"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

Suplemento
CULTURAL



Rafael Cuevas Molina

Giselle Rodríguez

Maureen Barrantes

El *Suplemento Cultural* es una publicación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT), del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Correspondencia, observaciones, sugerencias y colaboraciones se pueden hacer llegar al apartado postal 86-3000 Heredia, COSTA RICA, o al correo electrónico rmolina@una.ac.cr

Se acepta canje.

NÚMERO

40

Enero/
Febrero

1997

EL SUPLEMENTO CULTURAL EN INTERNET:
www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Grabado actual en Costa Rica. Rudy Espinoza (*)



Edgar León

Antes del año 1972 prácticamente no existía en Costa Rica la gráfica como fenómeno plástico. Se hacía grabado como una práctica ocasional, como un escape a la rutina del pintor. El único grabador activo que se puede mencionar en esta época es Francisco Amighetti, maestro grabador xilógrafo de toda la vida, quien logra un merecido reconocimiento como tal especialmente a partir de 1975, cuando su obra adquiere una dimensión universal. "Paco" es y será el maestro por excelencia del grabado costarricense.

Otro artista grabador anterior a 1972 es Carlos Barboza, actualmente radicado en España, en donde su labor como restaurador ha sido sobresaliente. Resaltan en su trabajo sus aguatintas y aguafuertes en las que prevalece una temática de misteriosos personajes religiosos. Estas obras de pequeño formato contribuyeron a la difusión del interés por la gráfica, especialmente en lo que respecta al grabado en metal.

En el año 1973 el artista costarricense Juan Luis Rodríguez regresa de Francia después de una estadía de trece anos, y trae consigo equipo y materiales necesarios para instalar un taller de grabado en metal. Su estadía en el viejo continente lo había nutrido de una vasta experiencia artística, colocándolo en el "avant-garde" europeo. Como grabador, su experiencia se desarrolló en el Atelier 17 de París, el cual era dirigido por el maestro grabador contemporáneo William T. Hayter. Una vez en el país, Rodríguez se dedica a predicar las bondades de la creación de "estampas" reproducibles, y ofrece un taller en el que, de manera gratuita, se proporcionaba material y equipo para aprender la técnica. Acuden al llamado muchos jóvenes artistas del momento, más por curiosidad y novedad, y realizan sus primeras obras en la técnica del grabado en metal.

Fue de esta forma como en 1976, luego de obtener una licenciatura con especialidad en pintura en la Universidad de Costa Rica, ingresó al taller Juan Luis. Un año antes, en 1975, se habían palpado los primeros frutos de este taller cuando la artista Ana Griselda Hine obtiene una medalla de oro en la modalidad de grabado en el IV Salón Anual de las Artes Plásticas. El grabado premiado es de pequeño formato, una aguatinta muy hábilmente trabajada con el preciosismo del dibujo de Hine, y

cuya temática de carácter realista evocaba una situación propia de un acontecimiento popular.

Para esta época el taller ya contaba con muchos adeptos que veían en la producción gráfica una alternativa para mantenerse al día con los muchos acontecimientos artísticos del momento y quienes, al encontrar un punto de reunión permanente, vieron crecer la comunicación entre los artistas plásticos lo que provocó que surgieran distintos grupos cuya producción integró la obra gráfica con la poesía.

Una nueva etapa empieza para este taller de grabado en el año 1978 cuando el Centro Regional de las Artes Gráficas (CREAGRAF) de la Organización de Estados Americanos (OEA), auspicia talleres de grabado para Centroamérica, el Caribe, Colombia y Venezuela con sede en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. El CREAGRAF proporcionaba el equipo y los materiales necesarios para cada taller, y los artistas se reunían durante un mes dirigidos por un maestro grabador de talla internacional invitado por el mismo CREAGRAF. Se impartieron talleres de grabado en metal, xilografía, litografía, intaglio, fotograbado y otros en los que participaban artistas escogidos por medio de un concurso. Posiblemente los dos aspectos más remarcables de estos talleres sean la apertura de criterios que exhibían y la reflexión que se realizaba sobre la producción gráfica del área, así como el equipamiento que se hizo de talleres locales una vez concluida la experiencia.

