"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

46

Setiembre

1997

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

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Temas femeninos y arte producido por mujeres.

Heather Jelineck (*)



Durante cinco meses (marzo a julio de 1997) realicé una investigación en San José, Costa Rica, buscando identificar algunas características de la creación plástica de mujeres costarricenses.

En ese contexto realicé varias encuestas a estudiantes avanzadas de artes plásticas de diversas universidades del país (Universidad Nacional, Universidad de Costa Rica y Universidad Autónoma de Centroamérica), y entrevistas a varias artistas: Ana Griselda Hine, Virginia Pérez Ratton, Leda Astorga, Florencia Urbina y Raquel Villarreal. A continuación se exponen, brevemente, algunas de las conclusiones a las que arribé, así como se transcribe la entrevista que realicé a Raquel Villarreal.

Costa Rica: dos modelos de lo femenino

En Costa Rica parecen existir dos modelos para el comportamiento femenino: 1) el prevaleciente, que es el tradicional modelo mariano, que tiene como centro, como imagen modélica, a la Virgen María, madre de Jesús, el cual es promovido principalmente por la iglesia católica y otras iglesias cristianas, y 2) un nuevo modelo que deriva, en muy buena medida, de las necesidades plateadas por la sociedad de consumo.

El modelo mariano considera que son atributos de la mujer el ser fiel esposa, abnegada madre y obediente hija; cada uno de estos roles se realiza principalmente en la familia. Por otra parte, las necesidades que impone la sociedad de consumo obligan a que cada vez más miembros de la familia deban trabajar fuera del hogar, inclusive las mujeres. Se gesta así un conflicto entre el modelo tradicional, mariano, y el nuevo modelo, que impone la sociedad de consumo. Es por eso que la identidad de las mujeres se torna contradictoria y oscila entre ambos modelos, el tradicional y el nuevo.

La mujer y la creación plástica

Las mujeres han estado vinculadas a la creación plástica desde hace mucho más tiempo que a otras actividades fuera del hogar en Costa Rica. En buena medida se debe a que la actividad artística ha sido considerada por la ideología dominante como "actividad superflua", "de lujo", buena para "llenar espacios de ocio" de mujeres pudientes a las cuales les sobraba el tiempo. Por otra parte, debe considerarse que la ideología patriarcal siempre ha privilegiado ciertas dimensiones de lo humano en función de ser asociadas a "lo masculino" o a "lo femenino".

A lo masculino se asocia lo racional, la lógica, la agresividad, la fuerza y la dureza de temperamento; es decir que el varón tendría el cerebro como órgano rector. Lo femenino, por su parte, se asocia a lo afectivo, lo sensible, los sentimientos, la delicadeza; es decir, el órgano sede de lo femenino sería el corazón. Y al arte se le ha entendido como ligado a esa dimensión sensible, "femenina" de lo humano; por lo tanto, los prejuicios para que las mujeres se incorporen a la actividad artística siempre fueron menores.

Lo realmente nuevo en ésto es que hasta hace poco tiempo las mujeres artistas han empezado a entender el arte como un vehículo para expresar su propia problemática femenina, distinta de la de los varones. Esto debe relacionarse, en términos generales, con la creciente conciencia que la sociedad en general -y las mujeres en particular- van adquiriendo de su específica situación. Como en otros espacios de la realidad social, esta situación de ambivalencia y conflicto encuentra expresión en la plástica; pero más que en la plástica en general, debemos decir que encuentra expresión en la plástica que es producida por mujeres. Las plásticas que toman la situación de la mujer como motivo de trabajo lo hacen desde un punto de vista crítico, cuestionador, utilizando símbolos, signos y, en general, contenidos innovadores; pero también innovan en el terreno de las formas pues su actitud crítica debe tener un "envase" apropiado.

Una mentalidad de transición

En términos generales, se puede considerar que en muchas de las mujeres que habitan en el área urbana del Valle Central de Costa Rica existe lo que podríamos denominar como una mentalidad de transición del modelo mariano al nuevo modelo que deriva de la sociedad de consumo.

Los valores nuevos, sin embargo, no siempre son sustentados por las mujeres más jóvenes ni, a la inversa, los tradicionales por las de mayor edad. Parece plausible indicar que, más que la edad, lo que motiva la adherencia a los nuevos valores está más relacionado con su experiencia personal. Así, por ejemplo, el hecho de que una mujer joven sea soltera, viva en casa de los padres y tenga expectativas de realizar una vida de corte tradicional, vuelve a las mujeres jóvenes sustentantes de valores tradicionales, mientras que mujeres que han tenido experiencias fuera del hogar (han vivido solas, han tenido hijos y tienen un trabajo) vinculan valores más ligados al nuevo modelo. Esta nueva mentalidad resta importancia al valor de la virginidad en la mujer y el varón a la hora de iniciar la vida marital, afirma la necesidad de que la mujer se realice tanto en el hogar como en un trabajo fuera de él, no reprueba contundentemente el hecho de tener hijos sin estar casada y reclama iguales deberes y obligaciones para el varón y la mujer en el seno del hogar.

