

ARTE

CONTEMPORÁNEO COSTARRICENSE



Ana Mercedes González Kreysa

ARTE

CONTEMPORÁNEO
COSTARRICENSE

Ana Mercedes González Kreysa



EDITORIAL
UCR
2017



709.728.6

G643a

González Kreysa, Ana Mercedes.
Arte contemporáneo costarricense / Ana Mercedes González Kreysa. –1. ed.– Costa Rica: Edit. UCR, 2017.

lvi, 115 p.

ISBN 978-9968-46-615-8

1. ARTE COSTARRICENSE – HISTORIA.
2. ARTE CONTEMPORÁNEO – COSTA RICA.
3. ARTE MODERNO. 4. MUJERES ARTISTAS – COSTA RICA. I. Título.

CIP/3080

CC/SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición: 2017.

La EUCR es miembro del Sistema de Editoriales Universitarias de Centroamérica (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Marjourie Martínez C. y la autora* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpizar L.*
Diseño, diagramación y portada: *Daniela Hernández C.* • Imagen de portada: *Superhéroes del sXXI, 2005.*
Litografía con monotipia, Alberto Murillo • Control de calidad: *Alejandra Ruiz B.*

© Editorial Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica.

Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr
www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: enero, 2017.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

CONTENIDO

Preámbulo	xvii
Introducción	xxxv
1	
COSTA RICA Y LAS ARTES VISUALES DE FINALES DEL SIGLO XX	1
Panorama geopolítico latinoamericano	3
La (pos)modernidad artística asediada: las artes visuales latinoamericanas de finales del siglo xx	5
Costa Rica y las tendencias visuales posmodernas: una nueva forma de mirar y asumir las prácticas artísticas	9
2	
TENDENCIAS, PROCESOS Y SIMULACROS: EL ARTE Y LOS ARTISTAS COSTARRICENSES DE FINALES DEL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI	15
El punto de partida de un arte contemporáneo costarricense	18
3	
UNA NUEVA VÍA PLÁSTICO-DISCURSIVA: EL GRUPO BOCARACÁ	35
Los proponentes	39

4 |

DEBATES ENTRE LA TRADICIÓN Y LA POSVANGUARDIA: LAS ARTES VISUALES COSTARRICENSES DESDE 1990 HASTA EL 2000	49
Fotografía	61
Escultura	65

5 |

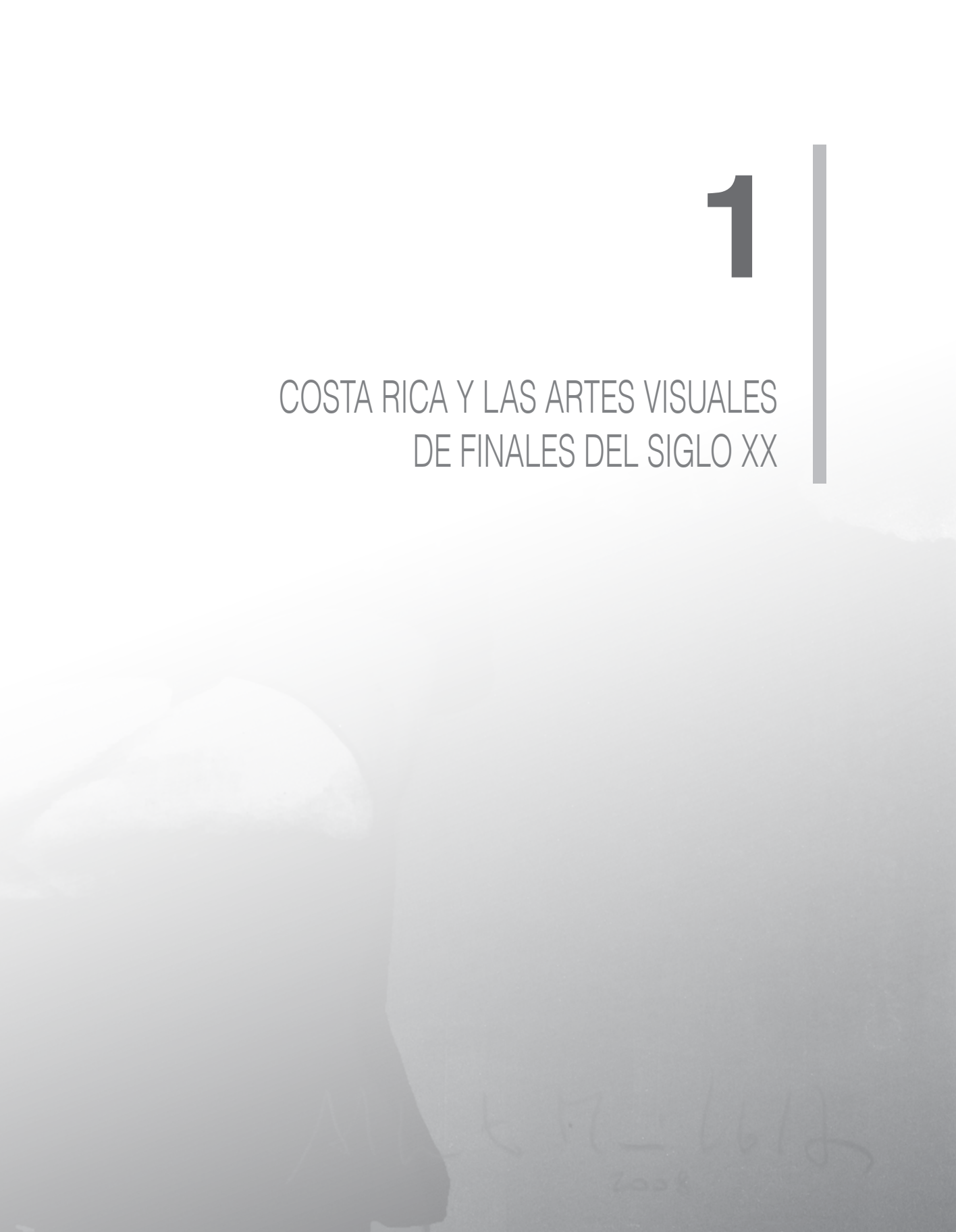
EL PAPEL DE LA MUJER ARTISTA A FINALES DEL SIGLO XX EN LA COSTA RICA CONTEMPORÁNEA	73
--	----

