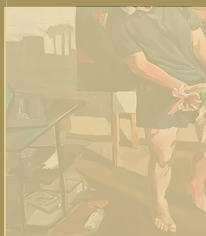
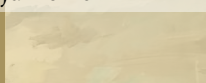
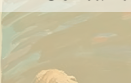




Sextante

Revista de Arte y Crítica

Sextante Año I – nº01 – Enero-junio 2024



To the English version press the button

**Asociación Internacional de
Críticos de Arte – AICA Costa Rica**

Presidente

Juan Carlos Flores Zúñiga

**Revista de Arte y Crítica
SEXTANTE**

ISSN: **2953-7525**

Periodicidad: semestral

Idiomas: español e inglés

Consejo editorial:

Álvaro Zamora Castro

Marjorie Avila Salas

Otto Apuy Sirias

Juan Carlos Flores Zúñiga

Coordinación editorial:

Juan Carlos Flores Zúñiga

Apoyo redacción:

Orietta Oreamuno Gómez

Edición, Diseño y diagramación:

Emmanuel Calvo Canossa

**Transcripción de audio
y Corrección de textos:**

Walter Calvo Canossa

Traducción al inglés:

Juan Carlos Flores Zúñiga

Dirección web:

[https://sextantezine.blogspot.com/
numero1](https://sextantezine.blogspot.com/numero1)

**Revista Sextante Año I – n°01 –
Enero-junio 2024**

Imagen de portada:

*Oxígeno.2022. acrilico sobre tela.140
por142cm. Philipp Anaskin*

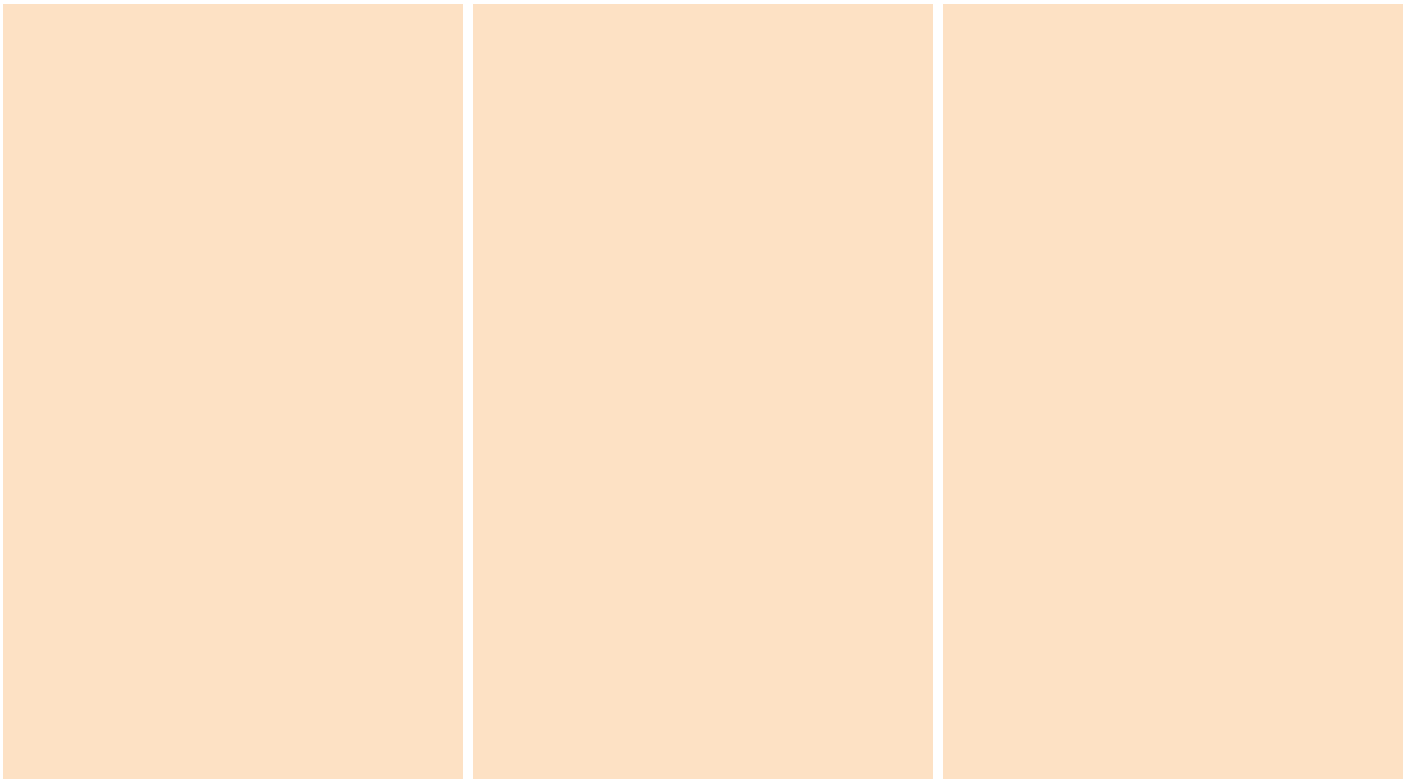


La Revista de Arte y Crítica Sextante
es una publicación de
la Asociación Internacional de Críticos
de Arte – AICA Costa Rica



INDICE DE CONTENIDO

1. **RECONOCIMIENTOS:**
 - A los colegas y compañeros de jornada que han sido parte de la gestación de esta iniciativa editorial para visibilizar el pensamiento crítico nacional e internacional: Emmanuel Calvo, Marjorie Ávila, Otto Apuy y Alvaro Zamora.
 - A la Licda. Laura Rodríguez Amador, directora general de la benemérita Biblioteca Nacional de Costa Rica por su apertura de espacios para el accionar de AICA Costa Rica.
2. **EDITORIAL** – Consejo editorial Pag. I
 - 3: **CRÍTICA DE ARTE EN LA NUEVA NORMALIDAD:** Literatura y profesionalización, por Juan Carlos Flores Zúñiga. Pag.1
 - 4: **“EDUCAR LA MIRADA”,** por Dr. Alvaro Zamora Castro Pag.20
 - 5: **LA CRÍTICA DE ARTE EN LA ACADEMIA: METODOLOGÍAS Y TRASCENDENCIA** por Marjorie Avila Salas. Pag.27
 6. **LA POSCRÍTICA DEL ARTE: DEL VIDEO-MAPPING EXPANDIDO AL METAVERSO** por Rodolfo Rojas-Rocha Pag.47
 - 7: **CONVERSATORIO: “ESTADO DE LAS ARTES VISUALES COSTARRICENSES”** con Rolando Cubero, Alvaro Bracci, Man Yu, Otto Apuy, Philipp Anaskin y Juan Carlos Flores (Moderador y comentarista) Pag.61
 - 8: **PREMIO AICA 2023. PREMIOS QUE HACEN UNA DIFERENCIA EN LAS ARTES VISUALES DEL ISTMO** por Orietta Oreamuno Gomez Pag.101
 9. **PREMIO CRÍTICA JOVEN 2023: “SALTO AL VACÍO DE ROLANDO FABA”** por Valeria Zúñiga Brenes. Pag.115
 - 10: **LIBROS: ARTE Y CRÍTICA EN LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE:** A propósito de un libro disruptivo de lectura obligada, por Lisbeth Rebollo Gonçalves. Pag.126
 - 11: **NOTICIAS DE AICA COSTA RICA** Pag.140





Asociación Internacional de Críticos de Arte – AICA Costa Rica

Estimados lectores,

Presentamos la primera edición de la Revista Sextante celebrando el tercer aniversario del establecimiento de la sección costarricense de la Asociación Internacional de Críticos (AICA) con un ensayo sobre la necesidad de una crítica de arte profesional, independiente y valiente que responda ante la audiencia especializada o no en el marco de una nueva normalidad.

En el artículo titulado «Crítica de

arte en la nueva normalidad: Literatura y profesionalización»– presentado originalmente como ponencia en el ciclo “Aula Encendida” el 10 de mayo del 2022, el crítico Juan Carlos Flores Zuñiga pondera cinco interrogantes:

1. ¿Qué entendemos por arte?
2. ¿Qué es la crítica de arte: género literario o disciplina?;
3. ¿Debe existir o no la crítica de arte en el medio artístico contemporáneo?;
4. ¿Qué papel cumple la crítica de arte en tiempos de crisis? Y luego
5. ¿Sobre qué bases se puede profesionalizar? Las respuestas aclaran el sendero a la profesionalización de la crítica de arte.

Por su parte, el crítico y filósofo, Álvaro Zamora Castro, en su análisis «Educar la mirada» pondera seguidamente con una revisión crítica comparativa la propuesta de Flores Zuñiga y agrega las reflexiones a sus argumentos articuladas por críticos como Alfonso Chase y Emmanuel Calvo Canossa, así como las suyas propias.

Seguidamente, una contribución decisiva que complementa la discusión en materia de profesionalización de la crítica es presentada por la investigadora y crítica, Marjorie Ávila Salas, bajo el título «La crítica de arte en la academia. Metodologías y trascendencia». Se trata de un ensayo que presenta los métodos de análisis artísticos, más conocidos y mejor fundamentados que se estudian en la academia, entendiendo ésta como el recinto en el cual se investiga y se produce conocimiento al respecto.

La autora, además comparte una breve investigación tanto de los métodos como de los legados que hoy podemos revisar de ellos y se ha hecho alusión a algunas producciones fundamentales en las que se pone en evidencia lo que estudia teóricamente.

Por su parte, el académico e investigador, Rodolfo Rojas-Rocha introduce en “La Poscrítica del Arte: del video-mapping expandido al metaverso” varias ideas centradas en el futuro próximo y la continuidad de un discurso crítico a partir de la obra plástica-visual digitalizada. Una nueva crítica esta surgiendo desde la circulación de expresiones artísticas en espacios de exhibición experimentales. Lo anterior con base en la tecnología háptica, se argumenta según la tecnología háptica: videomapping, realidad virtual (VR), realidad aumentada (AR) y el metaverso, el cual se

originó de la novela Snow Crash (1992) de Neal Stephenson. El autor plantea varias interrogantes en su artículo, a saber: ¿Cómo abordar la crítica de arte científica o poética en la virtualidad? ¿De qué modo el escrito de la crítica deviene en un texto interactivo con el contexto de la exhibición artística a nivel espacial-simulado?

La presente edición, del conversatorio con los artistas locales premiados en la primera edición del Premio de la Crítica AICA Costa Rica, entregado en febrero del 2023, en la Biblioteca Nacional, para evaluar el «Estado de las artes visuales costarricenses».

Los creadores Miguel Hernández, Álvaro Bracci, Otto Apuy, Man Yu, y Philipp Anaskin comparten bajo la facilitación del crítico Juan Carlos Flores Zúñiga sus perspectivas sobre el esta-

do de las artes visuales con base en los encuentros y desencuentros entre la definición del arte, las ideologías de moda, la libertad creativa y el papel de la crítica. No obstante, las artes visuales, local e internacionalmente, se han visto influidas por amplias discusiones sobre el fin de la pintura, la crisis de los museos, el fin del arte y de la crítica demandando una reflexión urgente de los actores en la escena cultural.

En esta primera edición introducimos a Valeria Zúñiga Brenes, ganadora del Premio Crítica Joven de AICA Costa Rica 2023, con el artículo distinguido por el jurado que presenta un acercamiento a la obra del artista costarricense Rolando Faba con su muestra retrospectiva «Salto al Vacío».

Además, la historiadora y crítica de arte brasileña y expresidenta de AICA

Internacional, Lisbeth Rebollo Goncalves, revisa y comenta la primera iniciativa editorial de la Regional AICA América Latina, “Modernidad, postmodernidad y contemporaneidad en América Latina” que ha reunido el pensamiento de dieciocho críticos de arte e investigadores de diez naciones que contribuyeron mediante sus ponencias en cuatro encuentros públicos a analizar, discutir y ponderar el legado artístico y crítico de la modernidad, la posmodernidad y la contemporaneidad en la América Latina y el Caribe.

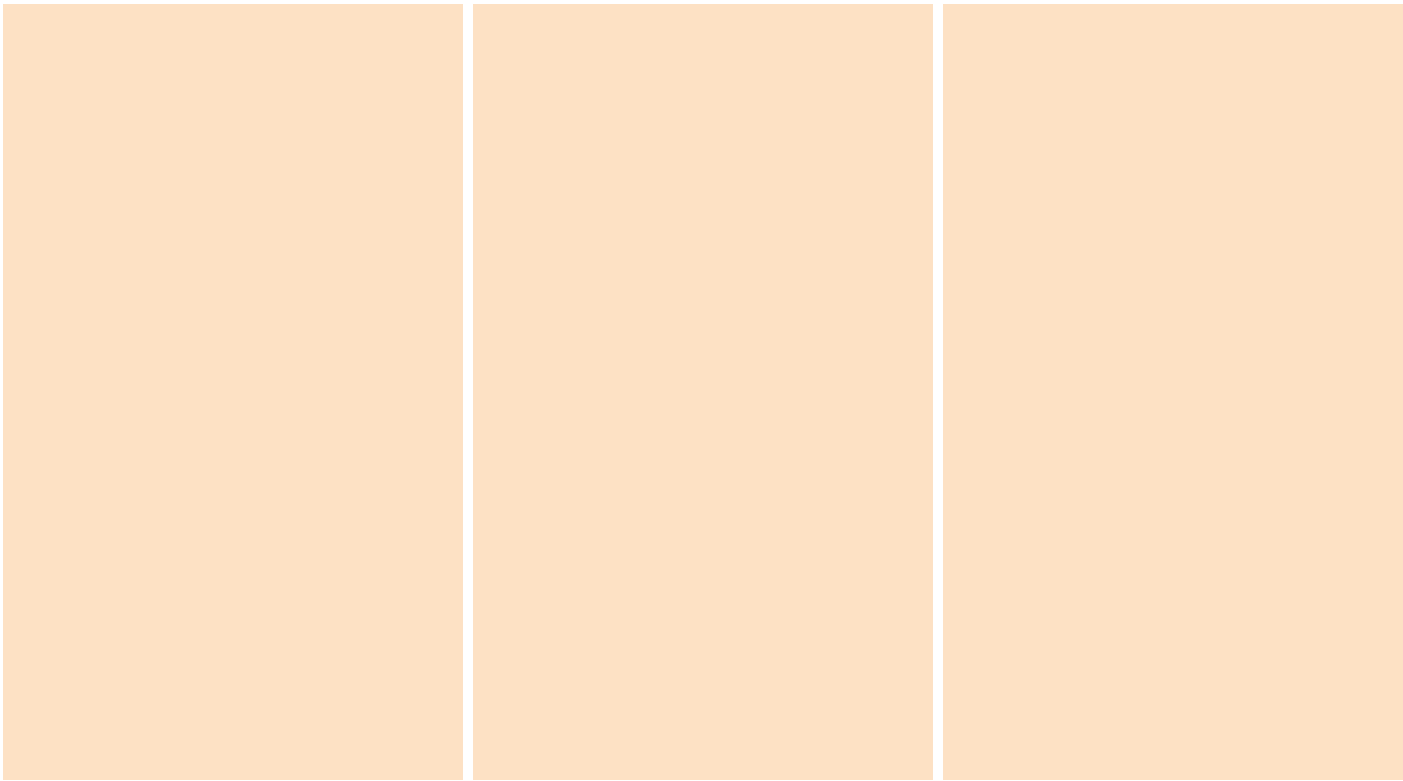
Finalmente, presentamos dos importantes noticias sobre AICA Costa Rica que crean una clara y sólida trazabilidad de su visión y misión dentro y fuera del país.

Invitamos a los lectores a compartir la presente edición en sus redes sociales y con sus amistades y conocidos para

generar discusión y crecimiento en los temas que este nuevo medio visibiliza con transparencia y seriedad.

Álvaro Zamora Castro
Marjorie Avila Salas
Otto Apuy Sirias
Juan Carlos Flores Zúñiga
Consejo editorial.





CRÍTICA DE ARTE EN LA NUEVA NORMALIDAD:

Literatura y profesionalización

Por Juan Carlos Flores Zúñiga

En la América Latina y el Caribe ha sido frecuente la queja sobre la ausencia de la crítica de arte sistemática, profesional e independiente. Pero cuando esta ha tenido lugar cumpliendo tales parámetros la respuesta general ha sido desacreditarla y restringir sus espacios.

La señal que los medios de comunicación masivos siguen enviando, globalmente, desde principios de siglo es “retirada”. Tanto medios como artistas y mercado han proclamado tácitamente el fin del arte y de la crítica como la conocíamos y restringido tanto el comentario como la crítica de arte profesional.

Por ello, cabe ponderar las siguientes



cinco interrogantes:

1. ¿Qué entendemos por arte?
2. ¿Qué es la crítica de arte: género literario o disciplina?;
3. ¿Debe existir o no la crítica de arte en el medio artístico contemporáneo?;
4. ¿Qué papel cumple la crítica de

- arte en tiempos de crisis? Y luego
5. ¿Sobre qué bases se puede profesionalizar?

En esta ponencia, voy a realizar una primera aproximación para responder a cada una de estas interrogantes con el propósito de allanar el camino hacia la

profesionalización de la crítica de arte.

Ya sea como crítico de arte, vocación que he ejercido por más de cuatro décadas dentro y fuera de mi país nativo, o espectador de las manifestaciones artísticas tradicionales y contemporáneas estoy convencido de la necesidad de la crítica de arte porque es la única que puede mediar con criterio profesional e independencia entre la confusión del momento cultural que vivimos – antes, durante y después de la pandemia- y la obra que se produce al interpretarla, y contextualizarla empoderando al espectador especializado o no a hacer lo mismo en la nueva normalidad.

Ciertamente, el último siglo ha visto el fin de la pintura¹, la crisis de los museos² y el fin del arte³ como lo resumió en el 2006 Donald Kuspit para quien el arte ha sido sustituido por lo que Alan

Kaprow denomina el “*post-arte*” una suerte de nueva categoría visual que coloca “*lo banal por encima de lo enigmático, lo escatológico por encima de lo sagrado, la inteligencia por encima de la creatividad*”.⁴

En criterio de Kuspit el carácter entrópico del arte moderno ilustrado particularmente por los teóricos y artistas Marcel Duchamp, y Barnett Newman, por su énfasis antiestético convierte al posmodernismo en la fase final del arte. Ha tenido lugar una degeneración de la precedente exploración del inconsciente humano universal a expresiones estrechas con base en agendas ideológicas temporales.

Considera que los que llama “*nuevos viejos maestros*” son el futuro estético y humano en arte como reacción a la vacuidad y estancamiento de este milenio.

En tal contexto, la muerte de la crítica parece “*inevitable*” para algunos, especialmente curadores e historiadores que han asumido la “*responsabilidad*” del comentario como sustituto de la crítica de arte, la historiografía en lugar del criterio estético. Lo que parecen olvidar estos “*conocedores*” es que la crisis es el estado natural de la crítica de arte desde que emergió como género en el siglo XIX.

Como hace notar Paul De Man crítica sin crisis fracasa críticamente: “*toda crítica verdadera ocurre en el modo de crisis. La crítica pertenece al corazón de la mise-en-abyme (puesta en abismo) que constituye una obra de arte, el efecto espejo autoreflejante por medio del cual una obra afirma, por su propia existencia, su separación de la realidad empírica*”.⁵

La crítica de arte tiene entonces un

propósito sociocultural innegable que cumplir al crear crisis y/o interpretar la crisis del arte y la cultura actual. La ausencia de crisis es lo único que limita el ejercicio de la crítica y su potencial liberador.

1. ¿Qué es el arte?

De una manera llana podemos llamar arte a cualquier actividad o bien realizado con una finalidad estética y comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones y, en general, una visión del mundo, a través de recursos plásticos, lingüísticos, sonoros, corporales y mixtos.

El arte es una actividad inexistente fuera del ser humano que la produce y a quien se destina. Involucra el talento creativo o imaginativo expresado mediante destreza técnica, belleza, poder

emocional y/o ideas conceptuales.

Aunque no exista una definición universalmente aceptada de lo que constituye el arte, y su interpretación ha variado mucho a lo largo de la historia y entre las culturas, todo crítico de arte opera con base en una definición operativa inicial.

Las tres ramas clásicas de las artes visuales son la pintura, la escultura y la arquitectura. El teatro, la danza y otras artes escénicas, así como la literatura, la música, el cine y otros medios, como los medios interactivos, se incluyen en una definición más amplia de las artes.

Hasta el siglo XVII, el arte se refería a cualquier habilidad o maestría y no se diferenciaba de los oficios o las ciencias. En el uso moderno posterior al siglo XVII, donde las consideraciones estéticas son primordiales, las bellas ar-

tes se separan y distinguen de las habilidades adquiridas en general, como las artes decorativas o aplicadas.

La naturaleza del arte y los conceptos relacionados, como la creatividad y la interpretación, se exploran en una rama de la filosofía conocida como estética.

Las obras de arte resultantes se estudian en los campos profesionales de la crítica de arte y la historia del arte donde la definición de arte más simple y frecuente es *“producto de la imaginación y la creatividad, expresado principalmente en forma física”*.

2. ¿Qué es la crítica de arte; género literario o disciplina?

Para efectos prácticos, la crítica de arte es un género literario, no una mera disciplina académica. Mientras

los historiados de arte se ocupan a menudo del objeto artístico en términos de su contexto histórico y cultural, la labor del crítico de arte a partir de la segunda mitad del siglo pasado es evaluar cualitativamente la producción por medios artísticos y decidir en qué caso un bien u objeto es “*valioso*” o “*efectivo*”.

A diferencia del periodismo cultural que es un tipo de literatura sobre arte, no se ocupa estrictamente de los aspectos fácticos u objetivos del arte o de la producción de bienes culturales.

La crítica de arte puede ocuparse de distintas facetas de las artes visuales como el juicio cualitativo en colecciones privadas y públicas, la arquitectura, las artes decorativas, el patronazgo de artistas, el mercado del arte, la conservación del arte y la organización de exhibiciones.

Toda evaluación cualitativa siempre incluye una interpretación explícita o implícita del significado del trabajo, y toda interpretación implica un juicio cualitativo previamente formulado.

El crítico externo públicamente con independencia su criterio personal sobre el arte al que se expone. Por lo tanto, es responsable de dar una opinión informada y brindar un análisis sobre las obras con base en su propia metodología.

En términos de desempeño profesional, puede realizar las siguientes funciones como parte de su descripción laboral:

1. Jurado en salones, bienales y similares.
2. Dictar conferencias, participar en foros, seminarios y coloquios.
3. Curaduría.

4. Elaboración de textos críticos para catálogos y revistas.
5. Trabajos de investigación u otros.
6. Monografías y libros.
7. Actas de inspección de obras.
8. Avalúos, certificaciones y autenticaciones.

Las ocho funciones descritas anteriormente, son parte del sistema de la crítica de arte alrededor del mundo y afirmadas continuamente por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) de la que soy parte junto a más de 6700 críticos de 95 países alrededor del mundo.

Una alternativa que enriquece la definición de la crítica de arte es aquella que la considera como una forma de literatura que condensa o amplifica, enfatiza u ordena, o intenta armonizar todas las ideas que vienen a la mente cuando esta es confrontada por el fenómeno artístico.

Debemos al poeta y crítico francés, Paul Valery, el que la crítica de arte haya progresado del vituperio a la metafísica. Esta revolución es la que explica por qué todavía hoy leemos crítica de arte. Bien apuntaba, Charles Baudelaire que «*No había un solo momento en que la crítica no haya estado en contacto con la metafísica*». ⁶

Para establecer un fundamento claro, la metafísica es la rama de la filosofía que estudia la naturaleza, estructura, componentes y principios fundamentales de la realidad. Esto incluye la clarificación e investigación de algunas de las nociones fundamentales con las que entendemos el mundo, como entidad, ser, existencia, objeto, propiedad, relación, causalidad, tiempo y espacio.

Poner atención con rigor obstinado al objeto artístico es una cualidad inhe-

rente al crítico profesional. Pero, historiadores de arte y otros académicos en un afán de convertir a la crítica de arte en otra disciplina académica anteponen la definición de una metodología a la experiencia del hecho artístico. En otras palabras, tratan de convertir la crítica de arte en algo que no es como la historia del arte o la retórica curatorial.

No podemos confinar la crítica de arte a la disciplina académica porque sería el fin de esta, pero si podemos aceptar que este género literario existe debido al objeto artístico que examina. La crítica consiste en tomar decisiones como si importaran.

O como lo expresa el crítico David Hickey, “La crítica trata de canalizar cambio, y cuando nada cambia, cuando nadie disiente. ¿Quién necesita la crítica?” ⁷

3. ¿Debe existir o no la crítica de arte profesional e independiente en el medio artístico contemporáneo?

Es un hecho comprobado que la mayoría de los seres humanos nos comunicamos verbal y no verbalmente. 10% de nuestros mensajes son verbales y 90% no verbales. Sin embargo, cuando somos espectadores de algo que no entendemos, hacemos preguntas y nos informamos al respecto; acopiamos y procesamos información, mayormente escrita y verbal. Así es como formamos nuestras opiniones, tomamos decisiones y damos pasos para la acción...principalmente con base en palabras.

La comunicación mediante las artes plásticas y visuales es una de las áreas de conocimiento y experiencia

que menos comprende la gente.

Es también una de las que quiere entender más. Rara vez he conocido a alguien a quien le disguste el arte, pero me he topado con legiones de personas con el paso del tiempo que necesita ayuda para comprenderlo. El trabajo del crítico de arte es ayudarles y la manera más sencilla de hacerlo es escribiendo...con palabras.

Antes de la internet nuestro país contó con una actividad crítica diversa y visible en medios y publicaciones nacionales. Pero con la emergencia de la internet a mediados de los ochenta cambiaron totalmente las condiciones de circulación de la crítica de arte, la conservación de la historia de la crítica y la amplitud de la distancia entre los agentes del medio artístico y cultural.

Internet ha generado cambios claves:

1. La audiencia ya no está confinada a un área geográfica limitada o es cautiva independientemente de su experiencia artística.
2. Cualquier persona con mediano interés o conocimiento puede acceder a búsquedas en tiempo real sobre cualquier artista, género artístico o publicación sobre arte.
3. Los críticos ya no escriben para un medio local, sino uno global quieran o no. Esto obliga a escribir para que cualquier usuario pueda reconocer el contexto de la crítica con facilidad.
4. Los niveles atencionales de las personas se han reducido drásticamente a un minuto o dos como máximo para decidir si siguen o no leyendo un artículo en línea, o viendo un video sobre arte.
5. Los interesados en ver producciones artísticas en línea no son

instantáneamente cautivados por lo que un artista expone.

6. Cuando una obra o exposición no viene acompañada de crítica de arte o literatura sobre un artista o género en particular que se está viendo en línea que explique o medie el espectador pierde el interés. Por eso el número de seguidores en la mayoría de las páginas web de artistas mantienen niveles estancados de seguidores.

Muchos medios, mercaderes de arte, historio-curadores, artistas e instituciones culturales ignoran esta realidad y continúan haciendo una negación generalizada y rechazando la crítica de arte profesional e independiente. Pero los que son entendidos no dudan del papel del crítico en medio de una exhibición o muestra artística.



"Llamado a artistas emergentes".
2021. Bienal de Venecia. Foto: CCACR

Como aclara Boris Groys: “Desde hace mucho tiempo, el crítico de arte parece un representante legítimo del mundo del arte. Como el artista, el curador, el propietario de la galería y el coleccionista, cuando un crítico de arte se presenta en una inauguración o en algún otro evento del mundo del arte, nadie se pregunta: ¿Qué está haciendo aquí? Que se deba escribir algo sobre el arte se toma como algo evidente. Cuando las obras de arte no cuentan con un texto (en un folleto, catálogo, revista de arte o en otro lugar), parece que se han entregado al mundo desprotegi-

das, perdidas y desnudas. Las imágenes sin texto son vergonzosas, como una persona desnuda en un espacio público. Como mínimo, necesitan un bikini textual en forma de inscripción con el nombre del artista y el título (en el peor de los casos, puede leer “sin título”). Solo la intimidad doméstica de una colección privada permite la desnudez total de una obra de arte”.⁸

4. ¿Qué papel cumple la crítica de arte en tiempos de crisis?

¿Dónde se puede encontrar entonces la crítica de arte en un entorno hostil que restringe la libertad de expresión al cantar “retirada” eliminando los espacios en los medios de comunicación para ejercerla públicamente?

El nuevo reducto alternativo es la “blogosfera”. El discurso civil libertario

del que es abanderada la crítica de arte se ha trasladado a las redes sociales, los blogs, los vlogs y los canales de video. De la misma manera que los lectores han migrado masivamente a la internet quebrando la circulación de los medios impresos, y los televidentes han abandonado los canales de televisión por los servicios de “streaming”.

Lo anterior no es un fenómeno propio de la pandemia, porque el éxodo empezó muchos años antes cuando la libertad de expresión empezó a ser restringida por la teoría dominante en los medios de la “agenda setting”.⁹

No obstante, los medios dejaron de informar e interpretar sobre lo que ocurre en el entorno, para informar e interpretar selectivamente solo aquello que les interesa ideológicamente visibilizar. Crearon su propia realidad,

pero la blogosfera estableció un espacio alternativo más libre, costo/efectivo y menos manipulable.

No solo la crítica ha migrado a la blogosfera, sino que habla a una nueva generación de espectadores, artistas e investigadores. Los principios de la crítica en línea son casi los mismos del paradigma anterior, lo que ha cambiado radicalmente es la metodología. Es ciertamente más demandante que la publicación en un periódico o revista, pero se compensa grandemente por la libertad de comunicar, sin las presiones comerciales e ideológicas de los medios tradicionales coligados con la cultura oficial.

En este nuevo contexto, la crítica de arte se sigue definiendo como una especialidad artigráfica que consiste en interpretar y contextualizar el hecho

artístico: tradicionalmente se limitaba a valorar y reseñar obras y exposiciones no consagradas por la historia del arte. Esta definición, sin embargo, es insuficiente en el contexto sociocultural local y en un mundo globalizado donde la producción cultural mimética, improvisada y hasta truculenta es mercadeada igual que la obra que deriva de una disciplina artística, un concepto claro y un comportamiento íntegro.

Es insuficiente en entornos socioculturales donde la ignorancia y la desinformación artística están a la orden del día y donde el autor o autora, a falta de una exigencia crítica sistemática, convierte la honestidad creativa en un asunto de ética individual sujeta a las variaciones de la moda, el mercado y el gusto “oficial” del público.

Como ha señalado el crítico David Levi Strauss “sin crítica, la única me-

didada de valor en el arte es el dinero, y esa medida ha probado ser tanto inconsistente como anquilosante. Entiendo que los banqueros y administradores de fondos de inversión lo prefieran, pero no entiendo porque los artistas lo han soportado por tanto tiempo”¹⁰

Si la crítica es devaluada, los artistas y los curadores no tendrán otra elección en la presente crisis de valores relativos que depender de la canción que toque el mercado.

Por lo tanto, a la tarea de interpretación del hecho artístico coetáneo el crítico de arte – crítico porque posee criterio – se suma el papel de desmitificador.

Este papel es a menudo resentido por la comunidad artística que percibe una amenaza sobre su seguridad económica y prestigio social, así como para

coleccionistas y marchantes que no quieren que se evidencie la fragilidad de las propuestas estéticas que promueven sustentadas más por el currículo, los premios y los artículos laudatorios de encargo.

El crítico se erige en “desmitificador”, en potencial destructor de falsas mitologías artísticas, a la vez que descubre los falsos valores de apreciación en el arte: lo complaciente y superficial que se fomenta en aras del “esfuerzo”, una deficiente producción cultural aunque la defienda como afirmaba la crítica argentino-colombiana, Marta Traba, *“un público que quiere tener héroes aunque se demuestre que fueron cobardes, y que mantiene a ultranza a genios locales después de que sus páginas se han convertido velozmente en polvo y ceniza”*.¹¹

El curador, el comentarista, el perio-

dista y el crítico de arte nada pueden aportar si son complacientes con la obra artística tranquilizando al público y obteniendo, a cambio, gran simpatía de esos “artistas” y de ciertas audiencias y medios.

El crítico de arte, saludable, independiente y profesional, no debe buscar complicidad con la mentira, ni con la superficialidad. Debe testimoniar la verdad estética entendida como la suma de conocimientos y experiencias que le permite articular un criterio: como el artista auténtico todo esto resulta de la disciplina, el conocimiento, la integridad y la valentía.

O como lo expresa Teodoro Adorno en su teoría de la verdad estética y filosófica, la verdad se produce cuando la “textura” retórica se combina con el “desempeño” cognitivo conduciendo a la ruptura de los



Marta Traba, abrió brecha desmitificando el arte, pero creando nuevos mitos con la neofiguración contestataria.

conceptos que median la experiencia de la conciencia. Tanto la filosofía como el arte manifiestan estas características, aunque la filosofía representa directamente estas cuestiones conceptuales, mientras que el arte lo hace indirectamente.¹²

La historia reciente ha demostrado que el desarrollo de la cultura desde el ámbito estatal mediante el fomento de la actividad artística financiada con fondos gubernamentales termina siendo un lastre para la misma cultura que se busca establecer.

En las artes visuales, por ejemplo, constatamos que la dirección de los principales entes de promoción y formación cultural está en manos de burocratas, llámense académicos en arte o ciudadanos ilustres.

Su concepto de la plástica no es dinámico, ni libre; antes bien, neutralizan la confrontación necesaria entre arte y público, creando un entorno donde sólo expone y es premiado el autor no controversial, que tiene buena relación con el director y/o curador de la galería o museo; o en su defecto,

el que cuenta con un amplio currículo y premios.

En la práctica, la obra artística que debería ser lo primordial resulta relegada y cuando es objeto de comentarios oficiales tiene mucho de resabio anodino y clisé.

¿Por qué el arte necesita de la crítica? Porque la crítica es un reflejo de este, un lugar fuera del arte que sirve para reflexión, el discernimiento y la conexión con un mundo mayor. Por supuesto, que se puede producir un “arte por el arte”, pero qué sentido tiene si su conexión con el mundo real se vuelve tenue, y la relación con lo social desaparece. Si un artista y su arte quieren engancharse con la realidad, si quieren discusión y confrontación, necesitan de la crítica.

Por otra parte, un crítico no produce aisladamente. Por el contrario, su papel

lo conduce a múltiples nutrientes políticas, sociales, económicas, psicológicas y culturales en las que debe mantenerse actualizado e investigando.

Por eso, su criterio implica discernir lo esencial, a partir de una multitud de datos e ideas, buscando distanciarse de sus preferencias, y las del mercado. Hay, sin embargo, un problema colateral derivado de los nutrientes de la crítica y es la ausencia de un pensamiento y sensibilidad crítica propia y a la vez, latinoamericana: el crítico, no obstante, suma su experiencia nacional a las referencias internacionales, a falta de referencias críticas sistemáticas y relevantes en el subcontinente.

5. ¿Sobre qué bases se puede profesionalizar la crítica de arte?

La crítica como género literario exis-

te desde el siglo XIX en Costa Rica, particularmente en el análisis crítico de la literatura. Pero los primeros registros de literatura sobre artes visuales de manera sistemática lo debemos a la labor pionera de Joaquín García Monge en el “Repertorio Americano” donde emerge tanto el comentario sobre artes plásticas como la crítica vigorosa de la pluma de Emilia Prieto, Carmen Lyra, Eunice Odio, Yolanda Oreamuno, y Arturo Echeverría, entre otros.

En los sesenta contamos entre otras contribuciones con comentaristas y críticos como Inés Trejos, Alfonso Chase. En los setenta y ochenta con el aporte de exiliados y emigrantes de Chile, Argentina y Bolivia y a mediados de los ochenta y noventa con una nueva generación de críticos de arte que conformaron en 1986 el Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica. Esta organización tran-

sición en el 2021 para convertirse en la sección costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Ahondaremos sobre la historia de la

Personajes cercanos al Repertorio Americano: De pie; Arturo Echeverría Loría, Joaquín Gutiérrez Mangel, Julián Marchena. Fernando Luján, Guillermo Padilla Castro. Joaquín García Monge. Yolanda Oreamuno. Oscar Barahona Streber. Manuel Segura. Sentados; Fabián Dobles. Flora Luján. Doreen Vanstone. Cecilia Trejos de Dobles. Gilbert Laporte.

crítica de arte en Costa Rica en la próxima “Aula Encendida” por lo que me enfocaré por ahora en los pasos que estamos dando en AICA Costa Rica para profesionalizar el ejercicio de la crítica de arte.



En primer lugar, es indispensable conocer parte de la historia y alcance de AICA Internacional. Hacia fines de los cuarenta, cuando muchas escuelas y diversos movimientos en el arte florecían, críticos de artes, historiadores de arte y educadores artísticos, así como curadores de museos de arte moderno se reunieron en dos sendos congresos en la sede de la UNESCO (1948 y 1949).

Su intención fue comparar puntos de vista relativos a la vocación de la crítica de arte, analizar su responsabilidad con respecto a los artistas y el público, e identificar la naturaleza particular de sus contribuciones en relación con los desarrollos en los campos de la crítica y la historia de arte.

Provenientes de todos los rincones del globo incluyeron: André Chastel,

Jorge Crespo de la Serna, Pierre Courthion, Charles Estienne, Chou Ling, Miroslav Micko, Sergio Milliet, Marc Sandoz, Gino Severini, James Johnson Sweeney, Albert Tucker, Lionello Venturi, Eduardo Vernazza, Marcel Zohar, Paul Fierens, Herbert Read entre otros.

Tras los dos congresos internacionales en la UNESCO, se funda en 1950 la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) que fue admitida con rango de ONG en 1951. AICA integra distintos expertos enfocados en el Desarrollo de la cooperación internacional en los campos de la creación artística, la diseminación y el desarrollo cultural.

AICA reúne actualmente a más de 6700 profesionales en el arte de 95 países organizados en 65 secciones nacionales y una Sección Abierta. Por lo que está fuertemente representada en toda

Europa, Australia, Norte y Sudamérica y el Caribe.

Los miembros de AICA globalmente han comprendido que un factor sustancial en la crisis de la crítica de arte deviene de la falta de intencionalidad en la ruta de la profesionalización que está inextricablemente conectada con la transparencia ética. Esto es que, ante la no profesionalización, se ha venido consolidando un grupo de escritores que han abandonado su independencia y criterio para convertirse en relacionistas público de artistas contemporáneo, galeristas y el mercado de arte produciendo artículos y videos vacíos, y complacientes.

Como explica el crítico e investigador Lorenzo Pereira “La práctica artística y la crítica de arte están supuestamente en una relación dialéctica para

complementarse. Pero muchos expertos argumentan que, en las últimas dos décadas, la crítica de arte se ha vuelto aburrida, no profesional y ha perdido su propósito. De acuerdo con sus declaraciones, los críticos se han vuelto un elemento integral de la maquinaria contemporánea de arte cuyo fin principal es hacer dinero”.¹³

Debido a que la crítica de arte es un factor que pesa en la venta o no de una obra, y que los comentarios públicos positivos sobre una muestra, género, o artista afectan el posicionamiento de tal objeto en el mercado se ha vuelto cada más frecuente, en tiempos de incertidumbre económica y financiera, que se publique literatura sobre arte que hable en lugar de criticar.

Esto también es responsabilidad de los artistas que esperan escritos favora-

bles de los críticos. En un artículo publicado en el New Yorker sobre Diego Rivera, el crítico Peter Schjeldahl preguntó, “¿Durante cuánto tiempo más los artistas se adaptarán a ser calificados solo por el precio?”¹⁴

En la misma línea, la crítica Dore Ashton escribió hace unos años que “si la crítica de arte es rehén del mercado, y si el destino de la obra de un artista debe ser evaluado en un ábaco eterno, se ha perdido algo vital, es decir, una buena conversación. entre los artistas y sus espectadores”.¹⁵

Dos de los medios principales para profesionalizar los oficios y profesiones en la escena artístico-cultural han sido el establecimiento de currículos académicos para generar un grado o título que garantice ciertas competencias y habilidades para el ejercicio de

una disciplina o actividad remunerada. Generalmente, viene acompañada del establecimiento de asociaciones profesionales o colegios que operan bajo un marco normativo aprobado por el Estado.

La otra ruta, ha sido la autorregulación, que garantiza la independencia pero que demanda el establecimiento de asociaciones no gubernamentales que tengan un estricto sistema de selección y reclutamiento para garantizar la idoneidad y calidad de su membresía. Esto viene acompañado de un proceso de educación continua, mentoría y proyección corporativa que genera reputacionalmente un posicionamiento por mérito y calidad de las funciones de sus miembros.

Esta segunda ruta, es la que hemos adoptado primero con el Círculo de

Críticos de las Artes de Costa Rica y ahora con la sección costarricense de AICA.

No obstante, encontramos grandes coincidencias entre los principios del Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica y AICA Internacional por lo que en diciembre del 2021 se completó el proceso legal y normativo con la formalización del capítulo costarricense acreditado internacionalmente.

Nuestros estatutos están alineados con los de AICA Internacional y son parámetros para la profesionalización de la crítica de arte:

- I. Promover la crítica de arte como disciplina y contribuir a su metodología.
- II. Proteger la ética y los intereses profesionales de sus miembros y cooperar en la defensa de sus derechos.

III. Mantener una active red internacional para sus miembros, con la ayuda de tecnologías disponibles fomentando los encuentros cara a cara.

IV. Contribuir a la comprensión mutual de las artes visuales y estéticas en todas las culturas.

V. Estimular la relación profesional a través de fronteras políticas, geográficas, étnicas, económicas y religiosas.

VI. Defender con imparcialidad la libertad de expresión y pensamiento y oponer a la censura arbitraria.

Los estatutos han sido acompañados de un proyecto nacional, revisado cuatrimestralmente, que está proveyendo recursos metodológicos y funcionales para la profesionalización.

Los miembros de AICA Costa Rica participan periódicamente de ocho componentes principales para su desarrollo profesional continuo:

1. Acopio, procesamiento visibilización de la labor crítica de sus miembros en canales propios, nacionales y extranjeros.
2. Mentoría de pares para mejorar los conocimientos, metodología y desempeño de nuevos críticos de arte
3. Divulgación y debate público de pensamiento crítico mediante programa colaborativo “Aula Encendida”.
4. Establecimiento de Editorial AICA-Memoria Crítica bajo parámetros de publicaciones arbitradas.
5. Establecimiento y promoción de modelo tarifario de servicios profesionales de miembros.

6. Desarrollo de red de canales alternativos para la presentación de la crítica de arte de origen costarricense
7. Establecimiento de un programa de reconocimiento anual de artistas, curadores, historiadores y críticos mediante el premio AICA Costa Rica.
8. Convenios de cooperación nacionales e internacionales para la formación continua y la exposición de miembros en foros nacionales e internacionales.

La ruta de una asociación y gremio bajo parámetros internacionales – no académicos-y una rendición de cuentas permanente, es una alternativa al modelo académico de profesionalización que tiende a restringir la libertad de criterio, el ejercicio profesional, y la emergencia de críticos.

No olvidemos, que la llamada crisis de la crítica o el fin de la crítica fue señalada y promovida por historiadores de arte y otros académicos, que, en criterio del crítico e investigador, David Levy-Strauss *“estaban tratando de encontrar una manera de traer la crítica de arte a sus dominios – esto es transformarla en una disciplina académica. Estos intentos para disciplinar la crítica se volvieron más y más insistentes, hasta que los más intelectualmente honestos de los académicos descubrieron que para transformar la crítica de arte en una apropiada disciplina. Tenían que convertirla en algo que no era, como la historia del arte, o la retórica curatorial. Ya conocían de antemano lo que había pasado cuando la teoría crítica había sido convertida en disciplina académica”*.¹⁶

Igual que una escuela de Bellas Artes no produce artistas, una carrera de

historia del arte en la universidad puede producir historiadores, e investigadores, pero rara vez producirá críticos de arte.

Como ha indicado el educador e investigador español, Sergio Villalba Giménez, hablando de su propia experiencia en la academia “el presente autor del texto pertenece a lo que en base a su titulación – Licenciado en Bellas Artes – podría llamarse ARTISTA. Resulta curioso comprobar lo ridículo o pretencioso, según se vea, que quedaría esa denominación de origen en el casillero de profesión que antes refrendaba el Documento Nacional de Identidad... Si aceptamos las dimensiones más recientes del término Arte...Un psicólogo, un antropólogo, un galerista, un crítico, un educador, o un espectador podría estar hablando del mismo asunto, pero con versiones muy distintas. Por ello,

es denominación la aplico a cualquier disciplina que verse sobre el cosmos artístico...; esto es, crítico de arte, artista antropólogo, etc”.¹⁷

AICA Costa Rica comprende, por ende, el reto asumir y la imperiosa necesidad de la crítica de arte profesional, libre e independiente en una región que el poeta y crítico, Octavio Paz llamaba; “una porción excéntrica de Occidente”, que tiene crítica, pero carece de pensamiento crítico propio.

Nuestra porción dice el poeta e intelectual mexicano, *“conoce la sátira, la ironía, el humor, la rebeldía heroica, pero no la crítica, en el sentido recto de la palabra. Por eso tampoco conocemos la tolerancia, fundamento de la civilización política, ni la verdadera democracia, que consiste en la libertad y que reposa en el respeto a los disidentes y a los derechos*

*de las minorías. Nuestros pueblos viven entre los espasmos de la rebeldía y el estupor de la pasividad”*¹⁸

En este contexto, el ejercicio de la crítica tiene connotaciones peligrosas. Tanto que muchos críticos en distintos ámbitos, aunque rigurosos y honestos, optaron por renunciar a la actividad interpretativa y desmitificadora.

Si el entorno no favorece el desarrollo de la crítica de arte, se puede preguntar uno: ¿Para que arriesgarse a practicar la crítica sistemática independiente y profesional?

La respuesta es que sin crítica no puede darse en nuestro medio una producción cultural de calidad universal e influencia global.

Mientras el halago gratuito susti-

tuya el criterio, mientras la medida de la integridad creativa sea la ignorancia del espectador y, mientras, los cínicos y charlatanes dominen la escena cultural, como burócratas del gusto, marchantes inescrupulosos, o autores inauténticos, no habrá calidad que señalar.

El crítico debe permanecer tan libre como el propio artista, de manera que pueda enfrentar las presiones interesadas en asimilarlo a los intereses creados o, en su defecto, por sacarlo de circulación.

Es un serio error de los artistas atacar la crítica porque esta es su propia progenie, y futuro. O como lo puntualizó Baudelaire, “Es del vientre del arte que nace la crítica”.¹⁹

Más que nunca, la integridad, disciplina, conocimiento y valentía de la

crítica de arte en la nueva normalidad y los nuevos espacios de la blogosfera son la única garantía que tiene el arte y su audiencia, sobre la validez de lo que comunique como objeto de su crítica en las artes visuales, como en cualquier otro campo de la vida y en cualquier período de crisis.

M.A., Juan Carlos Flores Zúñiga,
AICA, BSc, CPLC

Presidente de AICA Costa Rica, establecido en el 2021, siendo el primero en la región centroamericana. Es comunicólogo (M.A.), periodista (BSc.), crítico e investigador de artes visuales, escritor, documentalista audiovisual y docente universitario. Fue presidente fundador del Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica por 37 años. Ha publicado crítica de arte en medios masivos costarricenses y revistas especializadas en su país nativo, Estados Unidos, España, Países Bajos, Alemania y Argentina por cuatro décadas.

Flores Zúñiga publicó las obras impresas «Cofradía: testimonio pictórico» en 1985, «Arte y Crítica en el siglo XX» en 1986, «Memoria, percepción y moda» en 1991 y «Magia y realismo: arte contemporáneo centroamericano», en 1992. Es autor de numerosos ensayos, ponencias y catálogos. Fue distinguido con el "premio a la libertad de expresión" en 1995 por parte del Sindicato del Colegio de Periodistas de Costa Rica. Ha realizado curaduría local e internacionalmente centrado en la producción artística del Istmo centroamericano. Recibió el premio a la mejor crítica de AICA Costa Rica en el 2022 y es uno de los siete vicepresidentes de AICA Internacional.



M.A., Juan Carlos Flores Zúñiga, AICA, BSc, CPLC

Notas:

¹ Kenneth Clarke “The Future of Painting,” in *The Listener*, 1935; Douglas Crimp “The End of Painting,” in *October*, Vol. 16, 1981.

² Brian O’Doherty, *Museums in Crisis*, 1972

³ Arthur C. Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense,” in *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998

⁴ Donald Kuspit, “El fin del arte”, 2006. Ediciones Akal.

⁵ Paul De Man, “The Crisis of Contemporary Criticism,” in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 6. No. 1, 1967

⁶ Baudelaire, Charles. *Salón de 1846*: Delacroix

⁷ Hickey, David. *Discusión en el Instituto de Arte de Chicago en 2005* que James Elkins y Michael New incluyeron en su libro “El Estado de la Crítica de Arte: Seminario de Arte (Rutledge, 2007)

⁸ Boris Groy “Critical Reflections” in *ArtForum*, October 1997..

⁹ La Teoría del establecimiento de la agenda se refiere a como los medios influyen en el público directa o indirectamente, no en las opiniones o dictámenes que estos enuncian; sino procurando la relevancia o el espacio informativo a temas o cuestiones que los medios eligen. El estudio realizado por McCombs y Shaw en 1972 refiere a que la gente considera unos temas (la agenda del público), más destacados que otros en proporción directa a la importancia que le dan los medios (la agenda de los medios), aunque estos no

se dejen influir por la audiencia, cuál será la actitud o decisión del público en los asuntos que proponen los medios. “Su nombre metafórico proviene de la noción de que los medios de comunicación mass-media son capaces de transferir la relevancia de una noticia en su agenda a la de la sociedad” (McCombs, 1996, p.17)

¹⁰ Levi Strauss, David. “De la metafísica al vituperio: Crítica de Arte como si todavía importara”. *Revista ART*, E.U.A. 3 de mayo, 2012.

¹¹ Traba, Marta. *Arte Latinoamericano*. Pp.- 54-56. Ediciones de la Biblioteca EBVC, Caracas, 1972.

