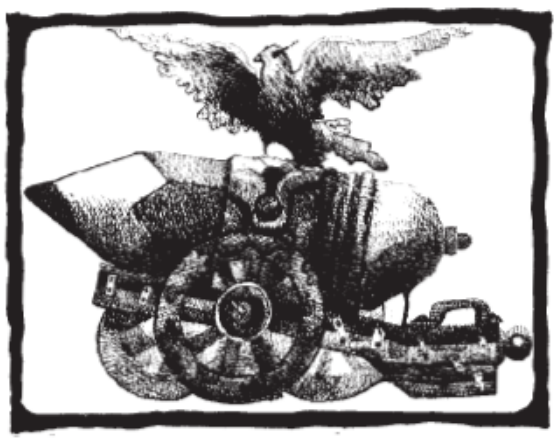
"El mar, donde más cambia es en las orillas, donde ninguna ola es igual a la otra"
Michel de Certeau

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

45 - 46

Julio

1997

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

¿Existe una Plástica Costarricense? Klaus Steinmetz



El la zona geográfica en donde el sector ístmico de América Central se estrecha y se inclina hacia el oriente se halla la República de Costa Rica, entre los estados de Nicaragua al norte y Panamá al sureste; el resto del territorio esta flanqueado por el océano Pacífico al oeste y por el mar caribe (dependencia del Océano Atlántico).

La pregunta que estructura esta intervención es quiénes son los costarricenses y, a partir de eso, sí es que existe una identidad, ¿por qué es importante esa identidad, por qué tiene sentido contemporáneamente un esfuerzo de exclusión por el cual nos diferenciamos de la humanidad restante, de los no costarricenses? ¿Serán costarricenses los que hayan nacido en esa franjageográfica entre Nicaragua al norte, Panamá al sureste y entre el Caribe y el Pacífico? ¿Será costarricense el que muy joven se haya ido a alimentarse de la tradición cultural de otro país, y no lo será el que haya llegado muy joven a este país pero haya nacido en otro?

Obviamente, todo esto implica una serie de variables y matices con los que yo pretendo mostrar, tal vez ridiculizándolos, que las diferenciaciones nacionalistas, a parte de que han sido objeto de manipulación política particular, carecen, desde el discurso estético, de verdadero sentido.

De hecho yo acepté discutir en los términos de la pregunta ¿existe una plástica costarricense? que conllevaba de por sí una presunción. Es obvio que existen artistas que hacen obras plásticas y que han nacido en el territorio de la República de Costa Rica, pero ¿define esto su costarricanidad? Al aceptar la pregunta en esos términos he aceptado que existe "lo costarricense" por definición, como una categoría ontológica, es decir que existe "el ser" costarricense, "lo costarricense" per se.

¿Es relevante preguntarse esto hoy en día? y sí lo es, ¿Cuáles son las virtudes de una respuesta positiva y cuales son sus pecados?, ¿que implica que esconde? ¿Yo voy a permitirle el arte que insinué una respuesta histórica y sociológica que jamás será definitiva he integral?

Y para dejar sentado el asunto (y permitir que el arte nos hable por si solo), a la pregunta: ¿existe una plástica costarricense? respondo de antemano para zanjar la cuestión: sí, sí existe un plástica costarricense aunque no, no existe. En este sentido dejo pautado la perspectiva desde la cual pretendo que parta todo mi análisis, opuesto al causalismo que busca una respuesta unívoca pues hay cosa que son y que pueden no ser.

¿Cuándo empieza una obra a ser nacional? ¿Será cuando un turista se sienta en el balcón del hotel y pinta una palmera en Playas del Coco? ¿O cuando un pintor que recibió su primera nalgada en la Maternidad Carit se va a Massachussets, por ejemplo, y empieza a pintar edificios? ¿Por qué, por ejemplo, un historiador como Ricardo Ulloa Barrenechea expone en un texto la famosa tesis de la traición y reclama porque la dirección de la enseñanza de las artes plásticas en Costa Rica se le da a Tomas Povedano, siendo él español, y no a Enrique Echandi, que era absolutamente costarricense a pesar de haberse formado en Alemania? Es decir que, en efecto y aunque parezca ridículo, existen historiadores que defienden la identidad como algo inherente al pasaporte, algo relativo a la biografía del artista (excluyendo, obviamente su nacimiento). Enrique Echandi era un pintor tan europeo, o mucho más europeo que Tomás Povedano; en su forma de pintar podemos reconocer los elementos estilísticos que adquirió durante su estancia en Alemania.

En esta primera fase, entonces, ya negamos que lo costarricense sea lo que crea una persona nacida en determinado lugar. El siguiente argumento puede ser que lo costarricense es una forma de ser, una forma de pensar, una forma de enfrentar la vida que pude resumirse en aquella frase que dice que las cosas pueden hacerse "a la tica"; entonces alguien defiende que existe una manera de ser que es diferente y que pareciera ser eterna y que va más allá de nuestra experiencia personal; es algo que traemos por el hecho de haber nacido acá. Esta forma de ser debería expresarse plásticamente.

Paradigmáticamente se ha considerado al campesino como expresión de esta forma de ser. Cuando un escultor como Fernando Calvo pone un grupo de campesinos frente al Banco Central, cuando una casa de habitación se precia de tener un sus paredes cuadros de costumbres rurales probablemente están tratando de nutrirse o de inscribirse en una tradición que se considera autóctona. A lo que quiero llegar es a lo siguiente: ¿por qué nosotros instantáneamente y ante determinadas imágenes nos sentimos representados, sentimos ese hálito de identidad, lo propugnamos, lo defendemos? Es decir que las respuestas sobre la identidad pueden ir tanto al terreno de la tradición como al de la manipulación semiótica. ¿Cuánto de ésto, efectivamente, puede ser justificado históricamente y cuánto políticamente?