6 |

CONCLUSIONES	95
<i>Post scriptum</i>	105
Bibliografía	111
Acerca de la autora	115

1

COSTA RICA Y LAS ARTES VISUALES DE FINALES DEL SIGLO XX



Panorama geopolítico latinoamericano

Durante la segunda mitad de la década de los setenta, América Latina continuaba sumida en lo que se prefiguraba como la inevitable crisis del capitalismo. Esta, como se ha comprobado, no solo abarcó los ámbitos económicos y políticos occidentales, sino que se sumó con una velocidad impresionante a todos los espacios culturales de las sociedades.

Latinoamérica continuaba inmersa en sus particularismos y, como lo afirma el periodista César Zubelet, aún sometida a las “botas” que la aplastaban. Uno de los acontecimientos que más hirieron y promovieron el desencanto de las utopías socialistas de la región fue el derrocamiento, acontecido el 11 de septiembre de 1973, del Gobierno chileno del presidente Salvador Allende. Este fue promovido de manera indirecta por las fuerzas de inteligencia norteamericanas y activado directamente por su siervo directo, el paradigmático general Augusto Pinochet. Le siguieron, como un collar de cuentas que se revienta una vez tensada la cuerda que las sostenía, una gran cantidad de acontecimientos similares, los cuales fueron como una explosión cuya onda expansiva era imposible detener.

En el istmo centroamericano, El Salvador presenciará, a lo largo de los años setenta y ochenta, el genocidio y el enfrentamiento del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional. Este se enfrentaba al terrorismo de Estado promovido por el Partido Conciliación Nacional, integrado por la fuerza de los militares y la oligarquía salvadoreña, la lucha alcanzaría su punto más álgido el 24 de marzo de 1980 con el asesinato del arzobispo de San Salvador, Monseñor Arnulfo Romero.

En Nicaragua, por otra parte, luego de décadas de luchas guerrilleras contra la dictadura y dinastía de los Somoza, se concreta su movimiento con el derrocamiento de Anastasio Somoza el 19 de julio de 1979. De este modo, toma el poder el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

El tradicional y preeminente papel de los Estados Unidos en el orbe latinoamericano será durante las décadas en estudio una sombra de intenso reflejo en el continente, como bien lo apunta el economista ecuatoriano Pablo Dávalos:

De la misma manera que la derrota a los partidos comunistas del cono sur de la región implicó un efecto dominó en el continente y permitió que el sistema político liberal procese los conflictos sociales sin opciones ni alternativas radicales en contra del sistema capitalista... Había, por tanto, que destruir los contenidos políticos de la nueva democracia que se estaba construyendo en Nicaragua por fuera de los moldes del liberalismo, sobre todo en un contexto en el cual el sistema mundo capitalista entraba en plena especulación y crisis financiera de la deuda externa, y América latina se sumergía en la larga noche neoliberal.