¹² Adorno, Teodoro. *Aesthetic Theory*. Bloomsbury Revelations. England. April 25, 2013.

¹³ Pereira, Lorenzo. “Art Criticism – meaning, steps, key players and innovation”. *Widewalls Magazine*,

U.S.A. August 23, 2015.

¹⁴ Schjeldahl, Peter. “The painting in the wall”. New Yorker, E.U.A. November 28, 2011.

¹⁵ Ashton, Dore. Citada por Levi-Strauss, David. “From metaphysics to invective: Art Criticism as if it Still Matters”. Convención de Literatos de Arte, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, E.U.A., August 2011.

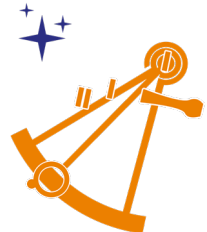
¹⁶ Levi-Strauss, David. “From metaphysics to invective: Art Criticism as if it Still Matters”. Convención de Literatos de Arte, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, E.U.A., August 2011.

¹⁷ Villalba Giménez, Sergio. “La profesionalización en las artes: proximidad al mito”. P.84. Arte Individuo y Sociedad No 11, Universidad de Sevilla, España, 1999.

¹⁸ Paz, Octavio. Palabras al simposio sobre arte latinoamericano de

Austin, Texas en “Puertas al Campo” Ediciones UNAM, México, 1966.

¹⁹ Baudelaire, Charles. Ibid.



Educar la mirada crítica

Por Álvaro Zamora Castro

*El recuerdo de las grandes hazañas
es una derrota para el Tiempo,
pues prolongan su poder
mucho después de que esas
hazañas y sus autores
hayan sido devoradas por los
abismos de la inexistencia*

–Bertrand Russell: Sobre la historia–

Resumen

En el texto que se ofrece aquí se retoman, seleccionan y condensan algunas ideas claves de la participación del autor –como comentarista del panel– en la sesión de Aula Encendida (AICA Costa Rica) del 10 de mayo, 2022. En dicha sesión, el reconoci-



Juan Carlos Flores Zúñiga, y Alfonso Chase, expositores del Aula Encendida del 10 de mayo del 2022, con el tema de: Profesionalización de la Crítica de Arte en Costa Rica.

do crítico de arte Juan Carlos Flores Zúñiga brindó una conferencia sobre la necesidad de profesionalizar la crítica de arte en nuestro medio. La réplica estuvo a cargo de Alfonso Chase y los comentarios posteriores fueron realizados por Emmanuel Calvo Ca-

nossa y quien escribe estas páginas. Tras dichas participaciones, se permitió y fomentó la intervención activa de la considerable audiencia, la cual honró la sesión con agudeza intelectual y –al igual que los ponentes– con respeto por valores fundamenta-

les como la libertad de expresión y de “género”, las virtudes propias de su nacionalidad, etnia e identidad cultural, religión y pensamiento.

Preámbulo

En su conferencia, el crítico de arte MA. Juan Carlos Flores Zúñiga se refirió a una *geografía de ideas* muy extensa¹. No pareciera buen propósito que uno de sus comentaristas tomara de la mano al lector para visitar –cual torpe repitente– todos sus parajes. Por eso, he preferido otear brevemente tres temas que, por vocación u oficio, me interesan particularmente.

Primer tema: un olvido preocupante

Del panorama ofrecido por Flores Zúñiga quiero llamar la atención, en

primer lugar, sobre uno de sus criterios axiales: la crítica de arte es un hilo de nuestra historia y merece mayor atención de la que se le ha concedido hasta ahora.

De acuerdo con tal idea, entiendo la crítica cual expresión especular de un movimiento artístico o de una tendencia estética, de una exhibición, de un proyecto (individual, colectivo) e incluso del *modus operandi* de un sistema cultural; también de la planificación, organización e ideología que los gobernantes o ciertos comerciantes utilizan para delinearle rutas al artista o para delinear criterios e incluso modelar el gusto colectivo.

Ese espejo –la crítica de arte– suele ser racional y autónomo. De lo que indica Flores Zúñiga se infiere que debe ser tomada como una manera de

marcar rasgos de la historia, de atenderla, de convertir hechos en palabras, de construir una conciencia *adecuada y analítica* para la posteridad. La crítica debe dar cuenta de los límites y de las posibilidades estéticas de una obra y, no solo de soslayo, ha de advertir sobre sus consecuencias o –con una expresión de Ladrrière,– para entender el impacto que tal obra y su creador causa en el ideario colectivo. Por eso la crítica nos parece tan necesaria; y por eso –con Flores Zúñiga – hay que concederle un papel coadyuvante en la educación y en el desarrollo de lo que suele llamarse *conciencia colectiva*.

Como bien señala el expositor, en nuestro país se tiende olvidar tal contrapunto de la producción artística y cultural. Tal *deterioro* de la memoria es más complejo de lo que parece. No es un dato ni un hecho aislado sino un

pliegue en el entramado histórico y sociocultural. Así que la conferencia de esta noche nos enfrenta con un tema que debe ser tratado –seguramente– en futuras aulas encendidas de AICA Costa Rica. Me parece que su llamado en tal sentido es *de recibo urgente*.

Bien se sabe que en el arte –como en política y en el contexto educativo– la memoria crítica y la reflexión sobre el *statu quo* pueden ser riesgosas. Dado que dicha memoria incide en el presente, también les puede resultar amenazante. He ahí, quizá, una fuente de lo que –parafraseando la expresión tecnología de la obsolescencia– podríamos llamar *olvido intencional* y que afecta de formas diversas al ambiente artístico, a la comprensión de este y, desde luego, a toda *mirada* crítica. Con Sartre, entiendo aquí esa *mirada* como una intención que va más allá del cotidiano *percibir* y

del análisis puramente intelectual; su objetivo es la *comprensión*, cuyo significado une el entendimiento con el devenir, con la vida, con la pasión.

A contrapelo de tal propósito crítico, suele favorecerse en nuestro medio cierto olvido, que va de lo particular a lo general. En la práctica –matizada, seguramente, por *lo político*– se eliminan salas para exhibir obras; se reducen los recursos y los espacios para encontrarse realmente, para disfrutar del arte y de aquella forma enriquecedora de discutir que Platón plasmó en sus diálogos.

Ciertamente, ese olvido al que se refiere Flores Zúñiga alberga propósitos diversos, a veces espurios. Alfonso Chase refiere faceta perversa de tal *olvido*, que ha sido sufrido por artistas como Lola Fernández o Mariamalia Sotela. En contrapartida, algunos artistas

han recibido apoyo por su filiación política.

Segundo tema: qué es la crítica y quién debe –o puede– hacerla

Con Flores Zúñiga se puede estar de acuerdo en que la crítica de arte es un *género literario*. Evidentemente, tal planteamiento abre laberintos a la discusión. En lugar de perderme en ellos, prefiero sugerir que en AICA Costa Rica les dediquemos foros de discusión, proyectos investigativos, textos específicos.

No cabe duda de que una pluma seductora favorece al crítico de arte; pero la retórica tiene límites y no todo discurso se fundamenta en el acierto, en el estudio o –bien lo señala nuestro conferencista– en las buenas intenciones. Hay pseudo críticos –algunos habrán atraído fama– que se prestan para

afincar propósitos espurios. He ahí otro tema para futuras disquisiciones; para lo que aquí nos ocupa. Este tema planteado por Flores Zúñiga desemboca, a la larga en la necesidad de definir lo que se entiende por crítica, así como sus fines o propósitos.

Tercer tema:
¿qué debe entenderse como crítica y quien debe hacerla?

He aquí una temática álgida que Juan Carlos plantea en su conferencia². Como ya he referido, él advierte que se trata de un género literario. Agrega que la crítica de arte no debe ser secuestrada por historiadores ni por académicos. Parcialmente de acuerdo, estimo, sin embargo, que tanto el historiador como el académico pueden –o deben– ofrecer aportes esenciales en este campo.

Quien desea ejercer profesionalmente la crítica de artes debe dominar un instrumental teórico y metodológico adecuado, así como algunos métodos de análisis, tanto lógicos como heurísticos.

Dicho eso, conviene delimitar el alcance del término que nos define: crítica. Vale la pena, en tal sentido, evocar al menos un criterio de Kant que ha marcado al pensamiento contemporáneo: antes de hablar, es necesario poner en claro qué podemos conocer verdaderamente. No todo *profesional del pensamiento* ha dado atención a tal propósito. Heidegger³, por ejemplo, podría haber enriquecido su obra si hubiera aprendido de nuestro idioma (al que no consideraba adecuado para filosofar) la diferencia entre *ser* y *estar*. Entiéndase con ello que el prejuicio propio limita veracidad a un texto, a un enfoque a toda la realidad.

Con Kant⁴, el crítico de arte debería someter todo legado artístico a un análisis profundo e integral; pero en dicho análisis debe incluir su propio enfoque; para reconocer y evitar prejuicios. Agregaré que el crítico no ve, sino que *mira* (en un sentido análogo al que propusieron los existencialistas en su momento) el arte, su época y raíces. Precisamente por eso, el académico, como el historiador y el curador no pueden sentarse al otro lado, en la distancia. Incluso si los adversa, el crítico de arte debe comprenderlos y nutrirse con sus aportes, tanto metodológicos como conceptuales. Quien evita sus donaciones, limita sus recursos y empequeñece sus intenciones.

¿Cómo, sino así, podría alguien determinar si un cambio o una crisis engendran aciertos o deterioros en la creación? ¿Cómo, si no así, puede un crítico tomar distancia de propósitos tan abominables

para el arte como los que alientan algunos marchantes y ciertos medios de difusión? Es que, en predios de un preciosismo estilístico sin historia ni academia, la crítica puede traicionar sus propósitos y hasta puede servir a intereses espurios.

Cuarto tema: profesionalizar la crítica de arte

Retomada tal idea de Juan Carlos en cuanto a la esencia de la crítica (replicada de forma aguda por Alfonso Chase) me uno a su preocupación en torno al trabajo del crítico de arte y a la necesidad –acaso la urgencia– de dar palestra al tema de su profesionalización.

No entendería las intenciones de quien se oponga en este asunto a los planteamientos y propósitos de nuestro expositor y de Alfonso Chase en sus réplicas.



Immanuel Kant.(Interpretación digital [AI-E.C.C. 2024] del retrato de Emil Doepler en 1791)

He señalado ya la importancia que concedo al aporte académico y al que puede hacer el historiador del arte (acaso convendría incluir a quien asume funciones como curador). Agrego, inversamente, que no por ser acadé-

mico o historiador, una persona deba abstenerse de ejercer profesionalmente –también– la reflexión crítica.

Me parece importante señalar , en tal sentido, que si bien la educación universitaria puede favorecer la formación de artistas, esa educación, por sí sola, no los produce. Lo mismo sucede con el crítico de arte: su paso por la academia lo nutre; pero –con Flores Zúñiga– debe entenderse que la crítica de arte no es esencialmente un ejercicio académico.

He ahí otro tema interesante y modular que el conferencista abre para futuras discusiones.

A manera de epílogo

La historia muestra una relación intrínseca y a la vez compleja entre

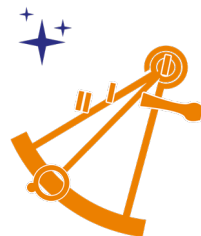
las condiciones sociohistóricas y la producción artística. También revela cambios de timón en la intención del comentarista y del crítico de arte. Los métodos sirven para dar cuenta de lo hecho; son variados: demostrativos unas veces, analíticos y puramente descriptivos, heurísticos, algunos están inspirados en fuentes del psicologismo, de las ciencias o de orientaciones filosóficas diversas. Todos se modifican y se adaptan al tenor de necesidades que se definen en cada momento. El crítico de arte debe saberlo, y por eso resulta relevante –en parte–la profesionalización de la crítica y la consolidación de AICA en el país. Esta conferencia y los propósitos del proyecto *Aula Encendida* bien lo ratifican.

La ponencia de Juan Carlos Flores Zúñiga (y –a propósito de ella– lo advertido por Alfonso Chase Brenes)

tiende a favorecer la memoria crítica de los miembros y amigos de AICA. También es un llamado general para fortalecer la conciencia histórica en relación con el arte costarricense y con lo que ha significado el ejercicio de la crítica del arte en el país a lo largo de muchas décadas.

No he retomado algunos temas de la ponencia ni de la participación de don Alfonso y de don Emmanuel Calvo Canossa; eso no significa que los considere menos importantes. Por el contrario, me parecen tan complejos y sugestivos sus planteamientos, que ha sido difícil evitar la tentación de dedicarles extensa reflexión. No he cedido a ella, para no violentar los lineamientos y límites de tiempo previstos para este foro; así que prefiero invitar al público y a los lectores a dar pensamiento y atención práctica a todos a lo aportado por ellos al debate.

Un llamado respetuoso pero vehementemente a tomar conciencia y a trabajar en una dirección adecuada, *nutritiva*: así veo, en general lo que se ha dicho y debatido aquí. La intención de Juan Carlos y de AICA en esta ocasión, así como el trabajo que media entre su concepción y lo dicho en este foro deben agradecerse.





Álvaro Zamora es Doctor en Filosofía por la Universidad de Costa Rica (Mención Honorífica), con estudios complementarios de posgrado en la Universidad Julius Maximilian de Würzburg, Alemania (becario del DAAD). Fue tutor de la UNED, profesor de la UCR, de la UNA y del ITCR, de cuya Escuela de Ciencias Sociales fue Director.

Notas:

¹ Flores, J.C, Chase, A. Calvo, E. y Zamora, Á. (2022) “Crítica de arte y profesionalización”, en:

<https://vimeo.com/724267800?fbclid=IwAR2RU9RlChIA-0qMpKp4fwsBQpkuRF9BFW-MO0OeFqHYha3-PuaEcyEffuTY>

² Flores, J. C. y Cabrera. R. *et al.* (1986) *Arte y crítica en el siglo XX*. San José: EUNED.

³ Heidegger, M. *Gesamtausgabe*, en: <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/2-SEIN-UND-ZEIT.pdf>

⁴ Kant, I (2017) *Kant's Gesammelte Schriften*, en:

<https://www.gutenberg.org/files/55925/55925-h/55925-h.htm>

Ladrière, J. (1977) *El reto de la racionalidad* (trad. J. M. González). Salamanca: Sígueme.

Gombrich, E. (2002) *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon.

Rojas, J.M. (2003) *Arte costarricense: un siglo*. San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica.

Sartre, J.P. (1977) *Literatura y arte* (trad. M. Scuderi) Buenos Aires: Losada.

----- (1976) *Lo imaginario* (trad. M. Lamanna) Buenos Aires: Losada.

Zamora, Á. (1988) *Todo arte es desleal*. San José: EUNED.

----- (2022) *La moral es infiel*. San José: EUNED.

La crítica de arte en la academia. Metodologías y trascendencia.

Por Marjorie Ávila Salas

Resumen

En este ensayo se busca conocer los métodos de análisis artísticos, más conocidos y mejor fundamentados que se estudian en la academia, entendiendo ésta como el recinto en el cual se investiga y se produce conocimiento al respecto. Se ha hecho una breve investigación tanto de los métodos como de los legados que hoy podemos revisar de ellos y se ha hecho alusión a algunas producciones fundamentales en las que se pone en evidencia lo que estudia teóricamente.

1. Introducción

Con el fin de estudiar algunos aspectos importantes de la crítica de arte, es relevante determinar su función en la Academia, para establecer si hay alguna diferencia con la crítica de arte fuera de ese ámbito.

De entrada, podemos preguntarnos si la crítica de arte tiene especificidades en la Academia que la hacen particular o diferente con respecto a la crítica de arte de otros espacios.

Con ese objetivo, se hace necesario determinar lo que vamos a entender como **Academia**. Podemos encontrar una primera noción referida a una casa con jardín, en la antigua Grecia, donde enseñaron Platón y otros filósofos, la cual se encontraba situada junto al gimnasio del héroe Academo (Akáde-

mos, en griego antiguo), fuera de los muros de Atenas. Es así como el sentido se extendió hasta entender como tal la escuela filosófica fundada por Platón. Debido a estos inicios, hoy, coloquialmente, podemos entender dicho término según lo indica la acepción número siete del Diccionario de la Real Academia¹, que a la letra dice: “Establecimiento docente, público o privado, de carácter profesional, artístico, técnico o simplemente práctico” (Real Academia Española, 1992, definición 7).

Lo que tendremos claro, en esta medida, es que por **academia** se hace referencia a una organización **docente**, es decir, donde se enseña, pues este último término proviene del latín *docens, docere*: “enseñar”.

De esta manera, nos incumbe establecer cómo se estudia, se analiza y se

enseña la crítica de arte en los establecimientos docentes. Tomando en consideración que los establecimientos docentes que más producen crítica de arte son las universidades, trataremos de establecer, en la medida de lo posible, cuáles son los métodos que prevalecen en ellas para enseñar y producir crítica de arte.

De acuerdo con la propuesta del pensador francés Roland Barthes (1963)², el término **crítica** es un “discurso sobre otro discurso, un lenguaje segundo o metalenguaje que se produce sobre un primer lenguaje que está primero y que puede denominarse lenguaje objeto, pues es el que se va a analizar” (Barthes, 1963:103), de tal forma que, para hacer **crítica**, se debe entender esta como un lenguaje, un discurso sobre otro, que, en el caso de las artes visuales, constituye el discurso de la pro-

ducción artística visual que vayamos a analizar.

Ese discurso que encontramos en el arte visual es específico, pues toda producción de arte se expresa con su propio lenguaje, así la literatura, la música, la pintura, etc. Esa expresión artística se manifiesta en un discurso, con lo que queremos decir que es una reflexión proveniente de la facultad racional, en la cual se establece una relación entre diversas ideas que se deducen unas de otras por indicios o señales.

Por consiguiente, en el caso de las artes visuales, puede decirse que toda producción utiliza el lenguaje visual para establecer relaciones entre los distintos símbolos que comprenden una unidad comunicativa, una imagen. Quede entendido el término **símbolo** como una representación sensorial de una realidad, en virtud de

rasgos que se asocian con esa realidad por convenciones socialmente aceptadas. Sobre ese discurso-imagen, se establecerá un estudio o análisis que vendría a ser el discurso-crítica.

El análisis de las producciones artísticas visuales, que es nuestro objeto de interés, se puede establecer desde diferentes puntos de vista y, por ello, podemos encontrar diferentes perspectivas de estudio, es decir, diversas metodologías. Todas, eso sí, con el interés de determinar un juicio valorativo de la producción o producciones escogidas. Es bueno aclarar que ese juicio no busca determinar si la producción artística es buena o mala, veremos más adelante que en la investigación académica todo arte tiene sus diversas valoraciones.

Esa valoración puede tener diver-

sas intenciones, dado que este estudio se refiere a la crítica que se realiza en la academia, podemos adelantar que los estudios académicos de producciones artísticas visuales se refieren a los significados que de ellas se desprenden, a las relaciones de esas producciones con el contexto histórico y a los posibles movimientos o escuelas que pueden construirse como ámbitos de estudio de las diferentes formas artísticas.

En términos generales no corresponde a los estudios académicos del arte la curaduría ni la crítica periodística. Aunque sí puede decirse que los estudiosos del arte en la academia bien pueden ejercer ambos oficios. Mas allá, el estudio académico del arte propone, para los analistas e investigadores que en él se forman, una estructura sistemática que conduce a

la excelencia en la práctica de la curaduría y la crítica periodística.

Mencionado lo anterior, es sustancial que podamos establecer, ¿qué se entiende por la noción de la crítica académica en las artes visuales?

2. La crítica académica del arte visual

Visto los conceptos de **academia** y de **crítica**, corresponde en este orden de cosas, establecer que entenderemos como **artes visuales**.

Al referirnos al **arte**, nos apartaremos de su significado más general, cual es, el conjunto de normas adecuadas para dirigir una actividad, o bien el hábito de producir cualquier cosa con base en la razón.

Más bien, como ya mencionamos, nos interesa la expresión artística como

una reflexión proveniente de la facultad racional, en la cual se establece una relación entre diversas ideas que se deducen unas de otras por indicios o señales. Específicamente en las artes visuales puede decirse que toda producción utiliza el lenguaje visual para establecer relaciones entre los distintos símbolos que comprenden una unidad comunicativa, en este caso, una imagen.

2.1 Sociología del arte

El arte, de acuerdo con el pensador Teodoro Adorno (1970)³, es un “*fait social*”, sea un hecho social (1970). No existe, que sepamos hasta el momento, cultura humana en la cual no se haya producido arte. Desde lo que se ha llamado arte rupestre hasta lo que entendemos como arte contemporáneo, todos los grupos humanos han producido arte. Es, entonces, una característica intrínseca del ser hu-

mano, razón por la cual está íntimamente ligado a la Historia de la Humanidad.

¿Qué tanto influyen en el arte los hechos sociales? Lo veremos a continuación en el pensamiento de autores relevantes, escogidos precisamente por su importancia y no por su exclusividad. Con base en este pensamiento de tendencia social, el arte ha sido entendido como un reflejo de la sociedad que lo produce.

Sin embargo, algunos pensadores como Roger Fry, no aceptan esta afirmación, que puede, específicamente, ejemplarizarse con el arte neoclásico producido durante la Revolución Francesa, tal como lo menciona el propio Fry en su producción *Vision and Design* (1963). Es evidente que los hechos sociales de ese momento histórico mencionado fueron turbulentos y por el contrario la forma

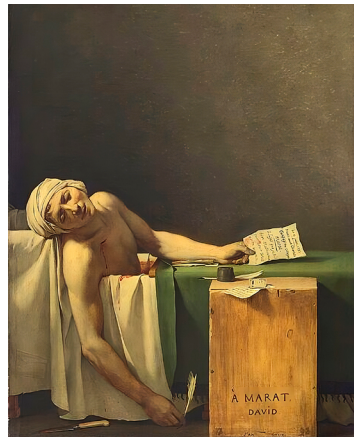
de expresión del arte neoclásico es balanceada, ordenada y tradicional, no contiene rasgos de revolución formal. Pero sí podemos acotar que el arte neoclásico utiliza temas referidos a los hechos revolucionarios que el momento histórico estaba viviendo. El ejemplo típico de lo mencionado es el pintor Jacques -Louis David con su conocido cuadro *La muerte de Marat* (1793), íntimamente relacionado con el acontecer histórico.

En ese sentido, sí se puede establecer una relación bastante directa con los hechos sociales. Podemos, por el momento, aseverar que la vida social es determinante en la configuración del arte que se produce y así lo han postulado dos autores que nos interesan particularmente, ya que son profundamente estudiados en la academia. Por una parte, Arnold Hauser y su producción, fundamental en el estudio de las artes: *Historia social*

de la literatura y el arte (1969)⁴. Por otra parte, Pierre Bourdieu (2002), con su teoría del campo artístico.

La producción de Hauser nos lleva desde la prehistoria hasta la Modernidad, estableciendo con precisión los actos sociales que han determinado los diversos cambios de la producción artística.

Ilustración 1. La muerte de Marat (1793), Jacques-Louis David. Óleo sobre tela. Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



En esta enorme producción de Hauser, encontramos el arte condicionado por el ambiente y es posible determinar sus raíces en los hechos sociales.

Tal y como expresan los traductores al español de la producción hauseriana, que fuera publicada en el año 1951 en idioma inglés, no se encuentran en esta obra, todos los productores artísticos que aparecen en la historia de la Humanidad; el autor se vio obligado a realizar una síntesis, ya que el objetivo no fue ser exhaustivo y, por ejemplo, no menciona a un productor que nos interesará particularmente cuando nos acerquemos a otra metodología de análisis crítico. Nos referimos a Velásquez, cuya producción *Las Meninas*, cobrará relevancia cuando se analice el arte desde otro punto de vista.

Volviendo a la metodología que

podemos agrupar en la Sociología del arte, podemos afirmar que, con referencia a la posición de Hauser, los cambios que se pueden observar en las formas artísticas no obedecen a los caprichos de los autores, sino a las transformaciones de las estructuras sociales, políticas y religiosas.

El pensamiento de Hauser tiene aspectos fácilmente comprobables sobre todo en tiempos como el Renacimiento, en el cual el arte se aleja de su posición de búsqueda de acercarse a Dios que había imperado en la Edad Media y se vuelve más hacia el pensamiento en el cual el ser humano es el centro de todo, la posición humanista que trae como consecuencia un acercamiento a los valores greco-romanos.

El arte renacentista fue, a todas luces, una mirada al pasado y recuperación de

los valores y recursos del arte clásico. La mirada humanista planteaba una posición sociopolítica en la cual el individuo tenía un lugar preponderante y, aunque el arte renacentista fue frecuentemente guardado y conservado por la Iglesia Católica, las imágenes religiosas que cubrían los lugares rituales tuvieron una dirección fundamentalmente humana.

El arte ya no dirige su mirada hacia Dios, como ocurrió en las catedrales góticas típicas del Medievo en donde, tanto la arquitectura en sus búsquedas hacia el firmamento como las imágenes pictóricas, ponen de manifiesto la búsqueda del ser humano hacia el dios que proponía el catolicismo. Las nuevas imágenes que propone el arte renacentista son claramente humanas e intentan, a pesar de los temas religiosos, buscar una estética centrada en el individuo, hombre o mujer, tratando de recuperar los valo-

res artísticas de las Antiguas Grecia o Roma. El Humanismo fue el centro que lideró la búsqueda de los valores de la antigüedad clásica. La filosofía y la política estarán fuertemente ligadas a un pensamiento en el cual el ser humano va a ser el centro del Universo. Y así por supuesto, el arte. La belleza del cuerpo humano es ahora central, aunque sus temas sean de índole religioso.

El otro pensador que llama nuestra atención en esta posición sociológica de análisis artístico es Pierre Bourdieu y su teoría del campo.

En su pensamiento, toda actividad humana tiene un campo de actividades dentro del campo total de la sociedad. Ese campo es un espacio propio de cada actividad, en el cual los agentes de cada una se mueven y conviven. Así entonces, el arte, como vivencia humana,

tendrá dentro de la sociedad, un campo determinado donde todos los agentes relacionados con el arte mueven y desarrollan su actividad. Artistas, galeristas, teóricos del arte, investigadores, promotores del arte forman un espacio que va a tener su espacio donde desarrollar sus intereses. Ese campo es un espacio social de acciones e influencias donde se establece una lucha por el poder y el dominio de un tipo de capital, que en el caso que nos ocupa es de índole artístico. En ese campo social, se establecen redes de relaciones sociales artísticas donde se intercambian, se transforman las prácticas y los recursos.

Vista de esta manera, la producción artística cobra un matiz de medio para que las relaciones sociales artísticas se establezcan y consoliden.

Ahora bien, de acuerdo con el pen-

samiento de Bourdieu⁵, esos diversos campos de la conducta humana pueden ser susceptibles de permitir que otros influyan en ellos, así entonces, el campo artístico puede ser permeado por las actividades de otros campos y corresponde, entonces, al estudio del arte determinar cuánto y como el arte se ve influido por estos otros agentes, por ejemplo, el campo de la economía o la política. Así las cosas, el arte, al ser una actividad humana que se alimenta de las vivencias, estaría entrando y saliendo de diversos campos de la sociedad.

Si bien estos dos autores toman la sociedad como un elemento fundamental en la producción artística, pareciera que, en el caso de Hauser, la dirección de la producción artística es lineal y va paralela a la Historia, mientras que en el pensamiento de Bourdieu, el arte se mueve simultáneamente con la socie-

dad, influyendo el campo artístico en los otros campos de la sociedad y viceversa.

De hecho, el propio Hauser ha tenido que aceptar, y lo hace en su obra ya mencionada, que el movimiento del arte y la sociedad no siempre son coincidentes. A menudo, según su pensamiento, el arte se ha quedado rezagado, o bien se ha adelantado al acontecimiento social, con lo que podríamos decir que el esquema que se puede hacer en este pensamiento es más un movimiento giratorio que se desliza a través de la Historia, interrumpiéndose ambos factores, arte y sociedad, mutuamente en su dinámica particular.

Ambos autores han dejado su importante legado en el estudio del arte y veremos, conforme analicemos otras perspectivas de análisis, cómo han in-

fluido y otorgado su aporte cuando se busca un método adecuado de conocimiento sobre el arte.

No hemos querido dar una dirección estrictamente cronológica a los distintos métodos de estudio del arte que estamos mencionando, porque veremos que al final cada método puede ser importante, en distintos momentos, en el estudio del gran tema que es el Arte.

Para seguir avanzando con las diversas metodologías de estudio del arte, creemos importante introducirnos en un aspecto del arte que determina en mucho cómo se la mire.

2.2 Las funciones del arte

Estas funciones varían en el devenir histórico cumpliendo diversos roles que pueden ser diferentes y simultáneos.

Además de su variedad, las funciones del arte son cambiables, pueden combinarse dependiendo de la visión que de él tenga la sociedad o grupo humano de donde provenga.

Podemos decir que una función es: “la operación propia de la cosa, en el sentido de que es lo que ésta hace mejor que las otras cosas” (Abbagnano, 1963: 575)⁶. Veremos como el arte no tiene una sola función, porque tiene muchas operaciones propias que le permiten hacer mejor, muchas cosas en relación con otras actividades humanas.

Podríamos mencionar entre las funciones del arte las siguientes:

a- **Función mágico-religiosa.**

Esta vendría a ser el uso que hacen de él los rituales mágicos. Podemos referir-

nos en particular a los rituales de los grupos humanos primitivos y, por supuesto, colocar en esta función al arte primitivo. No hay certeza, pero, por los lugares en que ha sido encontrado algún tipo de arte puede decirse que eran espacios en donde pareciera que había reuniones de individuos para realizar alguna actividad conjunta, la cual bien podría ser de índole religioso o mágico. Podría pensarse que el hecho de que la mayoría del arte rupestre ha sido encontrado en lugares cerrados, cavernas o cuevas, a veces en lugares donde solo cabría una persona. Ello podría llevarnos a reflexionar que, ya desde entonces, la actividad artística fue una conducta humana que provenía del deseo de aislarse para producir lo observado afuera. ¿Existía ya una actitud individualista de reflexión? No es posible determinarlo, pero tampoco descartarlo. Y si así fuese, el concepto de arte como tal sería tan antiguo como la exis-

tencia de la Humanidad. El tema nos aleja de nuestro interés fundamental, por lo que no lo desarrollaremos más, aunque comprendemos su importancia.

b- La función estética.

Esta estaría expresamente manifestada cuando la producción artística gira en torno al concepto de belleza, como ocurría en las representaciones de la Antigua Grecia, muchas dedicadas a exaltar los ideales estéticos. Eso sería, en términos generales, la función conocida como estética, pero podemos acotar que esta función participa a menudo de otras funciones y puede decirse que es la más común en la expresión artística. Por otra parte varía, de acuerdo con los valores referidos a la noción de Belleza que exista en cada grupo social.

c- La función ideológica.

De esta podemos decir que se da cuando en la producción artística se intenta transmitir los pensamientos de un movimiento social, político o religioso, que bien puede ser la posición que tenga el propio productor, o bien quien haya encargado la producción. Es nuestra opinión que esta función, cuando es excesivamente explícita, le resta validez al trabajo artístico pues sustituye la metáfora que debe ser el recurso fundamental de toda manifestación artística. Para transmitir una ideología existen otros medios que no interesa mencionar aquí.

d- La función didáctica.

Como lo expresa su nombre, esta función busca poner en conocimiento a algunos grupos sociales, la historia o eventos trascendentales vividos por un grupo social. Ejemplo típico de esta función lo podemos encontrar en

el arte prehispánico, en donde a través de murales, se informaba a la juventud de la historia vivida, eventos bélicos y otros. Sintetizando, son muchas otras las funciones que el arte puede cumplir, algunas de las funciones se pueden agrupar dentro de la llamada **función social**, que forma parte de la conciencia social que acompaña al ser humano en sus acciones movimientos y dinamismos espirituales y cognoscitivos. Entre otras mencionemos, **la función cognoscitiva, la hedonista, la ya dicha ideológica** y la que nos es particularmente importante, cual es la **función comunicativa**.

e- La función comunicativa.

Por una parte, esta función produce toda una metodología de análisis crítico del arte, por eso hemos querido mencionarla en forma independiente

de todas las otras funciones. Por otra parte, es importante decir que al igual que todos los métodos de estudio artístico es una herramienta para transformarnos en quienes deseemos, como aspiración de construir una sociedad más profunda y reflexiva. Esta función del arte generalmente se estudia en los recintos de Ciencias de la comunicación colectiva de la Academia. Esta función busca comunicar información a través de las producciones artísticas y encontramos, en este contexto, conceptos específicos como el **emisor**, que sería de donde surge la producción artística, sea el productor, el artista, Luego podemos encontrar otro concepto que sería el **mensaje** que sería la producción artística y, por último, el **receptor**, sea las personas que observan esas producciones. Esas tres nociones se pueden ordenar en un esquema en el cual encontramos en

primer lugar al **emisor- artista**, hacia la derecha se ubicaría el **mensaje-producción** y por último colocado a la izquierda el **receptor- espectador**. El planteamiento del esquema es unidireccional y, por lo tanto, no habría retroalimentación entre los tres factores. De acuerdo con la mecánica comunicativa en este sistema solo habría transmisión de información, sin embargo, es fundamental que el receptor comprenda el mensaje, porque si no, no habría entendimiento y la información no cumpliría su cometido. Pero hay un aspecto interesante y es que debemos establecer una diferencia entre información y comunicación. Algunos comunicadores consideran que esa comunicación unidireccional no es en realidad comunicación, sino únicamente transmisión de información. Observemos que en el idioma español el término **informar**, en

su primera acepción es “enterar” (Real Academia Española, 1992, definición 1), dar noticia de una cosa, mientras que la palabra **información** en su acepción séptima (Real Academia Española, 1992, definición 7), comprende: “comunicación o adquisición de conocimientos que permiten ampliar o precisar los que se poseen sobre una materia determinada” y en la octava se refiere a conocimientos así comunicados o adquiridos. Por lo tanto, podemos observar que esa diferencia entre los términos comunicación e información procede del ámbito de las ciencias de la comunicación y, en ese sentido, su aplicación referida al arte puede variar sustancialmente. En verdad, en arte, ambas situaciones se dan con diferencias a veces poco perceptibles. En una imagen artística se puede dar tanto la información, ya que a través de ella podemos observar, caso

del arte de épocas pasadas, la forma de vestir en una época determinada o la forma de usar el cabello; como la comunicación, en el caso de sentimientos que la producción nos comunique, ya sea por variantes en expresiones, colores o atmósferas. Así las cosas, en este aspecto en concreto (información, comunicación) podemos afirmar que el arte es mucho más amplio que cualquier mensaje suscrito a la comunicación. Siempre en el campo de la comunicación, observamos que se toma en cuenta, ciertos aspectos como el **canal**, el **mensaje** y el **código**. El **canal** vendría a ser el medio físico por el cual se trasmite el **mensaje** y que es escogido por el **emisor**. Estaríamos hablando entonces de la producción artística propiamente. Pero en ella habría que examinar el **mensaje**, que de acuerdo con la ciencia comunicativa es el conjunto de símbolos o señales

que pasan del **emisor** al **receptor** para que se dé el proceso de comunicación. Podemos observar que en este ámbito se establece una separación entre la producción artística o **canal** y el contenido o **mensaje**. En este aspecto en concreto, en el ámbito del arte propiamente dicho, no es posible separar el medio en el que se realiza la producción y lo que se intentó comunicar. Por ejemplo, según la utilización de un determinado material para producir una escultura, así varía el sentimiento que se haya querido transmitir. No es lo mismo una escultura en mármol que en plástico o metal. En este caso, el canal, para usar el término usado por las Ciencias de la Comunicación, altera y determina el mensaje que recibirá el receptor. Por otra parte, y siempre en el campo de las comunicaciones, otra noción que es determinante en la comunicación es el

código, que vendría a ser el conjunto de rasgos que tiene el mensaje y que se corresponden cada uno con una idea determinada. De acuerdo con la teoría de la comunicación, dicha correspondencia debe ser compartida entre emisor y receptor, para que éste último ejerza la labor de decodificación y, por tanto, de interpretación. No obstante, en nuestra opinión, ello nos aleja del ámbito artístico, puesto que las producciones artísticas no están hechas para un receptor en particular, lo que haría imposible la planificación del código entre emisor y receptor. En relación con este aspecto, podemos decir que los códigos que son utilizados por el arte se encuentran en la cultura, de la cual proviene el autor de la pieza artística. Ninguna persona puede negar los códigos que aprende y aprehende desde niño, por lo tanto, el productor inexorablemente utilizará los códigos

que le son propios de su cultura y de su ambiente. ¿Pero será realmente que el productor utiliza siempre los códigos que le son familiares al espectador? Dejaremos la respuesta para más adelante. Vale en este momento hacer hincapié en el término **productor**, toda vez que la palabra “creador” que es utilizada comúnmente para referirse al hacedor de la producción artística, no es exacta para para ese fin. La palabra creación y sus derivados, se refiere estrictamente a la confección de objetos sin referencias anteriores, es decir hacer de la nada, lo cual no es exacto en el caso del arte pues es claro que todo ser humano, artista o no, construye sus objetos con referentes específicos. Aún el arte abstracto tiene referencias a cosas existentes. Ocurre que el verdadero artista tiene la virtud de observar detalles que pasan desapercibidos para el no artista, por lo

que el arte puede ser entendido como aquella capacidad de hacer visible lo que para el común de las personas no es visible. Es invisible, pero existe. La razón por la cual quisimos darle el mencionado énfasis a la metodología que parte de la comunicación es porque el método que nos compete mencionar seguidamente es el método semiótico, que tiene relación cercana con la comunicación.

3. Semiología del arte

Continuando, de esta manera, con otra metodología de estudio artístico o como sería más adecuado decir, otra metodología crítica de análisis artístico, hemos querido mencionar la Semiología o Semiótica del arte. Con respecto a ella el autor Umberto

Eco sobresale entre muchos.

Dice Eco, refiriéndose al arte: ” [...] un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, 1984: 71). Con esta primera aserción con que iniciamos la visión semiótica, podemos entender que, para el autor de marras, el arte es un mensaje que es susceptible de entenderse en diversos modos o admitir diferentes interpretaciones. Esta posición le da al arte una gran flexibilidad en cuanto a la forma en que puede ser comprendido, pero también puede decirse que da motivo a muchas dudas o incertidumbre.

Lo más importante que debemos tomar en cuenta para analizar lo citado con anterioridad es que las producciones artísticas son fundamentalmente significantes, es decir objetos o imáge-

nes que significan, sea que tienen un determinado sentido, un significado.

La relación de este método con el que nos referimos anteriormente radica en que la semiótica estudia todos los procesos culturales, como procesos de comunicación (Eco, 1976: 24). En consecuencia, el arte como actividad cultural debe ser entendido como un proceso comunicativo.

Semejante a lo que definimos antes cuando nos referíamos a la función comunicativa del arte, la semiótica define el proceso comunicativo como “el paso de una Señal (lo que no significa necesariamente un signo) desde una Fuente, a través de un Trasmisor a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario” (Eco, 1976: 24).

Se puede observar aquí una relación unidireccional, desde que la señal sale

hasta al destinatario, conocido en las comunicaciones como el **receptor**. Volvemos a encontrar la necesidad de que existan **códigos** compartidos para que la **señal** llegue a ser comprendida o interpretada. ¿Es así como funcionan las relaciones entre la producción artística y el espectador?

Lo que podríamos llamar, con el autor Eco, el texto estético presenta una problemática que debe ser tomada en cuenta y es que el arte (texto estético) no siempre sigue los códigos conocidos. Ya mencionamos que al no estar definido el receptor no hay relación de continuidad en la comprensión del mensaje, como si ocurre en la comunicación propiamente dicha, pues el arte es fundamentalmente inefable, es ambiguo y autorreflexivo.

Cuando se habla de ambigüedad, te-

nemos que aceptar que hay un evidente rompimiento de las reglas del código, pero, no toda ambigüedad nos dirige hacia un texto artístico. El ejemplo más claro de eso es la lengua (Eco, 1976: 369). Tampoco todo texto artístico es ambiguo.

La ambigüedad estética se produce: “cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido” (Eco, 1976: 370). Sea que cuando una producción artística se aparta de lo que estamos acostumbrados a mirar en la cotidianidad, se produce una alteración en la percepción del espectador. El arte a partir de la Modernidad ha dedicado sus más importantes producciones a violar los códigos, dándonos una enorme variedad de movimientos que se apartan de las producciones artísticas tradicionales. Esa multiplicidad

de violaciones a los códigos conocidos ha alejado al arte, en muchas ocasiones de una posible comprensión por parte de los espectadores otorgándole una independencia que en el pasado no tuvo, creando un universo paralelo a la realidad que no siempre es aceptado por las personas fuera del campo artístico, como lo llamaría Bourdieu.

En lo que se refiere a nuestro objetivo central, la semiótica parece ser un método muy adecuado para estudiar el arte posterior a la modernidad, debido a su capacidad de analizar los procesos comunicativos, sin tener que atenernos a los códigos conocidos. Los significados del arte están construyendo nuevos códigos para la expresión artística.

Este rompimiento de los códigos tradicionales puede ser analizado, según la semiótica, como una interacción con el

desorden, si tenemos en mente el orden propuesto por el arte tradicional, pero es “el Desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna, la ruptura de un Orden tradicional, que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo” (Eco,1990:52).

La relación del arte con los códigos, que son formas de mirar el mundo en un determinado momento histórico, es una propuesta que la semiótica propone, en la cual, a diferencia de otras metodologías de análisis, la forma y el contenido de las producciones artísticas se encuentran inexorablemente unidas ya que: “La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha” (Eco 1990: 57).

Esta posición la habíamos propuesto anteriormente, la forma y lo que podría

llamarse el mensaje forman una única unidad y se puso cómo ejemplo lo que una escultura puede “decirnos” si está hecha de mármol o de plástico. Fondo y forma van a constituir ahora una sola unidad.

Para ilustrar con precisión la importancia del método semiótico en el análisis del arte, visitaremos un concepto propuesto por el autor Eco,⁷ que como ya hemos dicho es uno de los principales representantes de este pensamiento; nos referimos al concepto **de obra abierta**. En esta noción, como veremos, nos queda claro la íntima relación entre forma y fondo, de tal manera que hacer diferencia y casi que mencionarlas como aspectos divergentes en una producción resulta obsoleto.

Obras abiertas pueden considerarse

producciones en cualquier manifestación artística, sea musical, arte visual, literatura y otras, pero como nuestro interés está referido a las artes visuales, nos limitaremos a este ámbito.

La noción de **obra abierta** nos lleva a comprender aquellas producciones que si bien son totalmente completas, presentan una invitación al espectador a “terminarlas” con el autor, sea porque la continúe o bien porque la interpretación se aleje de la intención inicial de este. Menciona el autor Eco que estas producciones “abiertas” pueden entenderse también como trabajos en movimiento:

“La apertura o dinamismo de una obra consisten en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad

estructural que la obra posee, aunque no esté acabada y que resulta válida aún en vista de resultados diferentes y múltiples.” (Eco,1990: 97).

Sea, entonces, que lo que entendemos como **obras abiertas** son aquellos trabajos artísticos que permiten interpretaciones, adecuaciones o significados que el espectador le otorga de acuerdo con su acervo cultural. Se consideran en movimiento, precisamente porque no tienen una estricta y sólida posición, se mueven en la imaginación del lector/ espectador, dando un sinnúmero de posibilidades de comprensión y disfrute. Se establece así una relación muy diferente entre autor y espectador que la que existía en el tipo de arte que podemos considerar “cerrado”.

En sentido estricto, la **obra abierta**

aparece con el Impresionismo y se va consolidando conforme avanza el siglo XX para alcanzar su auge en el arte contemporáneo. Es, precisamente, a partir del arte moderno en el cual ya aparece en los productores, un deseo explícito de otorgarle a su trabajo el movimiento de que hablamos. Antes de este momento histórico, el arte podría ser interpretado de diversas formas por los espectadores, pero los autores buscan en ellos una mirada coincidente con sus intenciones.

El método semiótico, con todas sus posibilidades, su flexibilidad y amplitud permite un análisis más profundo de las producciones artísticas, tanto las del pasado como el arte de nuestros días, tan audaz y movable en sus formas y significaciones.

Con este método, es posible resolver el problema que mencionamos

arriba, en cuanto a la imposibilidad de comprender el arte moderno y contemporáneo, ya que el papel del espectador cobra mayor valor y permite resolver el problema dicho, concentrando la interpretación en él. Puede el espectador de alguna forma unirse al productor y “terminar” la producción. Con eso la interioriza y la entiende.

El estudio de la Semiótica del arte da para mucho más, al igual que todos los métodos que se proponen en la academia para analizarlo. Además, de que la propia metodología ha evolucionado, pero es imposible en este mismo ensayo mencionar todo el proceso recorrido, solo queremos referirnos a un aspecto para terminar este rubro: la muerte del autor.

Cuando el papel del espectador al-

canza tanto valor, como ya dijimos, automáticamente disminuye el poder absoluto que creíamos que tenía el productor sobre su propio accionar.

Volvemos a encontrarnos a un pensador que mencionamos arriba, Roland Barthes, quien lleva la posición semiótica sobre el productor a sus últimas consecuencias. Si la producción artística puede ser interpretada ilimitadamente por sus espectadores, la producción adquiere independencia respecto a su constructor, adquiere, podría decirse, vida propia y se desprende de su autor para ser parte de todo aquel que la mira y la interpreta. No cabe duda, que cuando interpretamos algo, lo hacemos nuestro por ese instante en que estamos frente a él. En esa medida, dice Barthes, con sobrada razón, hemos llegado a la “muerte” del autor”. Con ello se refiere, a la ausencia de ese poder absoluto

que tenía el autor sobre su producción o que creíamos que tenía. Huelga decir que no es una muerte literal.

4. El espacio y el tiempo en las artes

Cuando nos referimos a modos de analizar o mirar el arte, tenemos inevitablemente que llegar a los conceptos de espacio y tiempo; ello por una simple razón, el arte, cualquier arte y muy particularmente el visual, está elaborado con espacio y tiempo, son sus materias primas.

El arte visual está compuesto, en lo que a espacio se refiere, de dos niveles: el espacio interior, es decir el espacio representado, que puede ser tanto físico como virtual, dados los

medios tecnológicos que actualmente existen para elaborar producciones artísticas. El otro nivel de espacio es del espacio exterior que puede ser el soporte, o bien la proyección de la producción artística.

El concepto **espacio** es una noción histórica pues es cambiante con los tiempos de acuerdo con las necesidades de la sociedad que lo produce (Ávila, 2002: 15)⁸. Según lo planteado por Ciro Flamarion Cardoso, podemos decir que la noción de espacio fue percibida primero que el espacio por los humanos (Cardoso, Ciro Flamarion 2001: 13). Agreguemos que la organización espacial en el arte es consecuente con el concepto general de espacio que tenga la sociedad (Ávila, 2001: 15).

El espacio representado está tan ligado al concepto de espacio general

o social que, por ejemplo, a través del espacio representado podemos analizar la posición del individuo en la sociedad.

El perfecto ejempló sería el descubrimiento de la perspectiva que vendría a darle un mayor fortalecimiento al individuo en la sociedad. Esta situación se dio en el Renacimiento, que como ya hemos dicho, es un momento histórico en que reina el Humanismo, movimiento en el cual el ser humano es el centro de la sociedad.

El mejor medio al que podemos recurrir para dejar constancia de la importancia de analizar las producciones artísticas según su espacio y tiempo es referirnos a una técnica artística en la cual esas nociones cobran relevancia y son particularmente evidentes. Hablamos de la instalación artística.

La instalación artística es una manifestación artística en la que se producen diversos tipos de espacios. Pero antes de hacerlo, debemos hacernos una pregunta importante:

¿Por qué el espacio y el tiempo son tan importantes en la manifestación artística?

En primer lugar, debemos referirnos a que son nociones inseparables, no existe espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio, por tanto, es más adecuado referirnos a ellas como una unidad: el espacio tiempo.

Como medio para esclarecer lo planteado, se hace necesario volver la mirada hacia una producción artística fundamental, *Las meninas* de Diego Velásquez (1599-1660). Ya habíamos mencionado la importancia de este artista en el estudio que hoy realizamos.

El pensador Michel Foucault plantea en el libro *Las palabras y las cosas* (1999)⁹ que la importancia de este cuadro fundamental radica en que al representar Velásquez una serie de espacios que en él conviven, se establece una relación cronológica entre el momento en que la producción es pintada (Clasicismo) y el inicio de la Modernidad, por ejemplo, un espacio tiempo que se sale del cuadro. Recordemos que Velásquez pinta un espejo, en el cual se reflejan dos figuras que observan la escena pintada y que se encuentra “fuera” del cuadro. Es decir, comparten el espacio del espectador y lo seguirán haciendo a través de la historia. Por primera vez, en la Historia del arte, encontramos el espacio tiempo planteado de esta manera. Ello nos lleva a comprender que la noción espacio tiempo es una noción histórica. Siendo así el espacio tiempo es una noción que

se encuentra, desde la organización espacial general que el ser humano tenga en determinada época, hasta todas las producciones de distintas modalidades que él realice en esa época en concreto. Y por supuesto en el espacio tiempo que

Ilustración 2. Las meninas. Diego Velásquez. (1656). Museo del Prado.



se utilice en la producción del arte de cada momento histórico.

Así las cosas, el análisis del espacio tiempo se vuelve determinante cuando se analiza cualquier trabajo artístico. Agreguemos que en esa dirección el cuadro *Las meninas* se puede considerar una producción artística trascendental, pues con ella se inicia la Modernidad.

Dicho lo anterior, podemos incurrir en la instalación artística, que como dijimos es la expresión más clara en cuanto al uso del espacio tiempo. Es, además, cercana a nosotros, ya que es relativamente reciente cuando se inició esta técnica.

