



QUADRIVIUM

PUBLICACION TRIMESTRAL • HISTORIA DEL ARTE • OCTUBRE 2000

Presentación

Sumario

- PRESENTACION, 1
- ARTESIS.
Crítica de Arte, 2
- LA PUERTA
Cartelera cultural, 3
- TRAMA Y URDIMBRE, 3.

Posmodernidad en el arte
Latinoamericano. Dos
visiones contrapuestas, 3.

Luisa González de Sáenz:
de óleos y vidrieras, 6

- EMSAMBLE
Reseñas, recomendaciones, 9

Créditos

Coordinadora:
Mercedes González K.

Consejo editorial:
Ml. Virginia Caamaño.
Ma. Eugenia Zavaleta
Ml. Mercedes Gonzáles

Taller de historia del arte:
Adriana Collado, María José
Monge, Gabriela Sáenz, Ivonne
Vaughan, Verónica Zúñiga,
Esteban Calvo, Andrea Brenes.

Diseño:
Andrea Brenes A.

Durante la Edad Media Occidental un concepto como el de ars entrañaba un cuerpo de conocimientos que podían ser transmitidos. De la Antigüedad este período heredó el corpus de las siete "Artes Liberales", concepto que establecía todo el conocimiento humano, el cual se encontraba subdividido en el trivium (gramática, retórica, dialéctica) y el quadrivium (aritmética, geometría, astronomía, música). Partiendo de esta diversificación e incluyendo en la misma a las artes visuales, es que presenciamos la génesis de un proyecto largamente esperado; nace así un taller creativo y experimental concebido por estudiantes de la carrera de historia del arte de la Universidad de Costa Rica, cuyo énfasis reside en fomentar el estudio y la exploración artística e historiográfica enfrentada a la multiplicidad e interdisciplinaridad presente en la investigación artística de nuestros tiempos.

Esta es una publicación trimenstral que pretende a su vez convertirse en un ente difusor tanto del pensamiento como del análisis histórico-artístico, estableciéndose con ello un perfil claro de los cometidos, rigurosidad e importancia de una disciplina como la historia del arte.

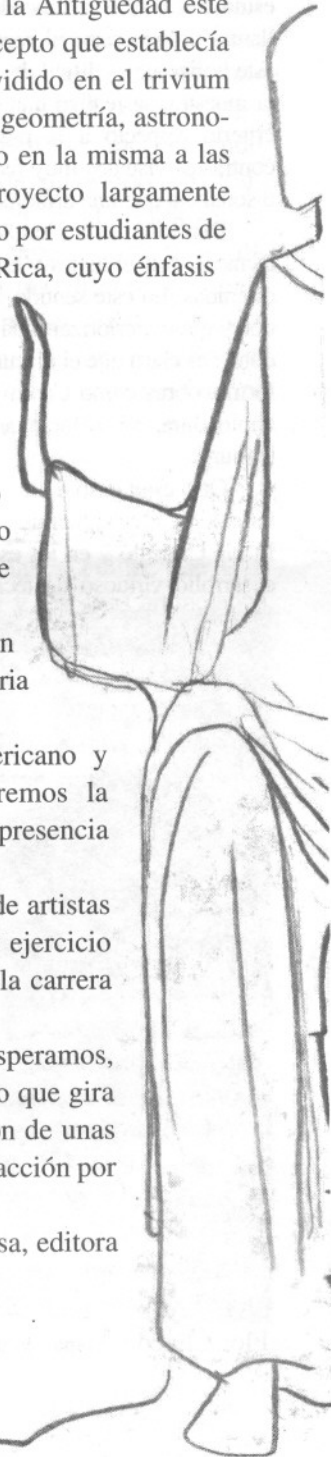
De esta forma nuestra instancia pretende establecer un contacto hasta ahora inexistente entre la comunidad universitaria y la sociedad costarricense interesada en nuestra propuesta.

Este primer número está dedicado al arte latinoamericano y abarca los campos más diversos, entre ellos encontraremos la contraposición de visiones de un tema tan polémico como la presencia de la Posmodernidad en Latinoamérica

Por otra parte contaremos en cada número con reseñas de artistas sobresalientes y la sección Artesis un espacio de práctica y ejercicio de la crítica del arte por parte de estudiantes avanzados de la carrera de historia del arte.

Con los mejores auspicios iniciamos esta aventura que esperamos, como lo afirmáramos en un inicio, venga a significar un reto que gira en torno a la especialización, profesionalización y expansión de unas ideas que esperan encontrar la sana retroalimentación e interacción por parte de sus lectores.

Ana Mercedes González Kreysa, editora



Adriana Collado, María José Monge, Gabriela Sáenz, Ivonne Vaughan, Verónica Zúñiga (estudiantes de Historia del Arte)

LA ESTAMPA JOVEN: Contrastes y Confluencias

Exposición colectiva de grabado costarricense.

Sala de exposiciones La Nación. Llorente, Tibás. Agosto del 2000

Diversidad temática y contrastes técnicos caracterizan la exposición de grabado La Estampa Joven, la cual afirma la ubicación histórica del grabado como una manifestación plástica, caracterizada por la gama de posibilidades expresivas y la maleabilidad técnica que proporciona.

En Costa Rica, tanto artistas consagrados como jóvenes estudiantes, se han abocado a la tarea de crear lo que Rudy Espinoza llama "un panorama alentador en el campo de la gráfica". Sin embargo, este horizonte es difícil de captar, ya que aunado a la heterogeneidad de la muestra, se realizó una curaduría ambigua que no establece ningún criterio respecto a la presentación de los trabajos, lo cual genera contrastes visuales muy fuertes, que en su conjunto provocan más una disonancia que una armonía.

Dentro de esta pluralidad visual, se perfilan diferentes búsquedas técnicas, conceptuales y estilísticas que se podrían ubicar en vertientes definidas. En este sentido, una primera línea la conforman el grupo de obras que exteriorizan una intencionalidad más narrativa que plástica, donde es claro que el discurso temático es el que guía el trabajo; de esta forma, obras como Carnaval de Hugo Ochoa o los indígenas de Juan Pablo Jara, se solucionan con alegorías y motivos iconográficos comunes.

Otro es el caso de las propuestas donde la técnica domina el juego temático y conceptual de las obras, esto se evidencia en los paisajes de Floría Castrillo y en las escenas íntimas de Sebastián Mello, donde el desarrollo virtuoso de técnicas como la xilografía y la serigrafía se

explotan en detrimento de una búsqueda más profunda a nivel conceptual. Siempre bajo la premisa de la técnica como motor creativo se pueden observar trabajos en los que se manifiesta una exploración plástica de mayor alcance. Tal es el caso de las texturas casi matéricas de Walter Herrera o las tramas tipo filigrana de Natasha McGiver.