EEUU [sic] aplicó el concepto de “guerras de baja intensidad” para legitimar la intervención y para darle contenidos políticos a esa intervención. La “guerra de baja intensidad” fracturó a las sociedades centroamericanas. El genocidio guatemalteco, la violencia de la guerra civil salvadoreña, la guerra en Nicaragua que condujo a la derrota electoral de los sandinistas, abrieron el camino para el retorno a la democracia en el continente. La democracia que sustituía a las dictaduras militares y a los proyectos alternativos, solamente podía inscribirse en los contenidos del neoliberalismo. El miedo como heurística del terror que sintieron las sociedades centroamericanas fracturó sus sueños de alcanzar incluso su liberación nacional. Las “guerras de baja intensidad” derrotaron a los proyectos alternativos como opciones reales de poder y abrieron el espacio político para el “Estado social de derecho” neoliberal, que será el formato único del retorno a la democracia del continente (Dávalos, s. f., párr. 6).

Las políticas norteamericanas en el continente vinieron en detrimento de la estabilidad y el establecimiento de verdaderos Estados democráticos y soberanos. Por esto, diversos mecanismos, como el endeudamiento de las naciones latinoamericanas y las medidas coercitivas de instituciones internacionales, como el Fondo Monetario Internacional o el Banco Internacional de Desarrollo, cumplieron de cierto modo su función en estas regiones: permitieron y abrieron la puerta a los planteamientos neoliberales propios de las últimas décadas del siglo XX.

El caso de Costa Rica no es excluyente, aunque tiene contornos que la particularizan del contexto territorial en el que se desenvuelve históricamente. La disolución del Ejército, así como el desarrollo de una cuidada y bien perfilada imagen internacional sostenida por eslóganes como el de “paraíso de paz” y “la Suiza centroamericana”, al lado de su tradicional apoyo, por parte de los “(pos)modernos oligarcas”, a las políticas norteamericanas de larga data en

el siglo XX sustrajo, al menos de forma pública, al país de los acontecimientos que se desarrollaban hacia el norte de sus fronteras.

En el campo político y, por ende, en el económico, el periodo de 1978 a 1982 sumió a la nación en una de las crisis económicas más graves que se habían sufrido hasta el momento. Concretamente, ese tiempo, en que fue presidente de la República Rodrigo Carazo, condujo al país a una depresión económica que se prefiguraba en el orbe latinoamericano y que fue el producto de un mal manejo de las políticas económicas, lo cual trajo de picada toda la estructura política, económica y cultural. En este contexto y con esta carta de presentación, Costa Rica ingresa a las dos últimas décadas del siglo XX.

Al respecto, el historiador Héctor Pérez Brignoli brinda una acertada descripción del escenario que acogerá a las manifestaciones visuales costarricenses de fin de siglo:

En el periodo 1950-1980, el cambio cultural fue paralelo a los cambios económicos y sociopolíticos. Las transformaciones en la vida material modificaron paulatinamente los modos de vida, las percepciones, las creencias y los modelos culturales. El ritmo de la urbanización fue rápido y en la década de 1970 la mayoría de la población costarricense estaba en contacto con la radio, la televisión y la prensa. Con la difusión de los ideales de la sociedad de consumo, el proceso de secularización se aceleró notablemente (1997, p. 193).

Esta percepción ubica a Costa Rica al borde de la línea de cruce hacia un nuevo tipo de sociedad, con premisas muy diferentes de las desarrolladas tradicionalmente. Así, de forma vertiginosa e incisiva, los acontecimientos políticos, económicos o culturales, que tienen lugar a finales de esta época, configurarán, en el campo de las artes visuales y la cultura en general, un nuevo perfil del creador sometido, en cierta forma, a las contradicciones propias de la cultura y la idiosincrasia costarricense, al lado de una necesidad compulsiva de trascenderlas.