Podemos tratar de dilucidar qué se oculta tras el prestigio simbólico de la tradición y cómo, por motivos de transformación histórico–social, puede instaurarse una nueva tradición, que sería artificial en mayor o menor medida, hija del mito, que sustituya a la anterior en su papel legitimador de una estructura de poder. Es decir que estoy hablando de la importancia que tiene responder a la pregunta de qué es el costarricense sino de la importancia, acaso aún mayor, que todos aceptamos como reales, probablemente no son causales sino que responden, de manera consciente o inconsciente, a un proyecto político determinado. Lo que nosotros suponemos actualmente como nuestra tradición tal vez no lo haya sido siempre sino que, simplemente, hemos sido los suficientemente permeables como para aceptar como tradicional algo que no lo fue siempre mostrando, de esa manera, que esa tradición artificial responde a un modelo, a un sistema particular que tenía un sentido histórico, una justificación histórica de determinado sistema político en determinado momento.

Néstor García Canclini dice que "para que las tradiciones sirvan de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena, teatralizarlas", y está claro que la plástica es un espacio ideal para esa escenificación toda vez que la nuestra ha sido, especialmente, en el pasado, una cultura visual; es decir lo visual, el arte, como una forma de teatralizar un ente a través de la imagen, a través del icono, esa indispensable legitimación del poder a través de una de una imagen. Estoy diciendo que no existe el arte inocente, que siempre a jugado un papel, tal vez inconcientemente, en la creación de un todo mítico que se llama actualmente lo costarricense.

Para entenderlo mejor he buscado puntos álgidos de nuestra historia en los que el poder cambia de manos, y con esto cambia toda la parafernalia propagandística que justifica al poder dirigente. Todo esto para analizar cómo se construye el significado. Hay un señor, Carlos Montaner, con el cual no concuerdo en su pensamiento, que dice que "el problema del subdesarrollo latinoamericano es un problema de identificación, de identidad; mientras los norteamericanos se entienden a sí mismos como un grupo de europeos que llegaron a conquistar la nueva tierra, como un grupo de peregrinos que llegaron al país de la libertad, los latinoamericanos por el contrario, nos sentimos como los habitantes primigenios del continente que fueron avasallados por una cultura europea". Podría, efectivamente, discutirse en esos términos y sin duda encontraríamos muchos ejemplos de la veracidad de esos hechos. No quiero entrar en detalles pero me interesa darme cuenta si efectivamente siempre ha sido así o si esto es algo históricamente determinado, es decir algo que empieza en un determinado momento.

Para tratar de dilucidar esa pregunta empiezo a inquirir por qué en San José se construye un edificio que es una copia de Opera de París. ¿Por qué si nosotros nos consideramos los habitantes primitivos, avasallados por los europeos, queremos construir algo parecido a los estilos que justificaba la tradición cultural más elevada de los europeos? ¿Por qué se encarga una estatua del Héroe Nacional, Juan Santamaría, no con sus rasgos negroides que poseía sino con los de algún mozalbete francés (porque la escultura fue hecha en Francia sin que el escultor hubiera estado jamás en este país)?

Humberto Eco dice: "La reconstrucción de una villa romana en el museo Paul Getty de California, no es muy distinta del acto por el que un patricio romano se hacía reproducir las grandes esculturas del tiempo de Pericles; también él era un ávido nuevo rico que, tras colaborar en llevar a Grecia a la crisis, aseguraba su supervivencia cultural bajo la forma de copias". Es decir que por una apropiación mágico religioso que no distingue, por tanto, la realidad de lo representado (ya que acá no tenemos una copia de lo Opera de París, tenemos un Teatro Nacional en el que prepondera el estilo neoclásico), afirmamos que este edificio no es una copia sino la afirmamos como lo real. El objeto reproducido e inmerso en un contexto distinto deja de ser una copia para pasar a inscribirse en una nueva tradición con todo el peso de su carga simbólica. En el caso del Teatro

Nacional, está claro, en el de la historia "culta" de la humanidad, en la tradición greco-latina, en la herencia renacentista, es decir, en el carácter incuestionable de lo canónico, de lo bello de lo que ha sobrevivido las tribulaciones y goza de la validez de lo eterno.

De repente, una oligarquía cafetalera puede justificar su dominio en una orden de cosas con 2000 años de existencia. El proyecto conservador del que hablaba francés o inglés londinense (porque se había educado allá), ejecutaba así una segunda operación fundamental a su propósito oligárquico: la segregación del inculto, del campesino, del buen salvaje; la estructura patriarcal de dominación, segregadora y jerarquizante, patrimonialista. Rezagados en la repartición de un turbulento barroco, parientes pobres en un continente de grandes catedrales, nuevos ricos sin título ni rango en un país virgen de hispanidad (al menos en sentido comparativo y como fuente de inspiración plástica), escasos de genealogía y de raquítica tradición, decidieron comprarse una. No era vanidad: toda jerarquía se afianza en su justificación histórica, de ahí que el ahistoricismo sea la más eficaz herramienta de dominación. Procuraron ubicarse, aunque se tratara de una farsa, en un estado impertérrito de cosas, en la incuestionabilidad de lo eterno (en cuanto a exacto, que castiga la revolución formal o temática la violación de la norma), cercana a un arte canónico. Si el barroco era el grito de guerra a la herejía y al paganismo nativo, el neoclásico brindará la sintaxis indispensable al poder establecido y consolidado. Sería este el primer paso de una identidad, la identificación de un pasado que legitima, la identidad idealizada.