Por otra parte, se observan propuestas más consistentes, donde concepto y técnica se armonizan con las posibilidades que brinda el oficio del grabado. Los desnudos de Cinthia Soto destacan por la soltura y expresividad que registra su dibujo donde el juego de la mancha, el trazo, el espacio negativo-positivo, la forma y la línea son las herramientas que construyen la obra y que hilan entre sí la identidad de Azul. Un proceso similar se da en Aquel día de la iguana de Gastón García y en el aguafuerte de José Miguel Bolaños, en las cuales el grafismo y la mancha se complementan para lograr composiciones rítmicas, enérgicas y expresivas.

Paralelamente, se dan planteamientos no tradicionales; en esta las redes de Eduardo Vargas trascienden las limitaciones de formato del grabado, al hacer de las estampas objetos tridimensionales y móviles; en un juego de interconexiones, que abre una gama de posibilidades en cuanto a acceso y significación, acusando en el espectador la impresión de una metamorfosis de forma y fondo. Otra búsqueda alterna es el fotograbado de Alex Arias quien explora las posibilidades fotográficas en el campo de la impresión, para ofrecer un intercambio entre texturas fotosensibles y matéricas que responden de una forma sustancial a un interés expresivo.

Finalmente, sobresalen estudios donde los ámbitos técnico, formal y conceptual, se amalgaman en una coherencia discursiva. Representativa de éstos es la serie de Flor Chacón, la cual demuestra que la exploración en diversas técnicas no representa un obstáculo para la definición de un lenguaje plástico consecuente, por el contrario, se torna en una herramienta para versatilizar y reconceptualizar los signos. De esta forma el ave, la letra y el mapa, inmersos en un entorno casi melancólico, son objeto de una resemantización lograda a través de grafismos, colores y texturas. Así mismo, en la serie Fragmentos de Andrés Sáenz, la meticulosidad y limpieza técnica actúan complicidad con una propuesta cargada de lirismo, en la que se proporcionan registros de lo que podría traducirse como estados anímicos. Así la utilización de los colores, el manejo de las formas y el trabajo de las texturas, se resuelven en composiciones cadenciosas e intimistas.

En síntesis, con Contrastes y Confluencias, La estampa joven evidencia una vez más el antagonismo que en el campo de las artes gráficas se ha desarrollado en torno a la dialéctica técnica - concepto. El desarrollo de dicha dicotomía se ha dado en una forma desigual, presentándose en ocasiones como fundamental el trabajo de taller que dicha técnica requiere, en detrimento de la necesidad de utilizar éste en la búsqueda de la consecución de un lenguaje expresivo completo. No obstante, muestras como ésta abren la posibilidad para resolver tal disyuntiva, por medio de un espacio de confrontación, experimentación y crítica; elementos fundamentales para definir la búsqueda de un lenguaje consecuente, expresivo y completo.



Flor Chacón, Mapas para aves migratorias III. Cromoxilografía, 1999

La Puerta

CARTELERA CULTURAL

EXPOSICIONES

ESCUELA DE ARTES PLASTICAS
Correspondiente a Octubre y Noviembre

- **Alberto Murillo** – Xilografías (Aquileo J. Echeverría 1999) Del 2 al 13 de octubre.
- **Exposición de profesores de la Escuela de Artes Plásticas.**
Del 16 de octubre al 11 de noviembre.
- **Exposición de quintos años.**
Del 24 de noviembre al 13 de diciembre

FUNDACION MUSEOS BANCO CENTRAL

- **PINACOTECA**, colección de artes plásticas del Banco Central, del 27 de julio al 15 de octubre del 2000
- **IMAGENES DE HOMBRES:** del 3 de noviembre del 2000 al 11 de febrero del 2001
- **IMAGENES EN LA NUMANISTICA:** del 23 de noviembre al 28 de febrero del 2001

MUSEO DE ARTE COSTARRICENSE

- **EXHIBAMOS LO NUESTRO**, exposición colectiva nacional, del 6 de abril al 31 de diciembre del 2000.

SPACIO ALTERNATIVO:

Colectiva Nacional, Grupo Bocarácá, de Noviembre a enero del 2001

- **ESPACIO JUAN MANUEL SANCHEZ**
Escultura y dibujos, Sala Permanente, 6 de abril a enero del 2001

INTERNACIONAL

MUSEO DE AMERICA, Madrid, España.
Arte de Costa Rica: 20 mujeres del siglo XX, escultura, pintura y poesía, del 29 de noviembre al 18 de febrero del 2001.

JOHANN JACOBS MUSEUM, Suiza
Historia cultural del café en Costa Rica, pintura y escultura, del 26 de noviembre 2000 al 21 de octubre del 2001.

Trama y Urdimbre

POSMODERNIDAD EN EL ARTE LATINOAMERICANO

Dos visiones contrapuestas

Son muchos los teóricos y analistas culturales que se han abocado a la tarea de estudiar, delimitar y discutir el fenómeno de la posmodernidad, tanto desde los centros primermundistas como desde la periferia. Esto se debe principalmente a la vigencia de dicho fenómeno, pero también a la ambigüedad de su planteamiento, ya que el significado de la palabra "posmoderno" se identifica mediante "algo que no es", mejor dicho: que ha dejado de ser moderno. Sin embargo, es claro que la posmodernidad si bien resiste y oscurece el sentido del modernismo, también implica un conocimiento completo de lo moderno que trata de sustituir. Es decir, que la unidad del impulso de este fenómeno no se da en sí misma, sino en el modernismo al que trata de desplazar; lo que refleja que el posmodernismo se considera como un giro necesario hacia la tradición.

Dicha complejidad se acrecienta con la amplia gama de matices culturales presentes en regiones como Latinoamérica, donde el posmodernismo será tan diverso como sus culturas. En esta línea se han desarrollado distintos planteamientos teóricos, entre ellos tenemos a dos importantes autores latinoamericanos: Néstor García Canclini y Gerardo Mosquera; escritores que con sus posturas opuestas, evidencian la ambigüedad de la discusión. En fin, si de contraposiciones y confluencias se trata, el término posmodernidad es rico en ellas.

En palabras de Néstor García Canclini, el posmodernismo es una posición en la cual se abandona la noción de ruptura, propia de las estéticas modernas, buscando la utilización en su

discurso artístico de imágenes de otra época. La forma de realizar esta fragmentación y las lecturas desplazadas o paródicas de las tradiciones, restablecen el carácter singular y autorreferido del mundo del arte; en sí, el posmodernismo sigue practicando las operaciones modernas sin la pretensión de ofrecer algo radicalmente innovador, incorporando el pasado, pero de un modo no convencional, con lo cual renueva la capacidad del campo artístico de representar la última diferencia "legítima". Es decir que el artista postmoderno no propone ni un método, ni formula ninguna nueva teoría de conocimiento. No está interesado ni en la innovación, ni en el lenguaje, ni en su mensaje. Este más bien se acoge al gesto excéntrico, al pastiche histórico y a un rechazo de las clases cultas. De esta forma los revivals y los neos anunciados por Hegel en el siglo XIX, se apoderan, durante el siglo XX, de los años ochentas.