La (pos)modernidad artística asediada:
las artes visuales latinoamericanas de finales del siglo XX

La historia de Latinoamérica ha presentado notables particularidades de cara a la dinámica histórica de los países de extracción anglosajona y nortea, que forman parte de esta vasta faja territorial denominada el continente americano.

Los diversos procesos históricos, acaecidos en la porción de territorio conquistada y colonizada por España y Portugal, se encuentran tradicionalmente mediatizados por la ideología religiosa dominante: el cristianismo de veta católica específico; este, en su momento histórico, era la única vía unificadora del contexto territorial.

El proceso que trae la autonomía y constitución de aproximadamente 16 naciones, otrora partes constitutivas de un bloque binario, encarnado por el fenómeno virreinal, promueve no solo física, sino psicológicamente un sentimiento fragmentario que no tenía lugar durante el periodo colonial, pero que sí adquiere una importancia notoria en América Latina, durante los siglos XIX y XX. Este planteamiento resulta muy importante cuando es necesario comprender las dinámicas histórico-culturales de Latinoamérica, pues permite construirlas siguiendo los parámetros convencionales que se utilizarían para entender el proceso histórico del resto de los países del bloque occidental.

Cuando se quiere hablar de un fenómeno como el de la modernidad en esta región, no se puede dejar de señalar su particularidad; en primer lugar, porque este proceso es fundamental para comprender la configuración del capitalismo e industrialismo en Occidente y para permitir remarcar el rezago que supuso su establecimiento en América Latina. Este aspecto muestra que la modernidad fue impuesta desde afuera, en consecuencia, no tuvo un desarrollo coherente dentro de la región:

Mientras en Europa la modernidad corrió parejas con el fortalecimiento de una economía de mercado basada en el capitalismo, con sus consecuencias para la producción de bienes y servicios y las relaciones entre las personas, Latinoamérica se desarrolló por otros derroteros, sobre todo después de la primera mitad del siglo XVIII. A las necesidades sociales de la modernidad se oponía el carácter inacabado de una economía mercantil. Esta discrepancia llegaría a imprimir su impronta en la autoconciencia de Latinoamérica y a determinar sobre todo la idea de modernidad... en los siglos XIX y XX Latinoamérica permitió la modernidad como construcción meramente intelectual, pero en modo alguno en la práctica social y cultural (Barloewen, 1995, p. 250).

Dicho proceso, según las palabras de Constantin von Barloewen, hizo que en América Latina esta tuviera un vínculo con el fenómeno de la modernidad occidental, desde una perspectiva más teórica que pragmática. Por lo tanto, el fenómeno sufrió bifurcaciones que han dotado a la modernidad latinoamericana de contornos imprecisos, los cuales han obligado a los países del área a equiparar sus contradicciones a un modelo moderno que se ajustaba más a las necesidades

del bloque primermundista que al propio. En este sentido, y volviendo al análisis que hace Barloewen, “Hasta ahora Latinoamérica se caracterizaba por una modernidad periférica expuesta a los conflictos de una heterogeneidad cambiante en la cultura, la política y la religión” (1995, pp. 262-263).

A la luz de las manifestaciones artístico-visuales latinoamericanas, se evidencia la realidad expuesta. Esta parte de América desarrolló, durante la primera mitad del siglo XX, un sistema coherente de representación visual, ajustado a las principales preocupaciones que la aquejaban. La problemática de la identidad, la búsqueda de un reconocimiento por parte de los habitantes de estos países de su hibridez y diversidad, la necesidad compulsiva de ir hacia el encuentro de lo propio y de una individualidad adquirida a partir de lo local y no lo global vinieron a constituir movimientos de la vanguardia plástica latinoamericana. Ejemplos de estos son el muralismo mexicano, el indigenismo y, en menor medida, las búsquedas dirigidas hacia un encuentro con ismos de extracción europea, como el surrealismo, el geometrismo o el abstraccionismo expresivo, metamorfoseados a partir de dinámicas propias.