Por estas mismas fechas, en 1977, se abre el Taller de Grabado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional; los encargados de dirigirlo son los artistas Juan Luis Rodríguez y Ana Griselda Hine, taller que continúa operando hasta nuestros días, ahora bajo la dirección del grabador Adrián Arguedas y quien escribe estas líneas.

En los primeros meses del año 1980 se lleva a cabo el Primer Salón de Arte Gráficas “Max Jiménez huete”, auspiciado por el Museo de Arte Costarricense. En esa oportunidad, el autor de este trabajo fue el merecedor del primer lugar con una serie de tres grabados de pequeño formato en la técnica de aguafuerte y el intaglio que presentaban una concepción novedosa sobre la imagen-secuencia. El segundo lugar le correspondió en esa oportunidad a Bernal Madriz, fallecido a temprana edad y quien, junto al arquitecto y grabador de origen chileno Juan Bernal Ponce, dirigían el extinto Taller de Grabado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica.



Edgar León

A pesar que el Primer Salón de Grabado evidenció un considerable incremento en la producción gráfica nacional, ésta mostraba todavía importantes carencias como una realización tímida de las concepciones que se encontraban atrás de cada obra, una dispersión con respecto a las intenciones plásticas, muchas dudas técnicas que, probablemente, respondían en buena medida a la falta de experiencia.

La posibilidad de viajar al extranjero abre nuevas alternativas para Ana Griselda Hine, Carlos Castro, Rudy Espinoza y Adrián Arguedas quienes, a su regreso al país, traen consigo una considerable obra gráfica realizada con nuevas técnicas y una nueva y sólida concepción plástica. Mientras estos artistas se encontraban especializándose en el exterior Rolando Garita, un artista xilógrafo de gran reputación, lograba incrementar el amor por esta técnica en los talleres de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica.

Los Salones de Grabado auspiciados por el Museo de Artes Costarricense fueron algunos de los mejores eventos de la década de los ochenta. Es aquí en donde se puede apreciar con claridad el proceso de consolidación, tanto conceptual como técnica, de la gráfica nacional. En esta década se incrementa también considerablemente la participación en eventos internacionales del grabado. Varios artistas nacionales obtienen entonces reconocimientos de importancia, como son los casos de Ana Griselda Hiñe, quien obtiene una mención de honor en la Bienal de Puerto Rico, Rudy Espinoza con una medalla de oro en la VIII Trienal Internacional de Grabado en Alemania, Fabio Herrera con una mención de honor de la Bienal del Grabado de, Taipei y Alberto Murillo con la medalla Goya deOro en la X Bienal Iberoamericana de Grabado de México.

En los años noventa la producción gráfica crece aún más y aparecen nuevos nombres en escena, producto, en buena medida, de los talleres de grabado de las universidades de Costa Rica y Nacional. Este incremento de la gráfica nacional llevó al autor de este trabajo a promover, a partir de 1990, una serie de exhibiciones que recolectan lo mejor de la gráfica joven que se produce en estos talleres de grabado, sin otro afán que el de poder promocionar la obra gráfica actual. Se trata de las muestras Grabado Nuevo - Grabado Joven (Galería Sofía Wanamaker del Centro Cultural Costarricense Norteamericano de San José, 1990), Grabado Taller 92 (Sala Brasil de la Embajada de Brasil en San José, 1992), Dos Décadas de Taller (Galería Sofía Wanamaker, 1993), Grabado hoy (Museo Regional de Arte Costarricense, Clínica Integral de Tibás, 1994) y Once Grabadores (Galería Andrómeda, San José, 1994).

Dentro de la misma concepción anterior, actualmente se está recopilando obra gráfica producida en los tres últimos años, con el fin de realizar una gran exhibición de grabados en la Casa de Cultura Popular “José Figueres Ferrer”.