Por otra parte, Gerardo Mosquera analiza la posmodernidad como el resultado de la interacción de una serie de procesos contradictorios, que si bien fueron impulsados por el modernismo, actualmente han tomado caminos opuestos. Este es el caso de la globalización la cual se propuso implantar sobre las colonias la visión de la cultura occidental como la metacultura de la modernidad. Sin embargo, y como todo proceso que implique homogenización a gran escala, se generan diferencias internamente, esto se evidencia tanto en la readaptación de la cultura dominante que hacen las periferias, como en la heterogenización que los inmigrantes están produciendo en la megalópolis contemporáneas.

Con base en las anteriores definiciones del concepto de posmodernidad, y centrando la búsqueda específicamente en el campo latinoamericano, es obvio que la discusión en torno a la existencia o no de dicho fenómeno en nuestra región, versará sobre todo en la disputa de la vivencia en América Latina de una fase de modernidad, a la cual se pueda sobreponer un fenómeno como la posmodernidad.

Desde el punto de vista de un estudioso de la cultura, como lo es García Canclini -quien no se limita a una obra de arte para explicar un movimiento-, la respuesta a esta pregunta lógicamente será un poco más difícil, ya que si bien su medio es la cultura: ¿qué significa cultura? ¿todo lo que el ser humano crea? Desde este punto de vista el análisis que un estudioso como éste puede proporcionar será en sí mucho más rico, pero a la vez más general. En contraposición el análisis de un crítico de arte como lo es Gerardo Mosquera, quien crea sus propuestas a partir de la vivencia artística, obvia la necesidad de encontrar la presencia de la fase posmoderna en todos los ámbitos de la sociedad y se circunscribe específicamente al campo de las artes visuales, logrando así diversas conclusiones.

Retomando a García Canclini: "América Latina, donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar, dudamos si modernizarnos debe ser el principal objetivo, según pregonan políticos, economistas y la publicidad de nuevas tecnologías". Con esta última aseveración, este autor propone que, si bien es cierto, es probable que en muchos campos se pueda saltar de una premodernidad a una posmodernidad, también lo es que vivimos en una sociedad, y que por más que se quiera alejar de ésta, sus reglas de juego no siempre afectarán al producto, pero sí, la reacción de los receptores

hacia este. De esta forma, aunque un artista se encuentre completamente informado de la actualidad artística en los grandes centros, su obra siempre será concebida en un medio social que funciona con reglas diferentes, por lo tanto, el objetivo de comunicación del arte no será satisfactoriamente completado.

Inicialmente es un hecho que América Latina se encuentra en un proceso de paso de la premodernización a la modernización, pero con el surgimiento de la posmodernidad y los ecos que de ella se reciben en la periferia, es lógico plantearse entonces qué significado tiene la modernidad para América Latina, si ya en las grandes metrópolis, su utopía de desarrollo y progreso es descalificada.

Es así como este planteamiento consiste en estudiar la incertidumbre de nuestro continente sobre el sentido y valor de la modernidad, no sólo por la separación de ésta con el mayor porcentaje de la población (etnias, clases), sino también por la ambigüedad del juego: modernidad versus tradición, ya que por la tardanza del primero y el arraigo del segundo, éstos no se anteponen, sino más bien se complementan, creando híbridos donde lo "culto" y lo "popular" se unen. Este es el caso de grandes músicos como Astor Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades.

Los objetivos fundamentales de la modernidad, identifican repertorios diferentes para las tres áreas de la cultura: lo culto (arte, ciencia); lo popular (folklore, tradiciones), y lo masivo (comercial); ¿Pero qué hacer cuando los tres interactúan y ya no se diferencia cuál es cuál? Hoy existe una compleja relación entre tradición y modernidad, lo popular no es sustituido sino que se transforma. Sin embargo, ambos polos han perdido su deseo de conformar universos autosuficientes con obras propias de la expresión de sus creadores. Actualmente la preocupación versa en torno a las vías de ingreso en las relaciones del mercado.

Entonces, si bien es cierto que en muchos países latinoamericanos la posmodernidad es hegemónica en los campos del arte y la filosofía, también lo es, que en las áreas que comprenden a una mayoría, como la economía y la política, prevalecen los objetivos modernizadores. De tal forma que, si el discurso cotidiano que escuchan las grandes masas es orientado con una visión del desarrollo tecnológico y la modernización de la economía, entonces en esta situación el debate posmoderno es algo irónico. En este aspecto, hasta la modernidad se presenta como una máscara, en un continente donde únicamente las élites las que cultivan la poesía y el arte de vanguardia, mientras las mayorías indígenas y campesinos son analfabetos. El arte y la cultura se tornan inverosímiles.

El planteamiento de Mosquera empieza a diferir del de Canclini, desde el momento en el cual este crítico se propone estudiar el arte del continente Latinoamericano de una forma diversa a la acostumbrada, la cual lo asumía como una reinterpretación de las influencias vanguardistas de los grandes centros; por el contrario, dicho autor busca abordarlo como un producto propio de nuestra diversidad cultural. Así Mosquera

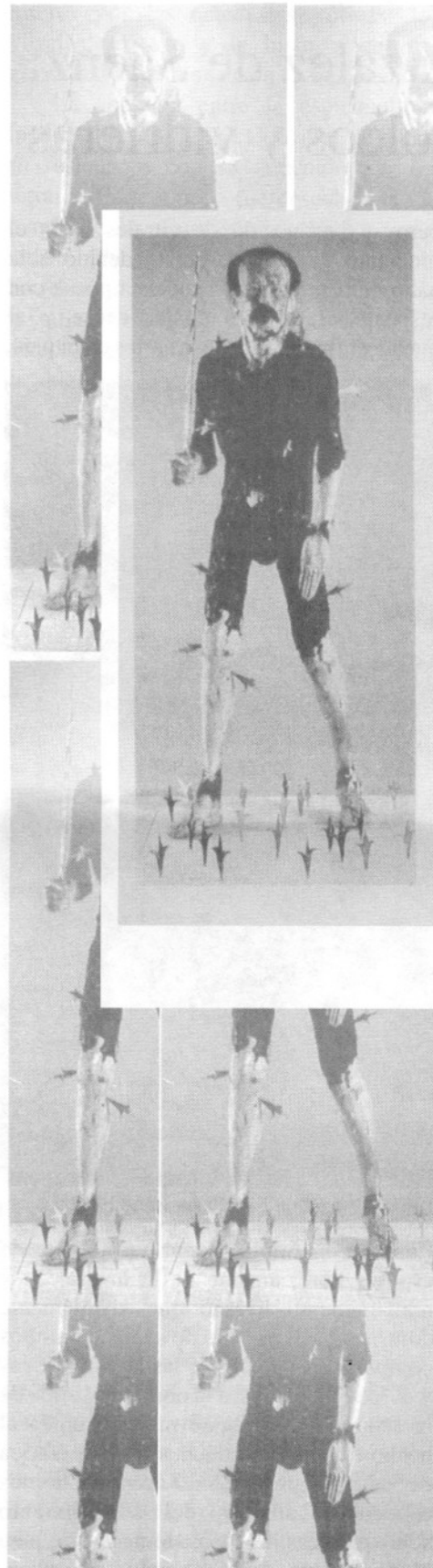


se ha dedicado a estudiar las culturas latinoamericanas y sus productos como una evolución dentro de ellas mismas, y no como una suma de influencias del exterior.