¿Qué ocurre en la década de los 30? ¿Qué pasa para que nosotros, de ser los herederos de la filosofía aristotélica o del racionalismo de Descartes, empezamos ha suponer cosas distintas? Voy a citar un ejemplo; es el famoso caso de la escultura La madre de Paco Zúñiga, con la cual él ganó un concurso en el año 34; sin embargo, los organizadores del concurso no respetaron el criterio de los jueces y consideraron que no podía ser una escultura como ésta, que presentaba una madre con rasgos demasiado bruscos, demasiado a indiados fuera un monumento a la maternidad. Es decir, estamos ante un cambio de mentalidad.

Ahora bien, hay algo fundamental que se expresa en una frase de Max Jiménez que se da con el contexto de la tremenda discusión que se vino a raíz de dicho concurso; el dijo que no había que alarmarse por que esto era "el nuevo clasicismo". Lo que él quería decir es que estábamos frente a un cambio de ritual es decir que este tipo de arte se perfilaba ya como el sustituto del modelo ideológico que había privado hasta ese momento. Si hasta ese momento habíamos querido inscribirnos en la tradición europea, algo había sucedido y ahora queríamos crear una nueva noción de "lo" costarricense.

Concientes o no del signo de los tiempos, en los años 30 la cultura oficial entendió que debía adelantarse instaurando una nueva y mistificada idea de la identidad nacional, que reemplazará la incosteable y anacrónica tendencia previa; el retorno del vigoroso Teodorico Quirós allanó el camino. De aquí en adelante, y bajo el signo de la generación nacionalista de pintar "a lo tico" (término que aún hoy es utilizado en el lenguaje académico de los obispos de la cultura nacional), se consolidaría la versión plástica de la nacionalidad y una de las falacias más notorias de la aún no nata historia del arte costarricense. Se trocaba el eurocentrismo, de por sí de capa caída tras la nueva relación de fuerzas al cabo de primera gran guerra, por la muy útil idealización de nuestro ser histórico, por el romanticismo rural. Sin embargo, si el país se enfrentaba a sí mismo, si dirigía su mirada a su entraña, dicha mirada no debía presentar el explosivo conflicto de los desposeídos, sino el mundo idílico de la pequeña comunidad rural.

Se trata del relevo del patriarcalismo conservador por el liberalismo ilustrado, el relevo de la oligarquía cafetalera (asolada por la crisis del mercado financiero de los años 30), por una clase política emergente que debe anteponer a ésta su propio universo simbólico. Este es un fenómeno latinoamericano y no exclusivamente costarricense. Entonces, la casa de adobe se convierte en el icono base. Ahora ya no nos interesa que Juan Santamaría se parezca a un francés; ya no nos interesa, como ciertos cuadros de Tomás Povedano, que un indio esté parado en la misma pose que una escultura de Praxíteles, sino que ahora nos identificamos, de repente, con la pequeña propiedad rural, con las ideas básicas del liberalismo: la pequeña propiedad, la familia el campesino, un mundo del campo en el que siempre la vida fue mejor.

Las casas de adobe ya se pintaban, sin embargo, mucho antes de los 30. ¿Por qué, de repente, alguien habla de una generación nacionalista, de una revolución formal en la cual una serie de pintores de repente se da cuenta de que es perfectamente legítimo y loable salir al campo y pintar "lo típico? ¿O sería que todo eso se pintaba desde antes pero no salía a la luz pública por que tal vez no tenía sentido rescatar este tipo de pinturas? Ezequiel Jiménez, quien pintó también imbuido de lo que podríamos llamar el "espíritu nacionalista", no fue tomado como la quintaesecia del nacionalismo pictórico a finales del siglo pasado simplemente por que no estaban dadas las condiciones sociohistóricas para ello. Había que esperar para que lo que hasta ese momento se considerara "folklórico" o "artesanal" alcanzara el rango de "artístico".

El campesino, antes despreciado por inculto, ganaba el rango al ser romantizado. Antes era "lo exótico", ahora era "la raíz". Sustituida a esa España, a esa Madre Patria, a esa Europa cuyos valores culturales habían justificado el conservadurismo negador de la modernidad, por el espíritu de ilustración y el liberalismo latinoamericanista. La casa de adobe es el nuevo paradigma; la pintura del género, de escenas campestres vivirá su apogeo como lo vivió en otras latitudes, como de Europa, en el siglo XVIII. Costa Rica vivía su costumbrismo que, eso sí, debía estar exento de conflicto, debía referir a un pasado y a unos valores, es decir a una ritualización operativa de "lo nacional" a su sacralización a favor de un ideal unitario expresado en las reformas educativas de Mauro Fernández.

Se nos injertó, de repente, a una tradición distinta. Los nuevos valores son los mismos que antes aunque su manifestación es distinta, difiere en su acento, en su grado, en su artificiosidad, por que sus valores básicos seguirán siendo la familia, la propiedad privada y el Estado. Ahora, eso sí, se agrega uno nuevo, que es determinante, el término Patria, y es aquí en donde se empieza a erigir el famoso chauvinismo costarricense.

Esta claro que los que hablan de una generación nacionalista pueden acudir a una gran cantidad de criterios para decir que, efectivamente, esta era la sensibilidad dominante y que esto era lo que la gente