La mentalidad de transición y la actividad plástica femenina

Esta mentalidad de transición encuentra expresión en la actividad plástica en diferentes formas. Encuestas realizadas a estudiantes avanzadas (último año de carrera) de artes plásticas muestran que tienen poco interés por inspirarse en la situación general de la mujer para su trabajo plástico y que, cuando lo hacen, se contentan con la información que les brindan los medios de comunicación colectiva. Hay, sí, un mayor interés por lo femenino pero desde una perspectiva que deriva de su propia problemática personal. Entrevistas realizadas a artistas mujeres que se encuentran insertas en la práctica profesional muestran que lo anterior constituye una constante que, posiblemente, podría caracterizar la práctica artística de las plásticas costarricenses: el espacio de lo personal (lo íntimo, el hogar, la memoria) es donde encuentra lugar la reflexión sobre "lo femenino".

Con respecto a esta característica apuntada, podemos ensayar dos hipótesis: 1) que es producto de la mentalidad de transición puesto que el tema de lo femenino ya está presente en la práctica artística, pero está presente como expresión de una problemática personal y no social. En este planteamiento hipotético subyace la idea de que los niveles de conciencia avanzan hacia "lo social" como su punto culminante de maduración; 2) que no se trata de una mentalidad de transición sino, más bien, de una característica específica de la plástica femenina. La introspección, la prioridad de los temas íntimos y personales serían una forma específica de la creatividad femenina que encuentra expresión también acá. Se dice "que encuentra expresión también acá" en la medida en que tanto en otros países como en otros espacios de creatividad artísticos (como la literatura, por ejemplo), se ha señalado reiteradamente en los últimos años que ésta constituye una característica de los productos de la creatividad femenina.

Podemos concluir en este sentido que la proliferación de la creación plástica femenina en Costa Rica constituye, por el hecho mismo de ser una práctica (un trabajo) que circula y se confronta fuera del hogar, una muestra de la "salida" de la mujer hacia lo público en nuestros días; por otro lado, que esa "salida hacia lo público" se hace sin desligarse temáticamente del ámbito tradicional de "lo doméstico" (que constituye el principal espacio en el que se recrea su reflexión) y "lo personal". Por lo tanto, no es tanto lo femenino lo que interesa a las artistas, sino esos espacios en los que se ha realizado tradicionalmente la feminidad.

La ironía como medio

Además de lo doméstico y lo personal, la ironía es un tercer elemento presente que debe tomarse en cuenta pues se utiliza para la comunicación del mensaje al público. La ironía ha constituido una forma de crítica enraizada en la cultura popular latinoamericana. El hacer burla de lo establecido evidencia facetas ocultas a la vista y desnuda la anormalidad de lo normal. Seguramente a la plástica no le interesa entrar a discutir lo que es normalmente aceptado, pero sí evidenciar que tal normalidad, no por aceptada, es valedera. El hecho de evidenciar posibilita empezar a pensar en la posibilidad de cambiar. Esto pone de relieve otro aspecto importante de remarcar: aunque las fuentes de inspiración de la obra plástica se encuentra en lo doméstico y lo personal, el mensaje que se envía al público busca establecer, en muchos casos, cuestionamientos que rebasan estos espacios, desbordándose en lo social. La ironización permite, por otra parte, mesurar el mensaje, sobre todo tratándose de cuestionamientos que tienen que ver con espacios de lo privado, lo íntimo y sus valores morales, frente a los cuales el público podría sentirse agredido y rechazar el mensaje.

(*) Artista norteamericana vinculada al Knox College de Chicago. El presente artículo presenta algunas conclusiones a las que llegó en su investigación asesorada por Rafael Cuevas Molina.

Uno trabaja y pinta porque se trata de descubrir y entender. Entrevista a Raquel Villarreal. Heather Jelinek



En su obra ¿está usted interesada en presentar la situación de la mujer?

Sí, yo trabajo mucho con respecto a la mujer; más bien podría decir que siempre trabajo con respecto a la mujer. Tengo una conciencia modelo muy fuerte de mi mundo de mujer y siempre mi obra es una reflexión sobre eso.

¿Hace algún tipo de investigación al respecto?