Este autor deduce la presencia del posmodernismo en el arte cubano en ciertos aspectos, como lo es el deseo propio del mismo, de abrirse hacia lo vernáculo y la alteridad. Lo deduce también en la interrelación, propia del posmodernismo y de las culturas latinoamericanas, de lo culto con lo popular. La expansión de la práctica artística en el Tercer Mundo, además de quebrar el monismo occidental, puede generar cambios estructurales. "En el nuevo arte cubano debido a la generalización de la enseñanza artística gratuita y la dinámica social del país, jóvenes de todos los grupos sociales se conformaron como artistas "cultos" y a la vez continuaron vinculados con sus medios de origen. En sus obras se produce una construcción del arte de vanguardia desde lo popular". Es el caso del arte conceptual de creadores como José Bedia, basado en la cosmovisión de origen kongo activa en una religión afrocubana, constituye una manifestación de "alta" cultura kongo postmoderna.

De esta forma Gerardo Mosquera incluye que al ser América Latina un ámbito de multiplicidad, hibridación y contrastes determinados por desenvolvimientos históricos particulares, podría a la vez constituir un campo donde la modernidad puede ocurrir después de la posmodernidad; el carácter fragmentario de aquella y el peso de lo no moderno que ostenta aún en nuestras sociedades, permite simbolizar esta figura de un postmodernismo premoderno, resultado de la diversidad de estructuras interactuantes en la economía, la sociedad y la cultura.

Finalmente, conociendo de antemano que el término posmodernidad implica una serie de ambigüedades desde su



concepción primermundista; es deducible que ubicándolo en regiones ricas en diversidad, como el caso de Latinoamérica, la confusión aumente y propicie el desarrollo de un discurso teórico, caracterizado por el planteamiento de ideas encontradas. Estudiando las posturas de Canclini y Mosqueira, es evidente la contraposición; ya que para el primero, América Latina no puede vivir la posmodernidad debido a que quizá apenas inicia su ascenso hacia la modernidad; y para Mosqueira, debido a las mismas posibilidades que la hibridación cultural le concedió a Latinoamérica, ésta es una región capaz de desarrollar una posmodernidad premoderna. No obstante, sobresale como punto de unión de dichas posturas, la interrelación en América Latina de lo culto y lo popular, tan característica de la posmodernidad.

Quizá, como mejor podríamos definir dicho fenómeno, sería con las palabras de Juan Antonio Ramírez, cuando afirma que la posmodernidad es "por el momento, un cajón de sastre donde se mete todo aquello que se enfrente críticamente a la modernidad, y todo lo que vino después de que ésta dejara de ser la doctrina dominante en los medios especializados y en los centros de decisión político-económicos".

Verónica Zúñiga Salas.
Estudiante de Historia del Arte

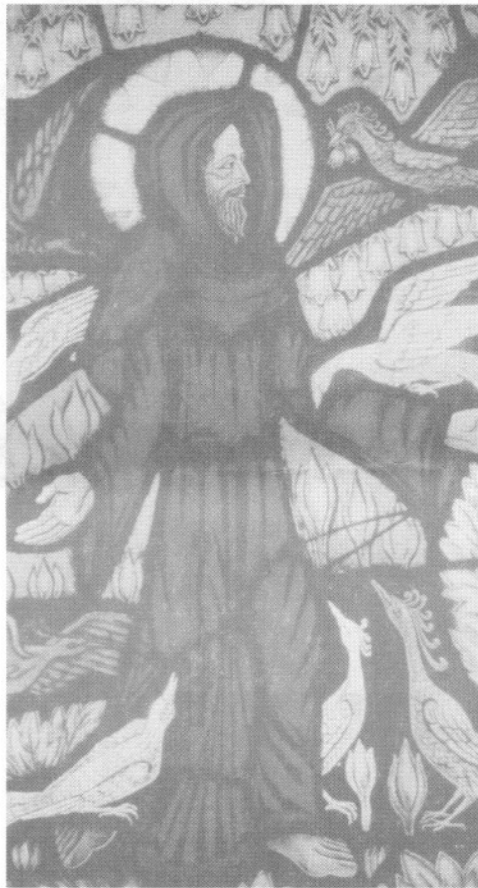


Luisa González de Sáenz: de óleos y vidrieras

La filosofía de los siglos XII y XIII estableció una serie de valores estéticos y religiosos en torno a la luz y a los vitrales. Se habla de la arquitectura gótica como translúcida, en la cual el espacio interior se abre ante una sensación no real del espacio por medio de la luz y de los colores. La piedra del interior adquiere vida distinta, se transforma y se torna inmaterial. E. Panofsky habla del "principio de transparencia" y H. Jantzen de "arquitectura diáfana" al referirse a la catedral gótica, donde los muros no son vanos abiertos sino muros translúcidos en los que la materia existe en la medida que sea iluminada por la luz que penetra a través de los vitrales. El vitral tuvo entonces dos funciones: como medio para la configuración simbólica del espacio y la otra como soporte de contenidos iconográficos. Ambas funciones se cumplen por medio de la luz. El vidrio es una sustancia material que deja pasar la luz sin alterarla ni bloquearla, y para el momento era la perfecta metáfora que simbolizaba la omnipresencia de Dios. Esta idea de la luz que atraviesa las vidrieras de la iglesia y que lo hace sin alterar el soporte material, tuvo su analogía directa con la luz divina que penetra por el universo e ilumina a los hombres. Esta misma metáfora sirvió para explicar de una manera milagrosa el misterio de la Encarnación, cuando la Palabra de Dios penetra en el vientre de la Virgen dejándola sin mácula, igual que lo hace la luz del sol al atravesar el vidrio sin romperlo.

Luisa González de Sáenz, (1899-1982), artista costarricense de la Generación Nacionalista, no sólo sabía esto, sino que dominaba los secretos de la técnica vitralística practicada en el periodo medieval. Contrario a su trabajo pictórico, ha sido poco y disperso lo escrito sobre los vitrales producidos por esta pintora. Su obra plástica ha sido expuesta y analizada,

pero su producción de vitrales hasta el momento es inédita; quizá, debido a la naturaleza tan distinta que ésta posee con respecto al espíritu costarricense y al quehacer tradicional de las artes en el país.



Luisa González, San Francisco, 1953.

Casada con Adolfo Sáenz un hombre de espíritu libre, amante de la naturaleza y temperamento liviano que visiblemente contrastaba con el de Luisa; ambos compartían el amor por las artes plásticas y él fue esencial para la obra vitralística de la artista. Su habilidad manual, unida al hecho de que eran dueños de una fábrica de ladrillos, proporcionó acceso a hornos especiales, además del conocimiento sobre técnicas de quemado necesario para el cocimiento de la cerámica que even-

tualmente utilizaría para su trabajo en vidrio. Adolfo Sáenz estuvo siempre al lado de Luisa en una época en la que era difícil ser artista, y más aun serlo siendo mujer dentro de un ambiente intelectual masculino.