creía y pensaba. Pero hay ejemplos para contradecirlos. Uno de ellos es el de un famoso salón de pintura, que ocurrió un año después del premio que Ie quitaron a Zúñiga, que fue ganado por Luisa González de Sáenz con un cuadro denominado Retrato de María Cristina Goicoechea,quedando en segundo lugar La venta de negros o Negros de Limón o Negros (se conoce con varios nombres) de Manuel de la Cruz Gonzáles, que era el cuadro que Amighetti defendía para el primer lugar; obviamente Amighetti argumentaba en aquel entonces en base a criterios formales (composición, luminosidad de la pintura), frente a la mediocridad técnica de Luisa Gonzáles de Sáenz. En el primer cuadro tenemos un retrato de una señora de sociedad (muy pálida, como corresponde a las buenas costumbres de la época, de dedos alargados, casi gótica, con la mirada perdida en actitud casi parnasiana como corresponde a una mujer seguramente entregada a la poesía); en el segundo cuadro tenemos un par de negros quienes seguramente, si pudiéramos acercarnos, huelan mal, a plantación, sudados, terribles, a quienes se les ocurría hacer huelgas bananeras y servir de base a la fundación de un partido comunista. Todo esto, claro, independientemente de las intenciones de los artistas. Lo que interesa es que éstos vivían en una época, en la década de los 30, en la cual el problema de la huelga bananera, el problema que generó la fundación del Partido (comunista) y, posteriormente, las refor-mas sociales y la Revolución del 48, y todo eso era representado, tal vez de manera intuitiva, por Ma-nuel de la Cruz González: un par de negros en un espacio totalmente claustrofóbico, casi aplastados, en un lugar en el que solamente pueden vender bananos y piñas. Este cuadro no podía ganar no porque fuera mejor o peor, sino por que hablaba de un tema prohibido.

Mas adelante, hacia la década del 60, al mismo tiempo que se pinta lo de la «generación nacionalista» (casa de adobe, campesino) hay otro tipo de trabajos también; como ejemplo, podemos citar lo que hacia Juan Luís Rodríguez. Un hecho significativo, hacia principios de la década del 70 es la Bienal Centroamericana. En Costa Rica es el periodo de las movilizaciones sociales contra la transnacional ALCOA, internacionalmente acaba de pasar la Revolución de Praga, los Beatles, las drogas, el Ejército Rojo, el Mundial de Fútbol de México, la muerte del «Che» Guevara, los movimientos revolucionarios africanos, una Latinoamérica altamente politizada; entre ellos se encontraba Marta Traba quien le dio todos los créditos a Guatemala y dijo que Costa Rica estaba como en el limbo, que aquí estaban completamente perdidos viviendo una realidad totalmente distinta de lo que ocurría en el mundo, que estaban decorando paredes y que no habían entendido el signo de los tiempos, el espíritu de la época, como sí se estaba haciendo en México, en Colombia o en Brasil.



Guevara, los movimientos revolucionarios africanos, una Latinoamérica altamente politizada; entre ellos se encontraba Marta Traba quien le dio todos los créditos a Guatemala y dijo que Costa Rica estaba como en el limbo, que aquí estaban completamente perdidos viviendo una realidad totalmente distinta de lo que ocurría en el mundo, que estaban decorando paredes y que no habían entendido el signo de los tiempos, el espíritu de la época, como sí se estaba haciendo en México, en Colombia o en Brasil.

A partir de ese momento y hasta el presente el problema de la identidad tiene nuevas expresiones. La identidad de toda persona que se respete ha dependido de que posea un cuadro de Rafa Fernández o de César Valverde; es decir, esta es la justificación de su estatus. Independientemente de la calidad de Rafa Fernández, que es muy grande técnicamente, la pintura se compra por la firma. Con ellos se podría pensar que se instaura el nuevo paradigma de la cultura oficial a través de todo el aparato ideológico estatal, a través de toda la representación o la simbología de una clase determinada, que señala lo que es lo costarricense. Es decir, Rafa Fernández y Cesar Valverde se promocionan a nivel nacional e internacional a través del Estado, como «la» pintura costarricense actual, contemporánea per se. Para mientras, hay otros a los que no les preocupa que sus cuadros no los compre nadie y que usan lo mas «sagrado», lo violan, lo denuncian como, tal vez, no tan sagrado, y agreden directamente algunos mitos fundamentales haciendo un mito distinto, cuestionador, independientemente de que las cosas que plantean sean falsas o verdaderas, ingenuas o sensatas, profundas o superficiales; es unarte que pretende algo más que ser vendido y colgado.Es el caso, por ejemplo,de Leonel González, que es el autor más importantede Costa Rica a nivel de promoción (remarco que a nivel de promoción porque el pintor más importante de Costa Rica puede ser cualquiera),que pinta negros sin rostro, es decir, seres carentesde identidad. La identidad ¿la hace la apariencia superficial de lo que nosrodea o es algo que va mas allá del rostro?

Yo no pretendo dar una explicación definitiva ni absolutamente verdadera de la historia del arte costarricense; sólo pretendo que se avizore una perspectiva distinta. No quisiera que, de lo expuesto, se infiriera que hay una relación causal directa e incuestionable entre lo político y lo pictórico. Solamente quiero presentar una opción frente a lo que se ha hecho hasta ahora en la historia del arte costarricense, aspirando a que esta visión matice la comprensión del fenómeno. Lo que he tratado de exponer es, primero que nada, que lo que conocemos como historia del arte costarricense no es toda la historia del arte costarricense, que probablemente estamos hablando de una cultura oficial y que, también con mucha probabilidad, paralelamente a ella, se desarrollan otras corrientes, consideradas menos «dignas» de entrar en los museos, pero tan validas como la otra. Luego, que esa cultura oficial ha servido para justificar cierta visión de mundo, no necesariamente un proyecto político, pero si una visión de mundo particular que es tendenciosa, es decir, que sirve a ese proyecto político, y si no lo sirve por lo menos lo representa.

Temáticas de la Danza Costarricense Contemporánea.
Marta Avila (*)



La coreografía costarricense, como cualquier otro lenguaje artístico, ha reflejado la realidad social en su desarrollo. Los creadores han plasmado en el escenario sus inquietudes vitales de diversas maneras, con temas importantes para la sociedad.

De alguna manera han señalado a sus contemporáneos -a veces adelantándose- la problemática de su época. Al hacer un recuento de tres décadas de producción coreográfica costarricense, se puede apreciar como las temáticas tratadas por los coreógrafas cambian según se transforma la sociedad.