Al respecto, sería un enorme error pretender hacer extensiva la conceptualización de una modernidad artística asumida e impuesta por completo a partir de los discursos propios de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX. Esta especie de ósmosis del movimiento se constituiría en un exabrupto para la capacidad creativa intrínseca de los latinoamericanos. Néstor García Canclini, cuyos esfuerzos por establecer un análisis coherente del fenómeno artístico-cultural latinoamericano han sido encomiables, propone una visión clara de la problemática de las artes visuales de la zona y el particular proceso en que se han desenvuelto a lo largo del siglo XX. Este último ha desembocado, al final de ese siglo e inicios del XXI, en un proyecto (pos)moderno confuso y presionado por incidencias, personalidades e intenciones extrartísticas que han sometido las realidades culturales a tensiones, las cuales han particularizado la problemática de las artes visuales latinoamericanas tanto desde el punto de vista de su análisis discursivo como creativo:

La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa.

No fue tanto la influencia directa, transplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo, y en un caso, el mexicano, en plena revolución (García, 1991, p. 75).

Según lo explicitado por García Canclini, en el espacio del continente latinoamericano es posible destacar la injerencia de países cuyos movimientos plásticos asumen la batuta para configurar y desplegar influencias al interior de naciones con realidades y coordenadas históricas similares. En este sentido, México, en la región mesoamericana y en cierta medida en la suramericana, ha tenido un papel histórico fundamental de influencia y norte para muchos de los artistas visuales. Brasil y Venezuela también presentan un desarrollo importante, en particular en el campo de la creación de instituciones y tendencias visuales contemporáneas más acordes con las premisas de lo que se podría catalogar una modernidad en el campo de las artes visuales.

Asimismo, al pasar de un concepto como el de modernidad al de posmodernidad en el ámbito latinoamericano, de nuevo aparecen paradojas y contradicciones que es necesario dilucidar. No obstante, estas aún no han sido del todo clarificadas por los teóricos de la historia de la región de las vertientes sociales, como la sociología, la historia, la antropología, el psicoanálisis, entre otras.

En 1990, la frase “Hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente”, de Néstor García Canclini, referida al proceso histórico de la América Latina contemporánea, no dejaba de ser más cierta. Más adelante, dentro de este mismo contexto, se tornaba mucho más explícita, cuando García apunta:

Estos movimientos no pudieron cumplir las operaciones de la modernidad europea. No formaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural (1991, pp. 65-66).

Diecinueve años más tarde, se puede comprobar que los procesos no se han concretado aún, en el incesante vaivén de un contexto mundial cada vez más cercano, pero no más lejano ni ajeno entre sí. El mundo de las artes visuales latinoamericanas se ha visto radicalizado y forzado, por la intersección y participación de las políticas culturales, tanto públicas como privadas, a reinventarse constantemente; sumido bajo presiones como las políticas del mercado, la indiferencia estatal y la voracidad privada que otrora le fueran ajenas. Estos aspectos no hablan de una crisis posmoderna, sino más bien de una modernidad mal esbozada, fraccionada y amorfa, cuyo extrañamiento expone críticas escisiones, las cuales han prefigurado y configurado, en su momento, para todo aquel que insiste en ello, una seudoposmodernidad de cuyas máscaras Latinoamérica ha sido más víctima que artífice.

Costa Rica y las tendencias visuales posmodernas: una nueva forma de mirar y asumir las prácticas artísticas

El modo más seguro de comprender el concepto de lo posmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente.

Frederic Jameson

Para finales de los años setenta y durante los ochenta, Costa Rica se inserta dentro del marco de las políticas neoliberales propias del período y del orbe mundial, en particular de la zona occidental del planeta; el ambiente plástico-visual nacional sufre con este hecho.

Un aspecto poco desarrollado y difuso hasta ese momento es la comprensión por parte de los que se catalogarán en este texto como agentes extraartísticos. De los que tanto la promoción y la comercialización de las artes visuales se constituían en una forma novedosa de invertir, estos insertarán, en un momento de crisis económica en el medio costarricense, un nuevo tipo de políticas culturales privadas que sustituirán, de forma paulatina, las funciones tradicionales asignadas al entonces llamado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Este último se encontraba sumido en una especie de “populismo” cultural acorde con las incidencias históricas centroamericanas propias del periodo, de modo que enfatizaba su tarea en la promoción cultural y la consolidación de lo que se denominaron las Casas de la Cultura; hecho que despertó la oposición de los intereses(ados) de la capital, prestos, en todo momento, a conservar su carácter hegemónico en ese ámbito, lo cual se oponía a una radicalización cultural localizada en las zonas rurales.