Hicimos en una investigación anterior, un estudio cronológico de los distintos tipos de espacio que se han propuesto a través de la Historia del arte,

desde el espacio sucesivo del Medioevo y el unitario renacentista hasta la imagen aparentemente trivial del Pop Art, pasando por el espacio fragmentado del Manierismo, el espacio móvil del Impresionismo, el espacio revolucionario del Cubismo, la variable espacial abstraccionista, la negación dadaísta y el “objeto encontrado”; y el espacio representado del expresionismo abstracto. Aparece, entonces, un lenguaje directo de la realidad en la representación espacial: la instalación artística.

Podemos acotar que la instalación comparte con las artes en general un espacio simbólico: “pero es un espacio representado, más que una representación espacial, aun cuando se utilicen para su construcción elementos tomados de la realidad [...] “Es representado porque el espacio cotidiano, al que a veces invade y a

veces involucra, cuando es delimitado en forma real o virtual, cambia de significación y pasa de tener como fin fundamental el reconocimiento de objetos o estancias, a tener un significado particular en la unión de los objetos o elementos agregados. Es decir, el espacio *robado* a la vida diaria se torna en un espacio diferenciado, que provoca una ilusión en el espectador.” (Avila,2002:171).

Terminemos la referencia a esta interesante manifestación artística, retomando la definición que de ella hicimos en otro momento. “En breve, el espacio producido por la instalación es un espacio físico o virtual o ambos, tridimensional, móvil y a veces efímero, organizado con elementos o recursos encontrados o elaborados, o con elementos y personas que se relacionan entre sí, con la finalidad de producir

una unidad significativa premeditada. (Ávila 2002: 176).

La significación de la instalación se la dará el espectador conforme su acervo cultural.

La instalación es una manifestación compleja que nos invita a estudiar muchos de sus aspectos que no coinciden con el tema central de este ensayo, por lo que podemos sintetizar y terminar mencionando que la metodología que estudia el espacio y el tiempo en el arte permite analizar todo tipo de arte a través de la historia y, como ya se dijo, se puede aplicar con mucha solvencia al arte contemporáneo, sea la instalación u otras manifestaciones que se dan hasta nuestros días en este Siglo XXI.

Las metodologías utilizadas para estudiar el arte en la academia, como

ya hemos visto, son muchas y algunas como el método iconológico de Erwin Panofsky (1892-1968), no fueron mencionadas por considerar que se pueden aplicar menos a la producción artística de nuestros días. Sin embargo, tienen algunos aspectos que pueden resultar interesantes en otros estudios metodológicos.

Hemos llegado al fin de este breve estudio de las metodologías de estudio artístico que se dan en la academia y podemos concluir que el estudio de las producciones artísticas visuales, para ser lo más profundas y completas posibles, deben ser analizadas desde todos los aspectos que ellas contienen. Ello nos lleva a que cuando se analiza el arte, casi todos los métodos que hemos visto en este escrito aportan un legado importante.

El arte es una manifestación humana

compleja y profunda, por eso su estudio nos lleva al estudio de nosotros mismos y su análisis es importante en el tanto y en el cuanto queramos hacer de nuestra sociedad una forma de vida más justa y mejor para todos, pues a través del arte podemos conocer lo que hemos sido y proyectarnos hacia a lo que queremos ser.



Marjorie Ávila Salas (San José, n.1950) es investigadora y ensayista académica. Ha sido docente universitaria y director de programa de posgrado en artes por la Universidad de Costa Rica. Es también licenciada en derecho, magister Artium y doctora en sociedad y cultura por la Universidad de Costa Rica. Es parte de la sección costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y ha publicado en diversas revistas especializadas y arbitradas.

Notas:

¹ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (21^a ed.).

² Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

³ Adorno, T. (2004) *Teoría Estética*. Tr. de Jorge Navarro Pérez. Vol. 7. Akal.

⁴ Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Ediciones Guadarrama.

⁵ Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Anagrama

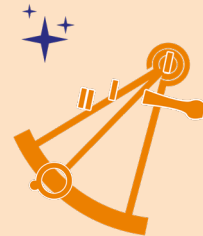
⁶ Abbagnano, N. 1996. *Diccionario de Filosofía*. Tr. de Alfredo N. Galleti, Fondo de Cultura Económica.

⁷ Eco, U. (1984). *Obra abierta*, Editorial Planeta – Agostini.

⁸ Ávila, M. (2002). “El espacio en las instalaciones artísticas. Aproximaciones a las instalaciones

realizadas por Marisel Jiménez y Ottón Solís Quirós”. [Tesis sometida a la consideración del Programa de Estudios de Postgrado en Artes para optar por el grado de Magister Artium]. Universidad de Costa Rica.

⁹ Foucault. M. (1999). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.



La Poscrítica del Arte: del *video-mapping* expandido al metaverso

Por Rodolfo Rojas-Rocha

Resumen

El objetivo de esta ponencia es plantear varias ideas centradas en el futuro próximo y la continuidad de un discurso crítico a partir de la obra plástica-visual digitalizada. Es probable que una crítica que surge, desde la circulación en un espacio de exhibición experimental, se argumenta según la tecnología háptica: *video-mapping*, realidad virtual (VR), realidad aumentada (AR) y el metaverso, el cual se originó de la novela *Snow Crash* (1992) de Neal Stephenson. Nos preguntamos: ¿Cómo abordar la crítica de arte científica o poética en la

virtualidad? ¿De qué modo el escrito de la crítica deviene en un texto interactivo con el contexto de la exhibición artística a nivel espacial-simulado?

1. La poscrítica en el espacio virtual

La poscrítica del arte se ejercita en un nuevo terreno dominado por la revolución tecnológica: la red móvil, encajada y expandida. A saber, se recalca la necesidad de dar pistas sobre posibles metodologías en la apreciación artística, donde la recepción estética de los símbolos de una exhibición en línea, alcanza la producción, circulación y consumo repetitivo de códigos neuro-cibernéticos (Canclini,1995). La proscritica realizada desde la realidad virtual, la cual es nada menos que una copia del mundo objeto, combina el espacio cinético y la exhibición de arte. Al

establecerse los modos de apreciación de los objetos estéticos-virtuales interoperativos, el crítico de arte se viste de avatar paralelo en un mundo *online* sobre estilizado, habitado de gárgolas ataviadas.

En una realidad cibernética, imitando el sistema del arte por intermedio del andar, se zigzaguea en el *screen* de galerías, escaparates, ventanas y paisajes (Friedberg,2009), maniobrados en *Zoom in* y *Zoom out*. Por otro lado, cómo lo sugiere Acha (2004): “La crítica científica-poética no existe ni como ideal”(p.111), pero se acerca a un universo baudeleriano del *flâneur* o la *flâneuse* virtual (Songel, 2021,Rojas-Rocha,2018). Un (a) deambulante apasionado (a), parcial, político (a) y multifacético (a), callejea delante de fachadas de exposiciones compuestas del cubo blanco, negro o virtual.

La deambulaci3n continua a partir de la predominancia de un r3gimen digital e intertextual de la experiencia artstica (Godoy y Rosales, 2009; Scolar, 2020). En ese sitio, convertido en hipertextos atmosf3ricos, se organiza el intercambio entre el signo-vehículo, *designatum* e int3rprete, cuyo tratamiento conceptual deviene de la ficha t3cnica de la obra. El *designatum*, considerado el contenido perceptual de la realidad-fsica y 3ptica, se une a la sintaxis de la imagen plástica y la imagen digital (Dondis, 1992). Y, el observador decodifica y encodifica la obra como un lector in *fábula* (Eco, 1982).

De cualquier modo, el crítico-avatar lee el triángulo semi3tico de la obra, cuyo lenguaje curatorial-espacial de la galería, condiciona las tres dimensiones, constituyéndose en 3rdenes independientes. Eso se debe a que existe

tanto una línea de la exhibici3n como una representaci3n y vida de la imagen (Mitchell, 2017) de la obra, traducida en signo-ic3nico, es decir, anunciada mediante una interrogante sentimental. Lo vital de la iconografía presentada en el espacio expositivo, se encuentra delimitado por la realidad referencial en el sistema del arte; puesto que los signos-pantalla son rodados por movimientos planos de cámara, en lugares cautivos para la realizaci3n de actos contemplativos, didácticos, informativos, interpretativos, descriptivos y considerativos. Incluso, el discurso sensorial-geográfico del arte, deviniendo mensaje en transportaci3n, acude a un soporte de inmersi3n.

Se configura así un espectador-creador, superando el límite ffsico y suplantando la mente artificial y la neuroestética, para llegar a un juicio crítico

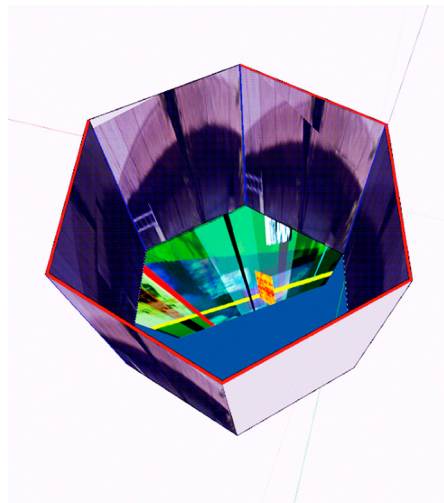


FIGURA 1.
Visi3n axonométrica del soporte de inmersi3n del proyecto acerca de la instalaci3n-galería de exhibici3n, elaborado para Video Mapping. Rodolfo Rojas-Rocha.

kantiano sobre las representaciones audiovisuales y bidimensionales, percibidas con recursos tecno-textuales. En ese lugar, el sistema nervioso de corto y largo plazo se acopla con la *gestalt*

ciberespacial. Por medio de cascos virtuales UVR, lentes, chalecos y pulseras de movimiento multisensorial, el público mide la distancia perceptual y siente la obra artística en pantalla (Marqués, 2015).

Una obra inmersiva se describe en su régimen argumental y logocéntrico. En el desmantelamiento del espacio-físico usual, los paradigmas premoderno, moderno y contemporáneo relativizan los ideales extremos del arte, a su vez (Heinich, 2017) operan cotidianamente cuando la contemplación tradicional propone la típica distancia epistémica entre el sujeto y el objeto. Esa disociación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido ocurre en el mundo virtual y plantea la discusión de los formatos de la obra única en relación con la obra interactiva del metaverso. En una sala virtual se puede estar arriba y abajo,

además es posible volar, transmutarse, disfrazarse, travestirse, mimetizarse, teletransportarse y atravesar la obra misma. En el caso virtual los paradigmas estéticos se entrecruzan, cambian y transforman en inéditas maneras de abordar el trabajo de un artista, como un sujeto-egocéntrico e intuitivo.

Otra idea se orienta a la identificación con el mecanismo del arte conceptual y sus axiomas configurantes, cuando se penetra a los entornos simulados. En cierto modo, la translectura (Scolari, 2013) estética de la obra dialoga con lo interdisciplinario, al completar mediante modos de ver el arte (Berger, 2016) nuevas lecturas sobre la imagen o el objeto simulado y acoplado a efectos sonoros, hápticos y visuales, formando parte de lo sensible. Por tanto, se recrea la idea artística (Gombrich, 1987) en un universo digi-

talizado por senso-soportes, al describir y aclarar los significados formales proyectados en las pantallas. Más allá de su contexto neurocognitivo y cinético, el ciber-crítico realiza un acto tecno semiótico, vistiendo y manipulando el dispositivo de audio-visión.

De igual manera, en ese entorno de recepción estética, los protocolos del juicio modifican el acceso a bienes signícos, los cuales se localizan en paisajes renderizados y arquitecturas líquidas (Bauman, 2007), cuya naturaleza es persistente. Es evidente la participación de la exhibición como soporte logiciél y plataforma interconectada, pasando del texto escrito a mano a los metaversos: “mundo Voxels”, “Decentraland” o “Sandbox” (Scolari, 2022). Los lenguajes del arte físico, la pintura digital, la escultura digital, el performance en directo, la instalación

artística y el lenguaje audiovisual (*storyboards* y movimientos de cámara), son engullidos en estas plataformas simuladas. Esos mundos poseen lenguajes que no se contradicen sino que habitan, hablan y circulan sobre el cuerpo del crítico. Son interpretados en su relación comunicativa (Jiménez, 2002) con lo verbo-icónico, a través de la redacción de textos, registrados en bases electrónicas de datos para el ejercicio de la crítica (Cauquelin, 1998). Por tanto, la documentación multimodal colabora con la écfrasis numérica (Acha, 2004; Guasch, 2003; Rojas-Rocha, 2007), describiendo verbalmente al objeto artístico tridimensional, bidimensional y multidimensional.

No es que el museo y la galería virtual restituyen el antiguo salón baudeleriano de carácter premoderno

(antes del arte moderno), sino que lo reproducen. Este universo paralelo es una copia de la realidad, mediante críticos avatares en primera persona, desempeñando la descripción, la referencialidad, la semantización y el desmontaje de contenidos de la obra, conservada en *big data*. En ese espacio, el avatar-crítico de arte se extiende a lo geopoietico, tecnopoietico y autopoietico, tomando en cuenta una actitud de auto-crítica frente a lo intermedial. El discurso autorreflexivo de la crítica expande la práctica hermenéutica por video expandido, logrando sensaciones y fruiciones estéticas artificializadas y robotizadas. Centrada en el comentario del arte y su geolocalización, la obra se presenta incierta, desmaterializada, temporalizada y efímera.

En este sentido, lo *extime* (externo-íntimo), se construye en la subjetivi-

dad (mente-cuerpo) y las mediaciones artísticas y pedagógicas en el “tiempo de la transmisión” (Debray, 2000, p.13). Al abarcar varios campos formales, los tipos de escritos y discursos actúan para reseñar, comentar, valorar, describir, narrar, identificar y estudiar los medios en la construcción de ficciones de las colecciones. Lo que se dice de la obra conservada en los medios habla del micro-discurso o historia del artista y el macro-discurso. Al entrar en esa tipología de mensajes, modos de distribución y consumo cultural (Canclini, 1990), se marca la experiencia artística del espectador emancipado (Rancier, 2008) en las medioesferas. El fruto de la visita al museo o galería, hace de la crítica una fuente de generación de dinámicas de inventariado y coadyuva al examen crítico en el campo artístico del metaverso y el video mapping, cuando se mezcla pintura en vivo con paisajes sonoros.

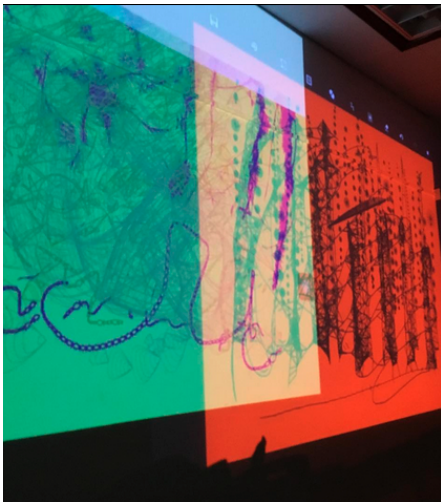


FIGURA 2.
Pintura en vivo: modos de recepción estética de la obra intermedial.
Aula Negra: Laboratorio de la imagen plástica, la pantalla y el performance. IIARTE, UCR.

La obra exhibida responde al medio como un mensaje, el cual se identifica con el significante (MacLuhan, 1987) y el objeto de la mediación del juicio. Allí, es donde el cuerpo del crítico habita en un microespacio (células, tejidos, órganos) y un

macrocosmo (espacio abierto, arquitectura, geografía, galaxias), en el lugar de exhibición de obras para ser puestas a la orden de la hermenéutica visual¹. Por un lado, lo íntimo en la conciencia del crítico corresponde a procesos parciales y académicos² en el metaverso. Esos procesos interpretativos son determinados por escuelas de crítica, que han operado en el entorno simulado a modo de un texto penetrado. Tenemos el caso de la sociología visual, iconografía urbana, literatura en la *web*³, dentro de una cultura digital y cultura visual. Estas disciplinas permiten analizar la proliferación de la imaginación globalizada, puesto que constituyen el marco teórico que explica las prácticas artísticas, cristalizadas

en obras virtuales.

En cierta medida, otros espacios donde el cuerpo impermanente circula, se concretan en la realidad aumentada (AR) y video 360, los cuales penetran la obra de arte en el transcurso del tiempo, quebrantando las leyes de la física. Entre la pausa reflexiva y la aceleración de la imagen, se plantea una disyuntiva a causa de la obsolescencia retrospectiva, principalmente en el arte contemporáneo. En aquel lugar, las artes visuales se entroncan con el espectáculo instantáneo de los sentidos. Al generar derivas situacionistas en el espacio expositivo (Debord, 1958), se edita una hermenéutica de la imagen deslocalizada e indefinida *in situ*. También, se aborda el acto del caminar creativo en dirección a espacios iluminados por pinturas fa-

mosas, que se muestran en un museo virtual¹ o exhibición dentro del taller de artista subido a la web.

A la manera de los biopoderes, las piezas del juego de ajedrez (Helguera, 2005) se reproducen en este nuevo sistema. Ahí, se activan y dinamizan las funciones, donde el cuerpo representado del crítico entra en tensión con la entidad virtual de la lógica *gamer*. A pesar de todo, Helguera (2005) identifica esta dinámica a manera de parodia: al rey con el director del museo, la dama con los coleccionistas o *trustees*, los curadores con las torres, los galeristas con los caballos, los críticos con los alfiles y los peones con los artistas, en el lugar de la mesa de bocas suceden los encuentros determinantes y seguros, para poder establecer contactos amistosos, futuras lealtades, fidelidades y lazos profesionales (p.15). Lo cual permite hacer una

examinación animada de obras, entrecruzando las dinámicas del *vernissage* inmersivo, con las fuerzas de ese campo. Allí, en esa modalidad en alto virtual, es donde los procesos de significación entre obras vistas y obras analizadas, están basadas en la “coreografía social” digital (Helguera, 2005, p.59), donde participan los componentes cotidianos del mundo del arte (Thornton, 2010). En esta coreografía entre agentes, individuos e instituciones, se explica el campo del arte. Se reproducen dominios, monopolios y alianzas político-semánticas y pragmáticas para la acumulación de capital cultural en las “relaciones de fuerzas” (Bourdieu, 1997), que paradójicamente entran a un “realismo capitalista” (Fisher, 2016), imitando irónicamente las prácticas significantes e intersubjetivas del campo social, aderezado por una zombificación tecnológica y una “hedonia depresiva” de los usuarios cada vez más jóvenes.

Este juego de estrategias se dinamiza con el metaverso, la crítica se imagina a partir de lo topoético de obras digitales fijas, modeladas y en movimiento, logrando demarcar los no-lugares (Augé, 2020). El conocimiento del espacio es respaldado por el giro icónico, donde el avatar es un recipiente de saberes y receptáculo de la conciencia del que la habita. El avatar del crítico constituye un “cuerpo sin órganos” (Deleuze y Guattari, 2004), donde hay que producir contenidos, para que éste pueda realizar la labor exegética y actoral. De ahí que tenga un vínculo rizomático y maquínico con la máscara del teatro, que se colma del estatus del personaje. Ese actante virtual se teje a partir de los conocimientos poéticos sobre las obras que revisa, en interfaces visuales inacabadas.

Otra experiencia de la crítica de arte móvil, es la práctica de la

remediation (Bolter y Grusin,2000;Scolari,2019). Los viejos medios se actualizan en nuevos formatos. Luego, se traducen a lo multimodal, resementizando los instrumentos tradicionales de análisis de obras. En una zona del espacio interno y externo de la exhibición, las narrativas *transmedia* (Scolari,2013) producen contenidos de un lenguaje proveniente de la pantalla *Multi-Touch*. Esta materia háptica se mediatiza en el mundo físico y virtual; desplazando o fijando, aún más, el aura de la obra de arte (Benjamin, 2018;Jiménez, 2002) mediante el pacto narrativo. Por tanto, en los pasajes virtuales de una galería o museo, lo falsificado se transmite en la reproducción, aumentando la condición de unicidad y originalidad polisémica de la obra analizada.

En esa historia del ir y venir en

un entorno virtual mimético, que copia lo perceptible, la crítica de arte describe esa realidad artística. Otro punto es la práctica de la crítica, la cual se torna en mundos traslapados en un *myse en abyme* interminable. Allí, se desarrollan metodologías especulares y diegéticas aplicadas a obras digitales, estableciendo encadenamientos sintácticos e infinitos de imágenes-movimiento, entroncadas a las tradicionales, que son estáticas. En el futuro la proyección de la crítica de arte entrará en la dinámica de la *muñeca rusa*: el recambio escalar de una pintura física deviniendo virtual, generando mecanismos de yuxtaposición como lo hace el cine y la pintura expandida. Este metalenguaje se observa en el consumo de productos sociales, transferidos mediante citas de otros universos. En fin, ese vínculo de intercambio con la alfabetidad digital, es vital para comprender las obras.

Considerando que los intercambios textuales funcionan en el mercado del arte, existe un interés en la dinámica financiera de las unidades digitales *NFT*, infravaloradas en bitcoins, hasta la negociación en las “ventanas de compras” (Friedberg,1993) de los medios cinematográficos tradicionales, transformados en galerías virtuales en la era actual. Así este mercado híbrido y fluctuante, legitima una herramienta de puja de multimedios financieros, para coleccionistas del metaverso (Cabral y Casalini, 2022). En otro ángulo, la crítica en el espacio a gran escala utiliza las colecciones para comunicar estimaciones basadas en lo tecno-científico. De hecho, el teléfono móvil o el andar virtual, en una cartografía tipo cluster, se dirige a la recepción-consumo de alto nivel en la plataforma digital de difusión.

Lo anterior expuesto, sobrepone al individuo perceptual, quien entiende la curaduría, a partir del comentario cultural, la crítica de arte y la gestión geoespacial como por ejemplo en *Google Earth*. Ahí, el texto digital orientado a la crítica, deviene en meta-pensamiento del arte y en guías cartográficas. Iniciando desde los objetos artísticos, empalmados con la literatura creativa, paralela o complementaria, se toma partido de una serie de funciones de geolocalización dentro del campo del arte. Como una tarea liberadora, se parte primero de la producción simbólica de un artista plástico y visual, hacia un enfoque investigativo, en resonancia con las etapas formativas de la distribución del arte. Gracias a la descripción, la interpretación y el juicio tácito o manifiesto, la pedagogía del andar del crítico se entiende en la obra y su discontinuidad simbólica.

Estos significantes pueden variar de la textualidad a la visualidad, donde se establecen diferentes niveles de disolución icónica. Esos niveles de vinculación de lo real-perceptible van desde el texto hasta la imagen. No obstante, se genera una relación directa con la escritura de acompañamiento mediante un eje interpretativo y hermenéutico de los productores simbólicos. Estos tributan al modelo diderotiano “comentando las obras expuestas dentro de los *Salones*” (Cauquelin, 1998, p.99) y que funcionan a modo de “teorización de la práctica” (p.98), sirviendo a su vez de canales de conocimientos al sujeto lector, a los artistas y los públicos receptores del proceso de comunicación de la crítica de arte.

En la dimensión de la escritura de arte, se agrega el escrito teorizado, cuya escritura incorpora los recursos

de la crítica de arte, para plantear una metodología descriptiva de la obra, mientras se camina en la galería. Esa movilidad se transforma en una participación cognitiva y discursiva, incluyéndose en los procedimientos intermediales. Ahora bien, existen partes cinéticas en el espacio instalativo, con lo cual se identifica una hermenéutica de la imagen, llena de referencias interpretativas.

Asimismo, se muestra otro discurso, que subyace a las ideas sobre la obra, dentro de la cual se vincula la imagen urbana y la exploración a partir de la “duración y contenido” (Restrepo y Carrizosa, 2006, p.3) de la obra divulgada, haciéndose pasar del objeto mostrado al video-mapping a gran escala, cómo se estudia en el proyecto Aula Negra: laboratorio de la imagen plástica, la pantalla y el performance de la UCR ⁴.

De modo similar, un performan- ce conducido para la crítica de arte, fusiona el cuerpo expectante con la pantalla, dentro de la cuadrícula del dispositivo en un *expanded media field*, donde las exposiciones se tornan causales, generando argumen- taciones y juicios críticos, para la práctica de una escritura tecnológi- ca difundida en Internet. El escrito del crítico, es un escrito de arte que revive la simulación espacial de una tecno-textualidad determinada por *bots* y cadenas de atribuciones re- petitivas; teorías y saberes discipli- narios, enlazados a la crítica. Estas materialidades visio-lingüísticas de la exhibición, parten de supuestos históricos, conducidos en la investi- gación y la programación informáti- ca, en campos yuxtapuestos para el progreso de interpretación estética.

2. La expansión simbólica de la crítica de arte en la virtualidad

La expansión de la crítica de arte virtual aborda el contenido introspec- tivo, en el lugar íntimo-público de los avatares dentro del sistema artístico. Ayuda, al mismo tiempo, al avance del conocimiento, porque incorpora un mé- todo tecno-semiótico, entre otros, para la investigación proyectual de un espa- cio aireado y la contemplación. Cómo sucede en el recorrido museográfico, donde lo íntimo del cuerpo-perceptor entra en diálogo con la apreciación ul- tramoderna en el ámbito de la otredad, se conforma un registro autobiográfico, validado por passwords e inscripciones.

En otro orden de ideas, la expan- sión de la exhibición de arte se define en la experiencia en lugares abiertos.

Allí, desde la introspección y la emo- ción se lee la representación artística en un bucle infinito de polisemias. Se sin- gulariza el carácter deambulatorio del *looping* de opinión, mediante el cuerpo sentipensante. El significado proxémico interpersonal entre desplazamientos, por conducto de paredes con cuadros, es conservado y adquirido por *bitcoins*: mediante los cuales el coleccionista atri- buye una identidad virtual y adquiere obras para su archivo. Estos enfoques sirven de modelo para acercarse al or- den curatorial imitado, conjuntamente, con el abordaje realizado desde la emo- ción de un transeúnte en un universo paralelo de personas, procesos y obje- tos. La función de la expresión artísti- ca, entendida en su condición de estado emergente, se aproxima a la *gestalt* de la ciudad-museo, digitalizada y proyecta- da cinematográficamente en el entorno urbano (Barber, 2006).

Igualmente, se abarca el contenido mental para la movilización: en un contexto vivencial-digital y expandido a la autoorganización urbana. El hecho de realizar un ejercicio de introspección durante el trayecto y el recorrido, aparecen múltiples facetas creativas. El modo operativo de interpretación de la obra, se realiza en el montaje estilizado de capas y en la estructura plástica. Luego, se encuentra la información del ámbito digital y mediático, cuando esa experiencia del ver en 3D, se transmite por redes sociales o plataformas de extensión del yo.

Otro punto corresponde al sistema del arte (contemporáneo), desde donde la recepción de la inauguración y la exposición digital se compone de elementos simbólico: artistas (producción simbólica), galerías (mercado del arte), coleccionistas, instituciones artística, críticos de arte, clientes, organizaciones y

públicos-audencias (De la Villa, 1998). En este modelo se deconstruyen algunas lógicas de la institucionalización del arte: exclusividad, autorización, validación de pares, legitimación y consumo elitista. Se juega un papel de árbitros de los “media”, “públicos” y usuarios prosumidores en redes *figitales*. El cuerpo del crítico dialoga en una idéntica realidad con ideas visuales, coordinaciones, tensiones ergonómicas de fuerzas y capas hápticas, y a la vez, conquista trayectos desiguales en eventos multitudinarios e individuales, que no ocultan esa disposición simulada, sino hacen una valoración del arte de la acción en vivo.

En esta realidad compleja, la crítica de arte móvil se define en su condición de admiración, autorreflexión y lectura de obras, existiendo en territorios y espacios digitales. Esta crítica animada incluye varios formatos de

escritos: cuaderno de viaje, crónicas y reseñas en la blogosfera que al extrapolarse con la parte autorreflexiva del proceso creativo, pueden generar una mediación pedagógica. Ambos procesos, educativo y creativo, se alimentan de la producción artística y la crítica de arte, la cual se agudiza en la parte del consumo, la inmediatez y la conectividad en la *matrix* (Barber, 2006), siendo un emplazamiento de proyección a gran escala. Así, se completa este ciclo cinético con la crítica de arte y el acto hermenéutico, al descifrar el viaje virtual a partir de símbolos, imágenes mentales o naturales. Con la incorporación de la teoría crítica del discurso, convertido en un texto multimodal (Rojas-Rocha, 2007), se describe la ficción nómada del andar en el espacio de exhibición, realizando la crítica académica, cultural, periodística y especializada para los geomedios.

Lo anterior indica una dimensión del nómada autoconsciente de su propia existencia cultural, que tiene la capacidad de autorreflexión, mientras se desplaza en una actividad intelectual paralela, adosada a teorías de acompañamiento de prácticas críticas. Y, se emiten juicios al estilo de Diderot y los enciclopédicos que se extraen de los estímulos del paisaje expositivo simulado. Además, se manifiesta una posición ideológica, filosófica e histórica ante una obra simulada. Recordemos que la crítica desentraña un saber argumentativo, acercándose al estudio de la composición interna de la obra. A la vez, se encuentra con lugares, según el diseño y la implementación de áreas independientes, para el ejercicio y proyección en el proceso de contextualización del sentido.

Otro terreno de la crítica de arte, es la ciberciudad de la ficción (Barber,

2006) compuesta de actos simbólicos y graffitis de inmersión (Marqués, 2015), donde el transeúnte experimenta y contribuye en la dinámica de la comunicación de masas e interpersonal (De la villa, 1998; Hall, Ram, y Shoval, 2017), descodificando obras de artes plásticas y visuales,

proyectadas en cabinas terminales. Ahí, el rol de un cuerpo-sujeto Merleau-Pontiano, constituye un sentido multidimensional.

FIGURA 3. Obra artística en video mapping: inmersión y estética de la recepción en el contexto de la proliferación de pantallas Rodolfo Rojas-Rocha.



Los *Open Doors* de las galerías de arte virtual, evidencian fenomenologías e icono-ecologías saturadas y aglomeradas de obras para interpretar. Esas obras son re-gentrificadas bajo un criterio urbanístico de la imagen urbana y de clase cultural, aunque democratizan el capitalismo audiovisual y el gusto diverso (Rosler, 2017), en la economía digital. Este *locus* innova y exporta lo tradicional con la intención de homogeneizar el consumo popular, visitando virtualmente Ferias de arte ²⁵ y barrios (Wynwood o Soho) o en bienales de centros y periferias de capitales de América Latina.

Conclusión

La crítica de arte en contextos virtuales constituye una mimesis del sistema del arte real y provoca una serie de retos y críticas de orden ético,

cultural y económico. A pesar de que lo sensorial influye en la lectura de la obra de arte, en el mundo simulado esas lecturas se tornan más complejas puesto que el avatar y el espacio son de carácter líquido e interactivo. Entonces, nos preguntamos cuál es el rol de los futuros espacios de exposición permanente, temporal, itinerante montados por guiones transmediales, simulados e intermediales. En fin, resulta que en ese periplo cognitivo y desrealizado, la apropiación y auto-producción del espacio mediático activa el fortalecimiento de una potencial cultura poshumana dentro de la crítica de arte.



M.A. Rodolfo Rojas-Rocha. Artista plástico, visual y mediático. Investigador responsable en el proyecto Aula Negra: Laboratorio de la imagen plástica, la pantalla y el performance IIARTE. Profesor Asociado de la Escuela de Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica.

Notas:

1 Donde se explora lo real, lo íntimo, lo externo, el espacio público, etc.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=bXR9EEemb-JU&t=61s>

3 <https://artsandculture.google.com/project/360-videos>

4 Consultar el siguiente enlace: <http://aulanegra.ucr.ac.cr/>

5 <https://www.artbasel.com/miami-beach/the-show>.

Referencias

-Acha, J. (2004) *Crítica de Arte: teoría y práctica*. Trillas.

-Augé, M. (2020). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.

-Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Gustavo Gili.

-Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*.

Sequitur.

-Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen*. La Marca Editora.

-Berger, J.(2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

-Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI.

-Cabral, C., & Casalini, F. (2022). *El Museo Nacional de Arte Decorativo y el metaverso* (Doctoral dissertation, Universidad Argentina de la Empresa).

-Canclini, G.(1990). *Culturas híbridas*. Grijalbo.

-Cauquelin, A. (1998). *Les théories de l'art*. Presses universitaires de France.

-Englebert, I. (2022). NFTS and Metaverse: Collectors and Investors?, *Arte al Día*, 30 junio.

Recuperado de:

<https://www.artaldia.com/Reviews/NFTS-AND-METAVVERSE-COLLECTORS-OR-INVESTORS-PART-II>

-Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. Presses Universitaires de France.

-De la Villa, R.(1998). *Guía del usuario del arte actual*. Tecnos.

-Deleuze, G. y Guattari, P. F.(2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.

-Deleuze, G., Guattari, P. F.(1994). *Rizoma*. Ed.Diálogo Abierto.

-Dondis, D. A.(1992). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.

-Eco, U. (1982). *Lector in fabula*. Lumen.

-Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista*. Caja Negra.

-Friedberg, A. (2009). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. mit Press.

-Friedberg, A.(1993). *Window Shopping: cinema and the postmodern*. University of California Press.

-Gombrich, (1987). *La imagen y el*

ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Alianza.

-Godoy, J. y Rosales, E.(2009).*Imagen artística, imagen de consumo: claves estéticas para un estudio del discurso mediático*. Ediciones del Serbal.

-Guasch, A.M (2003).*Crítica de arte: Historia, Teoría y Praxis*.Serbal.

-Heinich, N. (2016).*Paradigma del arte contemporáneo*. Casimiro.

-Helguera, P.(2005).*Manual de estilo del arte contemporáneo*. Tumbona.

-Helguera, P.(2012).*Art scenes: The social scripts of the art world*.Jorge Pinto Books.

-Jacques R. (2008). *El espectador emancipado*.Bordes Manantial.

-Jiménez, J. (2002).*Teoría del Arte*. Editorial Tecnoalianza.

-McLuhan, M.(1987). *El medio es el mensaje*.Paidós.

-Márquez, I. (2015).*Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*.

Anagrama.

-Mitchell, T., & William, J. (2017). ¿Que veulent les *images*?.Sans Soleil.

-Restrepo, P., & Carrizosa, A. (2006). *Manual básico de montaje museográfico. División de museografía*. Museo Nacional de Colombia.

-Rocha-Rocha. R. (2017). El flaneo virtual a través de Google Street View como una práctica artística. *ESCENA. Revista de las Artes*, 76(2), 109-124.

-Rojas-Rocha, R. (2018). Del video-mapping a la representación digital: espacio y mediación. *ESCENA. Revista de las artes*, 78(1), 125-148.

-Rojas-Rocha, R. (2007). *Hacia un análisis discursivo de la crítica de las artes visuales: propuesta de un método de lectura del texto del periodismo cultural en Costa Rica* [Tesis de maestría académica]. Universidad de Costa Rica.

-Rosler, M. (2017).*Clase cultural: arte y gentrificación*.Caja Negra.

-Scolari, C.(2013).*Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Planeta.

-Scolari, C. (2019). *Media Evolution*. La Marca Editora.

-Stephenson, N. (2003). *Snow crash: A novel*. Spectra.

-Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Edhasa.

-Vallejo, M. C. (2008). Museo Interactivo de Ciencia y Tecnología. FAUM.

ESTADO DE LAS ARTES VISUALES COSTARRICENSES

Transcripción original.

Serie: «Aula Encendida»

Episodio 04: ESTADO DE LAS ARTES VISUALES
COSTARRICENSES

Emitido por: AICA Costa Rica.

Fecha: miércoles, 8 de marzo de 2023.

Filmado en: Biblioteca Nacional, San José, Costa Rica.

Fecha: 8 de marzo de 2023.

Producido por:

En conjunto, por AICA Costa Rica,
Biblioteca Nacional de Costa Rica,
y Ars Kriterion E-Zine.

Productora: Orietta Oreamuno.

Las artes visuales, local e internacionalmente, se han visto influidas por amplias discusiones sobre el fin de la pintura, la crisis de los museos, el fin del arte y de la crítica demandando una reflexión urgente de los actores en la escena cultural.

Por lo anterior, el cuarto foro del programa “Aula Encendida 3.0” de AICA Costa Rica, que tuvo lugar en la Sala España de la Biblioteca Nacional de Costa Rica el miércoles 8 de marzo, se enfocó en los encuentros y desencuentros entre la definición del arte, las ideologías de moda, la libertad creativa y el papel de la crítica.

Los ponentes en este cuarto encuentro para el VLOG AICA Costa Rica 11-23 fueron los artistas Álvaro Bracci, Miguel Hernández, Philipp Anaskin, Man Yu, y Otto Apuy quienes discutieron bajo la facilitación del crítico de arte Juan Carlos Flores Zúñiga (AICA).

Este nuevo foro abre el ciclo de siete eventos híbridos programados para el 2023 que alimentan el currículo

aica/COSTA RICA

Estado de las Artes Visuales costarricenses

Juan Carlos Flores Zúñiga

Comentarista y moderador

Miércoles 8 de marzo

4 a 6 pm



BENEMÉRITA
BIBLIOTECA
NACIONAL
MIGUEL OREAMUNO LIZANO



<https://facebook.com/bibliotecanacional.mjc.cr>



de nuevos críticos y críticas de arte del capítulo costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y sus publicaciones periódicas.

Ver el conversatorio en:

Vimeo:

<https://vimeo.com/807705925>

YouTube:

https://youtu.be/jQ4w_BQSnlo?si=IFa8gkTjvXemf_gS.

Abreviaturas de expositores:

PAn: Philipp Anaskin.

OAp: Otto Apuy.

ABr: Álvaro Bracci.

JCF: Juan Carlos Flores.

MHn: Miguel Hernández.

MnY: Man Yu.

Inicio de la transcripción

0:00:43

JCF: - Tuvimos la oportunidad el año pasado, de desarrollar varias dinámicas, como conversatorios, pero también con el aporte de ponencias de investigadores este año, queremos iniciar con cuatro primeros encuentros, en los cuales vamos a estar dialogando, sobre distintos aspectos que fueron reconocidos, a través de los Premios AICA, que se entregaron el 15 de febrero, en la Biblioteca Nacional.

Hoy vamos a arrancar justamente, con el tema de las artes visuales. Para ello, nos acompañan los ganadores de los premios en el ámbito de las Artes Visuales, dentro del Premio AICA veinte-veintidós (2022).

Muy buenas tardes a todos, los que se vienen uniendo. Quiero contarles brevemente, que vamos a tener un ciclo de siete módulos, en los cuales vamos a estar trabajando distintos temas. Hoy arrancamos con artistas visuales premiados, sobre el ámbito de las artes visuales con: Álvaro Bracci -Rolando Cubero no está por una situación de salud, totalmente sorprendente, y en su lugar, van a haber otros miembros del grupo con nosotros-, está Philip Anaskin, está Miguel Hernández, Otto Apuy, y Man Yu.

El próximo conversatorio en 30 días, el 12 de abril, después de la Semana Santa, vamos a tener autores e investigadores premiados de AICA, que van a estar, básicamente, abordando el tema de arte y crítica, -¿verdad?- desde la perspectiva literaria.

El tercer módulo va a ser en el mes de mayo, y va a ser sobre difusores culturales, y en esa oportunidad, vamos a tener con nosotros a la Biblioteca Nacional, representada por Doña Laura Rodríguez, a Don Guillermo Coronado, que trabaja con la revista Coris de Cartago, Mariamalia Sotela, y otros miembros que van a discutir sobre el tema de la difusión cultural.

El siguiente módulo que vamos a tener, es sobre crítica y curaduría. Crítica, y curaduría sería el cuarto conversatorio de este año, que está previsto para el mes de junio, con las curadoras premiadas Elizabeth Barquero y Paulina Ortiz, va a estar invitada Amira Gazel que es experta en el tema de curaduría, Otto Apuy, que también ha hecho curaduría, y este servidor como facilitador.

Luego, empezamos con ponencias, empezamos con el quinto módulo, que va a ser «Endogamia cultural y desarrollo artístico» que va a estar con Víctor Valembouis. Esto está para el 16 de agosto, voy a estar este servidor y don Alfonso Chase.

Luego, el sexto módulo del año es «La muerte de la estética y la emergencia en el arte contemporáneo», va a ser sobre todas las tendencias, y los problemas y dilemas que plantea el movimiento del arte contemporáneo. Ahí vamos a tener a Marjorie Ávila, como investigadora, Rodolfo Rojas, Otto Apuy y este servidor.

Y cerramos el año, con un tema que consideramos apremiante, es el tema del mercado, el tema del mercado va a arrancar con los conceptos y políti-

cas de coleccionismo, tanto estatal privado, el tema del mercado propiamente costarricense de arte, y la sostenibilidad de este mercado.

Entonces, esos son los temas que tenemos para este año, estos temas también van a estar siendo reflejados, no solamente en la transmisión en vivo, y el documental a posteriori de cada evento que va a hacer AICA, sino que también van a ser parte de una un nuevo esfuerzo editorial, que empieza el mes de mayo, con la revista de AICA Digital. Entonces, esta revista va a circular a nivel latinoamericano, y va a tomar los insumos de estos conversatorios como el de hoy, justamente, para poder trabajar.

Brevemente les presento al panel de esta tarde noche, los galardonados con

el premio. En primer lugar, quiero presentar a Don Álvaro Bracci. Don Álvaro Bracci fue el ganador de «Mejor Exposición Individual» del año pasado por «Tentationen» que se desarrolló en la Galería Nacional, él recibió el premio en esta categoría. Álvaro va a tener oportunidad, como cada uno de los participantes en la mesa, de poder plantear sus respuestas a ciertos dilemas del arte contemporáneo que voy a resumir en breve.

También va a estar con nosotros, parte del grupo o el colectivo que presentó la exposición «Synergias», con la cual ganaron el premio a la «Mejor Exposición Colectiva» del 2022, que son en este caso, Philipp Anaskin y Miguel Hernández, gracias por estar acá esta tarde en representación del grupo. Posteriormente,

van a tener la foto de todo el grupo. Ojalá pudiéramos tenerlos a todos, pero no cabrían en ninguna mesa.

Tenemos el premio a la categoría de «Proyección Internacional» que recayó y con un reconocimiento a la artista Man Yu, que está con nosotros también. Ella ganó el premio de Proyección Internacional del dos mil veintidós. Vamos a estar conversando también con ella, y tomando su perspectiva en este tema.

Y el cuarto invitado es el ganador de «Maestros consagrados», por más de 40 años de producción, y mantenerse activo en la producción artística y estamos hablando aquí de Otto Apuy Sirias, que ganó este máximo galardón, que viene acompañado de una exposición,

que se mantiene actualmente en la Biblioteca Nacional, y que sinceramente le recomendamos tanto a los que están presentes, como los que nos están viendo que puedan venir a verla; realmente es un vistazo muy completo a la producción artística de este creador conceptual costarricense.

Bien, los tres temas que vamos a abordar hoy -y pueden haber más, ustedes entran en libertad de introducir algo si no les parece-, el primer tema, grave para nosotros, es el fin de la pintura, básicamente todo el movimiento que empezó en los 80s y que del cual es precursor el Modernismo al destruir, básicamente, hacer un revisionismo de todo el arte. Y a partir de que el medio pintura se acaba, de que ya no existe.

El segundo fue la crisis de los museos, en la cual los museos tuvieron que reinventarse, básicamente por la problemática de que ya los museos no atraen a una nueva generación y no, lo que contienen ya no es el arte tradicional, por los medios que llamábamos antes de Bellas Artes.

Y luego tenemos el fin del arte, el concepto de que ya nosotros no estamos ante de producciones contemporáneas estéticas, sino antiestéticas. Este planteamiento no es nuevo, es algo que viene desde Duchamp, este con el surrealismo, pero ciertamente es algo que sigue impactando como olas frecuentes el arte, tanto revelado en lo conceptual, como en cierta didáctica del arte que tenemos.

Hay tres problemas que enfrentamos y que permean la cultura regional,

y por supuesto a Costa Rica, el concepto del cambio, concepto de pintura como medio tradicional consagrado, el tema de la crisis de los museos o los espacios de exhibición, y el concepto de exhibición mismo, y el último es el tema del fin del arte.

Hay gente que sostiene que no es cierto, estamos conviviendo con dos tipos de fenómenos, unos que creen que hay arte, otros que no hay arte, otros te dicen que discutiendo funciones otros que no, pero estas son las tendencias que marcan desde los ochentas Costa Rica, el debate empezó, aunque ustedes no lo crean, en el año 84.

Tuvimos una serie de mesas con expertos, algunos de los cuales ustedes reconocen en la pantalla, porque

son jovencitos todavía -¿verdad?- Pero en esos debates se planteó un serio conflicto, de que también se pedía la muerte de la..., suma de todo, de la desaparición de la crítica, y automáticamente cada artista haciendo lo que quiere hacer de la manera que quiera hacerlo, y definiéndose como artista sin ningún requisito.

Entonces estamos ante este fenómeno, que es lo que denomina Donald Kuspit, del arte al «post arte». Básicamente, dice él que lo que estamos nosotros viviendo, es una suerte de nueva categoría visual, que coloca «...lo banal por encima de lo enigmático, lo escatológico por encima de lo sagrado, la inteligencia por encima de la creatividad...», después nos lleva al escenario final de los noventas, del

cual estamos viviendo todavía, en donde, básicamente, tenemos una reducción drástica de los espacios de exhibición, la desaparición, prácticamente, del ejercicio crítico en nuestro país, prácticamente desde el 90, la crítica en Costa Rica la empiezan a ser curadores, no críticos, eso es un cambio radical en términos de lo que estamos esperando, y para servir al público y a los artistas, y finalmente los artículos críticos desaparecen, porque se convierten meramente en artículos de catálogo, o lo que se llama retórica curatorial.

Esa es la crisis generada por la muerte del arte los museos y la crítica. Echadas esas bases vamos a empezar este a conversar, voy a tomarlo en orden de prioridad, -perdonen-, voy a darle la palabra primero a

Álvaro y luego vamos a ir hacia la izquierda.

0:08:48

ABr: - Bueno entonces el primer tema era el fin, la finalidad del arte. Yo creo que el hombre siempre ha buscado expresarse de alguna forma, en varias formas, digamos históricas, musical. Si nosotros pensamos en el arte, por ejemplo, africano, ellos tenían estas necesidades de expresión, independientemente de lo que sucediera después de esto, o el... los aborígenes de Australia, o el arte rupestre. O sea, no es que había un fin que tenía que ser respaldado, que tenía que tener una razón de ser, era una necesidad de decir algo del más íntimo, el más desde un sentimiento muy puro, muy interno, ¿no? Después vemos que el

arte cuando viene descubierto, el arte aborígen.

Yo estoy en Australia, nunca nadie le da ninguna importancia. Esta gente, los abuelos le insigne vendían todo esto como artesanía, cuando se dieron cuenta que los aborígenes por su cultura, por su magia eran un bienestar para el turismo, lo empezaron a chinear, a salvar después de haberlo matado, todo los últimos días que quedaron, lo trataron de salvarlo y para la mente, su arte, su arte que era una expresión que permite auténtica, -¿no?-, de su cultura de subir las cosas, de un mundo muy particular, invisible para todos los demás, se transformó en una cuestión de alta categoría, manejada por cierta galería, por ciertas cosas, entonces no le respetaron totalmente el

origen del arte como tal, como era, y lo tiraron en un mercado infinito y está sucediendo y mucho lugar, en todo, en todo el mundo, y entonces yo digo, que el fin del arte tiene que, o tendríamos que tratar de respetar su necesidad de origen, para que sobreviva porque esta carrera desmedida de mantenerse o sea entender la necesidad de un mercado la están destruyendo.

0:11:22

JCF: - *Gracias.*

0:11:24

MnY: - *Cuando leo el fin de la pintura, está el fin del por qué. Y también el fin literal de... Yo siento que es casi que, el fin de la pintura, porque hoy en día, ya el mundo*

tan acelerado, todas las personas quieren vender, porque también hay un problema económico muy grande -¿verdad?-, en el mercado del arte, y más para los artistas que no están conectados, y más para los artistas que no podrían tal vez ganarse un premio de proyección internacional, porque no pueden pagar un tiquete a Dubái a exponer entonces ahí, ya se está excluyendo un montón de buenos artistas -¿verdad?- y, y también estamos en un país, -¿verdad?- que se congela uno, si se habla, se arde, entonces...

0:12:19

JCF: - *Podemos hablar con libertad*

0:12:21

MnY: - *Sí, yo siento que estamos destruyendo el arte por lo acelerado y porque aquí aprecia mucho más al artista que sale, que regresa de otros países, que de los mismos que siempre han estado aquí, -ya-, no es que diga que somos unos vendidos ni nada. Pero simplemente yo creo, que qué es el arte, qué es el buen arte, tiene que ver con que tantas veces salió el país, cuántos “likes” tienen en Instagram o en Facebook. Entonces el artista para sobrevivir en un arte, tiene que usar técnicas más inmediatistas, porque está el gran maestro, -¿verdad?- que está pintando, mientras otros jovencitos ya están en Sotheby’s vendiendo miles de dólares, sin saber qué es un maestro consagrado, por ejemplo, ya entonces con este mundo tan acelerado, con esta vida de comidas rápidas,*

yo creo que es que se está destruyendo la esencia, la inspiración, tal vez no solamente la pintura, sino de todo, todo, muchos aspectos del arte tradicional, y también porque no se le está dando el valor, que la pintura realmente -o el buen oficio- merece, porque ahora todos pintan y se volvió... Obviamente con esas..., con esas condiciones se convirtió en algo más elitista.

Y sí existen muchos gremios, y viendo los gremios, ya no nos creen, no sabe en qué clase social uno está, no. Okay ¿dónde está el respeto a los tradicionales? Ya es como más que una queja, es un interrogante, no sé a dónde nos va a llevar esto.

0:14:11

OAp: - Gracias. A mí me encantó esa

parte que Juan Carlos dijo, la muerte del arte. No, el arte nunca ha muerto, lo ha matado algún movimiento, lo han matado algunos artistas, pero otros artistas también lo han revivido y lo han rescatado, y otros movimientos también han rescatado el arte de donde había caído, pero siempre, siempre, siempre va a haber cambios. ¿Por qué? Porque el arte es de su determinado contexto.