Los inicios

La pionera de la danza nacional, Mireya Barboza,se inspiró, en los años 70, en temas generales: Días azules(1970) lo hizo en las manifestaciones del espíritu, Reflexiones (1969) en el misterio de la existencia humana; en Danza 71 se baso en el trabajo en la vida del hombre y en Danza 72 presentó la temática de ciertas costumbres alienantes de nuestra época como la burocracia y la hipocresía. Simón el loco (1976) planteó la problemática del poeta soñador que se enfrenta a la incomprensión.

Lo político y lo social como fuente de inspiración

A partir de la segunda mitad de la década del 70 se da un cambio temático. En ellas es evidente el interés por lo político y lo social, aspectos de la realidad que adquirían preeminencia debido a las condiciones prevalecientes en el istmo centroamericano.

En estos años convulsos, Elena Gutiérrez esboza imágenes sobre la pobreza, la rebelión y el proletariado en Bienaventurados (1977), se solidariza con los rebeldes nicaragüenses que combaten la dictadura de Somoza en Monimbó(1978) y presenta una visión épica del héroe nacional costarricense en Juan Santamaría (1979).

De igual manera, Cristina Gigirey reflexiona sobre el dolor que provoca el exilio político y las dificultades de la adaptación al nuevo medio en que viven los expatriados en Proceso (1975): el tema de la dictadura es objeto de trabajo para dos puestas en escena en 1978: Funeral y La casa de Bernarda Alba, y el dolor las mujeres que tienen hijos desaparecidos políticos es explorado en Las madres (1984), así como el tema de la guerra en La balada del soldado (1984).

Las coreografías de juventud de Rogelio López también son tributarias de esta temática; en 1975 le baila a la América Latina de los desposeídos en Vibraciones y, en 1977, se manifiesta contra la tiranía en Mariana Pineda. Más tarde, en 1978, basándose en textos del Eclesiastés, monta Tiempos, en donde dibuja personajes como guerrilleros, torturadores, campesinos, prostitutas y mercaderes de la guerra. La situación de las víctimas dejadas por la guerra en El Salvador motiva en 1985 su coreografía Meditaciones en tiempos de guerra.

A finales de la década del 70, estudiantes y profesores de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional montan Experiencia colectiva (1978), espectáculo en el cual muestran algunos aspectos de la lucha revolucionaria contra la tiranía inspirándose en la situación política que vivía en aquellos tiempos Nicaragua. Con esos mismos estudiantes y basándose en la problemática de la ausencia de libertad en contexto latinoamericano, Rogelio López crea Tiempos de cárcel en 1979.

En el mismo ámbito institucional Jorge Ramírez prepara en 1978, como trabajo de graduación, La tierra es testigo, en donde presenta los sufrimientos políticos del franquismo redimensionándolos para el medio centroamericano. Años más tarde, en 1984, el mismo Ramírez reflexiona sobre los horrores de la guerra en Por la paz.

De lo político a lo cotidiano

Una vez pasado el conflicto político y superada la tensión en la región centroamericana suscitada por la guerra en Nicaragua, los coreógrafos costarricenses trasladaron su foco de interés, a mediados de los 80, hacia lo social cotidiano. Así, Elena Gutiérrez desplaza su atención hacia las empleadas domésticas en 50 varas al este de la luna (1985) hasta llegar al autorretrato en Campo de girasoles (1996), obra que estrena en el Festival de Coreógrafos del Teatro Nacional.

En la misma dimensión autobiográfica sobre lo femenino se inscriben las coreografías de Cristina Gigirey Patinas intimas (1983) y Aquella mujer (1984). Virando hacia lo cotidiano de la pareja heterosexual, Rogelio López presenta Juan, Juan, Maria, Maria (1985) y Naturaleza muerta con sillas (1988). Lo autobiográfico también irrumpe en su obra con Cuarenta veces un año (1989) en donde se inicia la utilización del desnudo en la danza escénica costarricense. De lo cotidiano, lo que más exploran los coreógrafos costarricenses son las relaciones interpersonales.

La década de los 90

La década de los 90 presenta características distintivas interesantes de relevar. Hacia finales de la década del 80 se forman algunos grupos que producirán obras significativas más adelante. Se trata de Condanza, Diquis Tiquis, Los Denmendium, Danza Contemporánea y Danza Abend. Más tarde se constituyeron las compañías Speculum Mundi y Exómosis.

Los pioneros, aquellos que han venido trabajando en la danza costarricense desde los años 70 (M. Barboza, E. Gutiérrez, C. Gigirey, J. Ramirez y R. López) ya no producen con tanta intensidad como antes. Mientras tanto, ha surgido una nueva generación de coreógrafos formados, la mayoría de ellos, al calor de los fogueos en el Festival de Coreógrafos ya antes mencionado, y de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional; se trata de Elsa Flores, Nandayure Harley, Marcela Aguilar, Jimmy Ortiz, Alejandro Tossati, Sandra

Trejos, Luis Piedra, Ana Patricia González, Carlos Ovares y Fran-cisco Centeno.