Durante el período comprendido entre 1930 y 1945, Luisa González participó en la Generación Nacionalista como un miembro activo y reconocido. Quizá fue este hecho, o posiblemente su temperamento solitario y retraído, lo que la llevó a buscar una alternativa distinta a la de sus colegas pintores con quienes compartía una temática paisajista. Su búsqueda se enfocó más en los paisajes rurales, reflejando siempre una afinidad entre la ambientación elegida y sus emociones melancólicas. Esta característica la guió por los caminos de un surrealismo nostálgico, de una exploración romántica del paisaje, donde nunca abandonó la tonalidad mística de su necesidad espiritual.

En 1948 se produjo un giro importante en su pintura. Su obra "Árbol de la Panamericana" marcó el comienzo de lo que más adelante se denominó como "la fase surrealista" de la pintora. En el desarrollo de este tema Luisa González encontró una expresión afín a su espíritu, plasmó su percepción de soledad liberando su inquietud por medio de una temática vinculada con su sentimiento. Conjugó una fantasía onírica, a veces tétrica y espantosa con una percepción mística y sublime. Este fue el comienzo de una trayectoria clara hacia el surrealismo místico, característica muy marcada en la pintura de esta artista. El desarrollo de su sensibilidad pictórica continuaría toda su vida, pero paralelamente a su pintura, la artista incursionó también en otras técnicas y materiales en su búsqueda persistente de afinidades espirituales.

Conociendo estos antecedentes, se percibe una diferencia substancial entre la pintura y los vitrales de la artista. La relación entre ambos se produce por

medio de sutilezas estilísticas casi imperceptibles, sin embargo, al adentrarse en el análisis, se manifiesta una marcada separación conceptual entre ambas actividades. Al observar la secuencia de su obra vitralística, se hace manifiesto que con una excepción (Los Caballos del Apocalipsis), estas piezas no encierran el tono tenebroso y surrealista evidente en su obra pictórica, especialmente a partir del final de los años 50. Por el contrario, la obra vitralística de la artista está aislada del resto de su producción y pareciera que pertenece a una esfera distinta de su interior. Sus vitrales producen una sensación de serenidad ausente en su pintura. Parece hacer uso de la técnica para solazarse en el detalle decorativo de sus composiciones, donde puede sumirse en un mundo apacible y luminoso, pero siempre dentro de una plácida tonalidad contemplativa. Vírgenes, ángeles, la repetida temática de San Francisco de Asís, son retomados con una nueva dimensión, son vistos por ella desde otro ángulo de su personalidad; desde un ángulo sereno y apacible, casi ascético. En ella, como en muchos otros artistas, se presenta el hecho de que la técnica condiciona la creación. En su pintura descarga el espíritu tenebroso y terrible, su mundo onírico lleno de imágenes inverosímiles y melancólicas, su soledad queda plasmada en cada una de sus pinceladas y sus estados de ánimo impresos en sus colores y paisajes. Se podría decir que su pintura la libera del desasosiego que la atormenta para poder deleitarse en la magia del vidrio, del contraste de colores y de la luz. En esta técnica se expresa con un goce muy particular por la ornamentación y la escogencia de colores es audaz y enérgica, diferenciándose de las tonalidades agrisadas y tenues de la mayoría de sus pinturas.

No conozco la motivación inicial que llevó a Luisa a interesarse en hacer vitrales, pero si recuerdo la añoranza que evocaba en ella la presencia de los vitrales de la capilla de Colegio de Sión. Quizás fue este hecho junto con la pasión y el

interés por las catedrales góticas, los vitrales, el arte y la historia de este período, lo que motivaron su búsqueda.

La analogía entre la espiritualidad medieval y la de Luisa González de Sáenz se fusionaron con su atracción por los vitrales. Poco a poco fue descubriendo la magia de los contrastes de la luz y del vidrio matizado y trabajado por medio de las texturas y pinceladas producidas por la grisalla. Descubrió como a través de detalles y raspaduras en la pintura, lograba establecer el efecto de pedrería y contraste al penetrar la luz a través de los vidrios.



Luisa González, Baco, Club Colonial.

Sus primeros experimentos quedaron plasmados en vitrales pequeños para una capilla personal en la casa de su hermano Mario. Su deseo de adentrarse en los secretos de la técnica de pintura sobre vidrio produjo piezas caracterizadas por un deleite por la decoración ornamental, herencia del vitral gótico. Sin embargo, su maestría en el manejo de esta difícil técnica quedó plasmada en tres obras, y es a través de éstas donde se manifiestan las convergencias o las discordancias entre la pintura y la obra vitralística de la artista:

"San Francisco de Asís y los Pájaros" (¿1953?), "Los Cuatro Caballos del Apocalipsis" (¿1960?) y "Baco" (¿1960?).

En el primero, la artista retomó una temática inmortalizada por el Giotto en el siglo XIV. Ésta también fue utilizada por algunos de sus colegas contemporáneos como Juan Manuel Sánchez, Francisco Amighetti, Margarita Bertheau y otros. En los siglos trece y catorce el movimiento franciscano generó una modalidad diferente de percibir el mundo. La aparición de San Francisco de Asís y sus enseñanzas plantearon una nueva

sensibilidad ante la vida espiritual y terrenal. Exaltaba los espíritus simples y los llenaba de amor y de poesía. La contemplación y el ejemplo de San Francisco de Asís provocaba un retorno a la vida simple y a la Naturaleza en la que a los seguidores se les ofrecía la imagen más pura de Dios. Esta ideología produjo una transformación en los motivos ornamentales de los vitrales góticos, que se desbordaron en decoraciones fundamentadas en una naturaleza viva y en proceso de crecimiento.

La figura de San Francisco revivió en esta pintora con un espíritu moderno y expresionista. Utilizó la misma temática del personaje místico para realizar un vitral y posteriormente para un óleo de 1968, sin embargo, el enfoque difiere diametralmente, no sólo por lo distinto de la técnica, sino por la concepción. En el vitral, ocho aves fantásticas aparecen mansamente alrededor la figura principal de San Francisco de Asís. Sus miradas se centran en el santo, quien a su vez rodeado por ellas, les extiende serenamente sus brazos y sus manos. Los plumajes de las aves y los penachos que adornan sus cabezas, están trabajados muy minuciosamente, detallando cada pluma con trazos negros que contrastan el color con la luz y la sombra. La vegetación inunda todo el fondo produciendo una sensación de filigrana decorativa. Uno de los elementos sobresalientes es la utilización simbólica de algunos elementos como el pájaro posado en el hombro del santo. Sobresale de los siete pájaros dorados y blancos por la intensa tonalidad del azul. La referencia directa del simbolismo de esta ave viene de la artista misma que así lo explicó en una ocasión. El pájaro es el descrito en la pieza de teatro "El Pájaro Azul" de Maurice Maeterlinck que plantea la necesidad y la búsqueda permanente de la felicidad. En la pieza teatral, esta felicidad interior está personificada por un pájaro azul que habita en todos los seres y que por su cercanía, a veces se hace difusa su percepción. En el vitral, este pájaro se posa directamente sobre el hombro derecho del santo de Asís, pareciendo indicar que éste posee el don que el pájaro encarna. Sus manos abiertas y grandes nos indican, quizás, la calidad dadivosa y desprendida del santo, contra la fuerza expresiva intrínseca que encarna la profundidad del rojo tinto de su vestido. Todo este ambiente mágico y sereno evoca un sentimiento de placidez y sobretodo una gran paz emana del rostro y de la figura del personaje, ausente en su óleo del mismo nombre.