¿Cómo podemos decir que el arte ha muerto, ahora, por ejemplo, cuando más bien se está renovando, con todos los nuevos medios expresivos que hay? Antes solo existía el óleo. Yo me acuerdo que era óleo, óleo, el santo óleo y [el] que no pintaba en óleo no era un artista, o que no, y después vinieron otros medios de ambiente, de pintura estoy hablan-

do [de] muchos siglos atrás.

Entonces, ese arte qué se hacía allá estaba respondiendo a su contexto, el arte que se hace hoy responde a este contexto que todos hemos tenido, ese hilo de que estamos asustados -¿verdad?- por, por la multiinformación, hay tanta información y los artistas ahora, por ejemplo, se parecen más los artistas jóvenes, se parecen más entre ellos que nosotros los artistas mayores que ellos por ejemplo, y aun así, nosotros también nos parecimos mucho a otros artistas de otros países, entonces -eh...- se produce un Renacimiento post conceptual, viene el arte digital -¿verdad?-. Vienen las expresiones, es que el mundo ha crecido.

Cuando yo era [un] joven artista o no-

sotros comenzamos, yo me acuerdo que salía un pintor o dos por año, -«mirá, salió un artista...»-, eran dos quizás los que salían, y de esos dos todavía no salía una mujer. Claro que habíamos tenido artistas mujeres. Entonces ahora también hay otro movimiento, que el movimiento femenino en el arte, que también está renovando muchos conceptos, está derribando muchos conceptos machistas, etcétera, que habían existido en el arte, todo eso es para hablar de un cambio, entre otros cambios, el internet, lo que ha hecho es una gran apertura, tal que ya casi no se necesita bellas artes, entrás a internet y buscás algunas de esas plataformas que hay, y encontrarás cientos de posibilidades de hacer escultura con ramas, con latas, con madera, etcétera, con lo que qui-

siera, y están allí, los ves, no sé si todos ustedes han notado eso, eso, y mira esto mejor a mis alumnos de escultura, les digo, vean, vean esa página, y no necesitamos hablar durante todo el resto del año porque allí está expresado y ellos lo están asumiendo, esa, eso es lo que llamábamos modas, etcétera, en tiempos de antes, ahora ya no son modas, ya son pequeños movimientos que se van dando, que luego terminan siendo englobados por un crítico, por..., por alguien que, que asumió el papel de investigar eso y escribir sobre eso, sí, realmente vivimos un gran caos, pero ese arte, están haciendo el arte, está allí, el arte siempre va a estar allí. Simplemente hay que descubrirlo dónde está, e inclusive pues decimos: «...¡Ah ya estuvo Todo estuvo descubierto...!».

Sí, pero en la medida que descubrimos esto, también descubrimos que no lo sabemos todo, a veces la serendipia, a veces un artista buscando algo encuentra otro, o sea, los medios abrieron el panorama de los artistas para expresarse, hay muchos que no podían ser un buen dibujante. Entonces no podían expresarse artísticamente, o etcétera, entonces otro tenía mucha habilidad con la cámara, con, con la cámara de video, etcétera, entonces podía hacer video arte, podía expresarse esa gran amplitud que hay, es lo que está produciendo una gran Revolución, que es una Revolución por conceptual, así como el surrealismo, por ejemplo, mostró un gran panorama abriéndose a todo, así como artistas se hicieron multimedios, por ejemplo, pero en ese tiempo no era como Pi-

casso, ahora todos los artistas son un poco Picassos, estoy hablando en el sentido de que son multimedia, que no solo pintaba, sino que hacía esculturas, que hacía cerámica, que hace bueno, etcétera, todo lo que se le ocurría, entonces esa gran amplitud, esa gran información que existe en los medios la hemos leído, más de teoría del arte.

Antes era..., eran pocos libros los que llegaban aquí, inclusive no estaban traducidos al español los libros importantes de arte de ese entonces. Entonces ese cambio, eso es lo que está produciendo, y lo que creemos que es, que murió el arte, pero, pero... ¿Qué hubiera pasado, por ejemplo, si, si no hubiera existido, por ejemplo, el surrealismo? Y hablamos que qué hubiera pasado. Imagínese Qué hubiera pasado si

no hubiera existido. No hubiera venido, todo un montón de cosas que vinieron después. Entonces, ahora yo asumo que no, que no ha muerto.

0:19:54

MHn: - Muy buenas tardes a todos. Genial. Bueno ya casi lo han dicho todos mis colegas. Yo recuerdo cuando era estudiante, que iba al estudio de, del gran maestro Julio Escámez, el gran pintor chileno, yo le decía «Don Julio, Don Julio: ¿cómo está el arte?», y me dice «el arte está genial está excelente, el que estoy tratando de ver cómo hago yo para llegar a ese nivel», el otro día llegó y «¿Cómo está la pintura?» «no, la pintura está en un nivel máximo» «Yo sé, que estoy tratando de llegar a ver si puedo llegar a ese nivel».

Sí, yo también considero que, que, al contrario, más bien el arte está en presencia, la pintura, de todas las manifestaciones visuales artísticas, de videos, o sea, yo lo siento, que más bien es muy rico, estamos en una etapa de una increíble información, como lo dijo el maestro Otto, es una información multimedial. Yo soy profesor de la Universidad Nacional, y de verdad quedo admirado debe la cantidad de talento -estimado, (da una palmada en al hombro a P. Anaskin) que ha sido profesor en la escuela- esto lo puede constatar, yo me quedo admirado desde el talento, de la capacidad de dibujar, de pintar y claro, es que tienen acceso a un montón de, de videos de YouTube, y pueden enterarse, la anatomía, el volumen, todo está ahí.

Y antes era muy difícil, antes teníamos nada más un pequeño folleto, -¿recuerda?-, y la verdad, que pienso que como hay muchísima exploración visual, ahora, -este...-, con respecto a lo que yo siempre he pensado, digamos que el arte en el caso mío, es una necesidad, una gran necesidad espiritual de expresión, como de una búsqueda de la esencia de las cosas -¿verdad?- ahora Juan Carlos mencionó a Donald Kuspit, y fue profesor mío en Frankfurt, y también otro señor que fue muy importante que fue [Kevin (¿?)] Grinberg, y otro se llama Hard(¿?) Foster, pero los menciono porque en realidad, para mí digamos, no entendía mucho, imagínate filósofos y los más importante, y todo para mí, lo más importante es la expresión. Pero sí, cuando, digamos, yo trato de ex-

presar algo en, por eso siento que el arte nunca va a morir jamás, porque es uno, es totalmente intrínseco con el ser humano, siempre van a haber nuevas problemáticas, nuevas soluciones, el ser humano siempre se va a estar renovando, y ahí está la expresión artística, y por eso yo sí creo, pero fervientemente que mientras estamos, el arte siempre es una necesidad del ser humano.

Y quizá nada más para terminar con..., me gustó mucho lo que hablaba el maestro Bracci sobre sus experiencias con los indígenas en Australia, cuando yo era estudiante, y precisamente yo me gradué acá, yo soy el primer licenciado de la escuela de artes plásticas de la Universidad Nacional, siempre me gusta decirlo, y después saqué la maes-

tría de Nueva York con una beca, y eso me ayudó a montones, de verdad, porque uno, precisamente ahí estuve expuesto a más información que antes -¿verdad?-, hay más información y llegué al Metropolitan de Nueva York, y veo las obras, grandes cantidades, todo lo que es el arte moderno, y retirado así, en el primer piso, al fondo, está lo que se llamaba arte primitivo de las Islas, y de las grandes, ahí está una colección enorme de arte costarricense precolombino de oro increíble, y de todos los, digamos inclusive, de tribus o culturas contemporáneas, estoy viendo ahí esas obras, digo, pero mira, pero si esto es Miró, esto es un Miró. Y esto es un Picasso pero como vengo saliendo, el segundo piso, donde está todo eso y ahora veo acá, pero Leo e inclusive antes que ellos, y

ahora contemporáneamente, pero siguen haciendo y ellos no me conocen tanto, pero lo que sí me, me extrañó, eso, era ver lo que los tenían como -¿verdad?- retirados y claro, entonces habría que hablar de otros temas, que es toda esta -¿cómo se podría llamar?- neocolonización del arte, o dictado de las, de las de las europeas, no era por el control, se estudia la historia del arte, lo que uno estudia es el arte europeo -¿verdad?-, no, no. Dónde está el arte, digamos, realmente como, como las universidades. Entonces, qué pasa, que, que si los europeos, por ejemplo, en el arte pueden, si lo copian a ellos.

Entonces, más bien ¿cómo se llama esto amigo? Bueno una especie de Neo arte, digamos, como que se basan en, en otras primitivas, si ellos, o

los países del Tercer mundo los copian. Entonces es como una especie de [inaudible] aunque en realidad no tanto por como el posmodernismo, y todo esto, pero nada más otra cosa para terminar, siempre recuerdo, ya cambió un poco, pero me gustó el arte moderno, siempre que iba al España, aquí estaba la pintura pequeña de Frida Kahlo, y al frente otra Diego Rivera, pero pequeñitas, y pues esto es cuando voy a bajar al piso, donde se deja el abrigo, hay una bella obra de Wilfredo lam, en serio, están como como a un lado, o sea, las grandes artistas que europeos sí ocupan los máximos lugares, entonces claro, también son políticas de las grandes potencias, creo que ellos van a exponer eso -¿verdad?-.

Y ya para cerrar, nada más otro; otro pe-

queño detalle, yo recuerdo cuando estudiaba, leí en el New York Times que existían, vivían ochenta mil pintores profesionales en Manhattan, que vienen del mundo entero. Imaginate la ambición y el talento, y el poderío que hay, más, súmele ochenta mil pintores, que vienen dentro de Estados Unidos también a la competencia, ahora porque [Manhattan] es la capital del arte del mundo, el centro -creo que todavía, ¿verdad?-. Y había en ese tiempo seiscientas galerías de arte en todo Manhattan, y de esas seiscientas galerías de arte, solamente veinte son las que uno podría decir, que valen la pena, porque el resto son pequeñas galerías que nadie las va a ver, o... De esas 20 galerías, tal vez dos pertenecen a México, dos pertenecen a Brasil, una de pertenencia a Argentina, y ellos,

básicamente, van a exponer sus artistas, sus propios artistas, o sea, ellos no tienen espacio para otros, entonces, -¿ves?- hay mucha tela que cortar -¿verdad?, este...- y creo que ya será un último detalle.

Sí en la el yo recuerdo que, en la bienal de Venecia, cuando yo, yo estuve participando, invitado por Vicky Barrios -Vicky Pérez perdón- y -este...- fui en lo que llaman -¿Cómo se llama eso?- La isla donde hay como una especie donde están... del Panteón de los artistas, ya están los grandes, digamos los que tienen sus -este...- galerías importantes, pero son como mausoleos, son grandes edificios. Y entonces, ese tiempo, ese día, lo ganó el pintor, el gran premio Lo ganó este... Ignacio Iturria, y claro, estaba elaborando el... la gran galería, precisamente Uruguay, y

el que estaba de jurado era Ángel Kalemberg, un crítico de arte muy amigo de Ignacio Iturria. A lo que voy es que entonces, digamos, los premios, también tienes que tener el espacio para exponer. Cuando nosotros, o cuando expuse yo en ese tiempo, era un rejuntado, o sea, tuvimos que exponer de México hasta la Argentina, que todavía no lo tenía, todos revueltos, en un espacio no mayor que éste, entonces -¿ves?- A veces compramos ideas, de que..., hay que, como que [hay que] contextualizar.

Por eso hay mucha tela que cortar, pero lo fundamental, creo que sí, el arte crece ¿no?, entonces lo más importante en mi caso y amigos personales, creo que todos los maestros lo sabemos ya, es una búsqueda, existe una esencia ín-

tima, o sea, una esencia superior, el hombre siempre trata de trascender el ser humano, y más bien estamos a las puertas de grandes maravillas. Bueno, con mucho gusto.

0:28:10

PAn: - Bueno gracias, primero para manifestar que estoy muy contento de estar aquí enfrente de -bueno-, compartiendo con maestros así, del arte, en la historia -¿verdad?-, y con colegas de la nueva generación, entonces, básicamente, yo estoy desacuerdo en que el arte ha muerto, y siento que nunca va a morir, porque digamos, más bien está en el mejor momento, porque las herramientas existentes, y sumada la tecnología, digamos, el nivel de pintura que hay en algunas

academias de altísimo nivel -¿verdad?-. Y obviamente, todo lo que son los artistas “outsiders”. Pero lo que sí, de verdad, habría que tener mucho cuidado y analizarlo con una lupa, es el enfoque del sistema hacia el arte.

Básicamente, porque el sistema invisibiliza muchas categorías del arte, entonces hay arte que, que es beneficioso para él, y ahí entramos en un dilema, que casi tiene que ver con la política del arte -¿verdad?- que eso -bueno-, pues, está desde la era de, del nazismo y el comunismo -¿verdad?-, de antaño incluso y, y hoy en día que, supuestamente, existen libertades, más bien es al revés -¿verdad?-. Creo que podemos poner comparaciones, como por qué Bad Bunny es tan famoso y qué sé yo, y un grupo

underground alemán buenísimo, que hace, digamos, música clásica con electrónico no casi no has escuchado es por un enfoque verdad yo siento que el aparato realmente excluye, excluye digamos el arte de calidad, estamos en un momento donde, donde, digamos, el sistema ocupa una sociedad bastante borrega Y dominable, entonces si les damos arte, pues van a ser futuros revolucionarios, van a volar todas las cabezas, entonces vivimos en un momento anacrítico donde, obviamente, digamos, al pueblo lo mantienen ignorante y el arte ha sido -¿verdad?-, el motor, por la chispa para denotar muchas veces, muchas veces estos movimientos revolucionarios, que se pueden detonar si, si -bueno-, si nuestra sociedad consume en lugar de Netflix, consume películas

de Tarkovsky, o para películas de Buñuel -¿verdad?- es peligroso, ahí entramos en el tema, de que el arte tiene una carga ideológica, también tiene una carga -¿verdad?- simbólica.

Entonces, obviamente, que la agenda la gente es del sistema mundial, lo que ocupa es un tipo de arte -¿verdad?-, y tiene que ver con política, el que crea que estamos en un momento de libertad en el arte, está completamente loco, diría yo. porque más bien estamos en un momento de excluir, muy de exclusión hacia..., hacia muchas temáticas -¿verdad?-, y, y bueno, y los artistas que se van por otro lado, posiblemente los invisibilizan, eso pasa, incluso en las instituciones, digamos pues, nacionales, que bueno, que ya empiezan a volverse

una especie de cosa nostra, donde sólo entre amigos se dan las cosas, y digamos yo, la pregunta mía sería «¿Cuándo van a hacer en realidad una investigación de lo que está pasando en temas culturales de Costa Rica?» O sea: ¿Por qué no van y buscan artistas diversos?

No, resulta que es, que hay una temática, que es una temática fija -¿verdad?-, que yo diría que es una temática de agenda -¿verdad?-, hay un tipo de estudio artístico -¿verdad?-, que tiene que ver con, con las revistas más populares del sistema, Anexus, ..., -¿verdad?- que también tienen sentido que tengan un hincapié o un arte colonizador -¿verdad?- Obviamente, que no, que excluye -¿verdad?-, el arte más, más cercano a Latinoamérica, o incluso -¿verdad?- bueno, no hablemos solamen-

te desde Latinoamérica, Sudáfrica o -¿verdad?- Australia, también el arte asiático está, está realmente muy excluido -¿verdad?-.

O sea, o no son excluidos, sino que está muy en..., en su atmósfera, en su, en su lugar -¿no?-, por ejemplo, nosotros no hablamos, yo que estudié acá en arte la historia del arte -¿verdad?-, nunca se habló sobre el arte en Rusia, por ejemplo, que yo provengo de Rusia -¿verdad?-, no se habló -¿verdad?-, sólo se habla que hay una cortina de hierro, que supuestamente es ideológica. Pero, obviamente, eso responde -¿verdad?- a la historia contada por los ganadores. Y yo que he estado ahí, también estudiado, hay un montón de movimientos artísticos que no, no se visibilizan.

Entonces ese enfoque, básicamente: ¿Qué tipo de música le sirve el sistema? ¿Qué tipo de arte, de pintura, le sirve el sistema? ¿O qué le vamos a dar de comer a los jóvenes? -¿verdad?-. Básicamente, así piensan los gobiernos, mejor les damos Netflix y el Bad Bunny, y chao. O sea, ya, están más calladitos, más bonitos, y esos es un tema de responsabilidad en criterios artísticos ¿Qué es lo que debe hacer el artista? ¿Estar en, en grupitos -verdad- que yo diría, que podrían ser llamados incluso delictivos, porque, bueno, ya que son súper círculo -verdad- y no, no dejan que otros artistas que están surgiendo entren? Pues yo, yo diría que habría que reinventarse -¿verdad?-, ver qué está pasando -¿verdad?- que..., que está pasando, básicamente en esos atmósferas culturales -¿verdad?-. Básicamente, sería así.

0:34:32

JCF: - Voy a intentar hacer un resumen, porque cada uno de ellos tocó el elefante con los ojos cerrados, Álvaro se concentró en el tema de la esencia, en ir a las raíces, en aprender a reconocer que la historia del arte, no empieza culturalmente en los museos y galerías, sobre diferentes salones europeos, sino que empieza en una cueva, ya entonces un concepto totalmente primario -¿verdad?-, atávico. Donde ahí se construyen las primeras descripciones, obviamente mágicas, de emulación de la naturaleza, y de protección.

Estamos claros que la primera parte, o la primera línea, digamos articulando, es, tenemos que reconocer nuestros orígenes, tener una his-

toria clara. -Este...- voy a resumir, muchos me perdonan si omito algo, pero de lo que me impactó más, de lo que dijeron.

Man Yu se concentró mucho en la parte del artista, la condición del artista y esencialmente, la preocupación genuina de cómo el artista es reconocido o no, independientemente de sus aliadas en términos de su oficios, su compromiso, su pasión por lo que hace, palabra este y el otro también importante es, que ese reconocimiento se haga o no, se haga no está basado en ningún parámetro realmente reconocible, sí, son parámetros arbitrarios, son conductas caprichosas, y son jueces externos que responden obviamente, al tema de la agenda.

Otto se concentró -ninguno de ellos nie-

ga que el arte haya desaparecido, los dos sostienen lo mismo, todos en general están de acuerdo que el arte sigue-, Otto se concentró más en el aporte conceptual, así como el arte básicamente viene a ser una contribución expansiva -¿verdad?-, hizo la revisión casi que histórica, desde el surrealismo que destacó como un elemento detonante, un "Trigger" en toda esta situación, y de ahí articuló, que estamos enfrentados más bien a un medio cada vez más rico, más amplio, más multimediario, en el cual las oportunidades del crecimiento son infinitas, todo dependiendo del artista que articule aquello.

Miguel se concentró en el tema de la experiencia personal, y cómo esto lo impacta a él, específicamente, entendiéndolo que el arte es una re-

lación entre dos líneas, es primero un asunto existencial, porque es lo que lo define como persona, y como contribuyente, pero la otra parte interesante es la parte de la metafísica, como toda producción, en el fondo refleja, no religión, sino espíritu. y esta, esta parte, luego él articuló con sus propias experiencias, y demás, cómo las ventanas de su vida se fueron ampliando, desde que se hizo licenciado en Heredia, hasta que llegó a Prats. Y cómo esto enriqueció totalmente, su concepto de lo que el mundo existe, introdujo el tema del colonialismo, el tema del post colonialismo, y el tema de la lectura post-colonialista, que es un tema que no se discute mucho, y que es un tema que deberíamos, de algún momento, entrar en, nada más voy atisbar una palabra al respecto.

Y Philipp, muy claro contra el sistema, me gusta mucho por eso, lo que él hace. Me parece que esencialmente, el artista debe definirse en términos, no de lo que el sistema dice de él -¿verdad?-, sino de lo que él puede contribuir, indistintamente lo que el sistema diga de él, y por supuesto que el arte en Costa Rica, históricamente, ha sido un club, y los premios son un club, y los reconocimientos son un club, y siempre hemos tenido artistas oficiales, es decir, nosotros sabemos, que el modelo político de este país, sea la Unidad, Liberación, de partidos que tenemos siempre, hemos tenido artistas oficiales, me complace decir que esta noche no veo ningún artista oficial aquí sentado, lo cual me alienta mucho en el sentido de que el arte está ocurriendo en los márgenes.

Un comentario puntual para entrar a la segunda parte: el país se ha definido culturalmente, -aquí tengo yo en Inés Trejos, que es una pionera en esto-, se ha definido a través de la definición de políticas culturales, y esas políticas culturales plantearon tres objetivos: uno era acercar el arte a la comunidad, o sea, llegar directamente al pueblo, hacer accesible la producción artística. Dos, establecer y fomentar un modo de vida o una condición económica sustentable, para que los artistas pudieran vivir de lo que hacían. Y eso es el objetivo de crear un mercado de arte, a partir de la influencia estatal y las políticas del estado. Y la tercera cosa, era esencialmente, usar esto como un elemento liberador, educativo, aspiracional, donde la sociedad creciera, madurara y fuera cada

día mejor, ¿a través de qué? De compartir el arte, de producir artistas, y de fomentar el arte, dentro y fuera del país.

OK, ahora: ¿Qué ha pasado con este sistema? Y podemos entrar al tema del sistema: ¿Ha mejorado el país en términos de cultura, o hemos retrocedido? Acabo de mencionar tres hechos aquí, en la primera introducción, donde dije [que] el número de galerías va en decrecimiento, no en aumento, la gente que hace curadurías en este país, son los mismos y todos vienen de la misma cuna, no voy a entrar a laborar a una institución, que queda aquí a 50 metros, pero todos son iguales, o sea, todos piensan igual, juzgan igual y hacen lo mismo, son los mismos que componen los jurados, hacen las curadurías, selec-

cionan las obras de adquisición, y establecen las colecciones estatales.

Vamos a ver ¿Existe o no existe diversidad en el arte costarricense? La gente dice que para que haya diversidad en esta mesa, deberíamos de estar sentados tres hombres y tres mujeres, porque no estamos cumpliendo la cuota, alguien me escribió temprano al respecto, y yo dije «a mí no me interesa si están sentados en esta mesa todas las mujeres, y yo soy el único hombre; a mí lo que me interesa, es que la gente que esté sentada y tenga algo que decir» ¿Es eso diversidad, o es diversidad trabajar sobre un sistema de cuotas, indistintamente de las capacidades [y] talentos que la gente tiene? Cuando hablamos de agenda, y cuando estás hablando de agenda, Philipp, te referís esen-

cialmente, no a diversidad, aunque se llame así, si no que te referís a restricciones, entonces o cumplís con la agenda y entonces expones, tenés premios, vas fuera del país, o no cumplieron con la gente, y son discriminados.

¿Estamos realmente ante un mundo más libre? Yo sostengo y coincido con Philipp, que no vivimos en un mundo más libre, creo que somos más esclavos en este, y que, lamentablemente, el arte no está cumpliendo su papel disruptivo, de rompimiento -¿verdad?-, y de renovación de la mente, el corazón y el espíritu de la gente, ustedes son una excepción. Pero nuevamente, toda innovación empieza en los márgenes, podemos hablar de sistema, podemos hablar de museos, de políticas culturales.

¿Quién quiere empezar? Ahora pueden levantar la mano nada más.

0:41:23

OAp: - En cuanto a políticas culturales, es el arte, porque un poco se habló de eso entre todos. Hablamos, tocamos esos temas. Entonces todos tenemos un punto de vista, o varios puntos de vista. Pero tenemos que ser breves, por ejemplo, -eh...- a veces no nos damos cuenta cuánto, cuántas cosas beneficiosas y positivas ha hecho el arte, y el desarrollo del arte en este país.

Por ejemplo, siempre se dijo, estoy hablando de principios de los años 80, que yo defendía más una posición de, de hacia la naturaleza, que había que cuidar el ambiente, etcétera, y en esa época, pues no se

hablaba de ecología, no existía la palabra ecología, a lo que voy, es que ese discurso de los artistas que, que no sólo fui yo, sino que fuimos varios artistas, llegó a la gente, llegó a crear conciencia, más que las investigaciones científicas los, digamos que el investigador doctorado, etcétera, que pasó toda su vida estudiando sobre el ambiente, etcétera, etcétera, lo mandan con una beca a Guanacaste, a hacer una explicación del bosque tropical seco, que queda el 9% del mundo, queda ahí en esa zona, pero su investigación terminó en el basurero, porque no había fondos para, para proteger esa, esa masa que queda restante en el país, pero el discurso de los artistas quedó en la gente, vean hasta dónde, por ejemplo, la posición del artista en defensa de una idea, en defensa de

algo importante para el país, llegó a ser una de las políticas actuales, en este gobierno, y en los gobiernos que siguen, y el gobierno pasado, que es el orgullo de ser costarricense, por defender el ambiente, Costa Rica es conocida ante el mundo por esa posición, etcétera.

Pero no hay que olvidarse que el discurso del artista fue el que propició eso, además propició de darle un sentido más, digamos, podría decirle, honesto con, con el pintor de paisajes, el paisajista también aprendió de eso, ahora, los paisajistas hablan de que están defendiendo ese paisaje, en cambio, antes era una cosa decorativa, bonita para, para poner en las casas -¿verdad?- vean hasta qué punto, los movimientos, y la expresión de cada uno, en el lugar de sus artistas, van a quedar.

Lo que ocurre es que desconocemos, es el alcance de lo que el artista propone.

0:44:21

ABr: - Y bueno. Yo muchas veces me he preguntado, la frase que siempre circula, uno es artista profesional en el momento que puede vivir del arte, yo esto siempre lo sentí condicional, y no podía pintar para tener que sostener mi familia, siempre tuve que buscar recursos, para tener una total Libertad en mi estudio, y esto me ha permitido en mis 53 años, 55 años, estar pintando, poder seguir mis temas, mis temas de protesta, mi tema de poner el espectador frente a algo, que lo..., lo estimula en su pensamiento, que el resultado económico nunca fue excelente.

Sin embargo, yo tengo un montón de obras, de toda mi carrera, lo que quería decir, que las oportunidades ahí están, si uno es sincero, no..., no complace, no, a ese edulcorante, el partido tiene que vender. Por ejemplo, yo quiero, yo siempre fui antisistema toda la vida, -ma...-, en estos últimos años, sin buscarlo..., el sistema me ha permitido sacar el montón de mi obra, que estaba botada por toda la casa, por toda la [butica(?)], junto con todo lado que ni siquiera me acordaba que existía. Entonces, yo ni siquiera sabía cómo se llamaba la directora, Sofía, ella me dice, mira, [...], un profesionalismo. ¿Que por qué me tocó a mí? Yo no sé, yo nunca hice, hice jamás, yo [no] conocí a nadie, cuando yo expuse en el Museo Juan Santamaría, y yo presenté como un -perdón-, como una co-

rriente, todas mis cosas, llené todos los formularios, nadie me conocía -¿verdad?-, personalmente, tal vez conocía mi obra, personalmente nadie. Llegué a la secretaria ahí y le presenté toda mi cosa, y pude hacer dos exposiciones importantes en el Museo... ¿Me explico lo que quiero decir?

Que lo mismo pasa con la galería privada. A mí, galería privada no me da un cinco de pelota. ¿Por qué? Porque mi obra no es un cheque al portador, más bien mi obra es sincera, sigue siendo, entonces un artista como dichoso está en el ecología, esté en la lucha social, esté donde esté, lo importante [es] que sea sincero consigo mismo, y que utilice los recursos que le den, en la cancha, yo, son 40 años que uso Mac, para como un instrumento

de mi taller y, y me acuerdo que la gente se avergonzaba de usar la computadora, cuando yo le ponía los píxeles, yo ponía a limpiar en la casa, ha de pasar todos los píxeles de esas manos, porque era imposible. Eran cuatro de seis metros. Y entonces ella me lo ha pasado todo, -¿me explico?-. Entonces, si uno, si uno tiene una línea, y está obligado a tener que complacer para, para poder vivir, Qué hago yo con una familia, con dos hijos, no me pongo, no me puedo a jugar de, de genio, y con quién lo alimento, con qué lo mandó a la escuela, Con qué le doy la salud.

Entonces yo fui empresario, y medio tiempo de mi vida, y fui artista en el otro medio tiempo, este sacrificio que, además, yo no creo que podría haber vivido 24 horas al día

en el estudio, la retroalimentación que me daba la vida cotidiana, ver todo, un trabajador de industria, lo que necesita, lo que hace esto, me dio mucho estímulo. Entonces, yo creo que lo importante, es creer en lo que uno hace, y darle duro hasta el final, que vaya bien, te vaya mal... Como termina, termina macizo, sincero, lo lograste.

0:49:42

MnY: - Yo sí veo un gran problema, siento que hay una gran crisis en este ambiente del arte, precisamente porque hay muchos artistas que no dependen de vender obras para subsistir, entonces puede mantenerse fiel en su inspiración, pero... ¿Cuántos somos que podemos hacer eso?

Por ejemplo, voy a contar mi caso, tengo muchas pinturas en la casa, ya no caben, y el problema es, que cada vez nuevas exposiciones no pueden sacar lo mismo, porque van a decir «¿Diay, qué está pasando... -verdad-, que no tiene nada más que ofrecer?»

Entonces sí, creo que no es el fin del arte. justo el maestro Julio Escámez había dicho, «en este planeta solo existen dos piernas, una es la ciencia la tecnología, y el otro es el arte» Si uno esto, -eh...-; el planeta, o sea el mundo no funciona ya, pero se está transformando de tal forma, que sí siento que está excluyendo a la pintura, porque para hacer más, porque ahora ya con el bitmapping, video arte y muchos otros medios tecnológicos que..., o sea, es que no pode-

mos negar, no, no, negar que los pintores ahora sí sufren muchas desventajas en el mundo del arte, podemos decir que es mucho, o sea, hay muchas cosas bonitas y rescatables, y para algunos artistas que no dependen de ventas de obras, pueden seguir.

Por[que] realmente el artista, no solo se está volviendo complaciente, y estamos hablando, [de] los que tienen la sangre caliente, los más rebeldes lo tienen, que, no solo ser complacen [en] doblegarse, incluso yo he visto centros culturales, que dicen «Ah, no vamos a trabajar como tal artista, porque es problemático...», como si fuéramos unos perros, o sea, significa que, si no nos gusta nuestra obra en esta pared, no, no vuelve a contactar con nosotros, no podemos

decirlo, -¿ya?-. Entonces yo siento que esa es una realidad. -Ya...-

0:51:06

ABr: - Uno ladra, y ...

0:51:07

MnY: -¡Ah sí! Te quitan, te quitan de la lista. No, no es que yo sea una artista problemática, ni nada, pero yo he visto, he visto muchos casos, donde sacan a alguien sólo por emitir un criterio ahora, y estamos hablando los mismos artistas, que se chingan así, un performance y loquísimo, y... Pero ante el curador, ante el museo, unos perritos bien cortaditos, porque si no... -¿verdad?- Y también eso del amiguismo, etcétera, es, no es fácil. No es fácil, y entonces, sí creo que el

arte sí sigue transformándose, pero sí, sí estamos muy cerca del fin de la pintura. Ojalá podamos buscar una forma de abrazar a ello.

0:51:53

JCF: - Un comentario, antes de pasar la palabra. Cuando hablamos de la pintura, y estamos refiriéndonos, obviamente, al formato bidimensional - ¿verdad? - al que todos estamos acostumbrados desde la escuela... Ok, pregunta de fondo: ¿Ustedes creen realmente, que la gente compra más o menos pintura, hoy en día? Les hago una pregunta retóricamente, ya les doy la respuesta.

Al Price sacó un resumen de las ventas hechas, durante la época del COVID - ¿verdad? - al 2021. Ochenta

y seis por ciento de lo que se vende en el mercado de arte mundial, son pinturas bidimensionales, - ¿Ok? -, lo que se vende de arte contemporáneo, vamos a hablar de ese arte intangible, los performances, los videoartes, las producciones estas efímeras, y todo eso representan menos del 6% de las ventas de Mercado, ahora vean lo que lo que está ocurriendo, nosotros estamos reflejando como país lo mismo, pero hay un problema,

Cuando la representación del 6% ocupa el 80% de los museos, quiero que me sigan, si yo solamente sé que el 6% de la producción contemporáneamente, hay gente que la compra, yo no sé, hay museos que, por lo menos. le dan un grant, o le dan un..., un premio, o hacen una donación, o apoyen al artista de alguna manera.

Porque estos artistas no pueden operar sin el apoyo del aparato oficial, museos, y galerías. No, no pueden funcionar fuera de ellos, no pueden vender en la calle, por ejemplo. Entonces, nuevamente, vemos que la mayor parte de los museos importantes, dedican sus principales exposiciones y esfuerzos curatoriales, a esa obra que representa solo el seis por ciento del mercado... Ok, sigamos por ahí.

0:53:36

OAp: - Voy a leer algo que yo tenía, que..., que fue perfecto... Sólo voy a hacer la lectura, yo ya hice un poco mi participación, y luego se las pasé, le... es, es una frase de Oscar Wilde que dice «la hiperproducción, en la que la humanidad se ha olvidado de ser inteligente»,

es decir ahí hay una gran producción, hay una gran masa de artistas produciendo, y también hay un montón de galerías, fíjense que, por ejemplo, Amón cultural este... Este programa que es, que va a haber cultural, tiene como, como 17 lugares con exposiciones de artistas allí, y se van a visitar y costar, por ejemplo, un lugar como Key Largo, por ejemplo, tiene una producción de exposiciones por mes enorme y, y son 20, son 10 artistas en cada [una] de esas exposiciones. Eso jamás podrían haber, en políticas del Museo de Arte Costarricense, no tiene suficientes salas para producir.

Entonces ya, por ejemplo, yo me acuerdo, por ejemplo, cuando yo llegué a Barcelona, y todos nos pasó eso, que nos damos cuenta que..., que

no era como en Costa Rica, en Costa Rica, nosotros veníamos de una de un estado benefactor hacia el arte, nos daban becas, nos daban lugares para exponer, doña Inés estaba encargado de mucho de eso, había mucha actividad y todo, entonces sentíamos, que cuando uno va afuera, no está el estado -¿verdad?-, hablabas un poco ese Estados Unidos sí tenía, Francia sí tenía, Italia, sí tenía chance, nosotros no teníamos, como costarricenses, nada que nos defendiera en el estado, entonces de ahí, yo pensé que sí, que realmente es cierto, pero hay una hiperproducción, hay una, una gran producción, pero hace falta mucho rigor, hay mucha exposición conceptual, hay montones de acciones conceptuales que se hacen, ustedes ya han visto cualquier cantidad de posibili-

dades que hacen y todo, pero sin rigor, es decir, hay una necesidad de expresión, pero no hay rigor. Entonces yo, a eso voy.

Ante esa hiperproducción, es rigor lo que hay que poner, entonces tengo esperanzas, de que va a salir de eso una gran cantidad buena, porque de poco que éramos antes, por ejemplo, lo que se producía a lo que son ahora, sacando digamos, de -este...-, ahí, los, los mejores, las mejores producciones, es bastante. Entonces, yo veo positivo la actividad artística, y veo positivo también, que hay muchas galerías, hay muchas, hay más galerías que antes, y ahora más en la post pandemia, más en la post pandemia, todo mundo, informales, pero son, pero propician a los artistas, los artistas tienen dónde exponer,

porque son muchos. Entonces, ya la demanda y la oferta están, como en el resto del mundo...

0:56:50

JCF: - Hemos pasado de un estado que era el gran protagonista, el gran espejo del arte nacional, a tener estos microcosmos, o nichos específicos, en que la gente tiene la oportunidad de exponer cosas, que no podrías poner dentro del sistema actual. -¿correcto?-, así estamos...

0:57:07

PAn: - Bueno, varias cosas, es que es está muy, muy interesante, todo lo que están diciendo, y bueno, voy a empezar por. por lo que dijo Man Yu sobre los artistas problemáticos. Yo me considero un súper artista pro-

blemático, de hecho, deberían ser problemáticos los artistas. Porque si son complacientes, hasta ahí llegó. Entonces, es pura cosa estética lo que hacen, y responde al marketing. O sea, al sistema de, digamos, de precio de oferta y demanda, y pues, no hay crítica, eso me ha costado mucho en mí, en mi carrera, pero también, me enorgullece demasiado decir que, que yo no, no soy complaciente, yo sí te quiero decir algunas cosas, siento que, como, por ejemplo, que la ayuda del estado se ha enfocado -¿verdad?-, en algunos lugares, donde el acceso es prácticamente imposible llegar a ellos.

Yo llevo ya, pues digamos, 15 años de pintar duramente, todos los días, hoy pinte y hoy mismo pinté, estuve pintando, y la verdad, o sea,

muchas veces esas instituciones no hay manera de llegarles, o sea yo, hice una exposición el año pasado, en un edificio precioso, pero mal administrado, que se llama el Centro de Patrimonio, y digamos, bueno, por dicha existe, que dan espacio para para algunos artistas que no, no tienen que ponerlos en filas de espera de tres años para exponer, y tras de eso, mentira, porque ponen algunos en medio, que me he dado cuenta, entonces -eh.. ¿verdad?-

Y eso todos lo sabemos, o sea, esto no, no es un secreto para nadie, o sea, eso es el tráfico de influencias, que, por cierto, es un delito, menos en el Ministerio de Cultura. Así lo veo yo en este país, y bueno, para contarles sobre mi experiencia, yo tuve que llevar esos cuadros, nadie

me ayudó a montar nada, o sea, yo tuve que poner esos cuadros gigantes, o sea, el artista atrás de eso poniendo los cuadros invirtiendo los cuadros, y ni siquiera hubo, digamos, lo que me dolió más, es que habían como tres personas haciendo nada en ese edificio, y digo, o sea, no es que le pagan por ayudar a los artistas por los cuadros, pero humanamente, diría yo, si yo veo a alguien haciendo algo, le ayudo. Pero bueno, hasta esa otredad, ya ha dejado de existir, entonces, bueno, el maestro Bracci mencionó -¿verdad?-, que..., que a él lo visibilizaron, se pregunta por qué, yo siento que es, porque es bien merecido, porque su trabajo lleva años, es un montón de trabajo y me siento muy, muy, más bien muy contento, más bien que lo expongan a los mejores museos del

país, y debería ser más, frecuente, y etcétera.

Pero en mi caso, yo me tomé la decisión de empresario, pero empresario de las artes, entonces, o sea, yo todo lo vendo, o sea, todo tiene precio, o sea, llega alguien a mi estudio, desde el dibujo más chiquitito, a la pintura más grande, todo lo vendo, porque yo vivo de esto, y esto lo que paga la olla, o sea esto, lo que paga la olla, y yo vengo desde cero, porque -día- mi familia fue muy humilde, y gracias a Dios, y gracias al sistema benefactor costarricense, que parece que soy un poco mal agradecido, lo que digo, pero no.

Más bien, yo soy súper nacionalista, porque gracias al sistema, hoy en día, tengo mi estudio, tengo mis cositas

-¿verdad?-, mi carrito -¿verdad?-, humildemente -¿verdad?-. O sea, sí he podido viajar, estudié digamos, en la Universidad Nacional, que me becó a Rusia, fue la primera vez que salí del país, yo ni siquiera podía pagarme eso, pero bueno, en fin, lo que quiero decir. es que es de aquí, a diez años atrás, ha experimentado un deterioro muy grande, a nivel, digamos, de su institucionalidad, y digamos, eso lo vemos incluso a nivel patrimonial -¿verdad?-. Cómo se destruyen los edificios -¿verdad?-, que estoy ya metiendo otros temas, pero tienen que ver con cultura y arte -¿verdad?-, porque, finalmente, es nuestra fachada -¿verdad?- y, y todo, y para mí las artes, hablar de la pintura, es hablar de la literatura, y del teatro, y de la arquitectura y de todas las artes, o sea, debería haber una

unificación en todo eso -¿verdad?-.

Yo creo que los creadores también en sí son bastante, hay una perspectiva bastante egoísta y serrucha pisos en el país que, digamos, que ayuda, que digamos, que la cosa nuestra, va decreciendo, y además de que nadie se dé cuenta -¿verdad?- de dónde van las plantas, y etcétera, yo siento que hay enfoques, hay enfoques. O sea hay enfoques, hay cosas que nadie se pregunta por qué, digamos, y eso lo más triste, es que lo paga finalmente, digamos, los impuestos de, de, del costarricense más sencillo, el que está ahí, más bien dándonos de comer, o sea -¿verdad?-, porque está trabajando ahí, en la agricultura, y digamos, él no sabe que parte de lo que él gasta -¿verdad?-, o de sus impuestos, va destinado a un siste-

ma, digamos, de supuesta cultura, que digamos, que él no entiende -¿verdad?- porque es un arte completamente sintético, sin virtuosismo -¿verdad?-.

Estoy hablando del arte contemporáneo, digo que estoy diciendo artes contemporáneos, todos los que estamos vivos en este momento, es que se roban hasta el término, o sea, estamos hablando de que crean, digamos un arte VIP -¿verdad?-, que el video de instalación y performance mal hecho, porque una cosa es que, digamos, estamos hablando de la manifestaciones teatrales, que exigen un montón de práctica, un montón de tiempo, y otra cosa súper formas de una persona, digamos barriendo todo el rato, -¡suave!-. O sea, no están. Están inventando el agua tibia, o

sea, eso además ya se hizo en los años 60, y ahí hay instituciones gigantes, con demasiado financiamiento, como el Museo de Diseño Contemporáneo, que se dedica a reinventar el agua tibia, mostrando las, digamos, cosas que son básicas, que no requieran digamos, un estudio.

¿Qué es arte? Lo que, lo que ocupa dedicación, estudio, tiempo y digamos, no tiene ningún género, o sea, podría ser cualquier manifestación -¿verdad?-, podría ser un video arte -¿verdad?- también, pero ahora que, que se le aplauda a un video, y yo he visto cosas así -¿verdad?- de tres horas de, digamos, de agua goteando en un balde, o sea, digo, para eso existe -¿verdad?- maravillas en el cine, que mucha gente ni ha podido ver,

o sea, -¡por favor!- visibilicemos ese tipo de cosas y, y en la actualidad, y de esos tipos, hay gente muy joven que, que digamos, que, que no sabe cómo manifestarse, porque no sabe a qué puerta tocaron, eso es algo real, yo soy un profesor de jóvenes, y los he tenido que motivar más de la cuenta, de lo que yo era, los motivaban antes. Bueno, Miguel, gracias a Miguel, en realidad existo bastante en el arte. Porque él fue mi profesor, me ayudó muchísimo, pero lo que quiero decir, es que digamos, ya para terminar, es, es digamos, que la relación humana del Estado frente al artista, básicamente, está desapareciendo.

O sea, yo ya no puedo ir y hablar directamente con la persona encargada, como yo lo hacía hace 10 años, y

yo recuerdo, yo al Ministerio de Cultura les tocaba la pandemia, me pagaron un dinero, para financiar una exposición, o sea, eso existía en la Costa Rica de antes, y lo estamos perdiendo -¿verdad?-, tampoco es que se lo daban a uno, sólo por pedirlo, sino que, de verdad, hay que, había que demostrar el trabajo...

1:05:18: JCF: - Gracias. Un par de temas adicionales que están surgiendo ahorita, uno es la integridad del artista. Entonces, tenemos dos características ya definidas por consenso, no tienen que estar de acuerdo los que nos escuchan, pero por lo menos en la mesa sí, -este...- uno es la integridad. O sea, no dos caras, sino un artista valiente, que defienda sus ideas, además el uso de la palabra sinceridad, la palabra

que se articuló aquí es integridad. O sea, no dos caras, una sola cara sin máscaras. La segunda cosa que se habló, es de no ser complaciente, un arte que no es complaciente, una propuesta que no es complaciente. Y la tercera cosa que se habló, es que no importa el medio, o sea, realmente lo que define el arte no es el medio. eso [es] lo que estamos claros contemporáneamente. Bien, viene la siguiente pregunta: En algún momento se dijo que estamos saturados de oportunidades, y que hay muchas cosas [por las] que la gente no tiene que ir a la academia, dijo Otto, porque ahora tienen academia en Tiktok, y digo Tiktok, porque realmente. el concepto es en un minuto, usted tiene la solución para pintar al óleo, por ejemplo -¿verdad?-, algo que toma una vida. Usted lo aprende con

dos recetas en YouTube, o en Tiktok, me pregunto: ¿Realmente esta generación, que está llamándose artista...? -porque yo veo artistas plásticos, que soy artista plástico, soy artista plástico, y me da miedo abrir la página. Ahí después de la carrera, no lo tengo de amigo, mejor que no sepan quiénes son-. Pero el punto principal de esto es, son personas que se creen artistas, porque creen que pueden copiar lo que sea que salga de internet, y nadie se va a enterar en este país.

La gente no se enteraba de nada, porque las revistas en los años 20 y 30s, que llegaban con las estampas de las obras de arte de Cézanne, por ejemplo, o de Picasso, nada más las podían adquirir un grupo muy limitado, una élite educada que además, sabía qué hacer con eso, y

de eso hemos escrito, hemos hablado ya, no voy a repetir el tema, y otra cosa es hoy, que alguien pueda agarrar una determinada fibra, voy a usar la palabra /fibra/, porque es una palabra bastante torpe, y agarro la palabra /fibra/ y le llamo textil, y los que conocemos algo de tejeduría, tanto indígena, como europea, sabemos que hay una gran distancia, entre usar una fibra vegetal, y hacer un textil, pero le ponen en el museo una cédula, «categoría textil» -¿verdad?-, y es un mamarracho.

Entonces la pregunta es, no es el hecho de que haya información, lo que garantiza que haya diversidad. Hay mucha información, pero hay poco talento y discriminatorio, sobre qué información voy a usar, y segundo, no hay rigor, que fue el

otro acuerdo [en] que estamos todos acá. No hay rigor porque la gente que está a cargo de tamizar eso, sea como jurados, como curadores, como responsabilidades de las [autoridades], de las instituciones culturales que difunden, financian, etcétera, no tienen criterio, y cuando escriben el criterio, usted le ve en sus fallos, no hay criterio, por eso se llama fallo, es un fallo total.

Entonces, la pregunta que me hago yo es, -este...- ¿Dónde está esa vieja relación, que yo recuerdo, cuando yo conocí a Varo? Varo tenía una relación muy cercana, con Rafa Fernández, y Rafa le pasaba cosas, a cuando yo conocí a Otto recién regresado de España, Otto se sentaba con Edwin Cantillo y Edwin Cantillo, que llevaba más tiempo haciendo óleo le pasaba algunos

tips, no que te haya definido. Pero -¡caramba!- tenías alguien de referencia, podías aprender de un maestro, y ninguno de estos, académico. Entonces La pregunta es: ¿La gente nueva está preguntando? ¿La gente nueva está buscando ayuda? ¿La gente nueva reconoce que necesitan mentores? Es decir: ¿Existe algún ciclo de aprendizaje aprendiz -verdad, este...- maestro que podamos nosotros reconocer en [la] escena actual? ¿Hay alguien que lo fomente?

Porque todos ustedes aquí, por lo menos, lo que he escuchado, cuatro de ustedes han hablado de maestros, han hablado de influencias, han hablado de personas que fueron importantes para ustedes en su desarrollo, pero la nueva generación toma el TikTok, o toman informa-

ción de red social, lo convierten en una obra, lo sancionan y aprueban en una exposición, y le dan un premio [Música] ¿Está bien, está mal? ¿Qué opinan ustedes?

1:09:29

ABr: - Bueno yo creo que Otto lo dijo antes -¿no?-, tenemos muchísima información, es tan fácil llegar a tanta cosa, que el verdadero artista pasa por ella, reconoce lo que puede aportar a su obra, o lo que fue/puede aportar a su desarrollo, hay otro cualquier cosa, hoy hago mañana, el petróleo, todos tienen las mismas cosas y ahí está la diferencia, porque como repito antes, la computadora era un objeto mágico para un estudio -¿verdad?-, parecía que la computadora lo hacía todo, claro, ahorita con es-

tos programas entonces le pedís un perro a la Gauguin, y te hace un perro a la Gauguin.

Entonces esto, esto va a influenciar muchísimo, todos estos nuevos artistas, es increíble todo eso. Y entonces por esto, que yo creo que un artista, si sigue una línea férrea y con ellos creían esto, con la evolución que tu trabajo te permite, porque obviamente, los de 50 años, tu criterio ha evolucionado, ha ido más al tema, y tomando lo que buscas, el seleccionar lo bueno, lo malo, lo que es útil, lo que educa, lo que no sirve para nada, ahí lo que está definido, por la calidad de artista que lo percibe -¿verdad?-, si [a] alguien cualquier cosa le sirve, como para aprovecharla -¿no?-. Y aquí tiene una línea concreta, y sabe dónde va, sabe distinguir lo que sí puede.

Los grandes maestros del histórico. que nos han influenciado, yo pues muy influenciado, por ejemplo, los impresionistas fueron muy importantes para mí, muy importante, y era la época, que vos ibas a, en una librería, -este...- comprabas un libro, un día te gusta la librería, aquellas de la Avenida Central...

1:11:35

JCF: - ...López...

1:11:37

ABr: - ...Yo me paraba ahí y esperaba a las 10 de la noche. Yo me paraba, Él vivía al país, en un cuartucho. Entraba. Entonces los libros, valían un colón y medio, dos colones y compraba libro, compraba libro, compraba libros, -este...- yo me

acuerdo que una vez, en [La] Universal compré un libro del -creo que era-, del impresionismo, grande, y venía con toda la diapositiva, y con Sandra nos quedábamos a veces en la noche, con el proyector y un vinito -eh...-, veíamos toda la diapositiva de un sector, de la parte de la historia del arte, entonces, ahorita que todo está tan acelerado, que no te da tiempo de madurar nada, y los jóvenes creen que pueden aclararlo así, como viene, totalmente, crudo.

1:12:28 JCF: - En otras palabras, tenemos muchos picassitos, que no saben quién es Picasso.