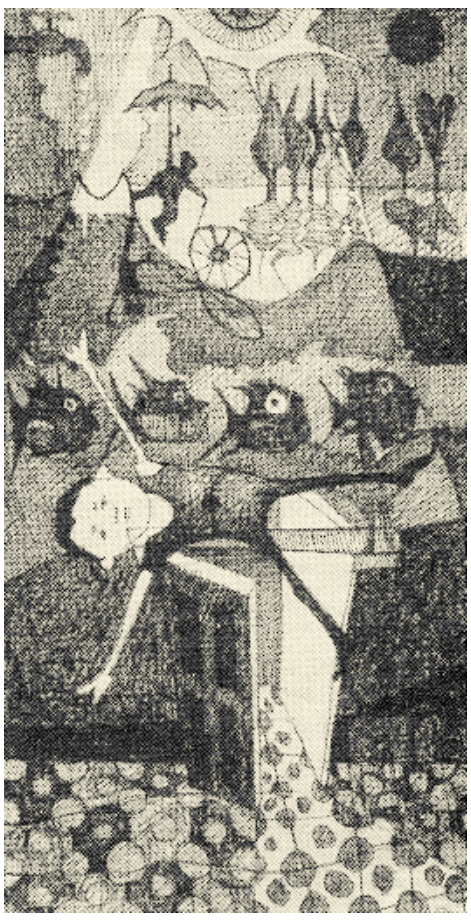
Seguramente que otro de los fenómenos dignos de ser mencionados es la apertura de talleres individuales de grabado, como el del artista Jorge Crespo quien ofrece lecciones de grabado y servicios de impresión. Actualmente, el equipamiento de este tipo de talleres se ha facilitado ante las posibilidades que ya tiene el medio

costarricense de construir el equipo y las herramientas necesarias. El grabador Jorge Campos, por ejemplo, ha instalado un taller para la fabricación de prensas de grabado.

Ante este panorama, es muy posible que en un futuro no muy lejano tengamos en Costa Rica eventos regulares dedicados exclusivamente al grabado, similares a las bienales de pintura, escultura, cerámica e instalaciones lo cual, seguramente, consolidará aún más la posición privilegiada de la gráfica que ya tiene Costa Rica con respecto a los demás países del área.

San José, enero de 1997

Psicoanálisis, ontologia y estética.



Edgar León

Dadas las características, no tradicionales para nuestro medio, del análisis de Jaime Barrios Peña en torno a figuras descollantes de la cultural occidental, el Suplemento Cultural presenta la reseña del libro La función paterna en el acto creador -hacia una estética de la nada, y pone a la disposición de sus lectores, para consultas y lecturas, el libro recibido.

Publicado por la Editorial Fénix y auspiciado por el Consejo de Cultura del Estado de Suecia, recibimos el más reciente trabajo del escritor guatemalteco guatemalteco residente en Estocolmo, Jaime Barrios Peña, titulado La función paterna en el acto creador -hacia una estética de la nada. Se trata de un extenso estudio sobre el papel que juega la figura paterna en el discurso de grandes figuras de la literatura y la plástica europeas.

Afirma en la Introducción que, siguiendo la tradición de S. Freud en todo su trabajo doctrinario, Jacques Lacan en ningún momento hizo "psicoanálisis de la cultura", cuidándose de caer en un reduccionismo dogmático. Como Freud, se mantuvo en las coincidencias de la práctica analítica con los acontecimientos biográficos y las doctrinas filosóficas en sus conceptuaciones más profundas.

Aboga por una Estética que rebase los esquemas o formas rígidas de clasificación y se pronuncia por la ubicación del estilo como sello propio y peculiar del ser humano en su acto creador. Sólo entonces, afirma, la Estética cumple con su cometido, conjugándose con la búsqueda de la verdad particular. Para el efecto propone una interpretación interdisciplinaria entre psicoanálisis, ontología y estética.

En principio, aborda el tema de la historicidad del ser humano y su mutación cultural, metodología que utilizó en su libro anterior: El arte mestizo en América Latina. Con la idea de que toda cosa adolesce de algo que le falta, sigue para el efecto el pensamiento de Hegel y Lacan. Una amplia intelección sobre base dialéctica abarca los primeros capítulos sobre los siguientes temas: la polaridad interior-exterior, constitución del objeto y realización del sujeto, la identificación paterna y el orden simbólico. Culmina la parte teórica con los temas de la identificación y el sentido de la filiación.

Un detenido y original estudio de James Joyce conduce a un replanteamiento de anteriores trabajos, sobre todo con el significante primordial lacaniano, nombre-del-padre y sus reelaboraciones y suplencias. En relación con el discurso joyceano, Barrios Peña desarrolla dos títulos especiales sobre el Edipo negativo en Hamiet y en el Talmud.