El punto central de este ensayo es tratar de establecer las diferencias o similitudes entre la pintura y la obra de vitral de Luisa González. En "Los Cuatro Caballos del Apocalipsis" (¿1960?) se establece probablemente, el único nexo evidente entre la pintura y la obra vitralística de Luisa González. Es un vitral que conjuga el espíritu fantasma-górico y terrible que aparece en su pintura y se traduce al vidrio dando una sensación alucinante y aterradora. En el primer y único plano del vitral, están plasmadas las cabezas de los cuatro caballos que cargan a los jinetes apocalípticos. Dos de ellos parecen salirse del vitral debido a un efecto visual ilusionista de la composición. Las cabezas están rodeadas por símbolos mencionados en El Apocalipsis como las siete estrellas que representan a siete ángeles de las siete iglesias, una lámpara y un cáliz.

Estas cuatro cabezas ordenadas verticalmente, además de sus gestos expresivos, muestran sus esqueletos despojados de carne y ojos saltados que parecen dar señal de alarma y pavor, poseedores de las profecías apocalípticas del fin de los días. El tema de este vitral es repetido por la artista posteriormente en un óleo llamado "Caballos en las ruinas" (1960 tardíos). En él vemos solamente tres caballos con colores similares a los del vitral, que corren despavoridos por un paisaje fantasmagórico. En lo alto de un monte, se ven unas ruinas que han sido devoradas por árboles y raíces retorcidas. La textura de las raíces se confunde con los esqueletos de los caballos y evocan el tratamiento de las cabezas del vitral. La ambientación general de ambas piezas produce el mismo efecto de estampida de caballos descarnados. Se podría decir que este es el único nexo existente entre la temática terrible de su pintura y la experiencia pacífica y serena de sus piezas en vidrio.

Dentro de la obra integral de la artista, quizás la obra que sobresale por su esencia singular es el vitral del "Baco". A pesar de la temática pagana, este vitral es

evocador de la tendencia de la artista por lo religioso. Su característica particular es la dualidad, la ambigüedad de significado implícito o claro. Es esta vaguedad, además de la maestría de la realización, lo que le confiere a este vitral una magia particular. Es en el personaje del Baco, cuyo rostro está enmarcado en un círculo, donde mejor se perciben y se conjugan los elementos de esta dualidad característica de la obra, rodeado en las esquinas inferiores por dos Bacantes y en las superiores por Sileno y un sátiro. En los costados aparece el macho cabrío y un ave portadora de las uvas. El rostro andrógino del personaje mira directamente al espectador, pero en su mirada está contenida una serenidad cargada de sensualidad. Es angelical y a la vez perturbador, heredero de toda la tradición orgiástica y poseedor de una gran belleza física. Los labios son carnosos, los ojos grandes y almendrados y la mirada profunda que seduce y tranquiliza a la vez. El cabello sinuoso está trabajado con maestría desplegando bucles que se convierten en racimos de uvas que cuelgan por su sien. A pesar de su simbolismo, las Bacantes, personajes míticos encargados de presidir las danzas orgiásticas del Baco, aparecen en el vitral con rostros virginales. Detrás de esta pureza hay evocaciones perturbadoras que alteran nuestra percepción de ellas mostrando una sensualidad velada. El mismo efecto se produce en el sátiro, monstruo mitológico lascivo que forma parte de las fiestas orgiásticas del Baco.

Luisa González fue durante muchos años la única que produjo vitrales originales en el país. Por esta razón es de suma importancia ubicar la producción vitralística de esta artista dentro de un marco recopilatorio e histórico. Sólo así podremos comprender más claramente la producción, el temperamento y las cualidades artísticas de esta gran mujer.

Gabriela Sáenz
Estudiante de historia del arte

El devenir de un autorretrato al desnudo

Como parte de la programación de la Cátedra Francisco Amighetti, el 29 de agosto del 2000, el fotógrafo Jaime-David Tischler dictó una charla sobre el desnudo masculino en su producción artística. Para conceptualizarlo, el artista definió tres etapas que pueden ser leídas como estadios sucesivos o simultáneos, a saber: el desnudo como una modalidad de exploración estética, el desnudo como medio para expresar emociones y por último, el desnudo como un agente catalizador de cambios sociales.

En primer lugar, la serie Fragmentos de un deseo mendicante viene a ser la concreción de una búsqueda esencialmente estética. Teniendo por referente las concepciones y los cánones clásicos, el fotógrafo persigue la exploración de los sentidos estéticos a través de la idealización del cuerpo masculino. Éste último rehúsa toda definición identitaria, es resuelto como un objeto de contemplación, que sólo logra el estatus de sujeto por el registro de acciones y movimientos.

El cuerpo es trabajado en una dimensión simbólica, lo cual amplía las posibilidades de propuesta en relación con la dicotomía que subyace en la consideración del desnudo como referente de belleza, es decir: el conflicto que se advierte entre los parámetros clásicos y el pensamiento patriarcal dominante, vinculado con la tradición judeocristiana que desde San Agustín sostiene un rechazo genérico por la desnudez masculina. De tal suerte, resulta el mito de la masculinidad, donde el hombre se concibe como invulnerable y cuyo cuerpo no es objeto de deseo.

La propuesta oscila, entonces, en la confrontación de estos discursos, y encuentra en el tratamiento simbólico del

cuerpo la incursión de la metáfora. La desnudez masculina se torna en un recurso que da cabida al deseo y a la vulnerabilidad; desnudez como belleza y verdad, pero también como reflejo. En este sentido, la utilización de espejos esclarece la intención tautológica de la metáfora: la desnudez como un espejo que se refleja en un espejo; y en la búsqueda del reflejo yace la dicotomía, en tanto que se entiende el reflejo como un desdoblamiento en el otro.

Asimismo, el tratamiento formal no está exento de la exploración confrontativa. El ligamen clásico busca su balance en el movimiento barrido, que pretende la disolución parcial de la imagen y acentuar el vitalismo del cuerpo, aunque sin interrumpir nunca la relación de equilibrio, que desde el marco conceptual clásico del autor es entendido como el elemento constitutivo de la belleza.