Como se apuntó, la privatización de las políticas culturales visuales en Costa Rica tiene su origen en dicho momento. Urge una revisión profunda de un fenómeno que logró desplazar las propuestas de un Estado protector, hasta ese momento débiles, para abrir un abanico de posibilidades que, positivas o negativas, eran desconocidas en el contexto artístico-cultural costarricense. Este no es un fenómeno excluyente del resto de Latinoamérica e incluso de un orbe mundial, bruscamente empujado a una privatización, homogeneización y globalización hambrienta por rescatar, así como por sanar los residuos de un sistema capitalista, cuyas bases se desquebrajaban violentamente, revelando su enfermedad y decrepitud.

Néstor García Canclini ha esclarecido este proceso de forma clara con el caso de México y del resto de las metrópolis latinoamericanas, lo cual también es un ejemplo de lo acontecido en Costa Rica durante este periodo:

A fines de los setenta, pero especialmente a partir de la crisis económica de 1982, las tendencias neoconservadoras que adelgazan el Estado y clausuran las políticas desarrollistas de modernización aproximan a México a la situación del resto del continente. Así como se transfiere a las empresas privadas amplios sectores de la producción, hasta entonces bajo control del poder público, se sustituye un tipo de hegemonía, basado en la subordinación de las diferentes clases a la unificación nacionalista del Estado por otro en el que las empresas privadas aparecen como promotoras de la cultura de todos los sectores (García, 1991, p. 88).

Los Programas de Ajuste Estructural (PAC), dependientes de las políticas del Fondo Monetario Internacional, afectarán directamente las políticas culturales costarricenses. El ejemplo más claro de este fenómeno es la aparición en la escena en las artes visuales de la Corporación Lachner y Sáenz, empresa centrada en la venta de automóviles, como patrocinadora y mecenas de los artistas plásticos nacionales, al lado de las incipientes tentativas de la Tabacalera Republic Tobacco Company y más adelante la poderosa Florida Ice & Farm Company, una transnacional que inició la adquisición de la Cervecería Costa Rica (Cervecería Tropical, entonces) en 1977.

El caso de la empresa Lachner y Sáenz es paradigmático en el contexto de las artes visuales costarricenses. Su iniciativa bien puede considerarse como el catalizador de la situación de la plástica contemporánea costarricense. La organización que realiza de una Bienal de Arte (1984) es un giro extremo en el ambiente artístico-visual durante los diez años que prevalece; se distingue, gracias a su poderío económico, por asesorarse con los curadores más serios del país y del extranjero. De igual forma, desplazó la injerencia estatal, menospreciada en ciertos momentos por los mismos artistas visuales, de los Salones de Artes Visuales iniciados en 1972 y concluidos en 1993, un año antes del fin de las Bienales de Lachner y Sáenz.

Para la década de los noventa, la brecha abierta por esa compañía se consolida con la *Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica* (1994). Esta posee un interés especial por su especificidad, ya que la escultura en el país no había contado con el mismo empuje estatal que la pintura. Más adelante, en 1998 se da la constitución de la Bienarte, una iniciativa conjunta entre el Estado y la empresa privada,

cuyo protagonismo e importancia se extendió regionalmente a todo el istmo centroamericano. A este fenómeno, se puede agregar el apoyo económico y de mecenazgo que ha ejercido en buena medida la banca privada.

El papel de las instancias privadas individuales no es menos importante durante este periodo, estas se abocan a la comercialización y promoción de los artistas contemporáneos nacionales. El mundo de las galerías de arte, incipiente en los años sesenta, se ve avasallado por todo un diverso conjunto de galerías y *marchands*, la mayoría con escasa experiencia en un campo tan novedoso para el país. Sobresalen algunas galerías que buscarán trascender el mercado local y ubicar obras de artistas visuales costarricenses en los mercados de Nueva York y Miami, particularmente; en tanto que estas ofrecen, en un acto recíproco, muestras de artistas contemporáneos internacionales, que condicionan el ambiente de las artes visuales en Costa Rica.

De esta manera, se promueve la apertura a un rico campo que abrirá la mirada de los jóvenes creadores hacia otro tipo de discursos plásticos contemporáneos. Al mismo tiempo, son incisivos en la conformación de pequeños reductos de grupos de artistas, seudointelectuales, mecenas y advenedizos capitalinos, con aspiraciones elitistas. Ellos suscitan un extrañamiento en el círculo de la plástica costarricense al promover divisiones, favoritismos y envidias en un medio tan reducido como Costa Rica y, aún más pequeño, como su satélite en San José.