El capítulo sobre Hölderlin se refiere ampliamente al libro de Jean Laplanche e introduce al mundo psicótico y sus profundas interrogantes.

Franz Kafka, alrededor de los signos, es un ejemplo típico del padre inaccesible y agresivo que presiona la soledad que abruma, acosa y sitúa al personaje en una deficiente humanización de su deseo abandonándolo en un destino de clandestinidad.

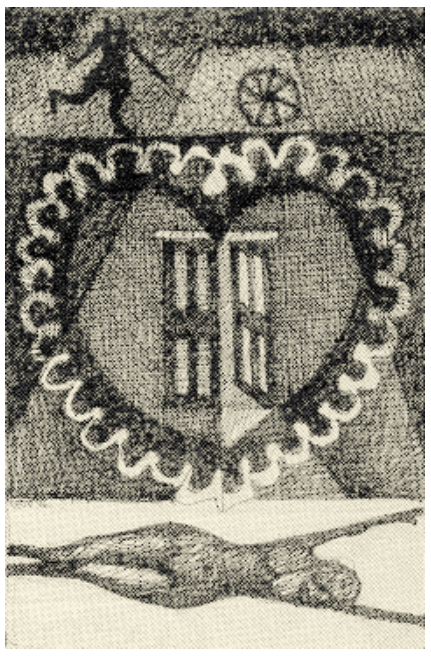
Van Gogh es el producto de un filicidio indirecto y el color deslumbrante y los efectos de vibración de su pintura, conducen al espectador a la captación de lo que fue una luz compensadora en la lenta agonía del artista.

El capítulo sobre Marcel Proust, la búsqueda del límite en el tiempo caracteriza la extensa obra de este escritor. El tiempo se transforma y pasa a ser una posición subjetiva del sujeto en la sucesión del deseo. El tiempo ontológico en Proust es doloroso, pues le conduce a su límite definitivo y le hace sentirse dividido en su intimidad; entre sus fantasmas y la realidad convencional. Dice Barrios Peña que para Proust el amor termina con la dependencia hacia el objeto; ama porque en el fondo necesita ser amado y hace del amor Uno. Determinación de que el sujeto sólo se ama a sí mismo.

August Strindberg manifiesta en sus obras una constante lucha de sexos dentro del juego existencial. A veces por un padre descolocado o una madre devoradora y competitiva. La dramaturgia de Strindberg se ubica dentro de su naturalismo, en una dimensión intimista que se adelantó a las nuevas concepciones del teatro que penetra en áreas ontológicas y a la realidad virtual del ser humano.

La parte culminante de esta obra se concreta en una audaz propuesta sobre el acto creador y la subversión de la realidad que fundamenta una nueva Estética de la Nada.

Se completa el texto con una disgresión sobre el sujeto en Descartes, Hegel y Sartre y un especial glosario estructural al final.



Edgar León

su sistematización sea vista con desconfianza y molestia por las comunidades locales.

La segunda actividad fue una peña nocturna a la cual asistieron invitados de la comunidad de Tela, y que incluyó las ejecuciones de los guatemaltecos, de Sylvie Duran y de Engel Ortega, así como lectura de narrativa de Orlando Adisson. Sería demasiado prolijo detallar en esta crónica las reflexiones de carácter epistemológico, antropológico, artístico, político, económico, etc., que se realizaron durante las sesiones de trabajo. Para ello el autor de estas líneas se encuentra preparando una serie de artículos en los cuales serán tratados temas como el de posibles encuentros culturales populares centroamericanos en el futuro inmediato, la aplicación de los conceptos “performance” y “performativo” a las manifestaciones tradicionales del campo escénico, la globalización y las culturas tradicionales, etc.

Una vez concluido el encuentro hemos traído con nosotros la esperanza de que nuestro trabajo académico en esta actividad tenga los frutos esperados: el reencuentro de nuestras culturas populares centroamericanas con nuestra actividad como investigadores y promotores, y el reforzamiento de los lazos de amistad que han de unirnos más, a pesar de las distancias geográficas y las históricas fronteras políticas.

