiría muerto."²

El estudiante de humanidades debe poseer un espacio adecuado donde profundizar a voluntad aquellos temas que los cursos (como es lógico) apenas logran presentar o a veces insinuar; pero más importante aún, aquellos completamente excluidos del programa de estudios -nuestro arte precolombino y latinoamericano por un lado y el arte oriental por otro especialmente, pero no sólo éstos-

Si es cierto, como profesionales debemos obtener lo que algunos autores llaman una "concepción histórica general" ya que la profundización en particularidades solo puede ser objetivamente encajada sobre este telón de fondo, no es menos cierto que es el estu-

dio precisamente de estas particularidades a partir de la afinidad y de la investigación desinteresada producto "de la placentera e instructiva experiencia que procede de una empresa común en zona inexplorada"³, la que permite al historiador poner a prueba la validez de esta 'concepción general', puesto que si esta es el telón de fondo la investigación pone en constante revisión la estructura del mismo, y es en efecto quien permite y exige correcciones que se ajustan a los nuevos hechos constatados: "la investigación de continuidades (y de las sutiles desviaciones con respecto a una norma) (...) suscitará preguntas siempre renovadas acerca de convenciones culturales, sus orígenes y el tiempo de su validez."⁴

La creación y fortalecimiento de espacios para la libre discusión de los problemas de las humanidades se vuelve 'profesión de fe' allí donde la "industria académica" sofoca los intentos para una formación universitaria consciente de la necesidad de la investigación: "la finalidad de la actividad universitaria en cuanto tal es la de asegurar al estudiante no un máximo de saber, sino un máximo de adaptabilidad, es decir, no tanto enseñarle unos determinados temas como enseñarle, proyectarle un método."⁵

La existencia de un Bachillerato y una licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica asociado a la Escuela de Artes Plásticas, plantea la necesidad de inserción de los estudiantes y profesores de la "especialidad" en el desarrollo cotidiano de la escuela, esta vinculación del historiador con el quehacer "artístico" (en oposición al "teórico o investigativo" de nuestra disciplina) queda claro, debe ir más allá de la preparación de exposiciones y la efímera crítica de arte.

La relación con el presente de los estudios humanísticos no es una ilusión como algunos podrían sugerir, más bien, si por ejemplo, tomamos el problema urbano como paradigma -me refiero al actual colapso de la vialidad en San José al que le siguen de cerca la electricidad y otros servicios- se

pone de relieve la exigencia de un replanteamiento integral de la ciudad, añadidas en esta labor, junto a los aspectos estructurales, arquitectónicos, sociales, económicos - sin entrar en consideraciones mayores y dado que debemos concederle a la "ciudad" su positiva existencia como un objetivo suceso histórico (ya que de hecho se construye a sí misma en el tiempo)-, deben hacer lo suyo también las humanidades: "Averiguar los paradigmas discordes con la actualidad resultaría útil para introducir en el presente una dimensión imaginativa hacia el futuro; este entonces, podría ser prefigurado como algo diferente del hoy."⁶

La fértil relación entre investigación y producción artística puede incluso, rastrearse históricamente: "Visto retrospectivamente no es difícil, por ejemplo encontrar la conexión entre el 'análisis formal' de Wölfflin y la depreciación de sujeto materia en el arte "Donde veis una Madonna, yo veo un triángulo equilátero, y esto es lo que vosotros deberíais ver, o esperar ver."⁷

IV Parecería absurdo pues, negar la necesidad inherente al estudio de las humanidades del intercambio constante y la retroalimentación (feedback); el 'alegato en favor del pluralismo' - feliz frase del erudito Ernst Gombrich- la multiplicidad de puntos de vista y actitudes desde las cuales podrían enfrentarse los diferentes problemas solo puede ser posible tras este acercamiento y el posterior debate de ideas: "Una cierta sensibilidad respecto a las cuestiones que nos llegan desde el exterior puede ser incluso beneficiosa si nos advierte acerca de la multiplicidad de preguntas que podemos formularle al pasado."⁸

Notas bibliográficas:

1. Panofsky, E. *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 2001.
- 2, 3, 5. Panofsky, E. *El significado de las Artes Visuales*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 2000.
- 4, 7, 8. Gombrich E. *Ideales e ídolos: Ensayos sobre los valores en la Historia y el Arte*. Editorial Debate S. A., Madrid, 1999.
6. Piza, A. *La Construcción del Pasado*. Celeste Ediciones S. A., Madrid, 2000.