1:12:38

OAp: - Ahora todo viene corrido, así se nos ocurren ideas conforme otro,

otro habla, es algo como, lo voy a llamar a esto como arte verde, o arte Hulk. No verde del té verde, sino como el gigante Hulk, este gigante verde -¿verdad?- Porque el arte, el arte no es como otras cosas, que..., que van en peldaño de uno, a dos, a tres. En el arte, se va de 1 al 10, de 10 a 50, de 50 a 200, no es no es algo que va subiendo peldaños, sino son saltos muy grandes, que se dan, entonces a más producción, hay más falta de rigor. Pero también es proceso, es un proceso, o sea, es todo eso que hemos hablado, de que los jóvenes esto y lo otro y hacen esto... -¡Bueno, está bien...!- pero ese, ese, lo..., lo..., ya está, digamos, lo..., aquello que se dice, que no se tiene que repetir, sino que seguir investigando, entonces para mí, que esa gran masa está buscando, -¿verdad?-,

yo no voy a hacer peyorativo [de] decir, «bueno, están haciendo esto...» ¿Por qué no? Porque ese es un proceso que están teniendo, conocemos a los, todos lo que hemos, yo no he sido profesor permanentemente, pero muchos sí han sido profesor, y se dan cuenta en, en la capacidad que tienen los estudiantes, y la gran capacidad que tiene la masa productora de arte -¿verdad?-.

Entonces para, yo lo veo así, como procesos, ya, llamarle procesos y no peyorizarlo, de que bueno, que descubrieron la..., el agua tibia, y ya está. No, el descubrir el agua tibia era importante, descubrirla...

1:14:26

JCF: - Pero no le das su premio, no lo

pones en un museo y le haces un catálogo gigante, en detrimento de gente, que sí, ya pagó el precio del proceso.

1:14:34

OAp: - Claro, eso, él va a tener que hacer ese proceso.

1:14:40

JCF: - Claro, pero estamos haciendo, No saltos en términos de proceso, de desarrollo de una persona, que lo entiendo, gente que salta y tiene una excelente obra, tiene un año malo, el siguiente no puede avanzar en su investigación, perfecto, pero estamos hablando de gente que investiga ¿Pero qué pasa cuando esa gente, simplemente por una ocurrencia de alguien, simple-

mente lo tomamos como bebé artista, reitero lo del proceso gatear, -¿okay?-, y lo ponemos al gateado, y lo ponemos como el gran ejemplo de lo que debe hacerse en el país?

O sea, para mí eso es un gran irrespeto para ustedes mismos, yo no soy artista, yo soy crítico, pero yo me espanto [de] decir eso.

1:15:12

MnY: - Precisamente hay mucha trampa. Sí, por ejemplo, tú dijiste que se vende mucha pintura ¿Pero qué pintura estamos hablando, y de cuáles artistas estamos hablando? Por eso, también yo creo que, el problema está en los intermediarios, ya desde el curador, el historiador y todo el proceso, la museo- galerista coleccionista, o sea,

yo creo que todos llevan una parte de responsabilidad -¿ya?-, porque también aquí se dice que -okay-, el arte llega, toca corazones, y cambia el mundo y todo, pero estamos hablando de un número realmente global, como Bad Bunny, por ejemplo. ¡No, no...! O sea, realmente no, no tiene el arte en el lugar donde merece realmente estar. Y esa nueva generación que viene, por ejemplo, yo soy eternamente agradecida con Miguel Hernández, que fue mi mentor. Bueno, en realidad un mentor nunca dejó de ser, sigue siéndolo, sigue siéndolo, y él también me presentó otro maestro, entonces realmente me abrió puerta a mi primera exposición y, y mucho camino, mucho camino.

Entonces, voy a aprovechar, pero hoy en día, hay una arrogancia también

de parte de los de la juventud, por eso qué importante, como dije al principio, un premio al maestro consagrado, y esas cosas que ellos se quedan -¿Ok?-. Sí, yo estoy en un aula de 300 mil dólares, pero no soy un maestro consagrado -¿ya?-, entonces hay momentos en que esa juventud, también tiene que bajar un poco la cabeza, y ver lo que hay, es maravilloso lo que están haciendo, eso, muy creativos, van a la velocidad, lamentablemente yo no, no tengo el mismo chip de los artistas más jóvenes, que ahora que están vendiendo realmente millones, sin haber estudiado, sin mentores, literal como dice [Álvaro Bracci] -¿verdad?- Inteligencia Artificial, con un perro, pinta el mismo perro, se echa una hablada, porque la hablada no es muy importante, está por encima de la

obra...

1:17:36

JCF: - ...No, y hasta le dan un premio.

1:17:38

MnY: - ...Le dan un premio, sí. Exactamente. Yo creo que hay mucha trampa de por medio, y muchas injusticias.

1:17:47

JCF: - Una pregunta ¿Y por qué también muere la crítica? Porque esto es una secuencia. Primero, viene la declaración de la pintura, luego los museos entran en crisis, luego el fin del arte, no agregué en el cuar-

to, pero el cuarto es la muerte de la crítica, y los medios en este país, y el periodismo cultural, del cual es pionera doña Inés [Trejos], y que yo siempre que la veo, se lo digo, -¡gracias!-, porque ella es pionera de los suplementos culturales. Maríamalia [Sotela] también es Pionera de suplementos culturales en este país, los suplementos culturales no se ocupan de las artes visuales a fondo, son simplemente crónicas descriptivas es “publicity”, a veces hasta pagado de los artistas, entonces La pregunta es: ¿A quién tienen los artistas -comillas- de su lado, para atacarlos? Por citar a Oscar Wilde -¿ok?-. «Un verdadero amigo te apuñala de frente», o sea, si yo soy realmente tu amigo, y yo soy crítico, eres mi amigo, y a mí no me avergüenza decirle a gente que vos sos mi amigo, Otto, pero

si yo veo algo que no me gusta, yo te lo voy a decir, y además, hasta lo voy a publicar. Eso significa que puedo arriesgar nuestra amistad, en aras de la integridad ¿Cuánta gente está dispuesta a esa prueba de ácido?

1:18:56

ABr: - Es ahí donde está el fin de la crítica, en el momento que la crítica se condiciona a la, al interés económico, y viene manipulada para que tal galería, o tal momento, tal cosa venda más, entonces el crítico le da 80.000 vueltas al asunto, y hace ver un nada como una cosa sublime, entonces ahí la crítica muere.

Mientras tanto, la crítica es honesta, y realmente va sobre una base de conocimiento, y sobre un criterio

amplio, no solo subjetivo, no es lo que a vos te gusta, lo que es válido para mucha gente, la crítica seguirá viva, siempre.

1:19:40

MnY: - Bueno, disculpe. Ya, ya, ahorita le paso el micrófono, precisamente pienso que ese parte, [el] intermedio tiene que estudiar un poquito más de ese sistema de trabajo, por ejemplo, en Costa Rica yo he notado que muchos censores se tiran a curadores, y luego muchos tienen sensibilidad con el arte y todo, pero no es un requisito, sin embargo, el curador define si el artista es artista porque el curador puede decirle, «No tú no vas a exponer aquí y punto». Entonces qué..., qué problema, si el curador no tiene esa sensibilidad artística...

1:20:18

JCF: - ¿O que es la última palabra para un artista?

1:20:21

MnY: - Es la última palabra por un artista, hay un..., hay una jerarquía, con una separación demasiado grande, en el que ahí es donde se te Cierra la puerta, amigo, y muchos otros problemas... -Ya, disculpen-...

1:20:38

MHn: - No, es para recordar, digamos Donald Kuspit, que lo mencionaste y una gran reputación y todo, pero precisamente, bueno, una clase que nos fue a dar en una lectura -este...-, después no sé por qué,

conversando y todo, ya puedo decir que él parece injusto, que ahora lo estoy diciendo, pero sí, que digamos, no sé cuánto cobraba por, por artículo, o sea, si yo le pago a él que me escriba un artículo, él lo va a hacer...

1:21:06

JCF: - pero no va a escribir el artículo que vos querás, sino el artículo que él quiera, hay que aclarar la diferencia, si Kuspit escribe sobre vos, automáticamente, tenés apertura en un montón de revistas, se abre el camino, pero él tiene una integridad que cuidarse, sos un mal artista, sos una persona deficiente en tu investigación, sos un -orate...-

1:21:27

MHn: - Orate -eso sería genial-...

1:21:29

JCF: - ...Sigo con los epítetos, -este...- papanatas... Y esa persona escribe sobre vos, y los demás se van a dar cuenta. ¿Quién es el que termina pelándose el rabo reputacional? ¿Kuspit? Yo sé, de gente como Sullivan, que cobraba [a] todos los artistas centroamericanos, él les cobraba diez mil dólares, le pagaban avión de estrella, venía a escribir sobre Elma Rojas, porque yo estuve mucho tiempo en Guatemala, -este...- y venían, y le pagaban todo, y la pregunta es esa ¿Y cuál es el resultado? Un plato de babas, vos agarrás el texto de Sullivan sobre arte centroamericano, y no se sostiene, pero nada, es simplemente una crónica linda bonita, nada

más para mercado, para vender, o sea yo creo que eso no lo que se trata.

Ahora, yo nunca voy a cobrarle [a] un artista, ni ningún miembro de nuestro va a cobrar, espero, a un artista, por escribir una crítica, lo que sí creo es, que es un trabajo profesional, y debería de haber medios en este país, que paguen por los artículos, que se producen de crítica en este país, pero en este país, La Nación no paga, y no contrata. O sea, para hablar de La Nación, pero hablemos de los demás medios, no les interesa, [el] periodismo cultural en este país está... ¡Muerto!

1:22:39

MHn: Un crítico también de La Nación

que, que llegó a ser editor de Ar-nexus, y este...

1:24:44

JCF: - *Sí, sin dar nombres...*

1:24:46

MHn: - *Sí, sí, no, no, pero sí, lo que...*

1:22:48

JCF: - *Él no era crítico, era mercader, y él me lo dijo a mí muy claro «soy un marchante».*

1:22:53

MHn: - *Tiene razón, estamos hablando de sinceridad, de cosas muy rectas. A mí sí, tal vez, como digo, qué interesante que alguien tan famoso*

le puede escribir a uno, ahora, yo imaginé, que, si usted le paga, probablemente, [se pueda tener idea, de que se pueda hablar con alguien]. Bueno, pero no me refería a eso tan, obviamente, para otra cosita nada más, que sí, obviamente hay amiguismo, en, en Costa Rica -¿verdad?-, digamos, quizá como el Museo de Arte Contemporáneo, [que te ponen al frente, si usted está] en el momento, o la moda...

1:24:27

JCF: -*O te saltás la fila...*

1:24:30

Mhn: - *Porque yo he visto, digamos que, proyectos importantes y, yo yo pregunto: Pero, ¿Dónde vino el curador, a todo? Sí, el curador*

viene, si todos los estudios ... Pero estoy pensando, debería ser como más multiplural, que llegaran a mi estudio también, pero nunca han llegado. Ya como 10 o 20 años sin llegar ningún curador -diay-. Pero ojalá que me pase, las de, las de Álvaro, un poco por ahí...

1:28:52

ABr: - *...Llegan...*

1:28:53 MHn: - *sí, y ya, otra cosita nada más, con respecto -es cierto-, con respecto a la juventud y los estudiantes como, como mi experiencia de profesor, a todos los que vienen muy primeros, se me ha dado por, por preguntar, por ejemplo, cómo ponemos música de fondo para las clases. Entonces me da por preguntar, si conocen a Beethoven. Y*

la verdad, es que me he quedado admirado, de que solamente tres le dijeron que sí, y...

1:24:19

JCF: - ...el perro Beethoven...

1:24:22 MHn: - ...Y el perro Beethoven, Miguel Ángel, Miguel Ángel en las tortugas, pero Miguel Ángel, Rafael, Michelangelo, casi que, por las Tortugas Ninja, pero la otra tarde -este...- estoy poniendo música en la clase de dibujo, y empezaron a, empezó, empezamos a poner música de José José, de Juan Gabriel, porque es una cultura, o sea también es interesante Arte Popular, y ellos le llaman música de plancha.

Y entonces, me fijo ahí en el Spotify, porque también me gustaron las can-

ciones, no es que yo las..., no las escucho, no, casi nunca, pero me gustaron, entonces dice, mira, José José tiene, tiene ocho millones de visitas durante este mes en Spotify, y digo, increíble, y estoy mirando. le gusta buscar. Cuánto tiene...

1:25:11

JCF: - Bad Bunny...

1:25:12

MHn: - ...No, no, Bad Bunny, bueno, ya casi llegamos. Ya casi llegamos, José José, el otro era...

1:25:20

MnY: - ...Juan Gabriel...

1:25:21

MHn: - ... Juan Gabriel, Juan Gabriel tiene 12 millones de visitas, o sea, todavía más famoso que vos en Spotify, durante este mes. Eso fue en noviembre y entonces digo, Ay no, no, busquemos entonces a ver Mahler, por favor, Mahler ¿Cuántas visitas tiene, el gran compositor? Tenía seiscientas visitas, sí, seiscientas visitas, seiscientos mil podría ser, esto, y entonces ya para finalizar, porque todo el mundo lo conoce, están hablando de que Bad Bunny venía a dar un concierto acá, y todo el mundo hablaba de él, yo no lo conocía, nunca había hablado [de él], es más, la primera vez que lo conocí, fue por esa mímica, ese artista que... chileno, que hizo increíble -¿verdad?- parodia.

¿Pero sabes cuántas visitas es en este día? 60 millones de visitas en Spotify, es

un poco esa cultura del TikTok...

1:26:17

JCF: - ¡Por qué no, después de que hablen, hablamos de colonialismo y neocolonialismo? Porque en cierta agenda, y en cierto sector, se habla mucho de eso. A mí me causa mucha gracia, porque yo trabajo con europeos por AICA, y yo veo que muchos de estos colegas, que estimo y aprecio, son tremendamente etnocéntricos, o sea, todo es Europa -¿verdad?-.

Y ellos dicen que están avergonzados de su pasado colonial, eso es lo que dice, eso es lo que dicen, pero su comportamiento hacia los colegas latinos, y asiáticos, y africanos, que trabajamos con ellos alrededor del mundo, noventa y cinco países, es otra cosa.

Entonces ellos, verbalmente, te dicen, nosotros no somos coloniales, y venís acá a Costa Rica, y te encontrás, no voy a hablar de los países, tres o cuatro naciones europeas, que llevan adelante programas decoloniales, los tres fomentan a ciertos grupos de artistas, pero los tres están dirigidos por gente, que odian Latinoamérica, y utilizan, y nos vienen a decir ellos mismos que nos colonizaron -¿verdad?-. Que martirizaron a los indígenas, entre otras cosas, que destruyeron estas economías.

Como nuevos neocolonialistas, vienen a decirte a ti, que lo que nosotros hacemos como cultura es colonial, o sea, yo creo que hay un doble estándar horrible acá, que está operando culturalmente, especialmente, a través de embajadas y

gobiernos extranjeros en este país, y cuando veo a mis colegas europeos digo, ya sé por qué es. Ellos siguen pensando, que el sitio más grande en el mapa es Europa, como nos enseñaban en la escuelita, que nos ponían en el mapa de Europa, -¡que es el continente más pequeño...!-, en el centro del mapa, para que se viera más grande, después cambió, bien, el mapa de Estados Unidos, desde Estados Unidos aparecía como el más grande en el mapa, y Latinoamérica chiquitita, no era así tampoco.

O sea, yo creo que necesitamos revisar seriamente, este tema de nuestra verdadera Colonia, hay que hablarlo, ¿Sí, Philipp?

1:28:19

PAn: - Nada más, breve, es que yo siempre recalco el tema de, digamos, uno como artista, hay un tema de responsabilidad -¿verdad?- más en un país que últimamente, cada vez con más fuerza, se está volviendo de ahí tan desigual -¿verdad?-. Porque, cuando de la Costa Rica de mi niñez, tenía tres tipos de clase media, clase media baja, clase media media, y clase media alta, hoy en día, sólo hay una especie de clase media, y cada vez peor, y cada vez más pobreza, y ahí viene el tema de la educación, porque no, o sea, porque hay pobreza es un tema de educación. O sea, la educación está en declive, y digamos, hemos sufrido un deterioro.

Pero, bueno, en la educación está el arte, también entonces, todas estas instituciones son muy clasistas. Por-

que si yo llevara, digamos, me fuera a escoger gente cualquiera en el mercado, -¿verdad?- aventureros, y todo, y van a algún museo... Una institución, no voy a decir nombre, -¿ya?- ¿Y qué van a decir sobre el arte? Y, y lo que le van a decir en algunos críticos, es que usted no entiende. Pero yo, cuando tengo una persona frente a una obra mía, yo lo que le digo es ¿te gusta, o no te gusta eso? Es todo lo que tienes que saber realmente, realmente. O sea, no, no tenemos que..., que menospreciar -¿verdad?- a un grupo tan valioso, que es la mayor parte del país, además.

Entonces, yo creo que el artista tiene que hacerle honor a, a ese, a esos círculos de población, que merecen -¿verdad?-, merecen mejorar y crecer -¿verdad?-, en la economía, y

etcétera, y yo creo que es un compromiso, o sea es un compromiso real.

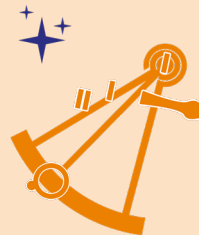
Entonces es... ¿a qué va todo esto? Ya para, para terminar ese tema de, digamos, si la..., si hay una obra que tiene que ver con algo sumamente entre comillas, «intelectual», que es más discurso que obra, que ahora es un verdadero [espectador(¿?)], no lo va a entender. O sea, no va a verla, y no lo va a entender -¿verdad?-, y ni siquiera yo, personalmente, la voy a entender, que llevo de toda mi vida haciendo arte, el helio esos panfletos gigantescos, de retóricas, y se ve que les cuesta encontrar en el diccionario, palabras difíciles para ponérselas, o sea, es ridículo, -¿ya?-, es más, más hablada que, digamos, que... que la obra, y di-

gamos, o sea, para eso existe la filosofía... ¡por favor...!

O sea, ya hay personas que hacen ese trabajo, entonces es lo que yo pienso, un sistema, es una situación también de responsabilidad, el trabajo de los creadores en un país, que tiene ya de por sí muchos problemas -¿verdad?-, entonces -¿verdad?, y bueno, el mundo, -¿verdad?-. Hablemos del mundo, bueno, tiene demasiado problema también...

[Música]

Fin de la transcripción



Premios a las artes visuales en Costa Rica:

AFIRMACIÓN DE UNA RUTA ALTERNATIVA

Por Orietta Oreamuno Gomez

La sección costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), realizó el 15 de febrero del presente la segunda entrega anual del Premio de la Crítica, esta vez en trece categorías, actividad que es uno de los mandatos de AICA a sus filiales establecidas en 95 países de los cinco continentes

Vista general del auditorio de la premiación en la Biblioteca Nacional.
Foto: AICACR



Premios AICA 2023

13 Categorías ENTREGA OFICIAL

5:00
7:00 pm
Jueves
15 de febrero
Biblioteca Nacional

aica
COSTA RICA

MINISTERIO DE CULTURA Y JUVENTUD | GOBIERNO DE COSTA RICA | SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS | BENEMÉRITA BIBLIOTECA NACIONAL

<https://facebook.com/bibliotecanacional.mjc.cr>

f LIVE

Mediante el Premio de la Crítica AICA Costa Rica se reconoce la labor de creadores, gestores, críticos de arte y curadores, así como de mecenas, publicaciones y eventos especiales realizados en torno a las artes visuales.

«AICA Costa Rica al dar continuidad al Premio de espera, amiguismo o presiones externas, sinola Crítica consolida con criterio profesional, libre e independiente una perspectiva di-

ferente sobre las artes visuales que ensancha la visión sobre los logros y alcance de la producción artístico

Directivos y miembros de AICA Costa Rica en la mesa de honor (Izq a der: Mariamalia Sotela Borrásé, Inés Trejos Araya y Victor Valembos Verbiest). Foto: Dcorella



cultural costarricense» sostuvo el presidente de la sección Juan Carlos Flores Zúñiga, para quien cada uno de los miembros de la asociación son una garantía de probidad y defensa de la libre expresión del pensamiento crítico en el arte y la cultura.

La Asociación Internacional de Críticos de Arte – AICA Costa Rica otorga estos galardones cada año, como parte de un complejo proceso de monitoreo y evaluación de las actividades de artes visuales que se realizan en el país, iniciándose con la constitución del comité de los premios y reconocimiento, que este año lo integran Mariamalia Sotela Borrásé, quien lo preside, junto a Amirah Gazel Romero y Rodolfo Rojas-Rocha, todos miembros de la asociación.

El galardón otorgado a cada premiado fue un trofeo especialmente diseñado

por el prestigioso diseñador Emmanuel Calvo Canossa, quien es poeta, investigador y crítico; quien funge además como tesorero de AICA Costa Rica. Además, se entrega un diploma certificando la entrega de cada premio.

PREMIOS EN TRECE CATEGORÍAS

Ante casi un centenar de invitados especiales, galardonados y miembros de AICA Costa Rica se presentaron los premios en las distintas categorías con

Rolando Faba (centro) en medio de la exposición “Salto al Vacío” galardonada en categoría “Mejor exposición individual estatal”. Fotos: AICACR



sus razonamientos técnicos y muestras visuales de sus respectivas contribuciones valoradas para esta edición.

El Premio AICA en la categoría a la **Mejor Exposición Individual Estatal** fue otorgado al artista Rolando Faba por su exposición “Salto al vacío” realizada en los Museo del Banco Central – Plaza de la Cultura. Se trata de varias series que testimonian una obra meditada que no se conforma con fórmulas estilísticas, y evidencia una indagatoria de cinco años navegando entre lo orgánico y lo postconceptual.



Roberto Murillo (centro) en medio de la exposición “La nuda vida” galardonada en categoría “Mejor exposición individual privada”. Fotos: AICACR

Confirma, además, una disciplinada exploración y aprovechamiento de recursos gráficos, pictóricos, y conceptuales. Contrasta, además, de manera eficaz la apariencia del vacío metafísico y la saturación visual material mediante gamas que apuntan a lo monocromo y acentos de color para crear dicotomías semánticas.

Y no menos importante, revaloriza la espiritualidad como concepto y tema de manera sui-generis, pero relevante.

Con el Premio AICA a la **Mejor Exposición Individual Privada** fue galardonado Roberto Murillo por su

exposición “La nuda vida” realizada en la Galería Talentum.

Con esta breve pero sobresaliente muestra estamos ante un creador que en la última década se ha venido adelantando en las tinieblas del presente a partir de su propio universo tenebroso para comunicar mediante una gráfica figurativa rostros y cuerpos vulnerables e indefensos que intentan denunciar la angustia existencial

Con la figura humana como elemento compositivo primordial – la mayoría

de las obras son desnudos masculinos – representa el deseo en la angustia de sus personajes que gravita en sus creaciones hasta estructurar mediante contornos y volúmenes anatómicos su narrativa visual.

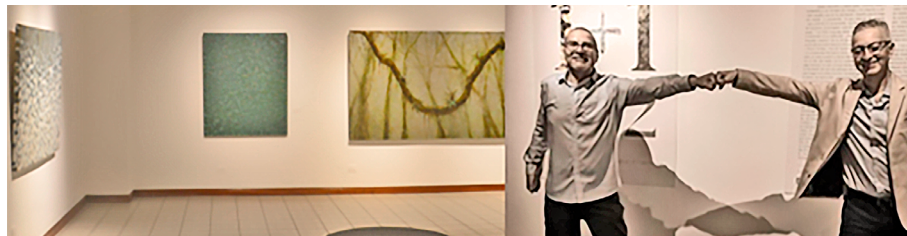
Su oficio como dibujante es prolijo y barroco, lo que lo separa de otros artistas gráficos de dentro y fuera de la región. Además, revaloriza la dimensión existencial como tema y concepto en su obra.

En la categoría **Mejor Exposición Colectiva**, en museos, centros culturales y/o galerías privadas con base en una propuesta curatorial o museográfica de calidad e innovadora a partir de la participación de distintos artistas, con obras individuales y/o colaborativas, organizada durante el año de reconocimiento fue distinguida “1+1 es + que 2” de los pintores Álvaro Gómez y Alejandro Villalobos en la Galería Nacional (Museo de los Niños)

Aunque son únicamente dos artistas en la muestra, la misma esta entrelazada armoniosamente como conjunto con base en una curaduría óptima, que sobrepasa la categoría de individual para expandirse conceptualmente a la de colectiva. Son dos acercamientos a la naturaleza diferentes pero complementarios.

Estamos ante dos caras de la realidad visual que se amplifican en una presentación conjunta: una eminentemente pictórica y otra integrada mayormente por grabados y soluciones gráficas. Gómez se enfoca en la representación de la naturaleza con base en un paisaje dominado por las flores, mientras Villalobos aborda la interacción entre el clima y lo orgánico reflejando los cambios de estación y fenómenos como el viento.

La obra es diversa y muestra procesos maduros, los integrantes son cierta-



Parte de la muestra "1+1 es más que 2" de los artistas Alvaro Gómez y Alejandro Villalobos premiados en la categoría "Mejor exposición colectiva". Foto: AICACR

mente de generaciones similares, pero los enfoques claramente distintivos conceptual y técnicamente. Rompen, no obstante, con colectivos precedentes sin caer en la uniformidad del manifiesto.

En la categoría Premio AICA a la **Mejor Investigación Teórico-Estética** se reconoció la obra "Arte y Crítica en la Modernidad, Posmodernidad y Contemporaneidad en América Latina y el Caribe". Colección de ensayos 2023. Regional AICA América Latina y el Caribe. Edición digital bilingüe. Editor

y coautor: Juan Carlos Flores Zúñiga, concepto y diseño gráfico: Emmanuel Calvo Canossa.

Se trata de una obra con peso crítico e histórico que reúne a 18 críticos de 10 naciones en un emprendimiento editorial colaborativo para analizar, discutir y ponderar el legado artístico y crítico de la modernidad, la posmodernidad y la contemporaneidad.

La obra editada por el coautor de esta, Juan Carlos Flores Zúñiga que

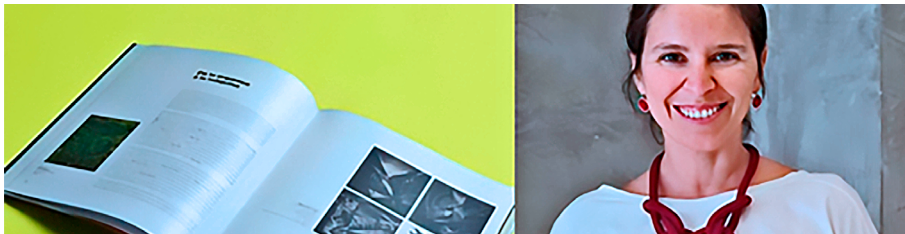


Portada del libro bilingüe "Arte y Crítica en la Modernidad, posmodernidad y contemporaneidad en América Latina y el Caribe" Editado por Juan Carlos Flores Zuñiga y Emmanuel Calvo Canossa premiado en la categoría "Mejor investigación teórico-estética" publicado por AICA Regional ALC. Fotomontaje: AICA CR

se distribuye internacionalmente es accesible de forma gratuita desde su lanzamiento en octubre del 2023 (Ver enlace: <https://bit.ly/46pCqCP>) con base en el diseño digital del costarricense Emmanuel Calvo Canossa.

Cada investigador y crítico incluido pasa revisión y hace cuestionamiento a las repercusiones, influencias, yuxtaposiciones, préstamos, consecuencias, y mistificaciones con

María José Monge Picado, autora del mejor catálogo del 2023. Foto: AICACR



base en una visión propia por país en el marco de dos hitos históricos, a saber: los centenarios del movimiento muralista mexicano y la Semana del Arte Moderno de Brasil.

Es criterio de este comité que estamos ante una obra seria, prolija y diversa en pensamiento crítico que contribuye decisivamente a una comprensión clara de la relación interdependiente entre el arte y la crítica basada en la revisión y el cuestionamiento del contexto que para los límites temporales de esta publicación cubre las décadas fundacionales del desarrollo de la modernidad artística y posterior contemporaneidad en América Latina y el Caribe (1920-2022).

En la categoría de Premio AICA a **Mejor Catálogo de artes visuales** fue distinguido el Catálogo de "Salto al Vacío" para la exposición de Rolando Faba

escrito por la curadora María José Monge y editado en setiembre del 2023.

Estamos ante una investigación curatorial prolija y seria de casi cinco años realizada por la curadora María José Monge en formato bilingüe, que se sostiene a partir de conversaciones e interacciones entre la curadora y el artista en su estudio. El BCCR no ha escatimado recursos para hacer de esta una importante edición impresa profusamente ilustrada y fácil de leer.

No es una obra crítica ni aventura un análisis filosófico, sino que la autora articula monográficamente el proceso creativo de Rolando Faba, sus experiencias de vida y obra final a adoptando la perspectiva de comentar empáticamente desde los zapatos del artista, pero aun así resulta valiosa como experiencia documental.



La Fundación de Museos del banco Central de Costa Rica ha tenido una prolífica labor educativa, documental y expositiva durante el 2023 por lo que recibe el premio en la categoría "Mejor labor institucional". Foto: AICACR

En la categoría Premio a la **Mejor Labor Institucional**, otorgado a la entidad que, durante el año del reconocimiento, haya realizado una significativa labor de promoción, difusión y desarrollo de las artes visuales en general

se distinguió a la Fundación de Museos del Banco Central de Costa Rica.

Ha sido notable en el último año la apertura y mantenimiento continuo de espacios para la exposición, promoción



Juan Ortiz-Apuy (centro) en medio de dos de sus exposiciones que le valieron el reconocimiento en la categoría "Mejor exposición individual privada". Fotos: AICACR

y participación civil en temas artístico-culturales con seriedad y profesionalismo desde el Estado. Cabe también notar, la consistente visibilización del quehacer artístico y cultural tanto histórico como contemporáneo en sus

museos mediante estrategias curatoriales y educativas de avanzada.

No menos importante es como el Banco Central ha optimizado los recursos de personal, técnico y audiovi-

suales en medio de serias restricciones en la economía nacional para producir una oferta de alta calidad y diversidad.

En la categoría **Premio a la Proyección Internacional**, otorgado entre aquellos artistas con participación en eventos internacionales, o que hayan realizado alguna exposición significativa fuera del país durante el año de reconocimiento. En esta categoría se distinguió al artista Juan Ortiz-Apuy por sus exposiciones y labor de investigación y proyección en Canadá e Inglaterra durante el 2023.

Este costarricense ha establecido una carrera importante en Canadá e Inglaterra con base en sus instalaciones que se nutren de la problemática ambiental amenazando la diversidad del mundo natural. Sin caer en el didactismo ideológico reutiliza formas

y colores de bienes de consumo para crear ambientes donde estos crean significados artísticos. Un aspecto relevante de su abordaje es como apelada con eficacia a una nueva generación de jóvenes espectadores que quieren interactuar con los objetos transformados en la sala de exhibición como si fuera un museo.

Hay un tono refrescante en cada uno de los objetos reelaborados que ceden su utilidad a un propósito estético en sus exhibiciones fuera de Costa Rica. No obstante, su obra ha tenido una positiva acogida fuera del país y ha sido consistente en su trabajo de investigación y exposición periódico durante el año de evaluación.

Juan Ortiz-Apuy estudio arquitectura en Costa Rica, pero se interesó en las artes visuales y siguió una carrera en artes visuales en Canadá. Allí es

profesor en la Facultad de artes de la Universidad de Concordia desde hace varios años. Expone regularmente en Canadá e Inglaterra.

En la categoría Premio a la **Mejor Difusión de las Artes Visuales**, otorgado a la persona, institución, medio de comunicación, publicación periódica o fundación con una reconocida y sostenida labor en la difusión de las artes visuales en general y costarricenses en particular se concedió a la Revista Nacional de Cultura publicada por la UNED.

Se trata de una de las pocas publicaciones impresas establecidas en el país que cuentan con periodicidad sobre la visibilización del arte, la cultura y el pensamiento. Formalmente y en contenido, se curan los contenidos, para poder presentarlos y divulgarlos con calidad inusual para el medio local.

Se aborda la producción cultural coetánea con oportunidad y con sus 81 números editados ha creado de hecho un repositorio de la historia de las artes visuales y la literatura sobre estas.

Portadas de los tres últimos números de la Revista Nacional de Cultura a la que se otorgó el premio de "Mejor difusión de las artes visuales" 2023. Montaje fotográfico: AICACR



En la categoría Premio a la **Mejor Labor Curatorial**, otorgado al profesional en curaduría, que hayan realizado una contribución significativa al desarrollo del arte y la cultura nacionales mediante una labor conceptualmente sólida e innovadora y con alto valor educativo y artístico se concedió la distinción a María José Monge por su labor en curaduría de la exposición individual de Rolando Faba “Salto al vacío” en la Plaza de la Cultura.

Estamos ante un proyecto curatorial que abre una positiva vena documental sobre el proceso creativo y el acompañamiento del artista y el curador. Sobre un periodo de cinco años se concibió y desarrollo esta muestra. La curadora María José Monge comenta y registra el proceso integral de esta muestra sin juzgar los resul-



María José Monge Picado, curadora distinguida en la categoría “Mejor curaduría” por su labor la exposición “Salto al vacío”. Foto: AICACR

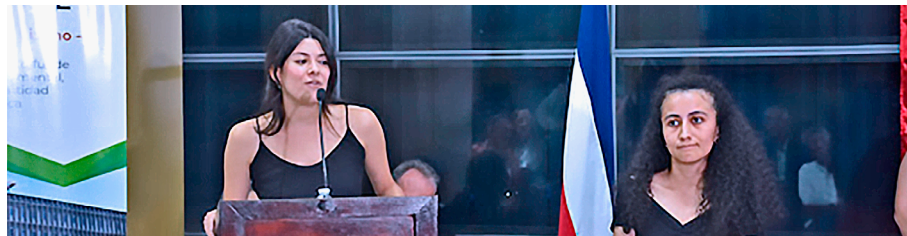
tados o ejercer la autocrítica como se espera en medios académicos. En su lugar establece un dialogo empático con el artista para comunicar su técnica y concepto. Tanto el despliegue de las series que componen la muestra, la didáctica del recorrido como

los apoyos audiovisuales, digitales e impresos ha contribuido a visibilizar los resultados curatoriales que aseguran un lugar en la memoria para Faba y su obra experimental.

En la categoría **Premio AICA a la Crítica Joven 2023** se reconoció a Valeria Zúñiga Brenes.

Por primera vez en esta edición, se ha incluido una categoría para reconocer a valores emergentes en la crítica de arte costarricense. A diferencia de las otras doce categorías, en ésta se integró un jurado de tres miembros que ha emitido su propio fallo con base en ponencias en respuesta la convocatoria que cerró el 31 de octubre del 2023.

Como criterio de selección el jurado integrado por Alvaro Zamora Castro, Juan Carlos Flores Zuñiga y Otto Apuy Sirias requirió que los ensayos nominados y distinguidos con premio y/o reconocimiento debían seguir una narrativa ordenada, lógica y secuencial a menos que sea apropiado invertir algún pasaje del texto. Los autores



Valeria Zúñiga Brenes, distinguida en la categoría “Crítica joven” con base en su ponencia evaluada por un jurado de tres críticos de AICA. A su lado Paula Artavia Vargas quien recibió mención honorífica en la misma categoría. Foto: AICACR

podían hacer referencia a artistas, obras de arte individuales, exposiciones e incluir antecedentes históricos, memorias e incluso ficción si mejora la intención del ensayo. El tema era libre pero el abordaje debía ser una crítica de un artista, movimiento, género de expresión o temática artística de su interés, pero con relevancia y aplicación actual. Además, el ensayo distinguido debía ser un trabajo inédito y de autoría exclusiva.

El jurado por unanimidad selecciona para el primer premio a Valeria Zúñiga

Brenes por su ensayo “Rolando Faba: Salto al vacío”. Además, declara desiertos el segundo y tercer lugar en esta categoría.

Con respecto a las menciones, se otorga solo una, también por unanimidad, a Paula Artavia Vargas por su ensayo sin título sobre la exhibición de Rolando Faba ya citada.

En la categoría **Mejor Labor Crítica**, otorgado al crítico en artes visuales, que haya realizado una continua, consistente y significativa contribución,

mediante canales de difusión públicos, con criterio e independencia, al análisis, interpretación y visibilización de la producción artística nacional e internacional durante el año se reconoció al crítico Luis Fernando Quirós Valverde.

El crítico seleccionado por mayoría corresponde a uno de los pocos con trazabilidad en publicaciones sobre artes visuales enfocadas en las expresiones contemporáneas dentro y fuera del país.

Ha sido editor, diseñador y autor en revistas de carácter digital sobre el arte y la cultura dentro y fuera del país. Además, ha cumplido labores de comisariado artístico y curadurías en arte contemporáneo especialmente a partir de su emprendimiento MAYINCA que incluye procesos formativos en arte.



Luis Fernando Quirós Valverde (Centro), crítico e investigador de artes visuales distinguido con el premio en la categoría "Mejor labor crítica" del 2023. Foto: AICACR

Quirós Valverde es Cofundador Colectivo de Arte Contemporáneo Museo del Pobre y Trabajador, fue miembro del Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica desde 2019 y luego cofundador de AICA Costa Rica en

2021. El acta fue remitida oficialmente el 20/12/23.

Finalmente, en la categoría **Maestros Consagrados**, otorgado en reconocimiento a la labor de los maestros

que por su trayectoria no menor de 40 años, constancia y aportes han alcanzado altos niveles de reconocimiento se ha reconocido a Luis Chacón González

En reconocimiento a una trayectoria de casi medio siglo que se nutre de lo abstracto integrando el paisaje como tema produciendo una obra disruptiva con base en una mirada intuitiva que se apropia de la realidad física llámese playa, montaña, cascada, volcán, aves y animales para fragmentarla, despojarla de su simbolismo y reconstruirla en formas a partir del color.

Ha sido también un gestor cultural innovador por su impulso a la educación artística y el intercambio cultural a partir de la difusión de obras contemporáneas de vanguardia para lo cual logro establecer la Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC) y luego el Museo de



El premio en la categoría “Maestro consagrado” correspondió al artista Luis Chacón González. Composición gráfica: AICACR

Arte y Diseño Contemporáneo.

Con motivo del galardón se entregó a los asistentes un catálogo que permite recorrer su trayectoria a lo largo de medio siglo.

Lideró el grupo neofigurativo “Bocarracá” compuesto por once artistas desde 1988 abriendo brecha en las expresiones contemporáneas y neofigurativas en el ámbito nacional e internacional el arte contemporáneo.

El comité de los premios integrado por Sotela Borrásé, Gazel Romero y Rojas-Rocha, cerró la recepción de nominaciones para la entrega completada el 31 de diciembre del 2023 en doce categorías. Luego con la asistencia del fiscal de la asociación, Otto Apuy, se procedió a levantar un acta con todas las nominaciones recibidas, contabilizar el resultado final y comunicarlo oficialmente para su aprobación final, a la Junta Directiva.

En cuanto a la única categoría evaluada con base en ponencias “*Crítica joven*”, el jurado cerró la recepción de estas el 31 de octubre del presente y comunicó mediante acta su fallo a la directiva. Este jurado estuvo integrado por Alvaro Zamora, Otto Apuy y Juan Carlos Flores Zúñiga. En sesión extraordinaria del 19 de enero del 2024 ambas actas fueron aprobadas.

El capítulo costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) cumple así con uno de los significativos mandatos de AICA Internacional a sus filiales establecidas en 65 países de los cinco continentes que representan a más de seis mil miembros.



Galardonados y miembros de AICA Costa Rica en la clausura de la segunda edición. Foto: dcorella.

La tercera edición ya está en curso, y los miembros del nuevo comité a cargo fueron presentados en el cierre de la actividad: ellos son, Alvaro Zamora Castro, Otto Apuy Sirias e Inés Trejos Araya. El nuevo CPR será responsable del acopio

y validación de las nominaciones para el Premio de la Crítica AICA Costa Rica 2024 que se entregará en febrero del 2025.



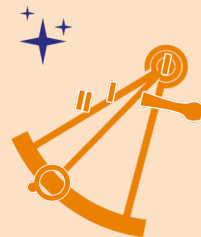
Presentación oficial del nuevo comité de premios y reconocimientos 2024. Foto: Dcorella.



Orietta Oreamuno Gómez (San José, n. 1962), es productora audiovisual, gestora cultural, investigadora y docente.

Forma parte del equipo editorial de Ars Kriterion E-Zine y es productora ejecutiva de la mayoría de los documentales audiovisuales que difunde esa publicación especializada en línea. Es licenciada en administración pública y ha desarrollado una importante experiencia como docente en educación. Es una de las fundadoras de la sección costarricense de AICA Internacional de la que recibió su credencial internacional y fue elegida para ocupar la secretaría general en diciembre del 2022.

Es una infatigable defensora de la libertad de expresión y la apertura de espacios para la difusión de la producción artística local e internacional para lo cual viaja regularmente para registrar audiovisualmente exposiciones y los procesos creativos en talleres artísticos.



FABA: Salto al vacío

por Valeria Zúñiga Brenes

Aceptar perder el control es lo que nos propone la exposición FABA: Salto al vacío, que nos muestra la más reciente producción artística que el artista costarricense Rolando Faba ha realizado en los últimos 5 años. Curada por María José Monge Picado, de Museos del Banco Central, la exhibición presenta más de 45 lienzos que responden a la experimentación y a la búsqueda creativa del artista, la cual, fue construida dentro un proceso curatorial que remonta al 2018 (Monge, 2023). Dentro de la serie *Nimium temeraria lapsus* (pequeño desliz temerario), se encuentran tres secciones temáticas denominadas: Blanca, Negra y Brahmanda. Tres series bien delimitadas dejan claro las diferentes intenciones y expresividades del artista. Esta exposición estará disponible al público del 6 de

octubre de 2023 al 31 de enero de 2025, en los Museos del Banco Central, con un horario de lunes a domingo, de 9:15 a.m. a 5:00 p.m.

Como parte de los recursos interactivos de la exposición, en pequeños vídeos en modalidad de entrevista se nos presenta a Rolando Faba (1954), quien se formó como artista en la década de los 70, siendo un primer acercamiento a las artes la imprenta de su padre, en la que trabajó, para luego entrar a la escuela de Bellas Artes en 1974. Desde sus inicios, su obra plástica se caracteriza por la exploración técnica y por cambios constantes en su lenguaje visual. A lo largo de su carrera ha trabajado temas en diálogo con América Latina, sobre la violencia humana, la vida, los cambios, y sobre la pintura misma (Monge, 2023). Suele inclinarse por la abstracción, que le

otorga libertad de expresión, logrando claras formaciones conceptuales y una impecable resolución formal.

Esto precisamente lo vemos en las obras que conforman Salto al vacío. Cada una de las series, la Blanca, la Negra y Brahmanda, tiene su propio registro estilístico y técnicas diversas. En la serie Blanca, la más minimalista de las tres, priman las obras en fondo blanco, de pequeño o mediano formato, con formas de gran movimiento y flexibilidad, realizada con sus “herramientas torpes”, como las llama el artista, como espátulas, hisopos unidos con cartón, grandes brochas, etc. La serie Negra, con cierta transición, pasa de obras de pequeño formato a unas de gran tamaño. Con fondos plateados, se encuentran llenas de pequeñas figuras mecánicas que muestran un movimiento más agitado. Por último, Brahmanda, la más diferente de las tres, es un conjunto

de obras con fondos en patrón, con cierto movimiento, pero más monótonos en el sentido de que la misma figura se repite una y otra vez dotados de planitud, es decir, estos no cuentan con la misma textura, movimiento y libertad en el uso de la pintura, parecen casi impresiones.

A partir de los textos de pared de la exposición, podemos ver que se identifica dentro de las obras una experiencia creativa como un salto al vacío, como el dejarse llevar por el caos, la pérdida de control, a modo de encuentro con lo que nos hace vulnerables (Monge, 2023). Esto sería precisamente la intención de las obras, como nos dice el artista, emanar y convocar sentidos en el observador que parte de la vida, de su día a día, de situaciones reales humanas (Faba, 2023). Y podríamos agregar preocupaciones y dudas que han sido parte de la condición del ser humano desde sus orígenes.

Esa intención queda clara a lo largo de las secciones que componen la exposición. Faba presenta sus últimas producciones también como una deriva, un dejarse llevar y el ser arrastrado como algo positivo. Ese dejarse llevar es parte de su fuerza creativa, el ambiente y los elementos llevan a la creación. En la video-entrevista que se encuentra como material interactivo dentro de la exposición, Faba afirma que es precisamente por esto que utiliza sus herramientas torpes y blandas, que le brindan poca precisión e incomodidad, ya que estas se convierten en un agente individual que afecta el resultado de la obra.

Rolando Faba afirma: “mi trazo cambia de un día a otro” (Faba, 2023). Con esto nos cuenta que en ocasiones se toma mucho tiempo el hacer una sola obra, y que en otras ocasiones puede más bien durar muy poco, lo que pode-

mos notar si vemos la datación en las fichas técnicas. Además, esto se demuestra en las transiciones de las secciones de la exposición que incluso parece que fueron realizadas por diferentes artistas, sobre todo si comparamos los principios de las series Blanca y Negra contra Brahmada.

Para el artista el arte abstracto comunica más, es más libre, permite el juego, y es una proyección de la mente abstracta intrínseca del ser humano. Este aspecto se ve completamente reflejado en las series de la exposición, principalmente en las dos primeras, Blanca y Negra, que presentan en forma más evidente esa libertad de movimiento y pensamiento, mientras que Brahmada nos alude a premisas de creación y existencialismo.

Estos intereses han estado presentes

en muchas de las obras y trabajos anteriores de Faba. Dos obras que se encuentran en la colección de los Museos del Banco Central: Espejo Negro I (2001) y Espejo Negro II (2001), trabajan aspectos como el cambio y el tiempo de una forma cósmica, como una preocupación del ser humano, al igual que la tragedia o la salvación. Otra obra dentro de la colección del museo, In-a-Gadda-Da-Vida (2009-2010), que visualmente se parece mucho a La duda heroica (2019-2022), expuesta en FABA: salto al vacío, presenta una especie de ventana, que nos enmarca y enseña un posible jardín del Edén afectado por nuestro maltrato al ambiente y a la naturaleza, una realidad apocalíptica. La ventana también es retomada en otra obra en Salto al vacío, Epicentro (2022), por lo que podríamos decir que nos asoma a realidades catastróficas, que se encuentran dentro de nuestro contexto como sociedad y den-

tro de la atormentada mente humana.

Dejarse llevar y permitir el error está singularmente presente dentro de la primera serie Blanca. Sobre los fondos blancos vemos trazos de movimientos en acrílico negro bastantes flexibles que nos reflejan perfectamente el salto al vacío. De la misma forma, algunos otros lienzos tienen agregados de plástico (burbujas plásticas) sobre los que se aplica también acrílico de color (naranja, morado, etc.), lo que aporta contrastes de color.

En obras como Agni (2023) o Ammavaru (2023) vemos esa flexibilidad de los movimientos obtenidos con las ya presentadas “herramientas torpes”, que por sí mismas permiten al artista dejarse llevar, generando un resultado libre, sin ataduras. De esta manera, se une el concepto o discurso de la obra con

la materialidad y la técnica. En ambas obras también se vislumbra ese posible margen de error, casi intencional, que se identifica como parte de la vida, en los rastros de grandes gotas negras que acompañan las figuras en movimiento.

Rolando Faba, Ammavaru, 2023, acrílico sobre tela, 90.5 x 80.5 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Fotografía propia]



Sin embargo, acercándonos al final de esta serie, vemos como en el conjunto de 4 obras: Sardana (2022), Halia (2022), Acecho (2023) y Rauxa I (arrebato) (2022), se nos presenta una antesala de lo que veremos en la serie Negra. En primer lugar, vemos como hay una experimentación de materiales, permanece el color negro, pero se agrega el color en algunos detalles. Además, continúa aún con ese movimiento flexible y de juego, pero este de la misma manera empieza a cambiar o a presentar un nuevo carácter, guiándolos y avanzando en el discurso. Vemos como en todas las obras, tal vez más claro en la cuarta, en Rauxa I, se empieza a llenar más el espacio, y los movimientos y figuras son más cortas y agitadas. Se empieza a notar cierta ansiedad o estrés, con una obra más intensa y menos pacífica. Particularmente en esta última pieza, Rauxa I, con esas formas y líneas cortas

y casi jadeantes, se empieza a percibir cierta confusión y preocupación humana, incluso figuras de horror, que ya se nos ha presentado en el discurso de la exposición.

Para continuar, con la serie Negra, que según los textos de pared es una experiencia creativa que se acerca a reflexiones en torno a la vulnerabilidad humana y “la transitoriedad de la existencia” (Monge, 2023), presenta más explícitamente displacer, la angustia y la impotencia. Faba nos lleva a pensar y cuestionar sobre nuestra condición humana, sobre la vida, la muerte y la existencia.

Con esta serie, nos estamos introduciendo en la mente atormentada del artista, pero también en la nuestra, en nuestros temores y angustias propios. Por eso, aquí vemos ya como priman y



1- Rolando Faba, Sardana, 2023, acrílico sobre tela, 50 x 50 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 2- Rolando Faba, Halia, 2022, acrílico sobre tela, 53 x 56 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 3- Rolando Faba, Acecho, 2023, acrílico sobre tela, 53 x 56 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 4- Rolando Faba, Rauxa I (arrebato), 2022, acrílico sobre tela, 53 x 56 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Fotografía propia]

persisten esas figuras con ese movimiento más atormentado, terrorífico, logrado también con el “horror vacui”, con figu-

ras miles de figuras mecánicas, que nos vuelven a hacer referencia a la realidad de nuestra sociedad actual y sistema.