Los elementos, los campos que yo quiero profundizar tienen relación con diferentes aspectos de mi realidad. Me interesa mucho comprender dentro de un marco social e histórico. Por eso investigo aspectos que tengan que ver tanto con el género como con la realidad política, social y económica; estudio también la problemática física, los planteamientos actuales; o sea, pretendo tener una visión del mundo lo más completa, rica y actualizada posible. Ahora también, por supuesto, la investigación la dirijo mucho hacia mi mundo interior, a la comprensión de mi psique, que también me puede ayudar a comprender el mundo "de los otros"; trato de comprender más que de manejar información porque parto de la idea de que la comprensión profunda es lo que se refleja en la obra. En ella yo trato de reflejar, de algún modo, lo que voy comprendiendo a la vez que, por supuesto, la obra me va señalando cosas que a lo mejor no tenía en la conciencia. Es, por lo tanto, un juego de doble vía en el que pretendo ir ampliando constantemente mi horizonte.

¿La situación de la mujer que se expresa en su obra es más social o personal?

En ese sentido, yo no establezco diferencias. En mis reflexiones parto de mis vivencias, las cuales miro también en los otros, no sólo en las mujeres. Yo trato de comprender mis vivencias dentro de un mundo que es de hombres y de mujeres, porque yo creo que en esto de los asuntos del género tampoco los hombres andan muy bien; es decir, que tanto hombres como mujeres salimos afectados. Ambos perdemos porque ambos somos desvalorizados, aunque son desvalorizaciones distintas. Aunque yo pretendo comprenderme y comprender dentro de esta complejidad.

¿Qué aspectos específicos de la situación de la mujer encuentran especial atención en su trabajo?

Amén de la situación que vivimos las mujeres, a mí me interesa mucho toda la programación social que se refleja en nuestra propia programación; es decir, cómo nosotras somos, al fin y al cabo, nuestras propias represoras. Es decir, de qué maneras, terriblemente sutiles, nuestra psique refleja las cosas. Entender, comprender eso, desenmascarar esas cosas a mí me parece muy importante porque lo que es muy evidente todo el mundo lo ve y es más fácil trabajarlo y, eventualmente, solucionarlo. Me interesa más entrar en lo profundo, donde están fijados los puntos que determinan las acciones evidentes.

¿Su trabajo se dirige especialmente a las mujeres?

No, el trabajo se dirige a uno mismo. Pienso que uno trabaja y pinta porque se trata de descubrir y entender. No pretendo dirigirme a nadie. En primera instancia, yo trato de descubrir, de comprender. Ahora, en el momento en que la pieza ya está fuera de mí toma su vida independiente y será percibida por aquellos que, de algún modo, tengan alguna empatía con lo que estoy tratando.

¿Tampoco busca, por lo tanto, espacios en dónde exhibir su obra para que pueda ser vista especialmente por mujeres?

No, no busco.

¿Recibe comentarios diferentes de hombres y mujeres sobre su obra?

Sí, siempre hay comentarios de muy diverso tipo porque hay comprensiones distintas.

¿No se preocupa tampoco por utilizar materiales que tengan algún especial significado para las mujeres?

No, en mi lenguaje utilizo técnicas mixtas o el que considere necesario para, dentro del proceso, llegar a una proyección.

¿Ha habido mujeres artistas que la han influido especialmente en su obra plástica?

Una recibe múltiples influencias, no sólo de mujeres. Por ejemplo, a mí el tema del género me gusta mucho conversarlo con hombres porque pienso que ellos analizan las cosas desde perspectivas que a uno como mujer no se le ocurren; entonces, no me encierro. Yo no diría que soy feminista o que me interesa el tema del género en sí; me interesa solamente en tanto tiene incidencia en mi vida y en la de los que están alrededor de mí.

¿Encuentra el cuerpo de la mujer un lugar especial en su trabajo?

He trabajado muchas figuras femeninas, pero ahora también trabajo la masculina. Fundamentalmente he trabajado figura femenina completa.

¿Trabaja usted en común con otras plásticas?

No, mi trabajo es individual a la hora de hacer mi producción. He hecho, sí, un trabajo colectivo en la Universidad Nacional, un mural con alumnos y colegas de la Escuela de Ciencias Agrarias; pero, normalmente, es un trabajo individual.

¿Conoce usted algún tipo de colaboración especial que se dé entre artistas plásticas para realizar su trabajo?

Realmente aquí, en Costa Rica, es poco lo que se da en ese sentido. Existen algunos grupos que se reúnen pero más bien por intereses de comercialización, pero no

conozco esfuerzos de trabajo colectivo en otras direcciones.

¿Existe algún tipo de intercambio de ideas con otras artistas sobre el trabajo plástico?

No, tampoco. Ahora que hago una maestría en artes sí; ese es un espacio en el cual se discute, se hacen planteamientos pero, fuera de ese tipo de espacios, se lee poco y se discute menos. No está dentro de la tónica, no lo hemos desarrollado como sociedad.

Es, por lo tanto, un trabajo eminentemente personal...