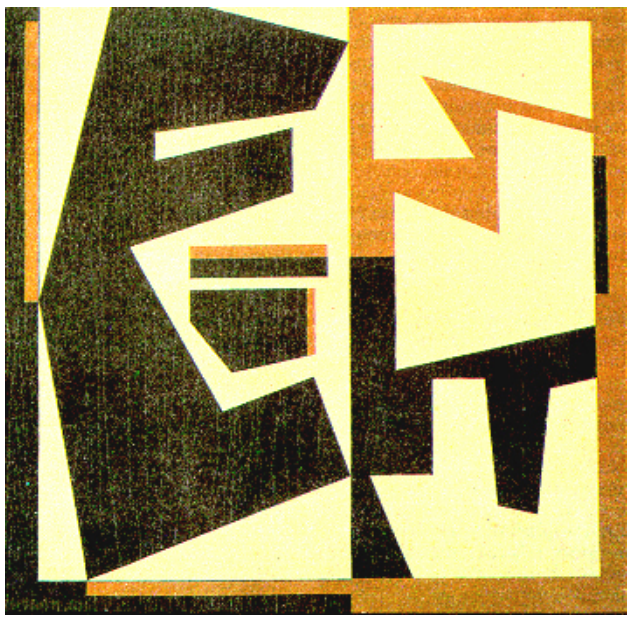
Conceptualmente, estos noveles autores han traído a las tablas costarricenses una dosis de irreverencias e ironías sin tapujos, introduciendo la parodia como género en la danza del país. Conceptualmente, sin embargo, son fieles herederos de sus antecesores.

En estos años ya no se habla de guerrillas sino de guerras nucleares, como lo hacen Jimmy Ortiz en Flósculos (1991) y Nandayure Harley en Trazos del delirio (1993). Ya no se habla de la pareja heterosexual sino de la homosexual, como lo hacen López en Acto de fe (tratando el problema del SIDA) y L. Piedra en Amores, ambas de 1997, así como Carlos Ovares en NIU yesTERDAT BaR una opción para hombres (1997).

Los temas ambientales son abordados con tanta frecuencia como el SIDA en estos años: Último cantar (1993) y Trasch (1995), montados por el grupo Speculum Mundi, hablan sobre las especies animales en peligro de extinción y sobre los desechos nucleares. En la misma línea, Elsa Flores crea Universus (1995) y Ana Patricia González trabaja sobre lo esperpéntico del paisaje creado por el hombre en todos sus trabajos, especialmente en Adendum (1995).

Pero no todo lo coreografiado en la década del 90 se realiza desde la perspectiva citada hasta ahora. También se han montado obras de corte místico o contemplativo. En esta tendencia reclaman nuestra atención los trabajos de Pruebas para San Jorge (1993) de Alejandro Tossati, Tanathos (1993) de Sandra Trejos, Sumo Hisopo (1993) (que se destaca por su marcado acento crítico) de Jimmy Ortiz, Un punto en el infinito (1996) de Luis Piedra, Koan (1996) de Elsa Floresy La pasión de San Juan (1996) de Jimmy Ortiz. Este grupo de obras asume el punto de vista fragmentadodela sociedad postmoderna; en ellas, el dolor, la decepción y la esperanza se dan la mano para mostrar la cripticidad de nuestros tiempos.

Expresando, de una u otra forma, el espíritu de la época en el que se crean y presentan, las coreografías que forman parte de la historia de la danza contemporánea de Costa Rica



constituyen un elocuente testimonio del estado de ánimo prevaleciente en diferentes momentos de nuestra historia. Y así como hoy son testimonio, cuando fueron creadas también supieron ser cristalizadoras de tendencias difusas, sentimientos vagos o intuiciones inciertas, cumpliendo sí con esa función de abrir opciones y develar misterios inherentes al arte.

(*) Bailarina, Licenciada en Historia del Arte, Directora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional.

Los retos del arte digital en el contexto Latinoamericano, introducción. Fabián Wagmister/Alejandro Cardona



Para poder enfrentarnos como creadores latinoamericanos a los retos de la tecnología digital en sus aplicaciones artísticas, requerimos de un conocimiento profundo de su naturaleza, de sus posibilidades y de sus sesgos ideológicos y expresivos.

Como todo instrumento de comunicación, hay que saber utilizarlo y no ser utilizados por él. Dado que se trata de una tecnología no inventada por latinoamericanos y que, incluso, no fue inventada para hacer lo que actualmente hace (por lo menos en el campo artístico), debemos buscar su refuncionalización de acuerdo con necesidades propias de creación y expresión artístico-cultural.

Por otro lado, el surgimiento de estas nuevas tecnologías digitales en el mundo occidental “desarrollado” no deja de ser parte de un proceso ideológico/cultural particular y, por lo tanto, incorporan intrínsecamente en su lógica de funcionamiento y programación una serie de prejuicios y sesgos que deben ser seriamente considerados a la hora de su incorporación y aplicación en contextos como el latinoamericano. Es importante recordar siempre que la tecnología no es inocente ni neutral.

Los medios digitales aplicados al arte están teniendo básicamente dos perfiles: como medio para facilitar procesos tradicionales de producción artística (como, por ejemplo, la edición no lineal de video, la grabación digital de audio y el diseño grafico), y como medio que, por su naturaleza especifica, genera nuevas formas de expresión y comunicación así como nuevas posibilidades de construcción de significación. Quizá sea aquí en donde lo digital tiene su mayor potencialidad.

La naturaleza del arte digital

Todas las formas de arte tradicional que ha desarrollado la humanidad parte de una materialidad física. Los instrumentos de producción, las técnicas, las formas de reproducción y de circulación, etc., dependen de una manipulación más o menos directa de la materia. Por ejemplo, una señal análoga es dependiente de los medios físicos y su materialidad es esencialmente física.

Si bien es cierto que otras tecnologías han sido generadoras de cambios de contenido y formato en la expresión

artística no han, como es el caso de la tecnología digital, modificado radicalmente su esencia material. Como bien lo plantea el «tecnólogo» y director del Media Laboratory del Massachusetts Institute of Technology (MIT), Nicholas Negroponte, “el arte digital se caracteriza por su inmaterialidad física”.

Al no tener una existencia material, su creación y percepción requiere una descodificación con la intermediación de una computadora. Se trata de un paso intermedio entre el artista y su obra, y entre la obra y el receptor (algo así como el paso intermedio entre la partitura de un compositor y el sonido de la obra, que depende de un intérprete).