Con la noche (2022) se nos muestran figuras amenazantes en la parte superior, como en un cielo lleno de pájaros o murciélagos sofocantes, algún tipo de peste voladora. Debajo se puede interpretar un inframundo o una tierra apocalíptica, con montañas tenebrosas llenas de estas figuras mecánicas y viscosas que se engullen y parecen querer sobresalir. Nótese como la parte superior de la obra es muy similar a lo que se nos presentó en *Rauxa I* (2022), en cuestiones de forma, movimiento y carácter. Nos acerca a cierta angustia, pena y desesperanza de nuestra posición en el mundo, lleno de basura, no hay espacio libre, a la vez que mantiene esta libertad de trazo, ese dejarse llevar. Nos sumergimos en los terrores generales, parte de las realidades



Rolando Faba, *Con la noche*, 2022, acrílico sobre tela, 160 x 140 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Fotografía propia]

actuales a las que nos enfrentamos.

Lo mismo sucede con *La dicha furiosa* (2023), la obra que podríamos calificar como la estrella de la exposición por su gran tamaño y posición en la sala, que consta de tres lienzos unidos. Esta obra presenta un movimiento con más fuerza,

más impulso, con formas más humanas compuestas de otras formas aún más pequeñas, aún mecánicas y aún angustiosas. Sin embargo, prima un movimiento fuerte, más orgánico, como correr, sobre todo en la figura central (parece casi una cara) que también nos refleja la aflicción y la frustración humana, en la sociedad actual. Parece que este tipo de movimiento, recuerda también cierto sentido de lucha interna, sobre todo en los extremos, está presente esa amenaza o ataque de demonios (internos o externos - realidad social).

Partiendo de este existencialismo, Faba continúa ampliando el discurso de una manera más esperanzadora, podría decirse. Se empieza a dirigir hacia las concepciones sobre la creación del mundo, el porqué de la vida, pregunta universal que todas las culturas han intentado responder, como también pa-



Rolando Faba, La dicha furiosa, 2023, acrílico sobre tela, 180 x 115 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Fotografía propia]

rece esclarecer con las siguientes obras. Precisamente, el nombre de esta tercera serie: Brahmanda, hace referencia al libro sagrado de los hindúes: Brahman-purana, que cuenta la historia del dios huevo, o el huevo de oro, a partir de

quien se forma el universo.

Como mencioné anteriormente, esta es la serie más diversa de las tres, Faba continúa experimentando de cierta manera con el material, por ejemplo, en los acrílicos y lienzos con la hoja de oro, precisamente para construir estos hue-

vos de oro. Además, nos presenta dos grandes instalaciones/esculturas, Alicia (2023) y Anande o la farmacia celestial (2023), que abordan la creación del universo y la vida desde diversos dioses, la religión, y la ciencia.

Acá destacan las obras Brahmanda I (2022) y Brahmanda II (2022), que literal y directamente nos presentan estos huevos de oro de los que proviene ese origen del mundo. Además, en Brahmanda I (2022) presenta un fondo en óleo, tan plano que parece una impresión, muy diferente a las capas o montones de pintura que resultaba de su experimentación y libertad en las primeras series, aunque mantiene la flexibilidad del movimiento. Este fondo es una especie de patrón cuya referencia, se nos presenta, es la figura de Shiva Nataraja, el Señor de la danza, la cual presenta varios signifi-

cados de la tradición hindú. Generalmente Shiva es el danzarín cósmico, y Nataraja representa lo divino (porque en la danza, el ser creado es inseparable de su creador). Así se reitera la referencia directa a la creación del universo. Sin embargo, se debe destacar que los fondos también emulan un patrón militar, como de camuflaje, mucho más evidente en la selección de colores de Brahmada II, con esos verdes y cafés, que nos alude a la noción de que de la destrucción nace nueva vida, pero que también puede esconder una noción y un carácter crítico considerando los conflictos armados actuales.

Por otro lado, con Alicia (2023) y Anande o la farmacia celestial (2023), se nos muestran esculturas planas o instalaciones contra la pared que continúan con esta alusión de la formación del mundo celestial, ordenada y científica.



1- Rolando Faba, Brahamada I, 2022, acrílico sobre tela, 133 x 130 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 2- Rolando Faba, Brahamada II, 2022, acrílico sobre tela, 133 x 130 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Fotografía propia]

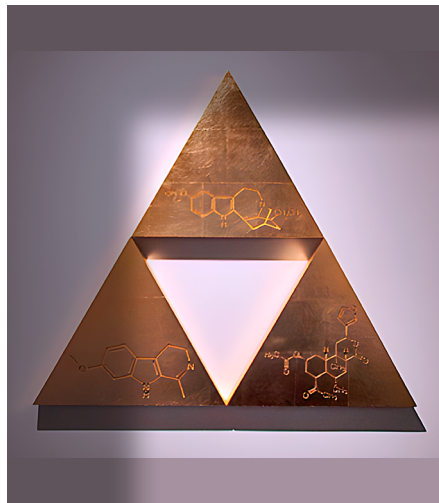
En ambas obras Faba utiliza compuestos químicos, alude a la creación de elementos, como la creación del mundo, organizada, específica y matemática.

Anande y la farmacia celestial (2023),

una especie de instalación compuesta por tres esculturas posicionadas sobre tres paneles blancos, que cuentan con una forma de triángulo equilátero, que a la vez se compone por tres triángulos más pequeños en los que se encuentran

tallados diferentes compuestos químicos; nos hace referencia a un orden divino, matemático, ideas que vemos florecer en el cristianismo desde la Edad Media, aludido también por el uso del oro o el metal brillante e iluminado. Sin embargo, también se le añade ese carácter científico, ordenado y perfecto, de la creación, por medio de los compuestos químicos que componen y crean nuevos elementos. Esta serie en general nos presenta un discurso más claro y evidente, dentro de los aspectos formales, que difiere de lo que trabaja el artista, y sigue siendo un planteamiento interesante, aunque se aparte de generar esa libertad de interpretación al espectador.

En general, me parece una exposición exitosa, que logra gracias a textos cercanos y claros, exhibir y plantear un discurso evolutivo del artista, acercándose de una forma efectiva al público,



Rolando Faba, Anande y la farmacia celestial (detalle), 2023, Instalación, sin información, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Fotografía propia]

el cual, por medio de los textos, el montaje y elementos de mediación, percibe sin dificultad las intenciones y pensamiento del artista, que termina por reflejarse en la selección de las obras. Es un excelente intento de superar esa

barrera que se encuentra entre el arte contemporáneo y el público, que suele calificar a este tipo de arte como confuso, que no suele generar interés en las masas. Toda la exposición nos dirige e ilustra el discurso, lo que le permite al espectador un mejor entendimiento y le invita a sacar sus conclusiones, interpretaciones, e identificar también sus propias emociones, frustraciones, temores y preguntas ante las obras.

Es un trabajo de curaduría y mediación muy destacable, en donde cada pequeño aspecto procura esclarecer y acercarse al público, desde las actividades interactivas e informativas, hasta las actividades de educación. Por ejemplo, se colocó una mesa cerca del centro del espacio expositivo en la que se presentan las “herramientas torpes” del artista, por un lado, acompañadas de pantallas para dibujo que el público podía

utilizar y practicar por sí mismo el dejarse llevar.

Destaca que el montaje y la organización del espacio permiten la transición entre las series y casi podemos ver cómo el artista pasa de un discurso o pregunta hacia otra, aunque las obras no sigan una línea temporal de creación por medio de las series. Vemos de forma congruente ciertos pensamientos propios de la condición humana, que Faba abraza constantemente en su obra, de una forma clara e identificable para el público, que funciona casi como un ciclo que envuelve las mayores preguntas y la vulnerabilidad de la humanidad: en ciertos momentos estamos perdidos, en un vacío, y en otros reconocemos nuestra libertad, para luego, si algo ocurre de improviso, surgen en nosotros nos preocupamos en torno a la muerte o a las injusticias, para cul-

minar con la pregunta principal, cuál es el origen, cuál es el sentido de todo. Se logró crear una conversación evolutiva entre el público y el artista.

Por último, la obra que se nos presenta de Rolando Faba, se nos presenta un todo discursivo. El artista demuestra tener un discurso concreto y establecido, sustentado primero formalmente y sobre todo con el uso de los materiales y las técnicas, como es el caso de las “herramientas torpes” que materializan y apoyan la conceptualización del salto al vacío en la serie Blanca. Además, las obras son evocativas y sensitivas visualmente, nos podemos identificar con ellas desde nuestra humanidad. Sin embargo, la serie Brahmanda, deja una sensación de final anticlimático, sobre todo de lo sensorial. El recorrido reflexivo e intenso por el que se nos lleva desde la serie Blanca hasta la Negra, se

corta al terminar con esta última serie, con obras que, si bien colaboran a la conceptualización correcta del artista, visualmente son más evidentes y directas, dejan menos a la imaginación.



Valeria Zúñiga Brenes

Nací en San José, Costa Rica, el 27 de julio del año 2000. Soy graduada de Bachillerato en Historia del Arte de la Universidad de Costa Rica en el año 2022. Actualmente, estoy terminando los últimos cursos del grado de Licenciatura. Como historiadora del arte tengo experiencia en el manejo de colecciones y la conservación, adquirida por el trabajo voluntariado realizado en el Museo Sor María Romero y en el Museo Nacional de Costa Rica. Además, he sido parte del equipo curatorial de diferentes exposiciones, entre las más recientes se encuentran “Cuerpas: La materia como identidad” (2021), y “Universidad, cultura y libertad: afiches de Valeria Varas” (2022). Me desempeño como asistente de la Dirección del Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica, desempeñando tareas de gestión de actividades culturales y promoción de la investigación.

Notas:

Faba: Salto al vacío. Rolando Faba. (s/f). Gamcultural.com. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de <https://www.gamcultural.com/cr/events/1368040/faba-salto-al-vacio-rolando-faba>

Galería López Escarré. (s/f). GALERÍA LÓPEZ ESCARRÉ EXPONE “MICRO-COSMOS, UNA ESTÉTICA DE PRECARIEDAD” DEL ARTISTA ROLANDO FABA. Teatro Nacional.go.cr. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de: <https://www.teatronacional.go.cr/repositorio/>

[detail/8-6451 comunicadorolandofaba.pdf](#)

Monge Picado, María José. (2023). Reimaginar - Frontera. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica Junta Administrativa. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de: <https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2021/07/Cata%CC%81logo-Reimaginar-Frontera.pdf>

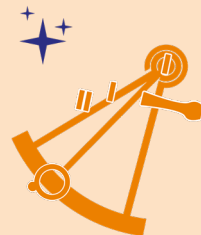
Monge Picado, María José. (2023). Reimaginar - Cambio. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica Junta Administrativa. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de: https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2021/09/cata-logo_reimaginar_cambio.pdf

Museos del Banco Central de Costa Rica [@museosbccr]. (2015, abril 16).

Obras de la colección de arte/ “In-A-Gadda-Da-Vida”, del artista Rolando Faba. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ye_nJKS6Bl8

Museos del Banco Central de Costa Rica [@museosbccr]. (2022, enero 20). Entrevista a Rolando Faba para “Reimaginar el cambio”, experiencia en línea de artes visuales. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=t1nIlgC6NTI>

Museos del Banco Central. (2023, septiembre 29). Salto al vacío - Obra reciente de Rolando Faba. Museosdelbancocentral.org. Recuperado de: <https://museosdelbancocentral.org/exhibiciones/salto-al-vacio-obra-reciente-de-rolando-faba/>



ARTE Y CRÍTICA EN LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

A propósito de un libro
disruptivo de lectura obligada
Por Lisbeth Rebollo Goncalves

Hay una polémica abierta en el entorno sociocultural del subcontinente, sobre las relaciones entre la crítica de arte, la producción artística y los espacios de proyección que se ha abordado hasta la fecha con levedad y sin pluralidad.

Esa actitud ha derivado, no necesariamente de la falta de capacidad de los actores (principalmente artistas, curadores y gestores culturales afectados por la crítica profesional e independiente) sino de una relativa ignorancia sobre la función de la crítica de arte en relación con las artes visuales en el contexto contemporáneo.

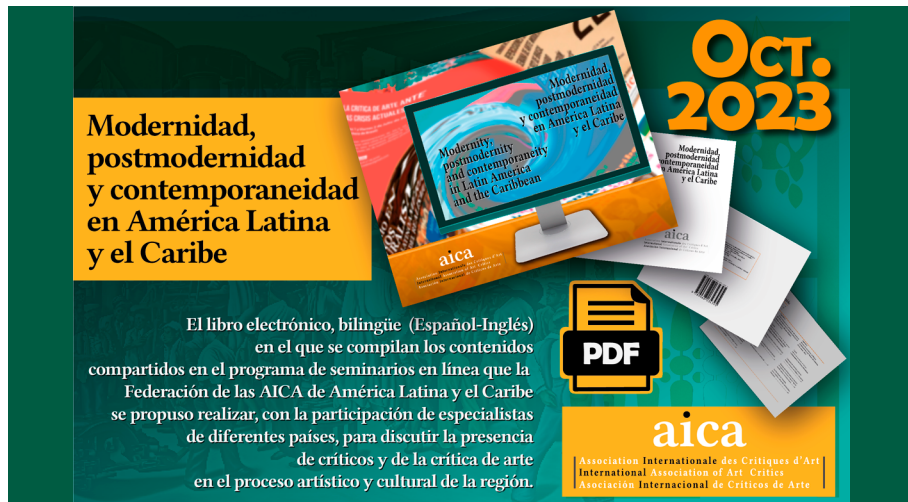
Modernidad, postmodernidad y contemporaneidad en América Latina y el Caribe

El libro electrónico, bilingüe (Español-Inglés) en el que se compilan los contenidos compartidos en el programa de seminarios en línea que la Federación de las AICA de América Latina y el Caribe se propuso realizar, con la participación de especialistas de diferentes países, para discutir la presencia de críticos y de la crítica de arte en el proceso artístico y cultural de la región.



aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte



No obstante, se ha descalificado ad- portas al crítico no académico que publica en medios tradicionales y alternativos. Algunos consideran que la crítica debe limitarse a señalar ciertos defectos, susceptibles de ser corregidos por el autor de la obra evaluada. En otro sentido, entienden la crítica como

un ejercicio centrado en el análisis de la obra u objeto, producido por medio de expresión artísticas con el objeto de convertir el simple esfuerzo en logro. Algunos, un tanto desesperados, insisten en que el crítico debe ser artista. En consecuencia, como los que escriben según ese concepto, son “artistas”, ellos

son los poseedores de la verdad y quienes tienen la potestad de imponer las reglas del juego.

En nuestra América Latina y el Caribe hacer crítica en la plástica o artes visuales con entereza y conocimiento ha sido una aventura por poco más de un siglo que pocas veces ha sido reconocida. Cuando ha privado la integridad sobre otros intereses señalando con rigurosidad e independencia criterio sobre el hecho creativo, las reacciones adversas y represalias no se han hecho esperar.

Sin embargo, sin crítica de arte no hay desarrollo artístico cultural de envergadura, ya que, sin pensamiento crítico propio, la práctica se limitaría al análisis de la experiencia estética según el objeto de estudio y parámetros europeos o estadounidenses. La crítica auténtica amenaza el estado de cosas

y obliga en relación con la producción artística a un estado de revisión y renovación continua.

Por ello, es notablemente disruptivo contar por primera vez este año con el libro “Arte y Crítica en el Modernismo, la Posmodernidad y Contemporaneidad de la América Latina y el Caribe”, editado en formato bilingüe por la Regional de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) que coordina la crítica venezolana, Bélgica Rodríguez con el apoyo de la actual presidenta de AICA Internacional, la brasileña Lisbeth Rebollo.

Sin una obra prolija y diversa en pensamiento crítico como ésta no sería posible una comprensión tácita de la relación interdependiente entre el arte y la crítica basada en la revisión y el cuestionamiento del contexto que

para los límites temporales de esta publicación cubre las décadas fundacionales del desarrollo de la modernidad artística y posterior contemporaneidad en América Latina y el Caribe (1920-2022).

Dieciocho críticos de arte e investigadores de diez naciones contribuyeron mediante sus ponencias en cuatro encuentros públicos a analizar, discutir y ponderar el legado artístico y crítico de la modernidad, la posmodernidad y la contemporaneidad. La obra editada por quien escribe se distribuye globalmente de forma gratuita desde su lanzamiento en octubre último (Ver enlace: <https://bit.ly/46pCqCP>) con base en el diseño del costarricense Emmanuel Calvo Canossa.

Cada especialista que ha contribuido en esta revisión y cuestionamiento

ha delimitado las repercusiones, influencias, yuxtaposiciones, préstamos, consecuencias, y mistificaciones con base en una visión propia por país en el marco de dos importantes hitos históricos, a saber: los centenarios del movimiento muralista mexicano y la Semana del Arte Moderno de Brasil, respectivamente.

LA CRÍTICA DE ARTE ANTE LAS CRISIS ACTUALES

El primer capítulo, se nutre de las perspectivas de resistencia y resiliencia ante la pandemia del COVID-19 que mantuvo al mundo entero en aislamiento por más de dos años. Ponentes de las secciones latinoamericanas de AICA reflexionan en este primer apartado sobre cómo se posiciona la crítica de arte ante los retos económicos, políticos, sociales, medioambientales, etc. del presente.

La crítica e historiadora brasileña, María Amelia Bulhoes, abre el capítulo abordando la situación de la crítica de arte en el contexto de la pandemia y los cambios provocados por la crisis. Señala, entre otras cosas, cómo la pandemia ha tenido consecuencias imprevisibles y ha causado la suspensión de actividades artísticas entre otros trastornos de la actividad cultural.

En este escenario, internet ha sido una opción para mantener la comunicación, los lazos sociales, y la actividad artística en marcha. En Brasil, por ejemplo, la consolidación de la industria cultural y los cambios en los medios de comunicación, especialmente el avance de los medios digitales e internet, afectaron la práctica de la crítica de arte. Muchos medios tradicionales han cerrado espacios dedicados a la crítica de arte, y algunos profesionales han encontrado nue-

vas oportunidades en línea, a través de blogs y plataformas digitales.

Como evidencia del surgimiento de nuevos espacios en línea para la difusión, debate e información sobre las artes visuales, como ArtSoul, Artload, Arte que acontece y Canal Contemporáneo. También ha habido un cambio en las publicaciones de crítica de arte, que ahora se realizan principalmente en línea.

Por su parte, el crítico e investigador portorriqueño, Abdías Méndez Robles (Puerto Rico), reflexiona sobre la subjetividad y pertinencia de la crítica de arte. El autor destaca la importancia de la crítica como una herramienta pedagógica que guía a los lectores y analiza cómo los retos económicos, tecnológicos y sociales actuales afectan la práctica de la crítica de arte, mencio-

nando su enfoque subjetivo basado en experiencias propias y compartidas, y la necesidad de investigaciones cuantitativas para respaldar la labor de la crítica de arte, en el contexto de la crítica y memoria histórica del arte en Puerto Rico. Concluye en su disertación que la crítica debe ser un ejercicio de análisis honesto de las obras, y evitar ser una herramienta de intereses creados o manipulación, señalándose la importancia y las responsabilidades de la crítica de arte, abogando por un ejercicio crítico constructivo, independiente y responsable.

A continuación, la crítica argentina, Laura Casanovas, articula un estudio de caso con base en los aportes del arte y de la crítica contemporánea a la interrogación y comprensión de los conflictos actuales del mundo, a partir de los trabajos de Florencia Levy, Ariadna

Pastorini y Martín Weber. Para ello resume tres proyectos o iniciativas de arte contemporáneo de las artistas citadas y se reflexiona sobre la relevancia de la crítica de arte en el contexto actual. Los proyectos presentados y discutidos en su participación son: «Mapa de sueños latinoamericanos» del fotógrafo Martín Weber, «Lugar Fósil» de la artista Florencia Levy y «Performances de encierro» de la artista Ariadna Pastorini.

Los proyectos abordan temas relacionados con la ecología, la sociedad, la política, la economía y la pandemia del Covid-19 en lo que la crítica de arte cumple un papel fundamental al aportar reflexiones sobre estos temas al público, en particular, en un contexto de multiplicidad de propuestas y sobreabundancia de información. Con las obras analizadas puede reflexionarse sobre los conflictos y problemas actuales.

Finalmente, el crítico dominicano, Carlos Acero Ruiz, analiza cómo el Coronavirus nos obligó a hacer uso de la virtualidad. En su ponencia discute cómo la pandemia de COVID-19 ha hecho que el mundo del arte recurriese a lo virtual como forma de seguir trabajando y conectarse con el público. Con el cierre de espacios físicos como museos, galerías y escuelas, las redes sociales y plataformas digitales devinieron herramientas clave para llegar a las audiencias. La transición, ha llevado no obstante a reformular el modo de distribuir información, circular imágenes y comunicarse con las diversas audiencias. Por ejemplo, los docentes universitarios también han tenido que adaptarse al impartir clases en línea desde sus hogares. Mientras eventos culturales, bienales y ferias de arte han sido cancelados o pospuestos, y muchas actividades culturales han

pasado a realizarse de manera virtual. Lo anterior ha acelerado el posicionamiento de las redes sociales, como Instagram, como medios de difusión populares entre museos, artistas y críticos de arte para transmitir en vivo, interactuar y difundir contenido. Además, se han creado nuevos formatos artísticos y se ha incrementado el uso del marketing digital en el ámbito cultural. Debiendo mencionarse también, el impacto económico de la pandemia en el mundo del arte, con la ya citada cancelación de eventos y la dificultad de compra/venta de obras de arte debido a regulaciones contra el lavado de activos. Acero Ruiz finalmente plantea preguntas sobre la efectividad de la virtualidad a largo plazo, y cómo este cambio afectará al mundo del arte en el mediano plazo si bien solo el tiempo dirá si la virtualidad se convertirá en la nueva realidad para el mundo del arte.

CENTENARIO DE LA SEMANA DE ARTE EN BRASIL

El segundo capítulo, reúne el pensamiento de los críticos e investigadores tras revisar las repercusiones en el subcontinente de la Semana del Arte Moderno de Brasil que tuvo lugar en 1922. En lo particular, se enfatiza el análisis del impacto del desarrollo de tendencias vanguardistas en la región como la abstracción geométrica, el constructivismo con base en una mirada al interior del continente. Finalmente, se proponen nuevos caminos de interpretación artística de la realidad geográfica, social y cultural con base en el impacto de nuevas teorías y movimientos.

El investigador y crítico brasileño, Tadeo Chiarelli, inicia este capítulo con una reflexión sobre la institucio-

SEMINARIO ON LINE
**REPERCUSIONES DE LA
SEMANA DE ARTE MODERNO
DE 1922 DE BRASIL
EN EL ESCENARIO
CULTURAL DE LA REGIÓN.
REVISIÓN 100 AÑOS DESPUÉS**

22

Cecilia Rabossi [AICA-AR]
Tadeu Chiarelli [AICA-BR]
María Luz Cárdenas [AICA-VE]
Coordinación: Bèlgica Rodríguez
(Presidenta Honoraria de AICA Int.)

Día: 30 de Junio
Hora: 5pm. (hora de São Paulo)
Duración: 1h30

Inscribir-se hasta el 22 de Junio:
aicainternational.webinar@gmail.com

Apoyo:
PROLAM USP- Brasil
MEMORIAL DA AMERICA LATINA-Brasil
ABCA (AICA Brasil)

Organización:
Federación de las Aicas de América Latina y Caribe

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

nalización de la Semana del Arte Moderno de 1922 en Brasil y cómo se ha convertido en un hito fundacional del arte moderno en su país. Aunque en su momento tuvo un impacto limitado, se convirtió décadas después en un mito e hito crucial para justificar la creación de instituciones culturales en São Pau-

lo, como el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAMSP). Como revela el modo en que dichas instancias y la Bienal de São Paulo se aplicaron en dar una narrativa donde se tomase a la Semana del Arte Moderno como el punto de partida del arte moderno brasileño. En su criterio a través de exposiciones, retrospectivas y homenajes a los artistas y eventos relacionados con la Semana, se fue consolidando la idea de que el arte contemporáneo del Brasil era una continuidad del modernismo de 1922. Además, se señala el papel de la Universidad de São Paulo en promover la investigación y la elaboración de tesis sobre el modernismo paulista, recalcando su importancia en la historia del arte brasileño.

Por su lado, la crítica e historiadora venezolana, María Luz Cárdenas anali-

za la influencia de la Semana de Arte Moderno de Brasil en el amplio contexto de Hispanoamérica en general y en Venezuela en particular. Aunque no haya pruebas de una relación directa entre la Semana de Brasil y el escenario cultural venezolano, pueden apreciarse conexiones débiles, que indican aires de cambio en ambos países.

Cárdenas propone un enfoque metodológico de la historia como un campo de movimientos en diferentes direcciones con puntos de encuentro, en lugar de una línea vertical de acontecimientos.

La autora identifica dos aspectos en los que se dieron cambios en Venezuela en el momento estudiado: la figura de Alfredo Boulton y su relación con artistas que buscaban nuevas visiones, y la figura de Armando Reverón

y su redefinición del espacio íntimo y la construcción del objeto. De hecho, se establecieron conexiones entre las obras de estos artistas venezolanos y las de Helio Oiticica en Brasil, resaltándose semejanzas en términos de tipologías, construcción del territorio y creación de los objetos. También menciona las obras de Alexander Apóstol, y sus reflexiones sobre los mecanismos sociales del poder en Venezuela. En general, Cárdenas destaca las resonancias y relaciones cruzadas entre Brasil y Venezuela, en el contexto del arte moderno.

Finalmente, la crítica e investigadora, Cecilia Rabossi, ve la emergencia de artistas metafísicos como su coterráneo Xul Solar, en conexión con la renovación y la transformación en el arte iniciada en Brasil. Por ello, expone que, en la década de 1920, se desarrolló un espíritu

revolucionario en la escena cultural de Sudamérica, y Xul Solar se involucró en movimientos artísticos que desafiaban los valores establecidos y buscaban la libertad de expresión, desde su postura como creador universal que buscaba el cambio. Además, Xul Solar estableció relaciones fraternas con otros artistas e intelectuales de la época, como Emilio Pettoruti, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal. De hecho, debido a la amistad y colaboración entre Xul Solar y Pettoruti, pudieron planear regresar a Argentina para impulsar un cambio en el arte argentino.

La autora indica que además de su trabajo como pintor, Xul Solar inventó lenguajes, como el neocriollo y la Panlengua, con la intención de corregir las limitaciones percibidas de los idiomas existentes y permitir una comunicación universal. También se interesó por

la escritura, creando textos-pinturas en neocriollo y explorando la relación entre la pintura y la escritura. El aspecto metafísico y espiritual estuvo presente en todas las facetas de la producción de Xul Solar, desde sus pinturas hasta sus creaciones de cartas del tarot y horóscopos. Aunque enfrentó dificultades para poner en práctica todas sus ideas, su obra pictórica se distingue como una excepción debido a la técnica de la acuarela que utilizó. En resumen, según Rabossi, Xul Solar fue un creador total que buscaba la transformación y la fraternización a través del arte. Su enfoque universal y su interés por la comunicación, la escritura y la metafísica lo convierten en una figura singular en la escena artística del siglo XX.

EL IMPACTO SOCIAL DEL MURALISMO

El tercer capítulo se enfoca enteramente en el impacto del Muralismo Mexicano sobre la modernidad figurativa y estética de la América y el Caribe un siglo después. Se hace hincapié en el desarrollo del indigenismo y la tendencia del realismo social, así como la

SEMINARIO EN LÍNEA:
100 AÑOS DE MURALISMO
DE MÉXICO A LATINOAMÉRICA
Y LAS FORMAS DEL REALISMO

Argelia Castillo
Maria Luz Cárdenas
Justo Pastor Mellado
Margarita Nepomuceno
Ernesto Muñoz

Registro: Hasta 22 de marzo
E-mail de registro: aicainternational.webinar@gmail.com
Fecha: Jueves 23 de marzo, 2023, 19:30 pm
Duración: 1:30 hrs

aica
Asociación Internacional de Críticos de Arte
Asociación Internacional de Artistas Plásticos

APoyo: PROLAM USP, Brasil/ Memorial de América Latina, Brasil / ABCA (AICA) Brasil
ORGANIZACIÓN: Federación de las AICAS de América Latina y el Caribe

socialización de la pintura como expresión dirigida a los pueblos. Se trata de responder la interrogante. ¿Qué interpretaciones críticas hay actualmente de tales teorías estética tradicionales?

Esta sección es abierta por la crítica e historiadora mexicana, Argelia Castillo, quien brinda un panorama preciso del muralismo mexicano, de cuya aparición como movimiento artístico en México se cumplieron cien años en el 2022. El muralismo mexicano surgió después de la Revolución Mexicana, como un modo de expresión de la lucha por la justicia social y la identidad nacional.

Este movimiento según Castillo se caracteriza por su carácter público, su gran formato en las superficies de espacios públicos, su intención pedagógica y su crítica social y política. Los artistas

muralistas buscaron capturar la esencia de lo mexicano a través de la representación del indígena, el campesino, los paisajes, tradiciones y episodios históricos nacionales. Siendo las tres principales figuras, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, quienes abordaron diferentes temas en sus obras. En general, concluye la autora, el muralismo mexicano se considera un movimiento vanguardista que tuvo un impacto significativo en el arte y la cultura de México.

A continuación, el crítico chileno Justo Pastor Mellado ilustra la influencia del muralismo en su país mediante el proyecto de restauración de los murales mexicanos en Chillán y Concepción, Chile, después del terremoto de 2010 y detallando el contexto en el que se realizaron las obras. En su relación de hechos, Pastor Mellado indica que una de-

legación de restauradores mexicanos se dirigió a Chillán para evaluar los daños en el mural de Xavier Guerrero en la Escuela México, estableciéndose un convenio de cooperación entre las cancillerías de Chile y México, y varias instituciones participaron en la restauración, cuya complejidad y eficacia se destacan en la ponencia, y dando el proceso lugar a la publicación de un libro sobre la rehabilitación de los murales. Esto últimos, son de acuerdo con el autor una evidencia de la historia de la relación entre México y Chile, desde la donación de la escuela México en Chillán, hasta la participación de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la ejecución de los murales, discutiéndose también la oposición a Siqueiros en Chile y su posterior regreso a México.

Mellado concluye introduciendo la noción de «pintura civil» propuesta

por Siqueiros y la crítica hacia el arte chileno de la época, resaltándose la lucha contra el muralismo por parte de la oficialidad artística y política chilena de entonces. Aunque Siqueiros fue más reconocido, se estima que Guerrero tuvo una influencia significativa en la escena artística de Chile.

De seguido, la historiadora brasileña Margarita Nepomuceno, se enfoca en la influencia del Muralismo a partir de Siqueiros en Argentina, y de Portinari en Brasil: haciendo algunas consideraciones sobre la influencia en artistas específicos de la América Latina. Entre ellos, menciona a artistas como Pavel Égüez, Oswaldo Guayasamín, Miguel Alandía Pantoja, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros y Elena Huerta. La autora brasileña destaca la importancia del muralismo como una forma de arte público que establece (o pretende establecer) un

diálogo directo con el público, y como una estética de resistencia que aborda temas sociales y políticos. Además, se hacen notar los cambios y experimentos en la producción de murales, como el uso de proyecciones de fotografías, el aerógrafo y la participación colectiva de artistas.

Además del caso de México y el de Chile, la producción de los murales y paneles pintados es hecha por artistas brasileños, como Cícero Dias, João Cândido Portinari y Di Cavalcanti, relevantes en la historia del arte del país, destacándose especialmente Candido Portinari, conocido por su compromiso social y su obra mural, considerada revolucionaria, y con un legado duradero en el arte brasileño y latinoamericano. Siendo Portinari reconocido como un artista moderno que transformó la pintura histórica en una narrativa moderna y popular.

Cerrando este tercer capítulo, la crítica e historiadora venezolana, María Luz Cárdenas, visita los ecos, veladuras y desarrollos del Muralismo Mexicano en su propio país, con base en distintos enfoques que este tomó en Venezuela, especialmente como una fuente importante en el desarrollo de la modernidad en América Latina.

En Venezuela, aunque no se estableció una Escuela Muralista como en otros países, se pueden identificar diferentes formas de abordar el tema en la creación artística venezolana. En la sección de “Antecedentes”, se señala como punto de partida de la práctica muralista en México, la civilización Olmeca y la práctica mural en el período colonial, mientras que en Venezuela solo se observa una forma incipiente de pintura mural.

El crítico de arte Roldán Esteva-Gri-llet propone el término «Decoración Mural» para referirse a la pintura hecha en Venezuela en muros, techos y bóvedas. En la sección de “Estaciones de Arribo”, se describen diferentes momentos del muralismo en Venezuela. En la primera estación, se habla de las influencias directas del muralismo mexicano en los artistas venezolanos que estudiaron en México, como Héctor Poleo, Gabriel Bracho y César Rengifo, quienes adoptaron el realismo social como un medio para tratar temas políticos y sociales en su obra. Se destaca la influencia de Diego Rivera en Héctor Poleo y de David Alfaro Siqueiros en Gabriel Bracho. En la segunda estación, se resalta a Pedro Centeno Vallenilla como artista que reinterpreta los elementos simbólicos del nacionalismo venezolano, aunque sin comprometerse políticamente como otros muralistas.

Centeno Vallenilla utilizó la historia, la mitología y la imaginería popular para crear una imagen de la identidad nacional. En la tercera estación, se habla del muralismo en la modernidad venezolana, específicamente en la Ciudad Universitaria de Caracas a partir de 1952. Este proyecto arquitectónico incluyó murales de diversos artistas que reflejaban la identidad nacional y el compromiso social, concluyó la autora.

SALIDAS Y LLEGADAS EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA CUENCA DEL CARIBE

En el cuarto y último capítulo de la presente publicación, se aborda el modernismo en la Cuenca del Caribe a partir de los intercambios, salidas y llegadas de influencias, en la transformación de las artes visuales. El análisis y la discusión se mueve

mediante tres perspectivas críticas e históricas sobre cómo surgió y se desarrolló el modernismo en la Cuenca del Caribe en el contexto de la dictadura, la guerra civil, el malestar social y la descolonización reflejando cambios profundos en las realidades

SEMINARIO EN LÍNEA:
Modernismo en la Cuenca del Caribe:
SALIDAS Y LLEGADAS EN LA TRANSFORMACIÓN DE LAS ARTES VISUALES

Guadalupe Casanovas | Juan Carlos Flores Zúñiga | Allison Thompson | Carlos Acero Ruiz

Coordinación: Bélgica Rodríguez, Presidenta honoraria AICA Int.

Registro: Hasta 11 de octubre al mediodía
Fecha: Jueves 13 de octubre, 2022, 19:30 pm
Duración: 1:30 hrs

aica
Asociación Internacional de Críticos de Arte
FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE

APOYO:
PROLAM USP, Brasil/ Memorial da América Latina, Brasil / ABCA (AICA) Brasil
ORGANIZACIÓN:
Federación de las AICAS de América Latina y el Caribe
E-mail: aicainternational.webinar@gmail.com

culturales, sociales, políticas y económicas de Centroamérica y el Caribe.

Esta sección abre con un repaso histórico y crítico de los investigadores dominicanos Carlos Acero Ruiz y Guadalupe Casanovas enfocando la política, las artes visuales y la convulsión social en el Caribe del período 1940-1970.

Los autores sopesan inicialmente la impronta española en la República Dominicana por a su historia y los sucesos políticos importantes del siglo XIX, como la independencia de Haití, la anexión a España y la Guerra de Restauración. Durante este tiempo, precisando, hubo una marcada tendencia hacia lo español en la literatura, música y artes visuales, obviándose el pasado africano.

En el siglo XX, se buscó la identidad dominicana a través de las artes plásticas, influido esto por la ocupación estadounidense y el auge económico durante la Primera Guerra Mundial. Varios artistas dominicanos viajaron al extranjero para educarse y luego introdujeron nuevos métodos en el país. Destacados artistas de la época incluyen a Celeste Woss y Gil, Yoryi Morel, Jaime Colson y Dario Suro, quienes revolucionaron las artes visuales dominicanas y representaron lo dominicano en sus obras. En la década de los 40 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes y se celebró la Primera Bienal Nacional de Artes Visuales. En los años siguientes, se introdujo el surrealismo y se graduaron los primeros artistas de la escuela.

En los años 50, continúan Acero y Casanovas, paralelamente a la repre-

sión política durante la dictadura de Trujillo, se desarrolló el arte abstracto dominicano. En la década de los 60, los artistas participaron activamente en los procesos sociales y políticos del país. Surgieron autodidactas y se exploraron diferentes estilos como la abstracción, el expresionismo, el realismo social, entre otros. Todo esto en medio de sucesos políticos y sociales especialmente relevantes, como el asesinato de Trujillo, el golpe de Estado a Juan Bosch, la Revolución de Abril y la elección de Joaquín Balaguer como presidente.

El siguiente apartado introduce una refrescante perspectiva crítica e histórica sobre el modernismo caribeño con base en la interrogante ¿Un proceso de “descolonización”?», que proceden a responder con su investigación los críticos Gerald Alexis, Dominique Bre-

bion, Alissandra Cummins, Matilde dos Santos, Maica Gugolati, y Allison Thompson, todos del Caribe Sur.

En criterio de los autores el modernismo caribeño, como movimiento artístico y de conciencia, buscaba la descolonización cultural. El pintor cubano Wifredo Lam y el escritor martiniqués Aimé Césaire son figuras señaladas en este proceso. Lam considera su obra «La jungla» como un acto de descolonización y Césaire expresa ideas similares en su obra «Cuaderno de un retorno a la Tierra Natal». Ambos se encuentran en Martinica en 1941 y establecen una amistad y colaboración significativas. Césaire, con influencias surrealistas, aboga por la negritud como una afirmación de la identidad propia frente a lo colonial. Lam también se inspira en el surrealismo y se relaciona con artistas y escritores vanguardistas en París.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Lam regresa a Cuba, donde su regreso y el de Césaire impulsan su creatividad. Además, Breton y Lam visitan Haití en 1945-1946, donde Breton muestra interés en los artistas autodidactas haitianos. Sin embargo, el Centre d'Art en Haití enfrenta problemas al priorizar la llamada Escuela Primitiva y descartar a los artistas capacitados. Lucien Price colabora con artistas afines para abrir el Foyer des Arts Plastiques como un espacio alternativo. También se destaca Sarah Maldoror, cineasta francesa de las Indias Occidentales, que desempeñó un papel importante en el movimiento decolonial y el modernismo caribeño. Trabajó en estrecha colaboración con destacados intelectuales de la época, como Aimé Césaire y Leon G. Damas, y fue una de las primeras mujeres en realizar películas en África, centradas en las guerras anticoloniales y los mo-

vimientos de liberación. Utilizando la ironía y el absurdo como recursos críticos, Maldoror denunció el racismo y el colonialismo contemporáneo en sus películas, tanto en África como en el Caribe.

Cerrando brechas de conocimiento, el autor del presente artículo analiza la ola modernista y explica cómo Centroamérica fue influenciada en su producción visual y crítica por México, Cuba y Venezuela.

Me tocó discutir la influencia del modernismo en el arte de Centroamérica y Panamá, precisando la limitada información disponible al respecto para explicar por qué la cultura regional se ha hecho mucho más visible en estudios culturales y arqueológicos centrados en los bienes y herencia precolombina, que en trabajos sobre la cultura

artística contemporánea. Sin embargo, es posible citar la labor de artistas centroamericanos prominentes como Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, Armando Morales, Guillermo Trujillo y Benjamín Cañas, que dieron proyección internacional al arte de la región. Se distingue entre arte moderno y modernista, señalando que los artistas de la región adoptaron algunos aspectos del modernismo europeo y norteamericano, pero sin devenir modernistas ideológicos. En Guatemala, el mecenazgo institucional de José María Reyna Barrios allanó el camino para el modernismo y se estableció la primera escuela de arte. En El Salvador, el modernismo arraigó a principios del siglo XX, fundiéndose con contenido religioso y espiritual local. Nicaragua estuvo aislada de los movimientos de vanguardia debido a la inestabilidad política y social, pero sí fue influida en lo literario, como ates-

tigua el caso del poeta Rubén Darío. Honduras experimentó el modernismo temprano y buscó una identidad nacional propia. Costa Rica se diferenció de las demás naciones por su estabilidad política y vocación pacifista, destacando en el grabado y la escultura. Panamá adoptó el modernismo muralista, con el peso de la influencia estadounidense en la Zona del Canal. Aquí, los artistas centroamericanos no intentaron crear un estilo completamente nuevo, sino que se apropiaron estéticamente de influencias europeas y norteamericanas.

Tres rupturas artísticas clave en el desarrollo del modernismo en la región han sido identificadas, influenciadas principalmente por México, Cuba y Venezuela: la primera ruptura fue social al visibilizar las obras en espacios privados y llevándolas a los públicos, como ocurrió por medio de los murales;

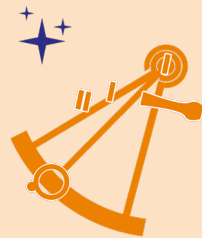
la segunda ruptura fue con la historia colonial del arte, al incorporar valores estéticos de pueblos amerindios y afrodescendientes en corrientes conocidas como indigenismo y «negritud»; y la tercera, se expresó con base en los manifiestos de la vanguardia modernista contra las normas figurativas, o de representación mimética, hacia el arte concreto y la abstracción geométrica.

Cada uno de los cuatro capítulos que componen este novedoso libro afirman el crucial aporte de la crítica de arte en la investigación, el análisis y la interpretación del arte y la cultura del subcontinente, así como aporta importante hallazgos y conclusiones que contribuyen a una comprensión integral del modernismo, el posmodernismo y la contemporaneidad en nuestro contexto.

Dra. Lisbeth Rebollo Goncalves,



Es licenciada en Ciencias Sociales por la Universidad de São Paulo (1970), máster en Sociología por la Universidad de São Paulo (1978) y doctorado en Sociología por la Universidad de São Paulo (1985). Es profesora titular de la Universidad de São Paulo. Tiene experiencia en el área de Sociología, con énfasis en Sociología del Arte, trabajando principalmente en los siguientes temas: arte brasileño, arte contemporáneo, crítica de arte, artista brasileño y arte contemporáneo. Fue directora del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo de 1994 a 1998 y de 2006 a 2010. Fue presidente de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte ABCA de 2000 a 2006, y de 2010 a 2016; vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA, de 2006 a 2008, y de 2010 a 2012; Profesor del Programa Inter-unidades de Posgrado en Estética e Historia del Arte – PGEHA USP, y Coordinadora del Programa de Posgrado en Integración Latinoamericana – Prolam/USP. Desde noviembre de 2017, ejerció como presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte – AICA (reelegida para la gestión 2020-2023).



MIEMBROS DE AICA COSTA RICA RECIBIERON CIUDADANÍA DE HONOR

El reconocimiento se entregó oficialmente la noche del 28 de febrero del presente año en un acto magno, de formato híbrido, en la Asamblea Legislativa de la capital costarricense, a la colega, cofundadora de AICA Costa Rica y vicepresidenta, la periodista, autora y gestora cultural, Inés Trejos Araya y a nuestro también cofundador, exfiscal, artista multimodal, crítico y autor, Otto Apuy Sirias.

La declaración de Ciudadanas y Ciudadanos de Honor se hace anualmente conforme a las atribuciones que confiere el inciso 16) del artículo 121 de la Constitución Política y el inciso a) del artículo 85, los artículos 221, 222, 226 del Regla-



Momento en que el presidente del Congreso, Rodrigo Arias, devela con la nueva ciudadana de honor, Inés Trejos las fotografías que colgará en la sala donde se les recordará. Foto: AICACR

mento de la Asamblea Legislativa. Es el máximo honor que puede recibir un ciudadano costarricense por su legado.

Ampliamente reconocidos por sus respectivas carreras en favor de las artes visuales y la cultura nacionales a lo largo de medio siglo en el perio-

dismo cultural y las artes visuales, respectivamente, Inés y Otto son parte de una generación pionera enfocada en promover la creación artística y desarrollar espacios para visibilizarla con excelencia defendiendo el ejercicio crítico profesional y la libertad de expresión.

El presidente de la Asamblea Legislativa, diputado Rodrigo Arias Sánchez presidió la ceremonia y destacó ante una nutrida audiencia de diputados, representantes del cuerpo diplomático, el sector cultural e invitados especiales las decisivas contribuciones de Inés Trejos y Otto Apuy en el desarrollo del arte y la cultura costarricenses.

Al presidente de AICA Costa Rica, Juan Carlos Flores Zúñiga, le correspondió exaltar la labor de Inés Trejos con quien ha colaborado en la última década. Flores enfatizó que las contribuciones mujeres intelectuales como Inés Trejos no se debe medir solamente por la extensión de sus currículos y la calidad de sus producciones culturales, sino por el carácter íntegro y la generosidad de sus propuestas en favor de la comunidad artística en lo particular, y e l país en general.



El presidente de AICA Costa Rica, Juan Carlos Flores Zúñiga, exaltando a los galardonados y Otto Apuy Sirias recibiendo su diploma de manos del presidente del congreso. Foto: AICACR

Durante el acto se entregaron las actas confiriendo el honor de la ciudadanía honorífica a Trejos y Apuy, así como develando las fotografías con que su memoria quedará registrada en la sala del congreso donde se les recordará.

Apuy coordina actualmente el Comité de Membresía y Elecciones (CME) de AICA Costa Rica y es miembro del Comité de Premios y Reconocimientos (CPR) mientras Araya es vicepresidenta y miembro también del CPR.

Nuestras sinceras felicitaciones por este honor a ambos que marca un nuevo hito en sus impresionantes carreras y legados.



Cofundadores de AICA
Costa Rica nombrados
ciudadanos de honor



**Estrategia digital:
NUEVA PÁGINA WEB
DE AICA COSTA RICA
Y RED SOCIAL**

La limitación de espacios de libre expresión en los medios masivos tradicionales llevó a AICA Costa Rica desde su fundación a finales del 2021 a diseñar e implementar una estrategia digital que ha culminado con el desarrollo de su propia página web en el primer semestre del presente año.

A la nueva página web <https://www.aicacostarica.org> se suman dos canales para videos en VIMEO y YouTube así como páginas en redes sociales como Facebook y especializada en arte y cultura como la red iberoamericana “Arte Informado” y el Sistema Nacional de Cultura (SICULTURA).

El objetivo de nuestra plataforma multimedial es mantener informados a nuestros cerca de mil seguidores y miembros del acontecer nacional e internacional de AICA y coadyuvar a crecer culturalmente mediante nuestros canales de difusión. Esto es crítico para el posicionamiento de AICA Costa Rica y el éxito de nuestros emprendimientos como gremio.