Este fenómeno condiciona de alguna forma la producción visual costarricense, carente de profesionales de formación sólida que se constituyan en una guía vigilante de la memoria e identidad de la historia de las artes visuales del país, de críticos de arte no improvisados y con instituciones privadas que coquetean con el mercado; de modo que fomenta el resentimiento y la formación de guetos integrados por quienes se ganan mejor los favores de sus mentores. Sin lugar a dudas, esta crisis latente y persistente aún hoy no ha hecho más que dividir e incentivar tanto el recelo como la desunión, y, quizás lo más preocupante, trivializa y privatiza de alguna forma la producción visual costarricense.

Al llegar a la década del noventa, es innegable que América Latina sí se ha modernizado. Como sociedad y como cultura: el modernismo simbólico y la modernización socioeconómica no están divorciados. El problema reside en que la modernización se produjo de un modo distinto al que esperábamos en decenios anteriores. En esta segunda mitad del siglo, la modernización no la hicieron tanto los Estados sino la iniciativa privada. La “socialización” o democratización de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales –en manos

casi siempre de empresas privadas— más que por la buena voluntad cultural o política de los productores. Sigue habiendo desigualdad en la apropiación de los bienes simbólicos y en el acceso a la innovación cultural, pero esa desigualdad ya no tiene la forma simple y polar que creímos encontrarle cuando dividíamos cada país en dominantes y dominados (García, 1991, pp. 92-93).

Dieciocho años después, esta sentencia del sociólogo argentino Néstor García Canclini parece haberse endurecido, ¿acaso se recogen las mieses de una ideología “posmoderna” postulada en Costa Rica en la década de los ochenta? Siguiendo la lógica cultural de un capitalismo tardío, mejor conocido hoy como poscapitalismo, quizá sea aún muy temprano hablar de una inserción en dicha “posmodernidad” en las artes visuales, sujetas a un poshumanismo.

Tales controversias no desvelan en un contexto mundial tan revuelto, ni en un sistema de las representaciones visuales tan complejo y contradictorio, particularmente en un medio como el costarricense; un diminuto Estado tercer mundista que intenta codearse, ya por ósmosis, ya coherentemente, con los decadentes ismos transvanguardistas de un poscapitalismo cosmopolita de ideología sospechosa y muy difícil de digerir.



Carlos Poveda,
Plato N.º 88, Técnica mixta, 2004
Fuente: Carlos Poveda.

ACERCA DE LA AUTORA



Ana Mercedes González Kreysa es investigadora y profesora de la Cátedra de Historia del Arte de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (UCR). Posee un grado como Historiadora del Arte y una Maestría en Literatura Latinoamericana, ambos títulos obtenidos en el centro de estudios superiores donde labora. Además, ha realizado estudios musicales en la Escuela de Artes Musicales de la UCR y se ha especializado en estudios orientales, poscoloniales, visuales y culturales.

Ha fungido como museógrafa y directora del Museo Histórico Rafael Ángel Calderón Guardia, institución perteneciente al Ministerio de Cultura y Juventud, durante el periodo 1994-1998. Ha investigado en diversos campos interdisciplinarios y ha colaborado en numerosas publicaciones nacionales.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

Con la presente contribución, la autora se ha propuesto solventar la desafortunada situación en la que se encuentran los estudios del arte costarricense de la segunda mitad del siglo XX. En orden a llevar a cabo esta labor, González ha tomado en cuenta la relación de los hechos histórico-artísticos con el contexto cultural y con la historia de las ideas en su sentido más amplio, así como con el contexto sociopolítico y económico, regional y mundial. Al mismo tiempo, establece vínculos fuertes entre lo que acontece en el ámbito nacional y en Latinoamérica. De esta forma, Mercedes González ha logrado insertar el desarrollo específico de las artes visuales costarricenses en una trama histórica más dilatada y comprensiva.

La autora –consciente de que trabaja con un material cercano a ella en el tiempo y el espacio– no se ha limitado al análisis formal de carácter neutro –típico de la disciplina de la Historia de Arte más tradicional–, sino que ha tomado la decisión de ejercer juicios estéticos y valorativos –típicos, más bien, de la crítica del arte– en relación con los productos artísticos que le competen, particularmente con aquellas obras más recientes.

Édgar Ulloa

ARTE

CONTEMPORÁNEO COSTARRICENSE




EDITORIAL
UCR