La segunda etapa deriva de la auto-crítica de un trabajo que, según Tischler, no busca más que la mera gratificación visual, de ahí que la búsqueda plástica de un virage vinculado con un proceso de confrontación con la historia personal. La exploración fotográfica es consubstancial de la introspección, de tal forma que inicia una implicación del fotógrafo en la transgresión moral que supone el deseo homoerótico.

El cuerpo es ahora un instrumento de expresión, y para ello, se recurre a la escisión cuerpo-alma y se replantea. El cuerpo no es ya una prisión, sino un

vehículo, que como tal participa de la naturaleza sublime del alma y manifiesta sus estados simultáneos: soledad y amor. El desnudo no es sólo la expresión más certera para esta resemantización del cuerpo, sino que además, es autorrepresentación y, en calidad de espejo, manifestación por excelencia de los estados del alma.

Este trinomio de acepciones es el punto de partida para una exploración distinta del desnudo. Las escenas homoeróticas materializan el encuentro y el desencuentro, un juego de espejos en el que se advierte la dinámica: amor-

Amatorius. Barcelona, 1995.

narcisismo-soledad. El repertorio de imágenes (parejas homosexuales, heterosexuales y autorretratos) es dispuesto de manera ambigua, con lo que se abre la posibilidad de explorar amplias formas de argumentar acerca del amor. Es un discurso trágico, que se vale tanto de títulos de óperas y boleros, como de la reminiscencia de iconos clásicos, o de opuestos arquetípicos sujetos a inversiones, resemantizaciones y desmitificaciones.

La dicotomía aparece una vez más, juego de iguales y de opuestos, donde conceptos como hombre, mujer, alma, cuerpo, amor, soledad; son traslapados, invertidos o fusionados en figuras andróginas. Esto a través de diseños compositivos donde prima la tensión, ya sea entre contrastes de luz y sombra, de disposiciones espaciales, o bien, de virados en cloruro de oro que se conjugan con iconografías condenadas por los discursos imperantes.

Por otra parte, Pies de barro funge como un rito de paso. La serie se constituye como una metáfora de lo banal y la vulnerabilidad de los seres, a partir de la cual se despliega una problemática identitaria y -dadas las connotaciones fálicas del pie- genérica. Asimismo, es una nueva forma de resolución visual de la dicotomía cuerpo-alma, en la que se retorna a la simbología icónica y a la labor fotográfica post-toma con destrucciones parciales de negativos.

En ella el cuerpo no es ya un objeto de veneración, el discurso acoge un tono religioso en el que la materia se martiriza y estimula la conmiseración. La temática de la pareja persiste, pero el abordaje físico y conceptual cambia. El tratamiento se amplía de un modo casi ritual, en el que las formas son burladas y disueltas por el deseo.

Un nuevo viraje se sucede cuando aún Tischler está exponiendo Fragmentos de un deseo mendicante y trabajando en Pies de Barro. Un ataque explícito del público lo conduce a la autorreflexión, ¿hasta qué punto se pueden exiliar los componentes de un binomio si ambos son consustanciales a la misma realidad? Es decir ¿hasta dónde se puede caminar avanzando sin la sombra? De esta manera se empieza a trazar una ruta para la reconciliación de las polaridades: objeto-sujeto; autor-obra; e incluso Costa Rica - España. Esta integración se resuelve en la propuesta plástica mediante el desnudo como agente catalizador y la relación homoerótica como móvil.

El itinerario personal ha conducido a Tischler, después de un largo recorrido, al encuentro consigo mismo. Así, Tischler emprende la búsqueda de nuevos valores,

con un acento que nos recuerda a Nietzsche. Frente al espíritu de la cultura clásica y la judeocristiana, tan presentes en las etapas anteriores del artista, se impone ahora la intención de convocar a un cambio social acorde con el sentir contemporáneo. Incluso al esteticismo y al misticismo precedentes se sobrepone un "heroísmo estoico" en el que la vida cobra sentido por sí misma cuando se adquiere conciencia de los desagrazos y dramas de la condición humana, y aun pese a ello se está dispuesto a aprovechar la existencia.

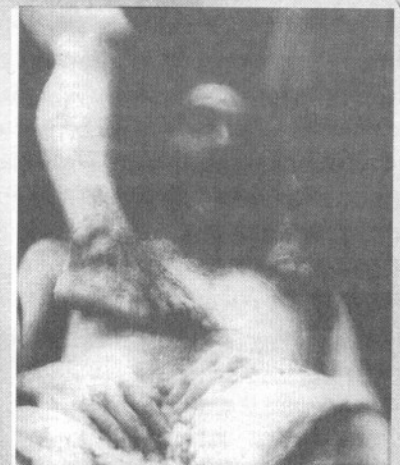
Nos encontramos frente a Fiera Venganza la del Tiempo. Este trabajo comienza por cuestionar la hegemonía de los límites, a saber, el lenguaje sugerido supera al pudoroso; el arte erótico afianza sus fronteras respecto a la pornografía; y el hacedor se convierte en su propia creación. A esto se añade el significado mismo que Tischler concede al impulso de fotografiar, el cual va más allá del deseo o el virtuosismo, para convertirse en un acto de amor vinculado al ser que esta al otro lado del lente. (Una metáfora de lo anterior la encontramos en la destrucción parcial del negativo, en procura de una dimensión etérea que disuelva el deseo). Asistimos paralelamente a la inserción del fotógrafo en su propia obra, abandonando la pretensión objetivante al verse directamente involucrado con el acto erótico que está fotografiando. En suma, Tischler se vindica a sí mismo en un rito amoroso al tiempo que defiende la posibilidad de ser lo que es, en una sociedad donde priva la incompreensión frente a la pluralidad sexual. Esta propuesta se circunscribe en una coyuntura favorable al cambio. Primero, porque se han revalorado los alcances del desnudo en el arte como medio expresivo. Segundo, porque la sociedad postmoderna aficionada a la velocidad, el poder y la fuerza se ve reflejada en el arquetipo masculino. Y finalmente, porque los movimientos feministas y gays, defienden su derecho a posar la mirada en el hombre.

Memoria Ingrávida y Síntomas de Identidad es la siguiente propuesta de

Tischler. La instalación, que apreciamos a través de video, continua en la línea anterior, en tanto las imágenes más íntimas son develadas cobrando una capacidad de impacto social. Su anhelo latente de superar la bidimensionalidad se realiza en esta propuesta plástica. Una vereda de recuerdos, retratos del autor que se disuelven, nos introducen en un mundo interno: una lluvia de fotografías íntimas. La memoria se convierte en un espacio físico, al ser representada con la figura constante e indiscriminada del círculo. Nuestra presencia se acusa en elemento de las ventanas, como la mirada del intrometido que fisgonea, o mejor, profana el espacio sacro de los que frente a él se aman. Esta instalación como afirma Tischler es una reflexión acerca de la doble vulnerabilidad, tanto respecto al paso del tiempo, como frente a la observancia ajena.