Así, la información es codificada y luego presentada, pero no a partir de la distribución de átomos en el espacio por medio de procesos naturales, sino a partir de un código completamente abstracto y arbitrario, sin ningún fundamento físico/natural y sin ninguna relación física con la obra resultante. En otras palabras, la información digital no existe en el tiempo ni el espacio: es virtual. Existe únicamente en el momento de su descodificación por una máquina. Y en esta naturaleza virtual están precisamente las nuevas posibilidades de creación que nos aporta esta tecnología.

El peso ideológico de lo digital

El investigador norteamericano Mark Wolf, sugiere que la tecnología digital es el resultado natural de una cultura de cuantificación, de una tradición ideológica que valora, sobre todas las cosas, la medición y valorización de la experiencia a partir de su fragmentación, convirtiéndola en objeto de nuestra observación y control.

La cuantificación un proceso esencial en la tecnología digital, es un mecanismo a través del cual un fenómeno continuo e indivisible es descrito a partir de una serie limitada de valores discre-tos. Por ejemplo, imágenes o sonidos digitalizados sufren un proceso de transformación en donde el fenómeno continuo -material- se convierte en un conjunto de bits o dígitos binarios. El fenómeno debe ser “reconstruido” a partir de “una suma de las partes”, o sea, de una configuración particular de bits.

Esto es, sin duda, una simplificación de los fenómenos naturales, ya que precisa-mente niega su característica fundamental: la continuidad y la integralidad de su exis-tencia. (Es el mismo fenómeno que vemos, por ejemplo, en las ciencias sociales, que tienden a priorizar la descripción cuantitativa de la realidad a partir de “datos objetivos”, desechando o marginando los proce-sos analíticos e integradores; o las políticas económicas neoliberales que se basan en cifras macroeconómicas sin integrar aspectos como los costos sociales de las políticas, ni distinguir entre gasto e inversión en áreas como, por ejemplo, lacultura o laeducación).

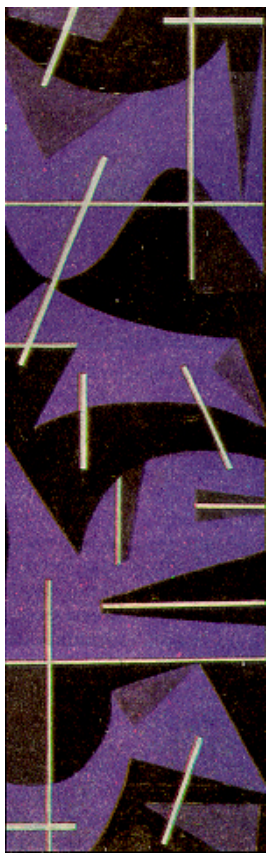
Así, entonces, hemos procedido a cuantificar todo: el tiempo, el espacio, el valor de las cosas v los fenómenos. Y, reduciendo el ámbito del conocimiento a aquellos aspectos cuantificables, hemos fracturado nuestra percepción de la realidad; como nos dice Jerry Mander, hemos perdido el sentido común.

La funcionalidad de la cuantificación es obvia y ha sido una de las bases funda-mentales de la llamada “Civilización Occi-dental”. Pero, a fin de cuentas, se trata de un proyecto ideológico/cultural entre otros, y no necesariamente el mejor.

En contraste, las culturas latinoamericanas, aunque hayan sido sometidas históricamente a esta lógica occidental, han desarrollado otras conductas históricas que apuntan hacia otro tipo de visión de mun-do en donde tienen un gran peso, por ejemplo, la intuición, los procesos de integración o convivencia de factores y proce-sos culturales muy disímiles o incluso períodos históricos diferentes (negando, de paso, la imposición cuantificadora del tiem-po histórico que nos hereda occidente), la búsqueda de construcciones culturales y artísticas vinculados a formas particulares de ser, etc. Lejos de parcelar, hemos logrado recontextualizar y reintegrar, de manera muy profunda y a veces muy contradictoria, la desastrosa fragmentación cultural que nos dejo la herencia de la conquista y la colonización. Ahora, no se trata de hacer un planteamiento maniqueo (lo bueno que somos los latinoamericanos versus lo malo que es la “cultura occiden-tal”), sino de reconocer la existencia de esta tensión histórica, de esta serie de contradicciones internas que arrastramos en todo nuestro quehacer cultural y artístico.

Entonces, al trabajar con tecnologías como las digitales, tenemos que buscar inscribirlas dentro de los procesos culturales propios. Esto significa, hasta cierto punto, “descuantizar” la máquina (o los resultados artísticos que logremos crear con ella). Hay que entenderla a profundidad para poder, si se quiere, “engañarla”, y romper con el paso implacable de su naturaleza intrínseca que se expresa como polaridades extremas: 0/1, si/no, bueno/malo, blanco/negro, prendido/apagado; polaridades típicas del pensamiento fundamentalista y muy lejanas de la sensualidad y cachondez relativista pero orgánica e íntegra que caracterizan los procesos de mestizaje e hibridación cultural de América Latina.

Y no es únicamente un problema subjetivo o de percepción. Cosas tan básicas en la producción audiovisual digital como son las metáforas del software (cuantizacion del tiempo, de las formas, etc.), los métodos de compresión (el prejuicio de la economía del bit, que elimina o distorsiona elementos como las formas curvas), el cuadriculado del mapa de pixels que conforma la pantalla, etc., conforman la materialidad de una determinada visión del mundo que no es universal.



Tecnología digital, producción y distribución

Siempre existen dos lados de la moneda. A la vez que debemos ver con ojos críticos los sesgos ideológicos y culturales de una determinada tecnología, también podemos reconocer sus potencialidades para actuar sobre ella de manera acertada.