FACEBOOK:
<https://www.facebook.com/circuloaicacr>

VIMEO:
<https://vimeo.com/channels/aicacr>

YOUTUBE:
<https://www.youtube.com/@aicacostarica5358>

WEB:
<https://www.aicacostarica.org>

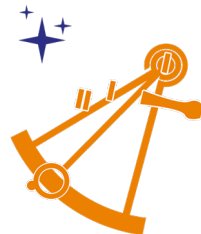
LINKED-IN:
<https://cr.linkedin.com/company/aica-costa-rica>

SICULTURA:
<https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/asociacion-internacional-de-criticos-de-arte-aica-costa-rica.html>

ARTE INFORMADO:
<https://www.arteinformado.com/guia/o/aica-costa-rica-127677>

E-MAIL: aicacostarica@gmail.com

APARTADO
POSTAL:
103-1002 San José





Sextante

Revista de Arte y Crítica
Sextante Año I – nº01 – Enero-junio 2024





Sextante

Sextante Art Magazine
Year I – n°01 – January-June 2024



International Association of Art
Critics – AICA Costa Rica

President

Juan Carlos Flores Zúñiga

SEXTANTE

Art and Criticism Magazine

ISSN: **2953-7525**

Periodicity: semiannual

Languages: Spanish and English

Editorial board:

Álvaro Zamora Castro

Marjorie Ávila Salas

Otto Apuy Sirias

Juan Carlos Flores Zúñiga

General editor:

Juan Carlos Flores Zúñiga

Writing support:

Orietta Oreamuno Gómez

Editing, Design and layout:

Emmanuel Calvo Canossa

Audio transcription
and Proofreading:

Walter Calvo Canossa

English translation:

Juan Carlos Flores Zúñiga

Web:

[https://sextantezine.blogspot.com/
numero1](https://sextantezine.blogspot.com/numero1)

Sextante Art Magazine

Year I – n°01 –

January-June 2024

Cover image:

*Oxygen.2022. acrylic on fabric.140 by
142cm. Philipp Anaskin*

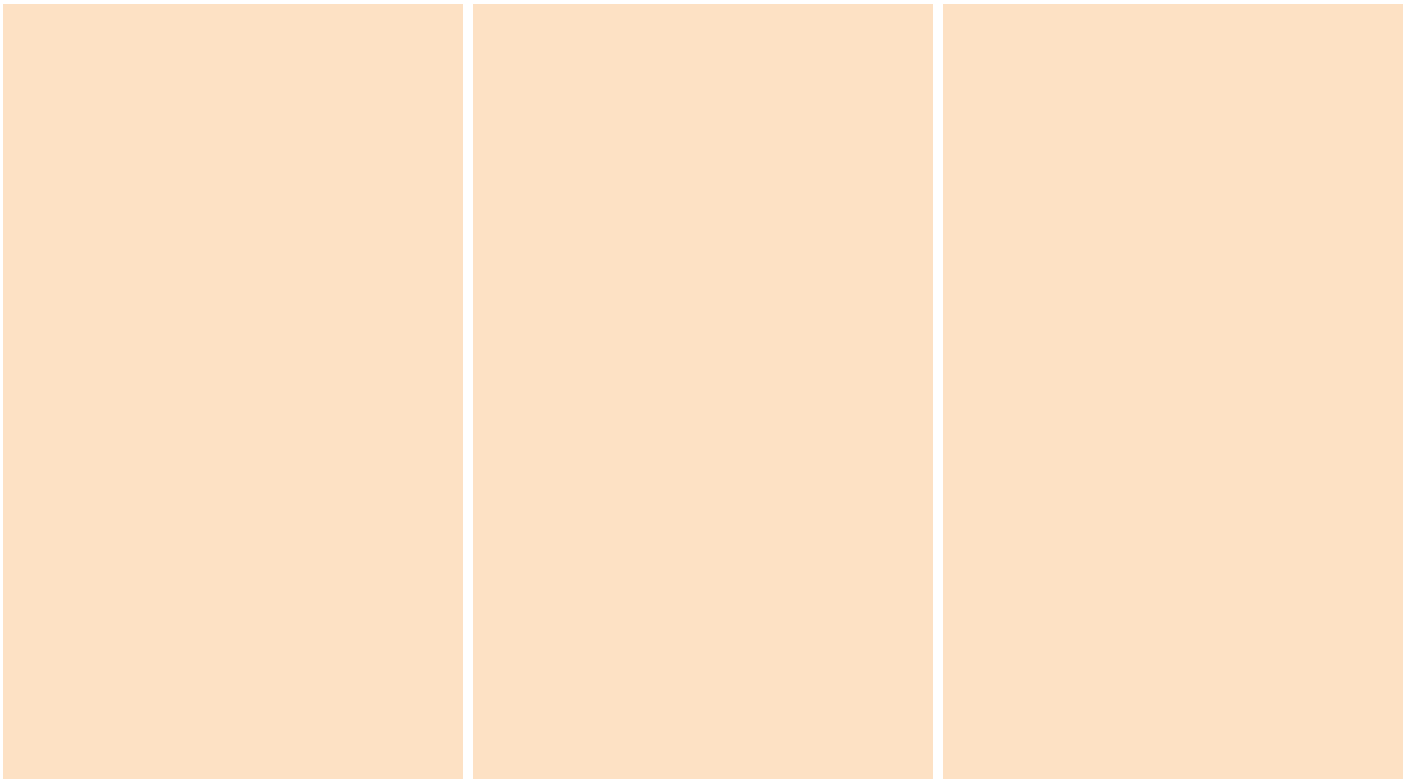


Sextante Art and Criticism Magazine is
a publication of the
International Association of Art Critics
– AICA Costa Rica



TABLE OF CONTENTS

1. **Acknowledgments:**
 - To colleagues and fellow travelers who have been part of the development of this editorial initiative to showcase national and international critical thinking: Emmanuel Calvo, Marjorie Ávila, Otto Apuy, and Alvaro Zamora.
 - To Licda. Laura Rodríguez Amador, General Director of the esteemed National Library of Costa Rica, for opening spaces for the actions of AICA Costa Rica.
2. **EDITORIAL – Editorial board:** Pag. I
- 3: **ART CRITICISM IN THE NEW NORMALITY:**
Literature and professionalization,
By Juan Carlos Flores Zuñiga. Pag.1
- 4: **“Educate the way of seeing”,**
By Dr. Alvaro Zamora Castro Pag.19
- 5: **ART CRITICISM IN THE ACADEMY: METHODOLOGIES AND SIGNIFICANCE.**
By Marjorie Avila Salas. Pag.26
6. **THE POST-CRITICISM OF ART: OF VIDEO-MAPPING EXPANDED TO THE METAVERSE**
por Rodolfo Rojas-Rocha Pag.45
- 7: **STATE OF THE COSTA RICAN VISUAL ARTS.** With Rolando Cubero, Alvaro Bracci, Man Yu, Otto Apuy, Philipp Anaskin, and Juan Carlos Flores (Moderator and commentator). Pag.59
- 8: **VISUAL ARTS AWARDS IN COSTA RICA: AFFIRMATION OF AN ALTERNATIVE ROUTE**
By Orietta Oreamuno Gomez Pag.97
9. **YOUNG CRITICISM AWARD 2023: “FABA: Leap into the void”**
por Valeria Zúñiga Brenes. Pag.111
- 10: **BOOKS: ART AND CRITICISM IN LATIN AMERICA AND THE CARIBBEA: about a disruptive must-read book**
por Lisbeth Rebollo Gonçalves. Pag.121
- 11: **NOTICIAS DE AICA COSTA RICA** Pag.135





International Association of Art Critics – AICA Costa Rica

Dear readers,

We present the first edition of the Sextante Art Criticism Magazine celebrating the third anniversary of the establishment of the Costa Rican section of the International Association of Critics (AICA) with an essay on the need for professional, independent, and courageous art criticism that responds to the specialized audience or not in the framework of a new normal.

In the article titled “Art Criticism in

the New Normal: Literature and Professionalization” – originally presented as a presentation in the “Aula Encendida” (Burning room) cycle on May 10, 2022, critic Juan Carlos Flores Zuñiga ponders five questions:

1. What do we understand by art?
2. What is art criticism: literary genre or discipline?
3. Should art criticism exist or not in the contemporary artistic environment?
4. What role does art criticism play in times of crisis? And then
5. On what bases can you become professional? The answers clarify the path to the professionalization of art criticism.

For his part, the critic and philosopher, Alvaro Zamora Castro, in his analysis “Educating the Gaze” then ponders Flores Zuñiga’s proposal with a comparative critical review and adds the reflections to his arguments articulated by critics such as Alfonso Chase and Emmanuel Calvo Canossa, as well as their own.

Next, a decisive contribution that complements the discussion on the professionalization of criticism is presented by the researcher and critic, Marjorie Ávila Salas, under the title “Art criticism in the academy. Methodologies and significance”. This is an essay that presents the best-known and best-founded methods of artistic analysis that are studied in the academy, understanding this as the place in which knowledge is researched and produced in this regard. The author also shares a brief investigation of both the methods

and the legacies that we can review about them today and allusion has been made to some fundamental productions in which she highlights what she studies theoretically..

For his part, the academic and researcher, Rodolfo Rojas-Rocha, introduces in “The Postcriticism of Art: from video-mapping expanded to the metaverse” several ideas focused on the near future and the continuity of a critical discourse based on the plastic work. digitized visual. It is likely that a criticism that arises, from the circulation in an experimental exhibition space, is argued according to haptic technology: videomapping, virtual reality (VR), augmented reality (AR) and the metaverse, which originated from the novel *Snow Crash* (1992) by Neal Stephenson. The author raises several questions in his article, namely: How to

approach scientific or poetic art criticism in virtuality? How does the writing of criticism become an interactive text with the context of the artistic exhibition at a spatial-simulated level?

This edition also opens a conversation with the local artists awarded in the first edition of the AICA Costa Rica Criticism Award, delivered in February 2023, at the National Library, to evaluate the “State of the Costa Rican visual arts”.

The creators Miguel Hernández, Alvaro Bracci, Otto Apuy, Man Yu, and Philipp Anaskin share under the facilitation of the visual arts critic Juan Carlos Flores Zúñiga their perspectives on the state of the visual arts based on the encounters and disagreements between the definition of the art, fashionable ideologies, creative freedom and the role of criticism. However, the visual

arts, locally and internationally, have been influenced by extensive discussions about the end of painting, the crisis of museums, the end of art and criticism, demanding urgent reflection from the actors on the cultural scene.

This edition also opens a conversation with the local artists awarded in the first edition of the AICA Costa Rica Criticism Award, delivered in February 2023, at the National Library, to evaluate the “State of the Costa Rican visual arts”.

The creators Miguel Hernández, Alvaro Bracci, Otto Apuy, Man Yu, and Philipp Anaskin share under the facilitation of the visual arts critic Juan Carlos Flores Zúñiga their perspectives on the state of the visual arts based on the encounters and disagreements between the definition of the art, fashionable ideologies, creative freedom and the role of criticism.

However, the visual arts, locally and internationally, have been influenced by extensive discussions about the end of painting, the crisis of museums, the end of art and criticism, demanding urgent reflection from the actors on the cultural scene.

In this first edition we introduce Valeria Zúñiga Brenes, winner of the AICA Costa Rica 2023 Young Criticism Award, with the article honored by the jury that presents an approach to the work of the Costa Rican artist Rolando Faba with his retrospective exhibition “Leap into the void”.

In addition, the Brazilian art historian and critic and former president of AICA International, Lisbeth Rebollo Goncalves, reviews and comments on the first editorial initiative of the AICA Latin America Regional, “Modernity,

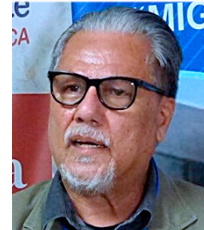
postmodernity and contemporaneity in Latin America” that has brought together the thoughts of eighteen art critics and researchers from ten nations who contributed through their presentations in four public meetings to analyze, discuss and ponder the artistic and critical legacy of modernity, postmodernity and contemporaneity in Latin America and the Caribbean.

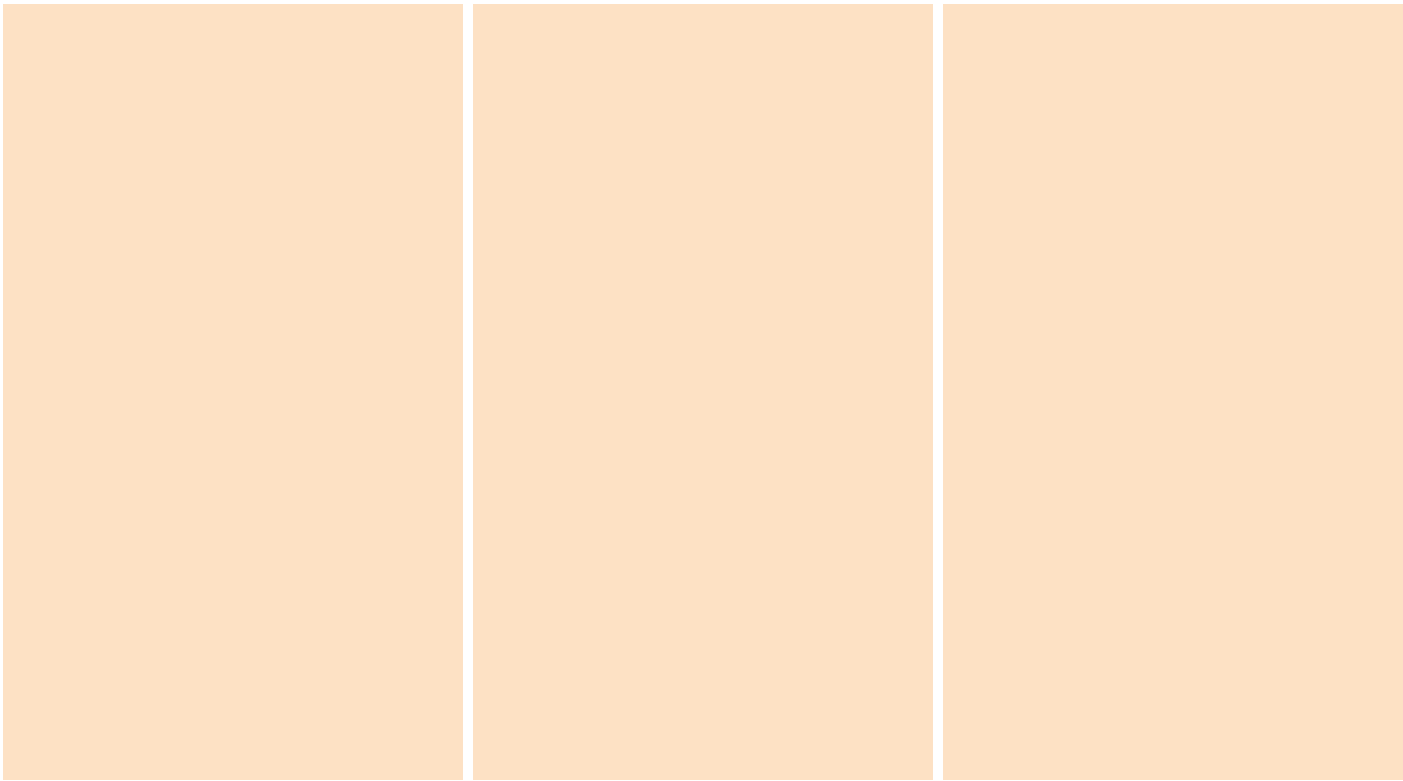
Finally, we present two important news about AICA Costa Rica that create clear and solid traceability of its vision

and mission inside and outside the country.

We invite readers to share this edition on their social networks and with their friends and acquaintances to generate discussion and growth in the topics that this new medium makes visible with transparency and seriousness.

Álvaro Zamora Castro
Marjorie Ávila Solís
Otto Apuy Sirias
Juan Carlos Flores Zúñiga
Editorial Board





ART CRITICISM IN THE NEW NORMALITY:

Literature and professionalization

By Juan Carlos Flores Zúñiga

In Latin America and the Caribbean, complaints about the absence of systematic, professional, and independent art criticism have been frequent. But when it has taken place complying with such parameters, the general response has been to discredit it and restrict its spaces.

The signal that the mass media continues to send, globally, since the beginning of the century is “withdrawal.” Both the media, artists and the market have tacitly proclaimed the end of art and criticism as we knew it and restricted both commentary and professional art criticism.

Therefore, it is worth considering the



following five questions:

- 1. What do we understand by art?*
- 2. What is art criticism: literary genre or discipline?*
- 3. Should art criticism exist or not in the contemporary artistic environment?*
- 4. What role does art criticism play in times of crisis? And then*

5. On what bases can you become professional?

In this presentation, I am going to make a first approach to answer each of these questions with the purpose of paving the way towards the professionalization of art criticism.

Whether as an art critic, a vocation that I have practiced for more than four decades inside and outside my native country, or a spectator of traditional and contemporary artistic manifestations, I am convinced of the need for art criticism because it is the only one that can mediate with professional criteria and independence between the confusion of the cultural moment we live in – before, during and after the pandemic – and the work that is produced when interpreting it, and contextualizing it, empowering the specialized viewer or not to do the same in the new normal.

Certainly, the last century has seen the end of painting¹, the crisis of museums² and the end of art³ as summed up in 2006 by Donald Kuspit for whom art has been replaced by what Alan Kaprow calls “post-art” a kind of new visual category that places “the banal above the

enigmatic, the eschatological above the sacred, intelligence above creativity.”⁴

In Kuspit’s opinion, the entropic character of modern art, particularly illustrated by the theorists and artists Marcel Duchamp and Barnett Newman, due to its anti-aesthetic emphasis, makes postmodernism the final phase of art. A degeneration has taken place from the preceding exploration of the universal human unconscious to narrow expressions based on temporal ideological agendas.

He considers what he calls “new old masters” to be the aesthetic and human future in art as a reaction to the emptiness and stagnation of this millennium.

In such a context, the death of criticism seems “inevitable” to some, especially curators and historians who have assumed

the “responsibility” of commentary as a substitute for art criticism, historiography in place of aesthetic criteria. What these “connoisseurs” seem to forget is that crisis is the natural state of art criticism since it emerged as a genre in the 19th century.

As Paul De Man notes, criticism without crisis fails critically: “*all true criticism occurs in the mode of crisis. Criticism belongs to the heart of the mise-en-abyme that constitutes a work of art, the self-reflective mirror effect through which a work affirms, by its very existence, its separation from empirical reality.*”⁵

Art criticism then has an undeniable sociocultural purpose to fulfill by creating crises and/or interpreting the crisis of art and current culture. The absence of crisis is the only thing that limits the exercise of criticism and its liberating potential.

1. What is the art?

In a straightforward way, we can call art any activity or good carried out with an aesthetic and communicative purpose, through which ideas, emotions and, in general, a vision of the world are expressed, through plastic, linguistic, sound, corporal and mixed.

Art is an activity that does not exist outside of the human being who produces it and for whom it is intended. It involves creative or imaginative talent expressed through technical skill, beauty, emotional power, and/or conceptual ideas.

Although there is no universally accepted definition of what constitutes art, and its interpretation has varied throughout history and between cultures, every art critic operates based on an initial operational definition.

The three classic branches of the visual arts are painting, sculpture and architecture. Theatre, dance, and other performing arts, as well as literature, music, film, and other media, such as interactive media, are included in a broader definition of the arts.

Until the 17th century, art referred to any skill or mastery and was like crafts or sciences. In modern usage after the 17th century, where aesthetic considerations are paramount, the fine arts distinguished from acquired skills, such as the decorative or applied arts.

The nature of art and related concepts, such as creativity and interpretation, are explored in a branch of philosophy known as aesthetics.

The resulting works of art are studied in the professional fields of art criticism and art history where the simplest and

most common definition of art is “a product of imagination and creativity, expressed primarily in physical form.”

2. What is art criticism, literary genre or discipline?

For practical purposes, art criticism is a literary genre, not a mere academic discipline. While art historians often deal with the artistic object in terms of its historical and cultural context, the task of the art critic from the second half of the last century is to qualitatively evaluate production by artistic means and decide in which case a good or object is “*valuable*” or “*effective*.”

Unlike cultural journalism, which is a type of literature about art, it does not deal strictly with the factual or objective aspects of art or the

production of cultural goods.

Art criticism can deal with different facets of the visual arts such as qualitative judgment in private and public collections, architecture, decorative arts, patronage of artists, the art market, art conservation and the organization of exhibitions.

Toda evaluación cualitativa siempre incluye una interpretación explícita o implícita del significado del trabajo, y toda interpretación implica un juicio cualitativo previamente formulado.

Every qualitative evaluation always includes an explicit or implicit interpretation of the meaning of the work, and every interpretation implies a previously formulated qualitative judgment.

The external critic independently

publishes publicly his opinion on the art to which s/he is exposed. Therefore, he is responsible for giving an informed opinion and providing an analysis of the works based on his own methodology.

In terms of professional performance, he can perform the following functions as part of his job description:

1. Jury in salons, biennials and similar
2. Give lectures, participate in forums, seminars, and colloquiums.
3. Curatorship
4. Preparation of critical texts for catalogs and magazines
5. Research or other works.
6. Monographs and books
7. Works inspection records
8. Appraisals, certifications and authentications

The eight functions described above are

part of the system of art criticism around the world and continually affirmed by the International Association of Art Critics (AICA) of which I am a part along with more than 6.700 critics from ninety-five countries around the world.

An alternative that enriches the definition of art criticism is one that considers it as a form of literature that condenses or amplifies, emphasizes, or orders, or attempts to harmonize all the ideas that come to mind when confronted by the artistic phenomenon.

We owe it to the French poet and critic, Paul Valery, that art criticism has progressed from vituperation to metaphysics. This revolution is what explains why we still read art criticism today. Charles Baudelaire rightly pointed out that “*There was not a single moment in which criticism was not in contact with*

metaphysics.”⁶

To establish a clear foundation, metaphysics is the branch of philosophy that studies the nature, structure, components, and fundamental principles of reality. This includes the clarification and investigation of some of the fundamental notions with which we understand the world, such as entity, being, existence, object, property, relationship, causality, time, and space.

Paying attention with stubborn rigor to the artistic object is an inherent quality of the professional critic. But, art historians and other academics, to convert art criticism into another academic discipline, put the definition of a methodology before the experience of the artistic fact. In other words, they try to turn art criticism into something that is not like art history or curatorial rhetoric.

We cannot confine art criticism to the academic discipline because that would be the end of it, but we can accept that this literary genre exists due to the artistic object it examines. Criticism is making decisions as if they matter.

Or as critic David Hickey puts it, “Criticism is about channeling change, and when nothing changes, when no one dissents. Who needs criticism?”⁷

3. Whether or not professional and independent art criticism exists in the contemporary artistic environment?

It is a proven fact that most human beings communicate verbally and non-verbally. 10% of our messages are verbal and 90% non-verbal. However, when we are spectators of something we do not understand, we ask questions and

educate ourselves about it; We collect and process information, mostly written and verbal. This is how we form our opinions, make decisions, and take action steps...mostly based on words.

Communication through the plastic and visual arts is one of the areas of knowledge and experience that people understand the least. It is also one of those who wants to understand more. I’ve rarely met anyone who dislikes art, but I’ve encountered legions of people over time who need help understanding it. The art critic’s job is to help them and the easiest way to do this is by writing... with words.

Before the Internet, our country had diverse and visible critical activity in national media and publications. But with the emergence of the Internet in the mid-eighties, the conditions

of circulation of art criticism, the conservation of the history of criticism and the extent of the distance between the agents of the artistic and cultural milieu completely changed.

The Internet has generated key changes:

1. The audience is no longer confined to a limited geographic area or captive regardless of their artistic experience.
2. Anyone with moderate interest or knowledge can access real-time searches for any artist, artistic genre, or art publication.
3. Critics no longer write for a local medium, but rather a global one whether they want it or not. These forces writing so that any user can easily recognize the context of the criticism.

4. People's attention levels have been drastically reduced to a minute or two at most to decide whether to continue reading an online article, or watching a video about art.
5. Those interested in viewing artistic productions online are not instantly captivated by what an artist exhibit.
6. When a work or exhibition is not accompanied by art or literature criticism about a particular artist or genre that is being viewed online that explains or mediates, the viewer loses interest. That is why the number of followers on most artist websites keep stagnant levels of followers.

Many media, art dealers, historian-curators, artists, and cultural institutions ignore this reality and continue to make a general denial and reject professional and

independent art criticism. But those who are knowledgeable do not doubt the role of the critic in the middle of an exhibition or artistic show.

As Boris Groys clarifies: "*The art critic has long seemed a legitimate representative of the art world. Like the artist, the curator, the gallery owner, and the collector, when an art critic appears at an opening or at some other event in the art world, no one asks: What is he doing here? That something should be written about art is taken as something obvious when the works of art do not have a text (in a brochure, catalogue, art magazine or elsewhere), they seem to have given themselves to the world unprotected, lost and naked. Images without text are embarrassing, like a naked person in a public space. At the very least, they need a textual bikini in the form of an inscription. with the artist's name and title (at worst,*



"Call for Emerging Artists." 2021. Venice Biennale. Photo: CCACR

it may read "untitled"). Only the domestic intimacy of a private collection allows for complete nudity of a work of art".⁸

4. What role does art criticism play in times of crisis?

Where then can art criticism be found in a hostile environment that restricts freedom of expression by chanting "withdrawal" and eliminating spaces in the media to exercise it publicly?

The new alternative stronghold is the "blogosphere." The civil libertarian

discourse of which art criticism is the champion has moved to social networks, blogs, vlogs, and video channels. In the same way that readers have migrated in masse to the Internet, breaking the circulation of print media, and viewers have abandoned television channels for streaming services.

The above is not a phenomenon typical of the pandemic, because the exodus began many years before when freedom of expression began to be restricted by the dominant theory in the media of "agenda setting".⁹

However, the media stopped reporting and interpreting what is happening in the environment, to selectively report and interpret only what they are ideologically interested in making visible. They created their own reality, but the blogosphere established an alternative space that

was freer, more cost-effective, and less manipulable.

Not only has criticism migrated to the blogosphere, but it speaks to a new generation of viewers, artists, and researchers. The principles of online criticism are almost the same as the previous paradigm, what has radically changed is the methodology. It is certainly more demanding than publication in a newspaper or magazine, but it is greatly compensated by the freedom to communicate, without the commercial and ideological pressures of traditional media linked to official culture.

In this new context, art criticism continues to be defined as an art graphic specialty that consists of interpreting and contextualizing the artistic fact: traditionally it was limited to evaluating and reviewing works and exhibitions not

consecrated by art history. This definition, however, is insufficient in the local sociocultural context and in a globalized world where mimetic, improvised and even truculent cultural production is marketed in the same way as the work that derives from an artistic discipline, a clear concept, and an integral behavior.

It is insufficient in sociocultural environments where ignorance and artistic misinformation are the order of the day and where the author, in the absence of a systematic critical requirement, converts creative honesty into a matter of individual ethics subject to variations in fashion, the market and the “official” taste of the public.

As the art critic David Levi Strauss has noted, “*uncritically, the only measure of value in art is money, and that measure has proven to be both inconsistent and*

ossifying. I understand that bankers and investment fund managers prefer it, but I don't understand why artists have put up with it for so long.”¹⁰

If criticism is devalued, artists and curators will have no choice in the present crisis of relative values but to depend on which song hits the market.

Therefore, to the task of interpreting the contemporary artistic fact the art critic – critical because he has judgment – adds the role of demystifier.

This role is often resented by the artistic community that perceives a threat to its economic security and social prestige, as well as by collectors and dealers who do not want to reveal the fragility of the aesthetic proposals they promote supported more by the curriculum, the awards, and custom laudatory articles.

The critic establishes himself as a “demystifier”, a potential destroyer of false artistic mythologies, while discovering the false values of appreciation in art: the complacency and superficiality that is encouraged for the sake of “effort”, a deficient cultural production although defend it, as the Argentine-Colombian critic, Marta Traba, stated, “a public that wants to have heroes even if it is proven that they were cowards, and that supports local geniuses at all costs after their pages have quickly turned into dust and ashes”.¹¹

The curator, the commentator, the journalist, and the art critic can contribute nothing if they are complacent with the artistic work, reassuring the public and obtaining, in return, great sympathy from these “artists” and from certain audiences and media.

The art critic, healthy, independent, and

professional, should not seek complicity with lies or superficiality. He must bear witness to the aesthetic truth understood as the sum of knowledge and experiences that allows him to articulate a criterion: like the authentic artist, all this results from discipline, knowledge, integrity, and courage.

Or as Teodoro Adorno puts it in his theory of aesthetic and philosophical truth, truth is produced when rhetorical “texture” is combined with cognitive “*performance*” leading to the breakdown of the concepts that mediate the experience of consciousness. Both philosophy and art manifest these characteristics, although philosophy represents these conceptual issues directly, while art does so indirectly.¹²

Recent history has shown that the development of culture from the state level through the promotion of artistic activity

financed with government funds ends up being a burden for the very culture that is sought to be established.

In the visual arts, for example, we see that the management of the main cultural promotion and training entities is in the hands of bureaucrats, whether they be called art academics or illustrious citizens.

His concept of plastic art is neither dynamic nor free; Rather, they neutralize the necessary confrontation between art and the public, creating an environment where only the non-controversial author, who has a good relationship with the director and/or curator of the gallery or museum, exhibits and is awarded; or failing that, the one with an extensive resume and awards.

In practice, the artistic work that should be paramount is relegated and when it is



Marta Traba, opened a breakthrough by demystifying art, but creating new myths with the antiestablishment neofiguration

the subject of official comments it has a lot of anodyne and cliché aftertaste.

Why does art need criticism? Because criticism reflects this, a place outside of art that serves for reflection, discernment,

and connection with a greater world. Of course, “art for art’s sake” can be produced, but what is the point if its connection with the real world becomes tenuous, and the relationship with the social disappears. If an artist and his art want to engage with reality, if they want discussion and confrontation, they need criticism.

On the other hand, a critic does not produce in isolation. On the contrary, his role leads him to multiple political, social, economic, psychological, and cultural nutrients in which he must stay updated and research.

Therefore, his criteria involve discerning what is essential, from a multitude of data and ideas, seeking to distance himself from his preferences, and those of the market. There is, however, a collateral problem derived from the nutrients of criticism, and it is the absence

of a critical thought and sensibility that is own and, at the same time, Latin American: the critic, however, adds his national experience to international references, in the absence of systematic and relevant critical references in the subcontinent.

5. On what bases can art criticism be professionalized?

Criticism as a literary genre has existed since the 19th century in Costa Rica, particularly in the critical analysis of literature. But we owe the first records of literature on visual arts in a systematic way to the pioneering work of Joaquín García Monge in the “American Repertory” where both the commentary on the plastic arts and the vigorous criticism of the pen of Emilia Prieto, Carmen Lyra, emerge. Eunice Odio, Yolanda Oreamuno, and Arturo Echeverría, among others.

In the sixties we had, among other contributions, commentators, and critics such as Inés Trejos, Alfonso Chase. In the seventies and eighties with the contribution of exiles and emigrants from Chile, Argentina, and Bolivia and in the mid-eighties and nineties with a new generation of art critics who formed the Costa Rican Arts Critics Circle in 1986. This organization transitioned in 2021 to become the Costa Rican section of the International Association of Art Critics (AICA).

We will delve into the history of art criticism in Costa Rica in the following issue so I will focus for now on the steps we are taking at AICA Costa Rica to professionalize the practice of art criticism.

First, it is essential to know part of the history and scope of AICA International. Towards the end of the 1940s, when many

schools and various movements in art were flourishing, art critics, art historians and art educators, as well as museum curators of modern art met in two separate congresses at UNESCO headquarters (1948 and 1949).

Its intention was to compare views concerning the vocation of art criticism, analyze its responsibility towards artists and the public, and identify the nature of its contributions in relation to developments in the fields of criticism and art history.

Hailing from all corners of the globe included: André Chastel, Jorge Crespo de la Serna, Pierre Courthion, Charles Estienne, Chou Ling, Miroslav Micko, Sergio Milliet, Marc Sandoz, Gino Severini, James Johnson Sweeney, Albert Tucker, Lionello Venturi, Eduardo Vernazza, Marcel Zohar, Paul Fierens, Herbert Read among others.

After the two international conferences at UNESCO, the International Association of Art Critics (AICA) was founded in 1950, which was admitted with the rank of NGO in 1951.

AICA integrates different experts focused on the development of international cooperation in the fields of art, artistic creation, dissemination, and cultural development.

Characters close to the Repertorio Americano: Standing: Arturo Echeverría Loria, Joaquín Gutiérrez Mangel, Julián Marchena. Fernando Luján, Guillermo Padilla Castro, Joaquín García Monge. Yolanda Oreamuno, Oscar Barahona Streber. Manuel Segura. Sitting: Fabián Doubles. Flora Luján, Doreen Vanstone, Cecilia Trejos from Doubles. Gilbert Laporte.



AICA reúne actualmente a más de 6700 profesionales en el arte de 95 países organizados en 65 secciones nacionales y una Sección Abierta. Por lo que está fuertemente representada en toda Europa, Australia, Norte y Sudamérica y el Caribe.

AICA currently brings together more than 6,700 art professionals from 95 countries organized into 65 national sections and an Open Section. Therefore, it is strongly represented throughout Europe, Australia, North and South America and the Caribbean.

AICA members globally have understood that a substantial factor in the crisis of art criticism comes from the lack of intentionality in the path of professionalization that is inextricably connected with ethical transparency. This is that, in the face of non-

professionalization, a group of writers has been consolidating who have abandoned their independence and criteria to become public relations specialists for contemporary artists, gallery owners and the art market, producing empty and complacent articles and videos.

As the critic and researcher Lorenzo Pereira explains, “Artistic practice and art criticism are supposedly in a dialectical relationship to complement each other. But many experts argue that, in the last two decades, art criticism has become boring, unprofessional and has lost its purpose. According to their statements, critics have become an integral element of the contemporary art machine whose main purpose is to make money”.¹³

Because art criticism is a factor that weighs in whether a work is sold, and that positive public comments about a sample,

genre, or artist affect the positioning of such an object in the market, it has become increasingly frequent, in times of economic and financial uncertainty, that literature about art be published that flatter rather than criticize.

This is also the responsibility of artists who expect favorable writings from critics. In a New Yorker article about Diego Rivera, critic Peter Schjeldahl asked, “How much longer will artists adapt to being rated on price alone?”¹⁴

Along the same lines, critic Dore Ashton wrote a few years ago that “if art criticism is hostage to the market, and if the fate of an artist’s work must be evaluated on an eternal abacus, something vital has been lost, that is I mean, a good conversation. between artists and their spectators”.¹⁵

Two of the main means to professionalize trades and professions in the artistic-cultural scene have been the establishment of academic curricula to generate a degree or title that guarantees certain competencies and skills for the exercise of a discipline or remunerated activity. Generally, it is accompanied by the establishment of professional associations or colleges that operate under a regulatory framework approved by the State.

The other route has been self-regulation, which guarantees independence but requires the establishment of non-governmental associations that have a strict selection and recruitment system to guarantee the suitability and quality of their membership. This is accompanied by a process of continuing education, mentoring and corporate projection that reputationally generates a positioning

based on merit and quality of the functions of its members.

This second route is the one we have adopted first with the Costa Rican Arts Critics Circle and now with the Costa Rican section of AICA.

However, we found great coincidences between the principles of the Costa Rican Arts Critics Circle and AICA International, which is why in December 2021 the legal and regulatory process was completed with the formalization of the internationally accredited Costa Rican chapter.

Our statutes are aligned with those of AICA International and are parameters for the professionalization of art criticism:

I. Promote art criticism as a discipline and contribute to its methodology.

II. Protect the ethics and professional interests of its members and cooperate in the defense of their rights.

III. Maintain an active international network for its members, with the help of available technologies encouraging face-to-face meetings.

IV. Contribute to the mutual understanding of the visual and aesthetic arts in all cultures.

V. Stimulate professional relationships across political, geographic, ethnic, economic, and religious boundaries.

VI. Defend impartially freedom of expression and thought and oppose arbitrary censorship.

The statutes have been accompanied by a national project, reviewed quarterly, which is providing methodological and functional resources for professionalization.

AICA Costa Rica members periodically participate in eight main components for their continuous professional development:

1. Collection, processing, visibility of the critical work of its members on its own channels, national and foreign.
2. Peer mentoring to improve the knowledge, methodology and performance of new art critics.
3. Dissemination and public debate on critical thinking through the “Aula Encendida” collaborative program.
4. Establishment of the AICA-Memoria Crítica Publishing House under the parameters of peer/review publications.
5. Establishment and promotion of member professional services pricing model.

6. Development of a network of alternative channels for the presentation of art criticism of Costa Rican origin
7. Establishment of an annual recognition program for artists, curators, historians, and critics through the AICA Costa Rica award.
8. National and international cooperation agreements for continuous training and exposure of members in national and international forums.

The path of an association and guild under international – non-academic – parameters and ongoing accountability is an alternative to the academic model of professionalization, which tends to restrict freedom of judgment, professional practice, and the emergence of critics

Let us not forget that the so-called crisis of criticism or the end of criticism was pointed out and promoted by art historians and other academics, who, in the opinion of the critic and researcher, David Levy-Strauss “*were trying to find a way to bring art criticism to its domains – that is, transforming it into an academic discipline. These attempts to discipline criticism became more and more insistent, until the most intellectually honest of academics discovered that they could transform art criticism into a proper discipline. They had to turn it into something it wasn’t, like art history, or curatorial rhetoric. “They already knew in advance what had happened when critical theory had been converted into an academic discipline”.*¹⁶

Just as an art school does not produce artists, a college art history degree may produce historians and researchers, but it will rarely produce art critics.

As the Spanish educator and researcher, Sergio Villalba Giménez, has indicated, speaking of his own experience in the academy, “*the present author of the text belongs to what, based on his degree – Bachelor of Fine Arts – could be called ARTIST. It is curious to see how ridiculous or pretentious, depending on how you see it, that designation of origin would remain in the profession box that previously endorsed the National Identity Document... If we accept the most recent dimensions of the term Art... A psychologist, an anthropologist, a gallery owner, a critic, an educator, or a viewer could be talking about the same issue, but with very different versions. For this reason, I apply this name to any discipline that deals with the artistic cosmos...; that is, art critic, artist anthropologist, etc*”.¹⁷

AICA Costa Rica understands, therefore, the challenge to assume and the imperative need for professional, free,

and independent art criticism in a region that the poet and critic, Octavio Paz called; “an eccentric portion of the West,” which has criticism, but lacks critical thinking of its own.

Our portion, says the Mexican poet and intellectual, “knows satire, irony, humor, heroic rebellion, but not criticism, in the true sense of the word. That is why we do not know tolerance, the foundation of political civilization, nor true democracy, which consists of freedom and rests on respect for dissidents and the rights of minorities. Our people live between the spasms of rebellion and the stupor of passivity”¹⁸

In this context, the exercise of criticism has dangerous connotations. So much so that many critics in different fields, although rigorous and honest, chose to renounce the interpretive and

demystifying activity.

If the environment does not favor the development of art criticism, one may ask: Why risk practicing independent and professional systematic criticism?

The answer is that without criticism, cultural production of universal quality and global influence cannot occur in our environment.

If gratuitous flattery replaces judgment, if the measure of creative integrity is the viewer’s ignorance, and as long as cynics and charlatans dominate the cultural scene, as bureaucrats of taste, unscrupulous dealers, or inauthentic authors, there will be no quality to point to.

The critic must remain as free as the artist himself, so that he can face the pressures interested in assimilating him

to vested interests or, failing that, in removing him from circulation.

It is a serious mistake for artists to attack criticism because this is their own progeny, and future. Or as Baudelaire pointed out, “It is from the womb of art that criticism is born”¹⁹.

More than ever, the integrity, discipline, knowledge, and courage of art criticism in the new normal and the new spaces of the blogosphere are the only guarantee that art and its audience have about the validity of what it communicates as an object of his criticism in the visual arts, as in any other field of life and in any period of crisis.

M.A., Juan Carlos Flores Zúñiga,
AICA, BSc, CPLC

President of AICA Costa Rica, established in 2021, being the first chapter in the Central American region. He is a communication specialist (M.A.), journalist (BSc.), critic and visual arts researcher, writer, audiovisual documentary maker and university professor. He was founding president of the Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica for 37 years. He has published art criticism in the Costa Rican mass media and specialized magazines in his native country, the United States, Spain, the Netherlands, Germany and Argentina for four decades.

Flores Zúñiga published the printed works «Brotherhood: pictorial testimony» in 1985, «Art and Criticism in the XX century» in 1986, «Memory, perception and fashion» in 1991 and «Magic and realism: Central American contemporary art», in 1992. He is the author of numerous essays, papers and catalogues. He was distinguished with the “freedom of expression award” in 1995 by the Union of the College of Journalists of Costa Rica. He has curated locally and internationally focused on the artistic production of the Central American Isthmus. He received the award for the best critic of AICA Costa Rica in 2022 and is one of the seven vice presidents of AICA International. His website is <https://arskriterion.blogspot.com>



M.A., Juan Carlos Flores Zúñiga, AICA, BSc, CPLC

Notes:

¹ Kenneth Clarke “The Future of Painting,” in *The Listener*, 1935; Douglas Crimp “The End of Painting,” in *October*, Vol. 16, 1981.

² Brian O’Doherty, *Museums in Crisis*, 1972

³ Arthur C. Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense,” in *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998

⁴ Donald Kuspit, “El fin del arte”, 2006. Ediciones Akal.

⁵ Paul De Man, “The Crisis of Contemporary Criticism,” in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 6. No. 1, 1967

⁶ Baudelaire, Charles. *Salón de 1846*: Delacroix

⁷ Hickey, David. *Discusión en el Instituto de Arte de Chicago en 2005* que James Elkins y Michael New incluyeron en su libro “El Estado de la Crítica de Arte: Seminario de Arte (Rutledge, 2007)

⁸ Boris Groy “Critical Reflections” in *ArtForum*, October 1997..

⁹ La Teoría del establecimiento de la agenda se refiere a como los medios influyen en el público directa o indirectamente, no en las opiniones o dictámenes que estos enuncian; sino procurando la relevancia o el espacio informativo a temas o cuestiones que los medios eligen. El estudio realizado por McCombs y Shaw en 1972 refiere a que la gente considera unos temas (la agenda del público), más destacados que otros en proporción directa a la importancia que le dan los medios (la agenda de los medios), aunque estos no

se dejen influir por la audiencia, cuál será la actitud o decisión del público en los asuntos que proponen los medios. “Su nombre metafórico proviene de la noción de que los medios de comunicación mass-media son capaces de transferir la relevancia de una noticia en su agenda a la de la sociedad” (McCombs, 1996, p.17)

¹⁰ Levi Strauss, David. “De la metafísica al vituperio: Crítica de Arte como si todavía importara”. *Revista ART*, E.U.A. 3 de mayo, 2012.

¹¹ Traba, Marta. *Arte Latinoamericano*. Pp.- 54-56. Ediciones de la Biblioteca EBVC, Caracas, 1972.

¹² Adorno, Teodoro. *Aesthetic Theory*. Bloomsbury Revelations. England. April 25, 2013.

¹³ Pereira, Lorenzo. “Art Criticism – meaning, steps, key players and innovation”. *Widewalls Magazine*,

U.S.A. August 23, 2015.

¹⁴ Schjeldahl, Peter. “The painting in the wall”. New Yorker, E.U.A. November 28, 2011.

¹⁵ Ashton, Dore. Citada por Levi-Strauss, David. “From metaphysics to invective: Art Criticism as if it Still Matters”. Convención de Literatos de Arte, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, E.U.A., August 2011.

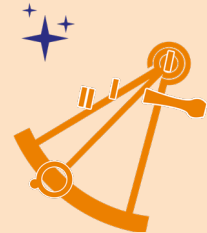
¹⁶ Levi-Strauss, David. “From metaphysics to invective: Art Criticism as if it Still Matters”. Convención de Literatos de Arte, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, E.U.A., August 2011.

¹⁷ Villalba Giménez, Sergio. “La profesionalización en las artes: proximidad al mito”. P.84. Arte Individuo y Sociedad No 11, Universidad de Sevilla, España, 1999.

¹⁸ Paz, Octavio. Palabras al simposio sobre arte latinoamericano de

Austin, Texas en “Puertas al Campo” Ediciones UNAM, México, 1966.

¹⁹ Baudelaire, Charles. Ibid.



Educate the way of seeing

By Álvaro Zamora Castro

*The memory of great deeds
It's a defeat for Time,
because they prolong their power
long after those ex-
ploits and their authors.
have been devoured by the
abysses of nonexistence.*

*—Bertrand Russell:
Understanding History—*

Summary

The text offered here takes up, selects, and condenses some key ideas from the author's participation -as panel commentator- in the session of Aula Encendida (AICA Costa Rica) on May 10, 2022. In that session, renowned art critic



Juan Carlos Flores Zúñiga, and Alfonso Chase, exhibitors at the Aula Encendida on May 10, 2022, with the theme: Professionalization of Art Criticism in Costa Rica.

Juan Carlos Flores Zúñiga gave a lecture on the need to professionalize art criticism in our country. Alfonso Chase oversaw the reply, and the subsequent comments were made by Emanuel Calvo Canossa and the writer of these pages. After the lectures, the audience was allowed

and encouraged to actively participate, honoring the session with intellectual acuity and -like the speakers- with respect for fundamental values such as freedom of expression and “gender”, the virtues of their own nationality, ethnicity and cultural identity, religion and thought.

Preamble

In his conference, the art critic MA. Juan Carlos Flores referred to a very extensive geography of ideas.¹ It would not seem like a good idea for one of his commentators to take the reader by the hand to visit – like a clumsy repeater – all his places. For this reason, I have preferred to briefly look at three topics that, by vocation or profession, particularly interest me.

First topic: a worrying forgetfulness

From the panorama offered by Juan Carlos, I want to draw attention, first, to one of his axial criteria: art criticism is a thread of our history and deserves greater attention than it has been given until now.

In accordance with this idea, I understand criticism as a mirror expression of an artistic movement or an aesthetic trend, an exhibition, a project (individual, collective) and even the modus operandi of a cultural system; also of the planning, organization, and ideology that rulers or certain merchants use to outline routes for the artist or to outline criteria and even model collective taste.

That mirror – art criticism – is usually rational and autonomous. From what Juan Carlos indicates, it is inferred that it should be taken to mark features of history, to attend to it, to convert facts into words, to build an adequate and analytical consciousness for posterity.

Criticism must consider the limits and aesthetic possibilities of a work and, not just obliquely, must warn about

its consequences or – to use Ladrière's expression – to understand the impact that such a work and its creator has on the collective ideology. That is why criticism seems so necessary to us; and that is why – with Juan Carlos – we must grant him a contributing role in education and in the development of what is usually called collective consciousness.

As Flores Zuñiga points out, in our country we tend to forget such a counterpoint to artistic and cultural production. Such memory impairment is more complex than it seems. It is not a fact or an isolated fact but a fold in the historical and socio-cultural framework. So tonight's conference confronts us with a topic that must be discussed – surely – in future lit classrooms of AICA Costa Rica. It seems to me that your call in this regard is urgently received.

It is well known that in art – as in politics and in the educational context – critical memory and reflection on the status quo can be risky. Since this memory affects the present, it can also be threatening to them. Here, perhaps, is a source of what – paraphrasing the expression technology of obsolescence – we could call intentional forgetting that affects in different ways the artistic environment, the understanding of it and, of course, any critical perspective. With Sartre, I understand this gaze here as an intention that goes beyond everyday perception and purely intellectual analysis; Its objective is understanding, whose meaning unites understanding with becoming, with life, with passion.

Contrary to such a critical purpose, a certain forgetfulness tends to be favored in our environment, which goes from the particular to the general. In practice

– qualified, surely, by politics – rooms to exhibit works are eliminated; The resources and spaces to really meet each other, to enjoy art and that enriching way of discussing that Plato captured in his dialogues, are reduced.

Certainly, this oblivion to which Juan Carlos refers harbors diverse, sometimes spurious, purposes. Alfonso Chase refers to the perverse aspect of such oblivion, which has been suffered by artists such as Lola Fernández or Mariamalia Sotela. On the other hand, some artists have received support for their political affiliation.

Second topic: what is criticism and who should – or can – do it

With Flores Zuñiga one can agree that art criticism is a literary genre. Obviously, such an approach opens up labyrinths for discussion. Instead of getting lost in them,

I prefer to suggest that at AICA Costa Rica we dedicate discussion forums, research projects, and specific texts to them.

There is no doubt that a seductive pen favors the art critic; But rhetoric has limits and not all speech is based on success, study or – as our speaker points out – on good intentions. There are pseudo critics – some of whom have attracted fame – who lend themselves to establishing spurious purposes. Here is another topic for future disquisitions; for what concerns us here. This issue raised by Juan Carlos ultimately leads to the need to define what is meant by criticism, as well as its aims or purposes.

Third topic: what should be understood as criticism and who should do it?

Here is a critical topic that Flores Zuñiga raises in his conference. As I have

already mentioned, he warns that it is a literary genre. He adds that art criticism should not be hijacked by historians or academics. Partially in agreement, I believe, however, that both the historian and the academic can – or should – offer essential contributions in this field.

Whoever wishes to practice art criticism professionally must master adequate theoretical and methodological instruments, as well as some methods of analysis, both logical and heuristic.

That said, it is convenient to delimit the scope of the term that he defines for us: criticism. It is worth, in this sense, to evoke at least one of Kant's criteria that has marked contemporary thought: before speaking, it is necessary to clarify what we can truly know. Not every thought professional has given attention to this purpose. Heidegger, for example,

could have enriched his work if he had learned from our language (which he did not consider suitable for philosophizing) the difference between being and doing. It is understood that one's own prejudice limits truthfulness to a text, to an approach to all of reality.

With Kant, the art critic should subject every artistic legacy to a deep and comprehensive analysis; but in such analysis he must include his own approach; to recognize and avoid prejudices. I will add that the critic does not see but looks (in a sense analogous to that proposed by the existentialists at the time) at art, its time and roots. Precisely for this reason, the academic, like the historian and the curator, cannot sit on the other side, in the distance. Even if he opposes them, the art critic must understand them and be nourished by his contributions, both methodological

and conceptual. Those who avoid their donations limit their resources and dwarf their intentions.

How else could anyone determine whether a change or crisis engenders successes or deteriorations in creation? How, if not, can a critic distance himself from purposes as abominable for art as those encouraged by some dealers and certain media outlets? The thing is that, in areas of stylistic preciousness without history or academia, criticism can betray its purposes and can even serve spurious interests.

Fourth topic: professionalize art criticism

Having taken up Flores Zuñiga's idea regarding the essence of criticism (replied sharply by Alfonso Chase), I join his concern about the work of the art

critic and the need – perhaps the urgency – to shed light on the issue of their professionalization.

I would not understand the intentions of anyone who opposes in this matter the approaches and purposes of our speaker and of Alfonso Chase in his responses. I have already pointed out the importance that I give to the academic contribution and to what the art historian can make (perhaps it would be appropriate to include those who assume functions as curators). I add, conversely, that just because they are an academic or historian, a person should not refrain from professionally practicing critical reflection as well.

It seems important to me to point out, in this sense, that, although university education can favor the training of artists, that education, by itself, does not produce them. The same thing happens with



Immanuel Kant.(Digital interpretation [AI-E.C.C. 2024]
from the portrait of Emil Doepler in 1791)

the art critic: his time in the academy nourishes him; but – with Flores Zuñiga – it must be understood that art criticism is not essentially an academic exercise. Here is another interesting and core topic that the speaker opens for future discussions.

As an epilogue

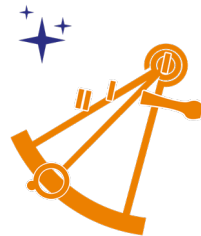
History shows an intrinsic and at the same time complex relationship between sociohistorical conditions and artistic production. It also reveals changes of direction in the intention of the commentator and the art critic. The methods serve to account for what has been done; They are varied: sometimes demonstrative, analytical, and purely descriptive, heuristic, some are inspired by sources of psychologies, science, or diverse philosophical orientations. They all modify and adapt to the tenor of needs that are defined at each moment. The art critic must know this, and that is why the professionalization of criticism and the consolidation of AICA in the country is relevant –in part–. This conference and the purposes of the “Aula Encendida” (Burning room) project confirm this.

The presentation by Juan Carlos Flores (and – regarding it – what was warned by Alfonso Chase) tends to favor the critical memory of the members and friends of AICA. It is also a general call to strengthen historical awareness in relation to Costa Rican art and what the exercise of art criticism in the country has meant over many decades.

I have not taken up some topics from the presentation or the participation of Mr. Alfonso and Mr. Emmanuel Calvo; That doesn't mean I consider them less important. On the contrary, their approaches seem so complex and suggestive to me that it has been difficult to avoid the temptation to dedicate extensive reflection to them. I have not given in to it, so as not to violate the guidelines and time limits provided for this forum; so, I prefer to invite the public and readers to give thought and practical

attention to all of what they contribute to the debate.

A respectful, but vehement call to become aware and to work in an appropriate, nourishing direction: this is how I see, in general, what has been said and debated here. The intention of Juan Carlos and AICA on this occasion, as well as the work that intervenes between its conception and what was said in this forum, must be appreciated.