Tischler encuentra en el arte un medio para salvarse de la opresión, en procura de realizarse como individuo con una identidad propia. Pero no se salva solo, porque aun pese a él, nos exoreiza a todos. Sin querer ser revolucionario, involucra a toda una sociedad en una causa, puesto que confronta la ideología imperante en busca de nuevos valores morales que se correspondan con la realidad actual.

Adriana Collado y María José Monge
Estudiantes de historia del arte



Yo soy la medida última de tu caída.
Aiguablava (Cataluña), 1996.

La Donna Liberata

Tina Modotti

(Udine, Italia 1896 / México, D.F. 1942)

La exposición del trabajo fotográfico de Tina Modotti en el Centro Cultural Mexicano, es una ventana á través de la cual podemos ver la pasión y el testimonio de la única muestra fotografica que Modotti realizara en vida en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de México en 1929, semanas antes de salir deportada de ese país y en un momento de total ebullición: su muestra coincide con una nueva orientación cultural a partir de la declaración de la autonomía universitaria y con un ambiente de cambio en la fotografía mexicana.

Si bien la exhibición que hoy podemos apreciar en San José no recoge la totalidad de la que otrora fuera considerada por David Alfaro Siqueiros "La primera exposición revolucionaria de México", este grupo de fotografías expone la mística estimulante de una forma de documentar apegada al proyecto de liberación postrevolucionario mexicano, la cultura visual del momento y al activismo de una mujer progresista y desenfadada, quien decide dejar la fotografía definitivamente para dedicarse por completo al socorro y la organización revolucionaria.

En esta muestra nos confrontamos con una búsqueda sincera y personal que afirma un estilo y una visión propia llena de contenido social. Sobre la fotografía Tina Modotti manifestó:

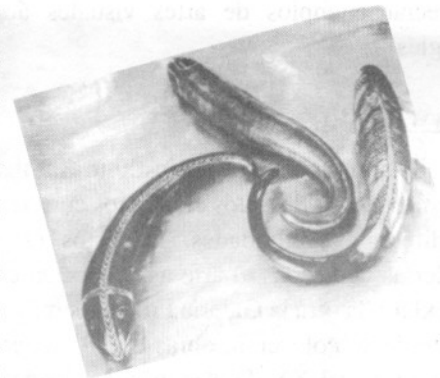
"Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de reproducir, no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones,

mientras la mayoría de los fotógrafos aún buscan los "efectos artísticos" o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: la calidad fotográfica. La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a todo esto se añade sensibilidad y comprensión del asunto, y sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir."

Texto introductorio de la exposición de Tina Modotti. Diciembre, 1929.

Producto de una investigación realizada en el Centro de la Imagen, México, D.F. que finalizó en 1996, esta exposición llega a San José como fruto de una acertada itinerancia. Esta muestra reconstruye la síntesis del trayecto fotográfico de Tina Modotti en México, reposicionando sus dimensiones artísticas a partir de sus innovaciones estéticas, sus naturalezas y su contenido social.

Julio Blanco-Bogantes
Diseñador Gráfico



www.calcografianacional.com

Ésta página es sobre la serie de estampas "Los Caprichos", realizadas por Francisco de Goya. En estas páginas podrán disfrutar de la colección de estampas que conserva la Calcografía Nacional de Madrid. Las estampas que se visualizan en este web están reproducidas a partir de la primera edición original de 1799.

El sitio ofrece información estructurada en dos apartados principales, complementos con una Bibliografía. El primer apartado, "La década de los Caprichos 1792-1799", contiene datos biográficos. El segundo apartado, "Colección de asuntos caprichosos", proporciona información visual y textual de cada una de las ochenta estampas. La edición original tiene la particularidad de que cada imagen va acompañada de una explicación manuscrita de la época, añadida en el margen inferior de la estampa. Se adjunta una ficha técnica que completa la información textual. (Español)

www.daratafunun.org/main/index.html

Esta página es el hogar de las artes y artistas de Jordania y del mundo árabe en general. Sus instalaciones se encuentran inmersas dentro de las ruinas de una iglesia Bizantina del siglo VI. Es un recorrido por el legado antiguo del urbanismo, arquitectura e identidad cultural pero principalmente se pueden apreciar ejemplos de artes visuales árabes contemporáneas. (Inglés)

www.si.edu

Ésta es la página del instituto Smithsonian, en ella podrá encontrar muy distintos elementos como museos, organizaciones y diferentes actividades. De éstos es especial recalcar dos Galerías dedicadas al arte asiático: una es la Galería Arthur M. Sackler y la otra la Galería Freer; además esta última posee como parte de su colección, obras de arte americano del siglo XIX y principios del XX. De las más destacadas es la reconocida obra del artista James McNeill Whistler, "el Salón de los Pavoreales" (1876). Comedor que fuera parte de una casa Londinense, en el que Whistler realizó una decoración con diseños azules y dorados de pavoreales. Después de muerto su propietario, el aposento entero fue trasladado a Estados Unidos e instalado de forma permanente en esta galería. Es en esta página en donde podrán encontrar más información sobre esta obra y muchas otras de arte Chino, Japonés, Coreano, del sur y sudeste Asiático, así como también del Cercano Oriente. (Inglés).

Este es un fenómeno cultural bastante grande, en el que se dan cita los museos y galerías de arte más importantes de Madrid, es un acontecimiento en el que participan cientos de miles de visitantes y se realiza la publicación de un catálogo de todas las exposiciones. En este año se celebró la tercera edición, cuyo tema fue las Fronteras, metáfora que permitió reflexionar sobre el punto de unión en el que conviven las intersecciones entre culturas y lenguajes de expresión artística, de los diferentes pueblos del mundo. Photo España forma parte de un colectivo de 22 festivales de fotografía en todo el mundo que, bajo el nombre de Festival de la Luz, se ha puesto en común difusión de sus actividades a través de internet (www.festivaloflight.org). Este año tuvo su desarrollo durante el 14 de junio y el 16 de julio, en la ciudad de Madrid, se llegaron a celebrar 25 exposiciones en 7 museos y salas expositivas, pertenecientes a centros de arte tanto públicos como privados. A éstas se le suman otras 10 salas invitadas. En conjunto todas estas exposiciones fueron de carácter individual o colectivo, de artistas tanto españoles como del resto del mundo; convirtiendo a Madrid durante un mes en la capital de la fotografía.

Para todos los amantes de la fotografía, profesionales o aficionados les recomendamos visitar el PHE Digital que es la versión virtual del festival; consultando los sitios de internet www.photoes.com o www.photoes.ya.com, aquí pueden obtener mayor información, tendrán la posibilidad de conocer sobre los expositores y sus trabajos ya que poseen un archivo de más de 4000 fotografías. También se puede consultar el catálogo de la exposición de este año que se encuentra en la Biblioteca Francisco Amighetti, en la Escuela de Artes Plásticas.



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

Los interesados comunicarse con la oficina n° 16 de la Escuela de Artes Plásticas,

fax 207 4031.

Correo electrónico: quadrivium_art@usa.net

Agradecemos a Lic. Floria Barrionuevo, M. Maria Clara Vargas y Juan Diego Roldán, por su colaboración con este proyecto.