La era digital, al romper la lógica de la era mecánica, rompe, hasta cierto punto, con una dinámica productiva que parte de la conjunción de una serie de especialistas. Más bien promueve a un nuevo tipo de generalista: una especie de "neoartesano digital".

Esto tiene que ver con la integración instrumental que nos plantea la tecnología digital: tanto artistas gráficos, músicos, videastas, animadores, diseñadores, etc., usan un mismo instrumento de trabajo, la computadora, para realizar cosas muy distintas. Pero, a la vez, esta integración instrumental permite un acceso directo a procesos de creación que antes requerían de períodos más o menos largos de entrenamiento y de aprendizaje técnico especializado.

Claro, el acceso fácil a la posibilidad "creadora" puede tener sus problemas (especialmente cuando se usa este tipo de tecnologías), pues tiende a dejar en manos del software -o de sus programadores- el proceso "creativo". Pero, por otro lado, abre una posibilidad de enriquecimiento pandisciplinaria en los procesos creativos que despiertan nuevas potencialidades expresivas y, si se quiere, democratiza proce-sos antes muy restringidos por los grados de especialización técnica y disciplinaria requeridos.

Otro factor interesante, es que una sola máquina sirve para la producción, la circulación, la recepción y el análisis de un fenómeno artístico. Esto es único en el campo de la comunicación y la producción artística.

Ambos factores, desespecialización e integración instrumental de los procesos comunicativos/expresivos, han producido condiciones muy favorables para el productor artístico tercermundista: -abarata sustancialmente los costos de producci6n y distribución, potenciando las posibilidades creadoras de manera mas democrática;- permite, hasta cierto punto, romper con la lógica de los medios de comunicación y producción centralizados y hegemónicos, producto histórico del desarrollo del capitalismo y su complejo mecánico/industrial. Las corporaciones de la comunicación han convertido a la información, el conocimiento y el arte en productos de consumo; por tanto, dejan de ser algo personal y comunal diario para convertirse en algo prefabricado y artificialmente masivo . La computadora, y fenómenos como la internet utilizados de manera alternativa, pueden escapar de este control centralizador y permitir no solo producir lo que se quiere, si distribuirlo a nivel mundial. La internet, con múltiples puntos acceso y control, pone en manos del individuo la necesidad asumir una responsabilidad activa en el procesamiento de información que recibe.

Resumiendo, lo digital brinda acceso a los mecanismos producción y distribución a aquellos que no lo han tenido y, por tanto, puede brindar espejos de validación de nuestros seres y nuestras culturas.

Tecnología digital y lenguajes artísticos

También es importante ver la especificidad estética y narrativa la creación artística digital.

El carácter virtual y la falta de materialidad física de los "objetos digitales", permite desarrollar propuestas artísticas inconcebibles con los medios tradicionales de producción: la fotografía puede asumir características temporales; el cine puede asumir características espaciales; las formas narrativas visuales pueden derivarse orgánicamente de formas netamente sonoras; se pueden construir metáforas narrativas interactivas o modulares que permiten diferentes formas de acceso a un mismo fenómeno, cosa que posibilita diferentes estructuras de presentación que respondan a las necesidades del receptor; y así podríamos enumerar muchas cosas más. Por otro lado, las posibilidades de "entrada múltiple" al objeto artístico también permiten la incorporación de lecturas criticas múltiples que interactúan con (o transforman) el "objeto generador", permitiendo la construcción de una red creciente de significados.

Un factor también interesante es lo maleable del "objeto digital" y la posibilidad de una libre manipulación (de parte de cualquiera) del producto artístico. Hasta cierto punto, al perder el objeto artístico su materialidad, pierde también su carácter de "obra definitiva" y autoría tal y como se entiende en nuestra sociedad. La posibilidad intervenir libremente en el objeto artístico lo convierte simplemente un eslabón dentro de un proceso permanente de transformaciones posibles. Esto nos abre la posibilidad, mediando, claro esta, mecanismos orgánicos de interrelación social y cultural, de inventar una especie de neotradicion oral que, curiosamente, no seria para nada oral y, más bien, tendería a ser impersonal. Sin embargo, las características de índole procesal que asume el objeto cultural digital, permite una recreación permanente del mismo, con un valor agregado personal o comunitario. Y esta forma de interacción cultural (que revaloriza el sentido colectivo de las posibilidades creadoras) esta muchísimo más cerca, en cuanto dinámica social, a la vieja tradición oral que practican (o practicaban) muchos de nuestros pueblos dentro del marco de su cultura tradicional, que el "arte de autor", que mitifica al creador individual y define la "obra" como un producto terminado, cerrado y definitivo.

Finalmente, es de gran importancia buscar en nuestro entorno modelos y prácticas culturales que tienen la posibilidad de interactuar de forma "natural" con el medio digital y su naturaleza interna. Por ejemplo, los tejidos, la cestería, los paisajes sonoros de múltiples capas, las texturas, las manifestaciones íntertextuales, etc., nos permitirían una entrada, con perspectiva propia, a fenómenos netamente digitales como el cuadriculado de pixeles de las pantallas, el hipertexto, el manejo de múltiples niveles temporales y especiales simultáneos, la reiteración con variación, entre otros. Es en la búsqueda y la exploración creativa de estas áreas de confluencia y de validación recíproca, y no necesariamente en el fotorrealismo, lo 3D, lo sharp, lo flashy, donde vamos a encontrar las claves para una expresión propia dentro del mundo de la tecnología digital.

La señal análoga, en su forma más pura, es una corriente continua de energía que debe ser "congelada" en una cinta

magnética.

Jerry Mander en su libro sobre la televisión define una serie de condiciones para la autocracia, entre las cuales se encuentra: eliminar los procesos personales del conocimiento y centralizar el conocimiento y la información. De hecho, si hay globalización de consumo sin que se dé la contraparte, que sería la globalización de la producción, lo que hay en realidad es opresión.