(*) Antropòlogo guatemalteco. Investigador del Centro de Estudios Folklóricos (CEFOL) de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC)

Vivos y muertos son fuertemente unidos en una dialéctica de fortalecimiento, porque el ancestro se nutre con los dones de los vivos, mientras que los vivos encuentran en el ancestro un protector, la seguridad y la garantía de la continuidad del linaje. (...)

¿Por qué la tumba en la casa o delante de la casa o en el patio? Es porque las familias quieren tener sus muertos con ellos. (...) En el fondo, la familia africana y caribeña son permanentes en el tiempo. (...) Vivos y muertos se complementan y coexisten para asegurar la permanencia de la vida, y 'el tiempo de los muertos', tal y como lo subraya Louis-Vincent Thomas, 'tiempo de la eternidad, engloba el tiempo de los vivos y el de la contingencia'."

Estos elementos nos revelan una concepción y, lo que es más importante, una vivencia del tiempo muy alejado de la linealidad occidental. La diacronicidad de la "vida de los vivos" está contenida en la sincronicidad del tiempo que incluye "la vida de los muertos" (que no son muertos en el sentido occidental, sino ancestros: "muertos vivos"); y entre estas dos dimensiones de la realidad existe, no sólo una simultaneidad, sino un intercambio, una interacción, un contrapunto, una polimetría...

Algunos elementos planteados por Ladzekpo en su trabajo sobre la música Anlo-ewe refuerzan este paralelismo:

"(...)existe una tendencia a terminar las frases (musicales), así como la composición en su totalidad, sobre la pulsación acentuada del primer pulso principal (del compás), lo que implica movimiento continuo, que fluye. Esta actitud de considerar el principio de un compás también el final refleja un concepto cosmológico sub-sahariano similar a la reencarnación. Se cree que cada niño recién nacido significa el renacimiento parcial del alma de un viejo ancestro en un cuerpo nuevo. Así, toda la vida humana es cíclica, cada final es un comienzo."

IV.

Desde la perspectiva de la construcción de identidades colectivas en el contexto latinoamericano y caribeño, al menos en el campo de la música, este asunto de la relación concepción del tiempo/núcleos estéticos musicales tiene dos dimensiones que queremos destacar:

La increíble capacidad del africano trasladado al contexto americano para apropiarse de cualquier elemento musical a su alrededor y envolverlo al interior de sus núcleos estético fundamentales. Esto explica, de paso, el porqué de la enorme influencia del aporte africano en la conformación de las culturas musicales latinoamericanas (y norteamericanas).

Una vivencia muy distinta de la identidad. Al no ser la muerte el final, sino un paso a otro plano de la existencia que interactúa de manera permanente con "lo vivo" (expresado simbólicamente en el proceso de convertir al muerto en ancestro), es posible para las culturas de origen africano recrear (cultural e ideológicamente) la identidad propia en un contrapunto dinámico entre "lo tradicional" (lo ancestral) y el cambio, incluso el cambio radical. La tradición no muere ni es estática, se transforma y se recrea para garantizar, como nos dice Tujibikile, "la continuidad det linaje".

Así, posiblemente el componente africano de nuestra música tiene que ver, tanto con la propagación de estos núcleos estéticos, actitudinales y culturales vinculados a la concepción africana del tiempo, como con la sobrevivencia o hibridación de determinados elementos rítmicos, melódicos, tímbricos, etc. Estos podrían ser resultados históricos particulares de aquellos procesos culturales.

Para los creadores latinoamericanos y caribeños contemporáneos, envueltos en dinámicas de construcción cultural muy complejas, globalizadas, la perspectiva de desarrollar estos procesos culturales profundos, que siguen alimentando activamente la producción musical popular, es mucho más vital que la mera identificación, clasificación racional y explicación "científica" de los rasgos externos de las culturas afroamericanas históricas.

(1) Cultura africana ubicada en los alrededores de la Laguna Keta, región Volta de lo que ahora es Ghana.

(2) En la música contemporánea occidental se han desarrollado nuevas posibilidades expresivas que rompen con esa tradición de «literalidad narrativa» y de construcción seccional diacrónica. Algunas de estas nuevas propuestas han surgido precisamente a partir de un conocimiento mayor de la música asiática, africana, árabe, etc.