Sí, Ahora, donde yo realizo un trabajo más colectivo es en la docencia en la Universidad Nacional, en los Talleres de Expresión, en donde hago un trabajo de profundización y de reflexión sobre los problemas de la plástica, de la expresión, de contenidos, etcétera. Mi trabajo constantemente alimenta mi docencia y ésta alimenta mi trabajo, y ese es un trabajo colectivo.

¿Encuentra alguna diferencia entre la obra de artistas varones costarricenses y artistas mujeres costarricenses?

No; en donde yo encuentro una diferencia es entre la gente que anda metida en los parámetros comerciales y la que anda haciendo búsquedas en serio. Esa sería la diferencia fundamental, una diferencia de planteamiento, de calidad, pero no por género.

¿Considera que existe algún tipo de discriminación para el trabajo de artistas mujeres en relación con el de artistas varones?

Yo no diría que existe exactamente discriminación. Yo pienso que son los procesos sociales los que definitivamente favorecen al varón con respecto a la mujer en todos los aspectos, desde la disponibilidad de tiempo hasta los apoyos reales, efectivos, porque suele suceder que los varones tienen apoyos que nosotras no tenemos. Por ejemplo, para los varones la esposa se convierte en un apoyo que les resuelve cantidad de problemas, mientras que para las mujeres el esposo no es nuestro apoyo. Son situaciones reales: generalmente los hombres tienen mucho más apoyo que las mujeres. Yo no lo vería como discriminación consciente, lo vería como una discriminación producto de la realidad social.

¿Considera usted que existe algún tipo de prejuicio en el medio costarricense para con la plástica hecha por mujeres?

Existe un prejuicio para con todo lo hecho por mujeres. Siempre se considera que lo hecho por mujeres está en falta, es inferior a lo hecho por el hombre. A un hombre muy loco se le cataloga como genio y una mujer en esas mismas condiciones pareciera que es loca. Hay una valoración negativa con respecto a la mujer en todo, entonces hay una concepción de que lo que dicen los hombres ha de ser verdad y lo que decimos las mujeres pues quién sabe. Pero esa es la valoración establecida a partir de la cual la racionalidad es la que manda, y se supone que los varones son más racionales que las mujeres.

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.

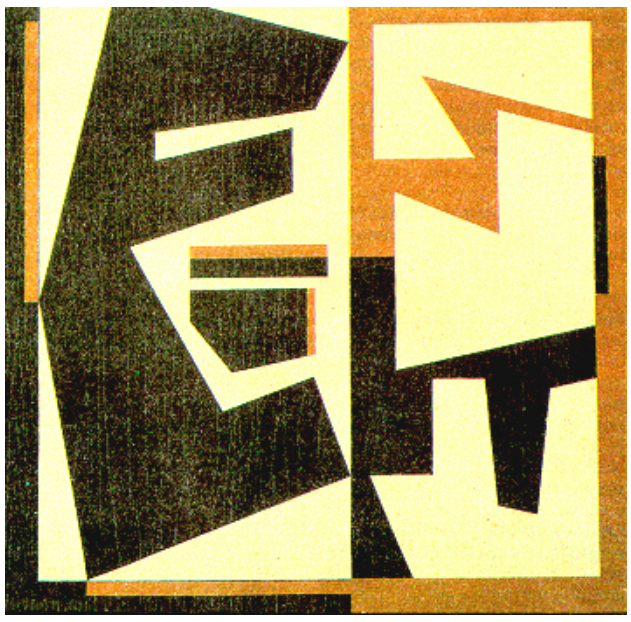
Conceptualmente, estos noveles autores han traído a las tablas costarricenses una dosis de irreverencias e ironías sin tapujos, introduciendo la parodia como género en la danza del país. Conceptualmente, sin embargo, son fieles herederos de sus antecesores.

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).

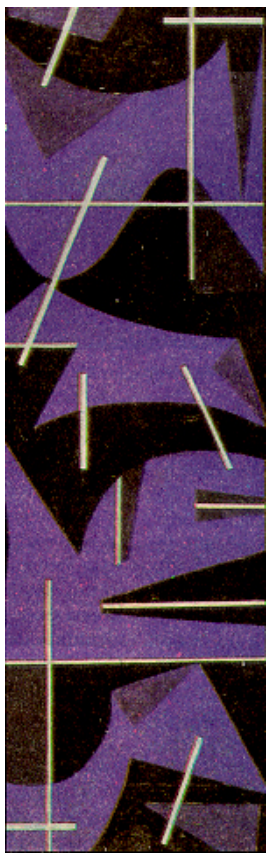
Así, entonces, hemos procedido a cuantificar todo: el tiempo, el espacio, el valor de las cosas v los fenómenos. Y, reduciendo el ámbito del conocimiento a aquellos aspectos cuantificables, hemos fracturado nuestra percepción de la realidad; como nos dice Jerry Mander, hemos perdido el sentido común.

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.