Alvaro Zamora es Doctor en Filosofía por la Universidad de Costa Rica (Mención Honorífica), con estudios complementarios de posgrado en la Universidad Julius Maximilian de Würzburg, Alemania (becario del DAAD). Fue tutor de la UNED, profesor de la UCR, de la UNA y del ITCR, de cuya Escuela de Ciencias Sociales fue Director.

Notes:

Kant, I (2017) *Kant's Gesammelte Schriften*, en:

<https://www.gutenberg.org/files/55925/55925-h/55925-h.htm>

Ladrière, J. (1977) *El reto de la racionalidad* (trad. J. M. González). Salamanca: Sígueme.

Gombrich, E. (2002) *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon.

Rojas, J.M. (2003) *Arte costarricense: un siglo*. San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica.

Sartre, J.P. (1977) *Literatura y arte* (trad. M. Scuderi) Buenos Aires: Losada.

------(1976) *Lo imaginario*

(trad. M. Lamanna) Buenos Aires: Losada.

Zamora, Á. (1988) *Todo arte es desleal*. San José: EUNED.

------(2022) *La moral es infiel*. San José: EUNED.

Art criticism in the academy: Methodologies and significance.

By Marjorie Ávila Salas

Abstract

This essay seeks to learn the artistic analysis methods, better known and founded that are studied in the academy, of which we understand is the place in which this is investigated and knowledge with respect to this is produced. A brief investigation has been made not only of the methods but also of the legacy which today we can inspect about them, and allusion has been made to some fundamental productions which puts in evidence what is studied theoretically.

1. Introduction

In order to study some important aspects of art criticism, it is relevant to determine its function in the Academy, to establish if there is any difference with art criticism outside that area.

At the outset, we can ask ourselves if art criticism has specificities in the Academy that make it particular or different with respect to art criticism in other spaces.

With this objective, it is necessary to determine what we are going to understand as an Academy. We can find a first notion referring to a house with a garden, in ancient Greece, where Plato and other philosophers taught, which was located next to the gymnasium of the hero Academus (Akádemos, in ancient Greek), outside the walls of Athens.

This is how the meaning extended to understand as such the philosophical school founded by Plato. Due to these beginnings, today, colloquially, we can understand said term as indicated in meaning number seven of the Dictionary of the Royal Academy¹, which literally says: “Teaching establishment, public or private, of a professional, artistic, technical, or simply nature. practical” (Royal Spanish Academy, 1992, definition 7).

What we will be clear about, to this extent, is that by **academy** we refer to a teaching organization, that is, where it is taught, since this last term comes from the Latin *docens, docere*: “to teach.”

In this way, it is up to us to establish how art criticism is studied, analyzed, and taught in educational establishments. Taking into consideration that the educational establishments that produce

the most art criticism are universities, we will try to establish, to the extent possible, what methods prevail in them to teach and produce art criticism.

According to the proposal of the French thinker Roland Barthes (1963), the term criticism is a “discourse about another discourse, a second language or metalanguage that is produced on a first language that is first and that can be called an object language, since it is the that is going to be analyzed” (Barthes,1963:103), in such a way that, to do criticism, it must be understood as a language, a discourse about another, which, in the case of the visual arts, constitutes the discourse of the visual artistic production that we are going to analyze.

This discourse that we find in visual art is specific, since all art production is expressed with its own language, such as

literature, music, painting, etc. This artistic expression is manifested in a speech, by which we mean that it is a reflection coming from the rational faculty, in which a relationship is established between various ideas that are deduced from each other by indications or signs.

Therefore, in the case of the visual arts, it can be said that all production uses visual language to establish relationships between the different symbols that comprise a communicative unit, an image. The term **symbol** is understood as a sensory representation of a reality, by virtue of features that are associated with that reality through socially accepted conventions. On this discourse-image, a study or analysis will be established that would become the discourse-criticism.

The analysis of visual artistic productions, which is our object of

interest, can be established from different points of view and, therefore, we can find different study perspectives, that is, various methodologies. All, of course, with the interest of determining an evaluative judgment of the chosen production or productions. It is good to clarify that this judgment does not seek to determine whether artistic production is good or bad, we will see later that in academic research all art has its various evaluations.

This assessment may have various intentions, given that this study refers to the criticism that is carried out in the academy, we can advance that academic studies of visual artistic productions refer to the meanings that emerge from them to the relationships of these productions. with the historical context and the possible movements or schools that can be built as areas of study of different artistic forms.

In general terms, curatorship or journalistic criticism does not correspond to academic art studies. Although it can be said that art scholars in the academy can well practice both professions. Furthermore, the academic study of art proposes, for the analysts and researchers who train in it, a systematic structure that leads to excellence in the practice of curation and journalistic criticism.

Having mentioned the above, it is essential that we can establish, what is understood by the notion of academic criticism in the visual arts?

2. Academic criticism of visual art

Given the concepts of **academy** and **criticism**, it is appropriate in this order of things to establish what we will understand as **visual arts**.

When referring to **art**, we will move away from its most general meaning, which is the set of appropriate rules to direct an activity, or the habit of producing anything based on reason.

Rather, as we already mentioned, we are interested in artistic expression as a reflection coming from the rational faculty, in which a relationship is established between various ideas that are deduced from each other by clues or signals. Specifically in the visual arts, it can be said that all production uses visual language to establish relationships between the different symbols that comprise a communicative unit, in this case, an image.

2.1 Sociology of art

Art, according to the thinker Teodoro Adorno (1970),² es un “*fait social*”, sea un

hecho social (1970). is a “social fait”, it is a social fact (1970). There is, as far as we know, no human culture in which art has not been produced. From what has been called rock art to what we understand as contemporary art, all human groups have produced art. It is, then, an intrinsic characteristic of the human being, which is why it is closely linked to the History of Humanity.

How much do social events influence art? We will see it below in the thoughts of relevant authors, chosen precisely for their importance and not for their exclusivity. Based on this social trend thinking, art has been understood as a reflection of the society that produces it.

However, some thinkers, such as Roger Fry, do not accept this statement, which can, specifically, be exemplified by the neoclassical art produced during the

French Revolution, as mentioned by Fry himself in his production *Vision and Design* (1963). It is evident that the social events of that historical moment mentioned were turbulent and on the contrary the form of expression of neoclassical art is balanced, orderly and traditional, it does not contain features of formal revolution. But we can note that neoclassical art uses themes referring to the revolutionary events that the historical moment was experiencing. The typical example of the is the painter Jacques-Louis David with his well-known painting *The Death of Marat* (1793), closely related to the historical event.

In that sense, a direct relationship can be established with social facts. We can, for the moment, assert that social life is decisive in the configuration of the art that is produced, and this has been postulated by two authors who particularly interest us, since they are deeply studied in

academia. On the one hand, Arnold Hauser and his production, fundamental in the study of the arts: *Social History of Literature and Art* (1969)³. On the other hand, Pierre Bourdieu (2002), with his theory of the artistic field.

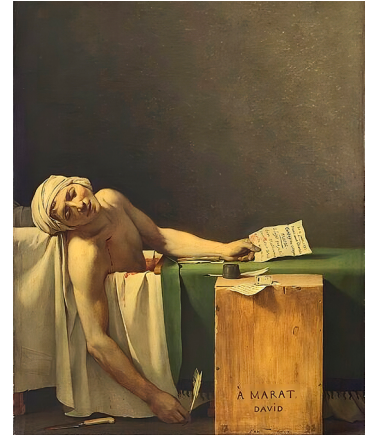
Hauser's production takes us from prehistory to Modernity, establishing with precision the social acts that have determined the various changes in artistic production.

In this enormous production by Hauser, we find art conditioned by the environment and it is possible to determine its roots in social facts.

As the Spanish translators of the Hauserian production, which was published in 1951 in English, express, not all the artistic producers that appear in the history of Humanity

are found in this work; The author was forced to make a synthesis, since the objective was not to be exhaustive and, for example, he does not mention a producer who will be of particular interest to us when we approach another methodology of critical analysis. We are referring to Velásquez,

Illustration 1. *The death of Marat* (1793), Jacques-Louis David. Oil on canvas. Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



whose production *Las Meninas* will become relevant when art is analyzed from another point of view.

Returning to the methodology that we can group in the Sociology of art, we can affirm that, with reference to Hauser's position, the changes that can be observed in artistic forms do not obey the whims of the authors, but rather the transformations of the social, political and religious structures.

Hauser's thought has easily verifiable aspects, especially in times like the Renaissance, in which art moves away from its position of seeking to get closer to God that had prevailed in the Middle Ages and turns more towards the thought in which the Being human is the center of everything, the humanist position that results in an approach to Greco-Roman values.

Renaissance art was, clearly, a look at the past and recovery of the values and resources of classical art. The humanist perspective proposed a sociopolitical position in which the individual had a predominant place and, although Renaissance art was frequently saved and preserved by the Catholic Church, the religious images that covered ritual places had a fundamentally human direction.

Art no longer directs its gaze towards God, as occurred in the typical Gothic cathedrals of the Middle Ages where, both the architecture in its search towards the firmament and the pictorial images, reveal the human being's search for the god proposed by the Catholicism. The new images proposed by Renaissance art are clearly human and attempt, despite the religious themes, to seek an aesthetic centered

on the individual, man or woman, trying to recover the artistic values of Ancient Greece or Rome. Humanism was the center that led the search for the values of classical antiquity. Philosophy and politics will be strongly linked to a thought in which the human being will be the center of the Universe. And so of course, art. The beauty of the human body is now central, although its themes are religious in nature.

The other thinker that draws our attention in this sociological position of artistic analysis is Pierre Bourdieu and his field theory. In his thinking, all human activity has a field of activities within the total field of society. This field is a space specific to each activity, in which the agents of each one move and coexist.

Thus, art, as a human experience, will have, within society, a certain field where

all agents related to art move and develop their activity. Artists, gallery owners, art theorists, researchers, art promoters form a space that will have its space where they can develop their interests.

This field is a social space of actions and influences where a struggle for power and dominance of a type of capital is established, which in the case at hand is of an artistic nature. In this social field, networks of artistic social relations are established where practices and resources are exchanged and transformed.

Seen in this way, artistic production takes on a nuance of means for artistic social relations to be established and consolidated. Now, according to Bourdieu's⁴ thought, these various fields of human behavior can be susceptible to allowing others to influence them, so then, the artistic field can be permeated by the

activities of other fields and corresponds, then, to the study of art determine how much and how art is influenced by these other agents, for example, the field of economics or politics. Thus, art, being a human activity that is nourished by experiences, would be entering, and leaving various fields of society.

Although these two authors take society as a fundamental element in artistic production, it seems that, in the case of Hauser, the direction of artistic production is linear and parallel to History, while, in Bourdieu's thought, Art moves simultaneously with society, influencing the artistic field in the other fields of society and vice versa.

In fact, Hauser himself has had to accept, and he does so in his work already mentioned, that the art movement and society are not always coincident. Often,

according to his thought, art has lagged, or has moved ahead of the social event, so we could say that the scheme that can be made in this thought is more of a rotating movement that slides through the History, interrupting both factors, art and society, mutually in their particular dynamics.

Both authors have left their important legacy in the study of art, and we will see, as we analyze other perspectives of analysis, how they have influenced and provided their contribution when looking for an adequate method of knowledge about art.

We have not wanted to give a strictly chronological direction to the different methods of studying art that we are mentioning, because we will see that in the end each method can be important, at different times, in the study of the great subject that is Art.

To continue advancing with the various methodologies for studying art, we believe it is important to introduce ourselves to an aspect of art that largely determines how it is viewed.

2.2 The functions of art

These functions vary throughout history, fulfilling various roles that may be different and simultaneous. In addition to its variety, the functions of art are changeable; they can be combined depending on the vision that the society or human group from which it comes from has of it.

We can say that a function is: “the proper operation of the thing, in the sense that it is what it does better than other things” (Abbagnano, 1963: 575)⁵. We will see how art does not have a single function, because it has many operations of its own that allow it to do many things better in

relation to other human activities.

We could mention among the functions of art the following:

a- Magic-religious function

This would be the use that magical rituals make of it. We can refer to the rituals of primitive human groups and, of course, place primitive art in this function. There is no certainty, but, due to the places where some type of art has been found, it can be said that they were spaces where it seemed that there were meetings of individuals to carry out some joint activity, which could well be of a religious or magical nature. One might think that the fact that most rock art has been found in closed places, caverns, or caves, sometimes in places where only one person could fit. This could lead us to reflect that, since then, artistic activity

was a human behavior that came from the desire to isolate oneself to produce what was observed outside. Was there already an individualistic attitude of reflection? It is not possible to determine it, but neither can it be ruled out. And if that were the case, the concept of art as such would be as old as the existence of Humanity. The topic takes us away from our fundamental interest, so we will not develop it further, although we understand its importance.

b-The aesthetic function.

This would be expressly manifested when artistic production revolves around the concept of beauty, as occurred in the representations of Ancient Greece, many dedicated to exalting aesthetic ideals. That would be, in general terms, the function known as aesthetics, but we can note that this

function often participates in other functions, and it can be said that it is the most common in artistic expression. On the other hand, it varies according to the values referred to the notion of Beauty that exists in each social group.

c-The ideological function.

Of this we can say that it occurs when artistic production attempts to transmit the thoughts of a social, political, or religious movement, which may well be the position held by the producer himself, or whoever commissioned the production. It is our opinion that this function, when it is excessively explicit, detracts from the validity of the artistic work since it replaces the metaphor that should be the fundamental resource of all artistic manifestation. To transmit an ideology there are other means that are not worth mentioning here.

d-The didactic function.

As its name expresses, this function seeks to inform some social groups about the history, or transcendental events experienced by a social group. A typical example of this function can be found in pre-Hispanic art, where through murals, youth were informed about the history lived, war events and others. Summarizing, there are many other functions that art can fulfill, some of the functions can be grouped within the so-called social function, which is part of the social consciousness that accompanies the human being in his actions, spiritual and cognitive movements, and dynamisms. Among others, let us mention the **cognitive function**, the **hedonistic function**, the **ideological function** and the one that is particularly important to us, which is the **communicative function**.

e- The communicative function.

On the one hand, this function produces an entire methodology for critical analysis of art, which is why we wanted to mention it independently of all the other functions. On the other hand, it is important to say that, like all methods of artistic study, it is a tool to transform ourselves into whoever we want, as an aspiration to build a deeper and more reflective society. This function of art is generally studied in the Sciences of Collective Communication campuses of the Academy. This function seeks to communicate information through artistic productions, and we find, in this context, specific concepts such as the **sender**, which would be where the artistic production arises, be it the producer, the artist. Then we can find another concept that would be the **message** that It would be the artistic production and, finally,

the **receiver**, the people who observe those productions. These three notions can be arranged in a scheme in which we find first the sender-artist, to the right the **message-production** would be located and finally, placed on the left, the **receiver-viewer**.

The approach of the scheme is unidirectional and, therefore, there would be no feedback between the three factors. According to the communicative mechanics in this system there would only be the transmission of information, however, it is essential that the receiver understands the message, because if not, there would be no understanding and the information would not fulfill its purpose. But there is an interesting aspect and that is that we must establish a difference between information and communication. Some communicators consider that this one-way communication is not

actually communication, but only the transmission of **information**. Let us observe that in the Spanish language the term **inform**, in its first meaning is “**to inform**” (Royal Spanish Academy, 1992, definition 1), to give news of something, while the word information in its seventh meaning (Royal Spanish Academy, 1992, definition 7), includes: “communication or acquisition of knowledge that allows expanding or specifying what is possessed on a specific subject” and in the eighth it refers to knowledge thus communicated or acquired. Therefore, we can observe that this difference between the terms communication and information comes from the field of communication sciences and, in that sense, its application in relation to art can vary substantially. In truth, in art, both situations occur with differences that are sometimes barely perceptible. In an artistic image, so much information can be given, since through

it we can observe, in the case of art from past eras, the way of dressing in a certain era or the way of using hair, such as communication, in the case of feelings that the production communicates to us, whether through variations in expressions, colors or atmospheres. Thus, in this specific aspect (information, communication) we can affirm that art is much broader than any message subscribed to communication. Always in the field of communication, we observe that certain aspects such as the **channel**, the **message** and the **code** are considered. The **channel** would be the physical medium through which the **message** is transmitted, and which is chosen by the **sender**. We would then be talking about artistic production itself. But in it we would have to examine the **message**, which according to communicative science is the set of symbols or signals that pass from the **sender** to the receiver

so that the communication process takes place. We can observe that in this area a separation is established between the artistic production or **channel** and the content or **message**. In this specific aspect, in the field of art itself, it is not possible to separate the medium in which the production is carried out and what was intended to be communicated. For example, depending on the use of a certain material to produce a sculpture, the feeling that was intended to be transmitted varies. A marble sculpture is not the same as a plastic or metal sculpture. In this case, the channel, to use the term used by Communication Sciences, alters and determines the message that the receiver will receive. On the other hand, and always in the field of communications, another notion that is determining in communication is the **code**, which would be the set of features that the message has and that each

correspond to a specific idea. According to the theory of communication, said correspondence must be shared between sender and receiver, so that the latter can carry out the work of decoding and, therefore, interpretation. However, in our opinion, this distances us from the artistic field, since artistic productions are not made for a particular receiver, which would make it impossible to plan the code between sender and receiver. In relation to this aspect, we can say that the codes that are used by art are found in the culture, from which the author of the artistic piece comes. No person can deny the codes that he learns and apprehends since he was a child, therefore, the producer will inexorably use the codes that are specific to his culture and his environment. But is it really that the producer always uses the codes that are familiar to the viewer? We will leave the answer for later. It is worth at this point to emphasize the term

producer, since the word “creator,” which is commonly used to refer to the maker of artistic production, is not accurate for that purpose. The word creation and its derivatives strictly refer to the making of objects without previous references, that is, making from nothing, which is not exact in the case of art since every human being, artist or not, builds his or her own creations. objects with specific referents. Even abstract art has references to existing things. It happens that the true artist has the virtue of observing details that go unnoticed by the non-artist, so art can be understood as the ability to make visible what is not visible to ordinary people. It is invisible, but it exists. The reason why we wanted to give the emphasis to the methodology that starts from communication is because the method that we must mention below is the semiotic method, which is closely related to communication.

3. Semiology of art

Continuing, in this way, with another methodology of artistic study or, as it would be more appropriate to say, another critical methodology of artistic analysis, we wanted to mention the Semiology or Semiotics of art. With respect to it, the author Umberto Eco stands out among many.

Eco says, referring to art: "...a fundamentally ambiguous message, a plurality of meanings that coexist in a single signifier" (Eco, 1984: 71). With this first assertion with which we begin the semiotic vision, we can understand that, for the author in question, art is a message that is susceptible to being understood in different ways or admitting different interpretations. This position gives art great flexibility in how it can be understood, but it can also be said to give

rise to much doubt or uncertainty.

The most important thing that we must take into account to analyze what was mentioned above is that artistic productions are fundamentally significant, that is, objects or images that mean, that is, they have a certain meaning, a meaning.

The relationship of this method with the one we referred to above lies in the fact that semiotics studies all cultural processes, as communication processes (Eco, 1976: 24). Consequently, art as a cultural activity must be understood as a communicative process.

Similar to what we defined before when we referred to the communicative function of art, semiotics defines the communicative process as "the passage of a Signal (which does not necessarily

mean a sign) from a Source, through a Transmitter along from a Channel to a Recipient" (Eco, 1976: 24).

A unidirectional relationship can be observed here, from the moment the signal goes out to the **recipient**, known in communications as the receiver. We once again find the need for shared **codes** to exist so that the **signal** can be understood or interpreted. Is this how the relationships between artistic production and the viewer work?

What we could call, with the author Eco, the aesthetic text presents a problem that must be considered and that is that art (aesthetic text) does not always follow the known codes. We already mentioned that since the receiver is not defined, there is no relationship of continuity in the understanding of the message, as if it occurs in communication itself, since art

is fundamentally ineffable, ambiguous, and self-reflective.

When talking about ambiguity, we must accept that there is an evident breaking of the rules of the code, but not all ambiguity directs us towards an artistic text. The clearest example of this is language (Eco, 1976: 369). Nor is every artistic text ambiguous.

Aesthetic ambiguity occurs: “when a deviation at the level of expression corresponds to some alteration at the level of content” (Eco, 1976: 370). That is, when an artistic production deviates from what we are accustomed to seeing in everyday life, an alteration occurs in the viewer’s perception. Art since Modernity has dedicated its most important productions to violating codes, giving us an enormous variety of movements that deviate from traditional artistic productions. This

multiplicity of violations of known codes has often distanced art from possible understanding by viewers, granting it an independence that it did not have in the past, creating a universe parallel to reality that is not always accepted by people outside the artistic field, as Bourdieu would call it.

Regarding our central objective, semiotics seems to be a very suitable method for studying post-modern art, due to its ability to analyze communicative processes, without having to stick to known codes. The meanings of art are building new codes for artistic expression.

This breaking of traditional codes can be analyzed, according to semiotics, as an interaction with disorder, if we have in mind the order proposed by traditional art, but it is “the fruitful Disorder whose positivity modern culture has shown

us, the rupture of a traditional Order, which Western man believed to be immutable and definitive and identified with the objective structure of the world” (Eco, 1990: 52).

The relationship of art with codes, which are ways of looking at the world at a certain historical moment, is a proposal that semiotics proposes, in which, unlike other analysis methodologies, the form and content of artists’ productions are inexorably linked since: “The first thing a work says, it says it through the way it is made” (Eco 1990: 57).

We had proposed this position previously, the form and what could be called the message form a single unit and we gave as an example what a sculpture can “tell us” if it is made of marble or plastic. Substance and form will now constitute a single unit.

To accurately illustrate the importance of the semiotic method in the analysis of art, we will visit a concept proposed by the author Eco,⁶ who, as we have already said, is one of the main representatives of this thought; We refer to the concept of open work. In this notion, as we will see, the intimate relationship between form and substance is clear to us, in such a way that making a difference and almost mentioning them as divergent aspects in a production is obsolete.

Open works can be considered productions in any artistic manifestation, whether musical, visual art, literature, and others, but since our interest is related to the visual arts, we will limit ourselves to this area.

The notion of **Open Work** leads us to understand those productions that,

although they are completely complete, present an invitation to the viewer to “finish them” with the author, either because he continues it or because the interpretation moves away from the author’s initial intention. The author Eco mentions that these “open” productions can also be understood as works in motion.:

The notion of **Open Work** leads us to understand those productions that, although they are completely complete, present an invitation to the viewer to “finish them” with the author, either because he continues it or because the interpretation moves away from the author’s initial intention. The author Eco mentions that these “open” productions can also be understood as works in motion.:

So, what we understand as **Open Works** are those artistic works that allow interpretations, adaptations, or meanings that the viewer gives them in accordance with their cultural heritage. They are considered in motion, precisely because they do not have a strict and solid position, they move in the imagination of the reader/viewer, giving countless possibilities of understanding and enjoyment. A very different relationship is thus established between author and viewer than that which existed in the type of art that we can consider “closed”.

Strictly speaking, the **Open Work** appears with Impressionism and is consolidated as the 20th century progresses to reach its peak in contemporary art. It is, precisely, from modern art in which it already appears in the producers, an explicit desire to

give their work the movement we are talking about. Before this historical moment, art could be interpreted in different ways by viewers, but the authors looked for a perspective in them that coincided with their intentions.

The semiotic method, with all its possibilities, its flexibility and breadth, allows a deeper analysis of artistic productions, both those of the past and the art of our days, so bold and mobile in its forms and meanings.

With this method, it is possible to solve the problem that we mentioned above, regarding the impossibility of understanding modern and contemporary art, since the role of the viewer takes on greater value and allows us to solve the problem, concentrating the interpretation on it. The viewer can somehow join the producer and “finish” the

production. With that he internalizes it and understands it.

The study of the Semiotics of art offers much more, as do all the methods proposed in the academy to analyze it. In addition, the methodology itself has evolved, but it is impossible in this same essay to mention the entire process, we only want to refer to one aspect to finish this topic: the death of the author.

When the role of the spectator reaches so much value, as we already said, it automatically diminishes the absolute power that we believed the producer had over his own actions.

We meet again a thinker we mentioned above, Roland Barthes, who takes the semiotic position on the producer to its ultimate consequences. If the artistic production can be interpreted unlimitedly by its spectators, the production

acquires independence from its builder, it acquires, one could say, a life of its own and detaches itself from its author to be part of everyone who looks at it and interprets it. There is no doubt that when we interpret something, we make it ours for that moment in which we are in front of it. To that extent, Barthes says, with plenty of reason, we have reached the “death” of the author.” By this he refers to the absence of that absolute power that the author had over his production or that we believed he had. It’s not a literal death.

4. Space and time in the arts

When we refer to ways of analyzing or looking at art, we inevitably have to reach the concepts of space and time; This for a simple reason, art, any art and particularly visual art, is made with space and time, they are its raw materials.

Visual art is composed, as far as space is concerned, of two levels: the interior space, that is, the represented space, which can be both physical and virtual, given the technological means that currently exist to create artistic productions. The other level of space is the exterior space, which can be the support or projection of the artistic production.

The concept of space is a historical notion since it changes over time according to the needs of the society that produces it (Avila, 2002: 15). As stated by Ciro Flamarion Cardoso, we can say that the notion of space was perceived first than space by humans (Cardoso, Ciro Flamarion 2001: 13). Let us add that the spatial organization in art is consistent with the general concept of space that society has (Avila, 2001: 15).

The represented space is so linked to

the concept of general or social space that, for example, through the represented space we can analyze the position of the individual in society. The perfect example would be the discovery of the perspective that would give greater strength to the individual in society. This situation occurred in the Renaissance, which, as we have already said, is a historical moment in which Humanism reigns, a movement in which the human being is the center of society.

The best means we can use to demonstrate the importance of analyzing artistic productions according to their space and time is to refer to an artistic technique in which these notions become relevant and are particularly evident. We talk about the artistic installation.

The artistic installation is an artistic manifestation in which various types of

spaces are produced. But before doing so, we must ask ourselves an important question:

Why are space and time so important in artistic manifestation?

First of all, we must refer to the fact that they are inseparable notions, there is no space without time nor time without space, therefore, it is more appropriate to refer to them as a unit: space time.

As a means to clarify what has been raised, it is necessary to look back at a fundamental artistic production, *Las meninas* by Diego Velázquez (1599-1660). We had already mentioned the importance of this artist in the study we are doing today.

The thinker Michel Foucault states

in the book *Words and Things* (1999) ⁷ that the importance of this fundamental painting lies in the fact that when Velázquez represents a series of spaces that coexist in it, a chronological relationship is established between the moment in which the production is painted (Classicism) and the beginning of Modernity, for example, a space-time that leaves the painting. Let us remember that Velázquez paints a mirror, in which two figures are reflected that observe the painted scene and that is “outside” the painting. That is, they share the viewer’s space and will continue to do so throughout history. For the first time, in the History of art, we find space-time presented in this way. This leads us to understand that the notion of space time is a historical notion. Thus, space-time is a notion that is found, from the general spatial organization that the human being has



Ilustración 2. Las meninas. Diego Velázquez. (1656). Museo del Prado. at a certain time, to all the productions of different modalities that he carries out at that specific time. And of course, in the space and time used in the production of the art of each historical moment.

Thus, the analysis of space-time becomes decisive when analyzing any artistic work. Let us add that in this direction the painting *Las Meninas* can be considered a transcendental artistic production, since Modernity begins with it.

Having said the above, we can venture into artistic installation, which as we said is the clearest expression regarding the use of space and time. It is also close to us since it is relatively recent when this technique began.

In a previous investigation, we did a chronological study of the different types of space that have been proposed throughout the History of art, from the successive space of the Middle Ages and the unitary Renaissance space to the apparently trivial image of Pop Art, passing through the fragmented

of Mannerism, the movable space of Impressionism, the revolutionary space of Cubism, the abstractionist spatial variable, Dadaist negation and the “found object”; and the represented space of abstract expressionism. Then, a direct language of reality appears in the spatial representation: the artistic installation.

We can note that the installation shares a symbolic space with the arts in general: “but it is a represented space, more than a spatial representation, even when elements taken from reality are used for its construction [...] “It is represented because the everyday space , which sometimes invades and sometimes involves, when it is delimited in a real or virtual way, it changes its meaning and goes from having as its fundamental purpose the recognition of objects or rooms, to having a particular meaning in the union of the objects or added

elements . That is to say, the space stolen from daily life becomes a differentiated space, which provokes an illusion in the viewer.” (Avila,2002:171).

Let us finish the reference to this interesting artistic manifestation, returning to the definition that we made of it at another time. “In short, the space produced by the installation is a physical or virtual space or both, three-dimensional, mobile and sometimes ephemeral, organized with elements or resources found or made, or with elements and people that relate to each other, with the purpose of produce a premeditated meaningful unity. (Avila 2002: 176).

The meaning of the installation will be given to the viewer according to their cultural heritage.

The installation is a complex manifestation that invites us to study many of its aspects that do not coincide with the central theme of this essay, so we can summarize and end by mentioning that the methodology that studies space and time in art allows us to analyze everything. type of art throughout history and, as already said, it can be applied very successfully to contemporary art, be it installation or other manifestations that occur to this day in this 21st century.

The methodologies used to study art in the academy, as we have already seen, are many and some, such as the iconological method of Erwin Panofsky (1892-1968), were not mentioned because they are considered less applicable to the artistic production of our days. However, they have some aspects that may be interesting in other methodological studies.

We have reached the end of this brief study of the artistic study methodologies that occur in the academy, and we can conclude that the study of visual artistic productions, to be as deep and complete as possible, must be analyzed from all the aspects that they contain. This leads us to the fact that when art is analyzed, almost all the methods that we have seen in this writing provide an important legacy.

Art is a complex and profound human manifestation, which is why its study leads us to the study of ourselves and its analysis is important as long as we want to make our society a fairer and better way of life for everyone, because Through art we can know what we have been and project ourselves towards what we want to be.



Marjorie Ávila Salas (San José, n.1950) es investigadora y ensayista académica. Ha sido docente universitaria y director de programa de posgrado en artes por la Universidad de Costa Rica. Es también licenciada en derecho, magister Artium y doctora en sociedad y cultura por la Universidad de Costa Rica. Es parte de la sección costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y ha publicado en diversas revistas especializadas y arbitradas.

Notes:

¹ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (21ª ed.).

² Adorno, T. (2004) *Teoría Estética*. Tr. de Jorge Navarro Pérez. Vol. 7. Akal.

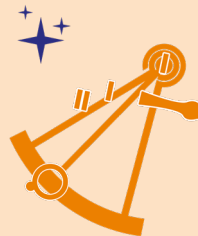
³ Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Ediciones Guadarrama.

⁴ Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Anagrama

⁵ Abbagnano, N. 1996. *Diccionario de Filosofía*. Tr. de Alfredo N. Galleti, Fondo de Cultura Económica.

⁶ Eco, U. (1984). *Obra abierta*, Editorial Planeta – Agostini.

⁷ Foucault. M. (1999). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.



The Post-Criticism of Art: of *video-mapping* expanded to the metaverse

By Rodolfo Rojas-Rocha

Abstract

The objective of this presentation is to raise several ideas focused on the near future and the continuity of a critical discourse based on digitalized plastic-visual work. It is likely that a criticism that arises, from the circulation in an experimental exhibition space, is argued according to haptic technology: videomapping, virtual reality (VR), augmented reality (AR) and the metaverse, which originated from the novel *Snow Crash* (1992) by Neal Stephenson. We ask ourselves: How to approach scientific or poetic art criticism in virtuality? How does the writing of criticism become an

interactive text with the context of the artistic exhibition at a spatial-simulated level?

1. Post-criticism in virtual space

The post-criticism of art is exercised in a new terrain dominated by the technological revolution: the mobile network, embedded and expanded. Namely, the need to provide clues about possible methodologies in artistic appreciation is emphasized, where the aesthetic reception of the symbols of an online exhibition reaches the production, circulation, and repetitive consumption of neuro-cybernetic codes (Canclini, 1995). The protocriticism carried out from virtual reality, which is nothing less than a copy of the object world, combines kinetic space and art exhibition. By establishing the modes of appreciation

of interoperable aesthetic-virtual objects, the art critic dresses up as a parallel avatar in an over-stylized online world, inhabited by adorned gargoyles.

In a cybernetic reality, imitating the art system through walking, it zigzags on the screen of galleries, shop windows, windows and landscapes (Friedberg, 2009), maneuvered in Zoom in and Zoom out. On the other hand, as Acha (2004) suggests: “Scientific-poetic criticism does not even exist as an ideal” (p.111), but it approaches a Baudelairean universe of the flâneur or the virtual flâneuse (Songel, 2021, Rojas- Rocha, 2018). A passionate, partial, political, and multifaceted wanderer wanders in front of exhibition facades composed of white, black, or virtual cubes.

The wandering continues from the predominance of a digital and intertextual

regime of the artistic experience (Godoy and Rosales, 2009; Scolari, 2020). In that site, converted into atmospheric hypertexts, the exchange is organized between the sign-vehicle, designatum and interpreter, whose conceptual treatment comes from the technical sheet of the work.

The designatum, considered the perceptual content of physical and optical reality, joins the syntax of the plastic image and the digital image (Dondis, 1992). And the observer decodes and encodes the work like a reader in fable (Eco, 1982).

In any case, the critic-avatar reads the semiotic triangle of the work, whose curatorial-spatial language of the gallery conditions the three dimensions, constituting independent orders. This is because there is both a line of the exhibition and a representation and life of the image (Mitchell, 2017) of the work, translated

into an iconic sign, that is, announced through a sentimental question. The vitality of the iconography presented in the exhibition space is delimited by the referential reality in the art system; since the screen signs are filmed by flat camera movements, in captive places for the performance of contemplative, didactic, informative, interpretive, descriptive, and considerate acts. Even the sensory-geographic discourse of art, becoming a message in transportation, resorts to an immersive support.

A viewer-creator is thus configured, surpassing the physical limit and supplanting the artificial mind and neuroaesthetics, to reach a Kantian critical judgment on audiovisual and two-dimensional representations, perceived with techno-textual resources. In that place, the short- and long-term nervous system couples with the cyberspatial gestalt. Through UVR

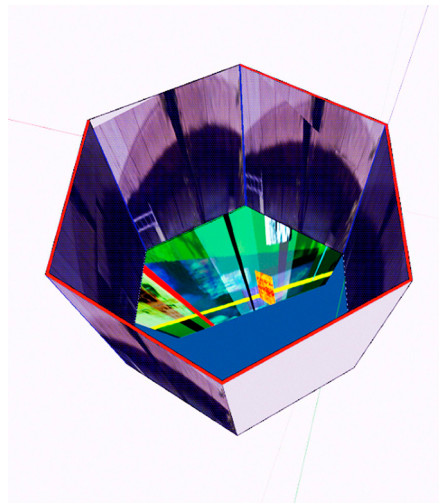


FIGURE 1. Axonometric vision of the immersion support of the project about the installation-exhibition gallery, produced for Video Mapping by Rodolfo Rojas-Rocha.

virtual helmets, lenses, vests and multi-sensory movement bracelets, the public measures the perceptual distance and feels the artistic work on the screen (Marqués, 2015).

An immersive work is described in its argumentative and logocentric regime. In the dismantling of the usual physical space, the premodern, modern, and contemporary paradigms relativize the extreme ideals of art, in turn (Heinich, 2017) they operate daily when traditional contemplation proposes the typical epistemic distance between the subject and the object. This dissociation between the knowing subject and the known object occurs in the virtual world and raises the discussion of the formats of the unique work in relation to the interactive work of the metaverse. In a virtual room you can be up and down, it is also possible to fly, transmute, disguise yourself, cross-dress, mimic, teleport and go through the work itself. In the virtual case, aesthetic paradigms intersect, change and transform into unprecedented ways of approaching the work of an artist, as an egocentric and intuitive subject.

Another idea is oriented towards identification with the mechanism of conceptual art and its configuring axioms, when entering simulated environments. In a certain way, the aesthetic transreading (Scolari, 2013) of the work dialogues with the interdisciplinary, by completing new readings on the image or the simulated object and coupled to sound, haptic and other effects through ways of seeing art (Berger, 2016). visual, forming part of the sensitive. Therefore, the artistic idea is recreated (Gombrich, 1987) in a universe digitized by sensory-supports, by describing and clarifying the formal meanings projected on the screens. Beyond its neurocognitive and kinetic context, the cyber-critic performs a techno-semiotic act, dressing and manipulating the audio-vision device.

Likewise, in this environment of aesthetic reception, the protocols of

judgment modify access to sign goods, which are in rendered landscapes and liquid architectures (Bauman, 2007), whose nature is persistent. The participation of the exhibition as a software support and interconnected platform is evident, moving from handwritten text to metaverses: “Voxels world”, “Decentraland” or “Sandbox” (Scolari, 2022). The languages of physical art, digital painting, digital sculpture, live performance, artistic installation and audiovisual language (storyboards and camera movements) are swallowed up in these simulated platforms. These worlds have languages that do not contradict each other but rather inhabit, speak and circulate on the body of the critic. They are interpreted in their communicative relationship (Jiménez, 2002) with the verbo-iconic, through the writing of texts, registered in electronic databases for the exercise of criticism (Cauquelin, 1998). Therefore,

multimodal documentation collaborates with numerical ekphrasis (Acha, 2004; Guasch,2003; Rojas-Rocha,2007), verbally describing the three-dimensional, two-dimensional, and multidimensional artistic object.

It is not that the museum and the virtual gallery restore the old Baudelairean hall of pre-modern character (before modern art), but that they reproduce it. This parallel universe is a copy of reality, through first-person avatar critics, carrying out the description, referentiality, semanticization and disassembly of the contents of the work, preserved in big data. In this space, the avatar-art critic extends to the geopoietic, technopoietic and autopoietic, considering an attitude of self-criticism towards the intermedial. The self-reflexive discourse of criticism expands hermeneutical practice through expanded video, achieving artificialized

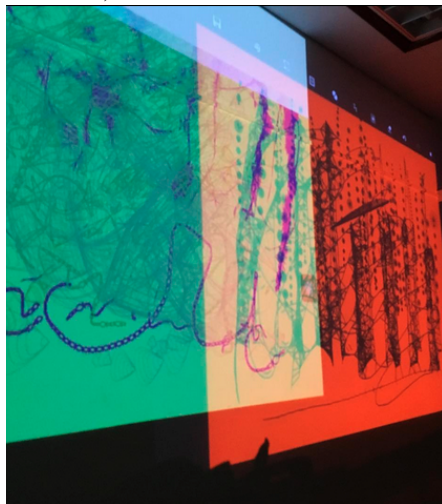
and robotic aesthetic sensations and fruitions. Focused on the commentary on art and its geolocation, the work appears uncertain, dematerialized, temporalized and ephemeral.

In this sense, the extime (external-intimate), is constructed in subjectivity (mind-body) and artistic and pedagogical mediations in the “time of transmission” (Debray,2000, p.13). Encompassing several formal fields, the types of writings and discourses act to review, comment, evaluate, describe, narrate, identify, and study the means in the construction of fictions of the collections. What is said about the work preserved in the media speaks of the micro-discourse or history of the artist and the macro-discourse. By entering this typology of messages, modes of distribution and cultural consumption (Canclini, 1990), the artistic experience of the emancipated spectator (Rancier,

2008) is marked in the mediospheres. The fruit of the visit to the museum or gallery makes criticism a source of generation of inventory dynamics and contributes to critical examination in the artistic field of

FIGURE 2.

Live painting: modes of aesthetic reception of the intermedial work. Aula Negra: Laboratory of the plastic image, the screen and performance. IIARTE, UCR.



the metaverse and video mapping, when live painting is mixed with soundscapes

The exhibited work responds to the medium as a message, which is identified with the signifier (MacLuhan, 1987) and the object of the mediation of the judgment. There, it is where the body of the critic lives in a microspace (cells, tissues, organs) and a macrocosm (open space, architecture, geography, galaxies), in the place of exhibition of works to be placed at the command of visual hermeneutics. On the one hand, the intimate in the critic's consciousness corresponds to partial and academic processes in the metaverse. These interpretive processes are determined by schools of criticism, which have operated in the simulated environment as a penetrated text. We have the case of visual sociology, urban iconography, literature on the web 4, within a digital culture and visual culture. These discipli-

nes allow us to analyze the proliferation of the globalized imagination, since they constitute the theoretical framework that explains artistic practices, crystallized in virtual works.

To a certain extent, other spaces where the impermanent body circulates are realized in augmented reality (AR) and 360 video, which penetrate the work of art over time, breaking the laws of physics. Between the reflective pause and the acceleration of the image, a dilemma arises due to retrospective obsolescence, mainly in contemporary art. In that place, the visual arts are linked to the instantaneous spectacle of the senses. By generating situationist drifts in the exhibition space (Debord, 1958), a hermeneutics of the delocalized and undefined image in situ is edited. Also, the act of creative walking is addressed in the direction of spaces illuminated by famous paintings,

which are shown in a virtual museum or exhibition within the artist's workshop uploaded to the web.

In the manner of biopowers, the pieces of the chess game (Helguera, 2005) are reproduced in this new system. There, the functions are activated and energized, where the represented body of the critic comes into tension with the virtual entity of the gamer logic. Despite everything, Helguera (2005) identifies this dynamic as a parody: the king with the museum director, the lady with the collectors or trustees, the curators with the towers, the gallery owners with the horses, the critics with the bishops. and the laborers with the artists, in the place of the table of snacks the decisive and safe encounters happen, to be able to establish friendly contacts, future loyalties, fidelities and professional ties (p.15). Which allows for an animated examination of works, intertwining the

dynamics of immersive vernissage with the forces of that field. There, in that high virtual modality, is where the meaning processes between works seen and works analyzed are based on digital “social choreography” (Helguera, 2005, p.59), where the everyday components of the art world participate. (Thornton,2010). In this choreography between agents, individuals and institutions, the field of art is explained. Domains, monopolies, and political-semantic and pragmatic alliances are reproduced for the accumulation of cultural capital in the “relations of forces” (Bourdieu, 1997), which paradoxically enter into a “capitalist realism” (Fisher, 2016), ironically imitating the practices signifiers and intersubjectives of the social field, seasoned by a technological zombification and a “depressive hedonia” of increasingly younger users.

This game of strategies is energized

by the metaverse, criticism is imagined from the topoetics of fixed, modeled and moving digital works, managing to demarcate non-places (Augé, 2020). The knowledge of space is supported by the iconic turn, where the avatar is a container of knowledge and receptacle of the consciousness of the inhabitant. The avatar of the critic constitutes a “body without organs” (Deleuze and Guattari, 2004), where content must be produced, so that he can carry out the exegetical and acting work. Hence, he has a rhizomatic and machinic link with the theater mask, which is filled with the character’s status. This virtual actant is woven from poetic knowledge about the works he reviews, in unfinished visual interfaces.

Another experience of mobile art criticism is the practice of remediation (Bolter and Grusin,2000;Scolari,2019). Old media is updated in new formats.

Then, they are translated into the multimodal, resemantizing the traditional instruments of analysis of works. In an area of the internal and external space of the exhibition, transmedia narratives (Scolari, 2013) produce language content from the Multi-Touch screen. This haptic matter is mediated in the physical and virtual world; displacing or fixing, even more, the aura of the work of art (Benjamin, 2018;Jiménez, 2002) through the narrative pact. Therefore, in the virtual passages of a gallery or museum, what is falsified is transmitted in the reproduction, increasing the condition of uniqueness and polysemic originality of the analyzed work.

In this history of coming and going in a mimetic virtual environment, which copies what is perceptible, art criticism describes that artistic reality. Another point is the practice of criticism,

which turns into overlapping worlds in an endless *myse en abyme*. There, specular and diegetic methodologies are developed applied to digital works, establishing syntactic and infinite chains of movement-images, linked to traditional ones, which are static. In the future, the projection of art criticism will enter into the dynamics of the Russian doll: the scalar replacement of a physical painting becoming virtual, generating mechanisms of juxtaposition as cinema and expanded painting do. This metalanguage is observed in the consumption of social products, transferred through quotes from other universes. In short, this link of exchange with digital literacy is vital to understanding the works.

Considering that textual exchanges operate in the art market, there is interest in the financial dynamics of NFT digital units, undervalued in bitcoins, to trading

in the “buying windows” (Friedberg, 1993) of traditional film media, transformed into virtual galleries in the current era. Thus, this hybrid and fluctuating market legitimizes a financial multimedia bidding tool for collectors of the metaverse (Cabral and Casalini, 2022). On another angle, criticism in large-scale space uses collections to communicate estimates based on the techno-scientific. In fact, the mobile phone or the virtual walk, in a cluster-type cartography, is aimed at high-level reception-consumption on the digital diffusion platform.

The aforementioned superimposes the perceptual individual, who understands curatorship, based on cultural commentary, art criticism and geospatial management, such as in Google Earth. There, the digital text oriented towards criticism becomes meta-thought of art and cartographic

guides. Starting from artistic objects, spliced with creative, parallel or complementary literature, we take advantage of a series of geolocation functions within the field of art. As a liberating task, it first starts from the symbolic production of a plastic and visual artist, towards an investigative approach, in resonance with the formative stages of the distribution of art. Thanks to the description, interpretation and tacit or manifest judgment, the pedagogy of the critic’s walk is understood in the work and its symbolic discontinuity.

These signifiers can vary from textuality to visuality, where different levels of iconic dissolution are established. These levels of linking the real-perceptible go from the text to the image. However, a direct relationship is generated with the accompanying writing through an

interpretive and hermeneutical axis of the symbolic producers. These pay tribute to the Diderot model by “commenting on the works exhibited within the Salons” (Cauquelin, 1998, p.99) and which function as a “theorization of practice” (p.98), serving in turn as channels of knowledge. to the reading subject, to the artists and the receiving publics of the communication process of art criticism.

In the dimension of art writing, the theorized writing is added, whose writing incorporates the resources of art criticism, to propose a descriptive methodology of the work, while walking in the gallery. This mobility is transformed into cognitive and discursive participation, including itself in intermedial procedures. Now, there are kinetic parts in the installation space, with which a hermeneutics of the image is identified, full of interpretive references.

Likewise, another discourse is shown, which underlies the ideas about the work, within which the urban image and exploration are linked based on the “duration and content” (Restrepo and Carrizosa, 2006, p.3) of the disclosed work, moving from the object shown to large-scale video-mapping, as studied in the Aula Negra project: laboratory of the plastic image, the screen and performance of the UCR.

Similarly, a performance conducted for art criticism merges the expectant body with the screen, within the grid of the device in an expanded media field, where the exhibitions become causal, generating critical arguments and judgments for the practice of art. a technological writing spread on the Internet. The critic’s writing is an art writing that revives the spatial simulation of a techno-textuality determined by bots

and chains of repetitive attributions; theories and disciplinary knowledge, linked to criticism. These visio-linguistic materialities of the exhibition are based on historical assumptions, conducted in research and computer programming, in juxtaposed fields for the progress of aesthetic interpretation.

2. The symbolic expansion of art criticism in virtuality

The expansion of virtual art criticism addresses the introspective content, in the intimate-public place of the avatars within the artistic system. It helps, at the same time, the advancement of knowledge, because it incorporates a techno-semiotic method, among others, for the project investigation of an airy space and contemplation. As it happens in the museographic tour, where the intimacy of the body-perceiver

enters dialogue with the ultra-modern appreciation in the field of otherness, an autobiographical record is formed, validated by passwords and inscriptions.

In another order of ideas, the expansion of the art exhibition is defined by the experience in open places. There, from introspection and emotion, the artistic representation is read in an infinite loop of polysemies. The ambulatory nature of opinion looping is singled out, through the sentient body. The interpersonal proxemic meaning between movements, through walls with paintings, is preserved and acquired by bitcoins: through which the collector attributes a virtual identity and acquires works for his archive. These approaches serve as a model to approach the imitated curatorial order, together with the approach carried out from the emotion of a passerby in

a parallel universe of people, processes and objects. The function of artistic expression, understood in its condition as an emerging state, approaches the gestalt of the city-museum, digitized and cinematically projected in the urban environment (Barber, 2006).

Likewise, the mental content for mobilization is covered: in an experiential-digital context and expanded to urban self-organization. By carrying out an exercise of introspection during the journey and the journey, multiple creative facets appear. The operational mode of interpretation of the work is carried out in the stylized assembly of layers and in the plastic structure. Then, there is information from the digital and media sphere, when that experience of seeing in 3D is transmitted through social networks or self-extension platforms.

Another point corresponds to the (contemporary) art system, from where the reception of the inauguration and the digital exhibition is made up of symbolic groups: artists (symbolic production), galleries (art market), collectors, artistic institutions, art critics, clients, organizations, and publics-audiences (De la Villa, 1998). In this model, some logics of the institutionalization of art are deconstructed: exclusivity, authorization, peer validation, legitimation, and elitist consumption. They play a role as arbiters of the “media”, “public” and prosumer users in physical networks. The body of the critic dialogues in an identical reality with visual ideas, coordinations, ergonomic tensions of forces and haptic layers, and at the same time, conquers unequal paths in mass and individual events, which do not hide this simulated disposition, but instead assess the art of live action.

In this complex reality, mobile art criticism is defined in its condition of admiration, self-reflection and reading of works, existing in digital territories and spaces. This animated criticism includes various writing formats: travelogue, chronicles, and reviews in the blogosphere that, when extrapolated with the self-reflective part of the creative process, can generate pedagogical mediation. Both processes, educational and creative, are fed by artistic production and art criticism, which is heightened in the part of consumption, immediacy, and connectivity in the matrix (Barber, 2006), being a site of wide-ranging projection. scale. Thus, this kinetic cycle is completed with art criticism and the hermeneutic act, by deciphering the virtual journey from symbols, mental or natural images. With the incorporation of critical discourse theory, converted into a multimodal text

(Rojas-Rocha, 2007), the nomadic fiction of walking in the exhibition space is described, carrying out academic, cultural, journalistic, and specialized criticism for geomedia.

The above indicates a dimension of the nomad who is self-aware of his own cultural existence, who has the capacity for self-reflection, while moving in a parallel intellectual activity, attached to theories that accompany critical practices. And judgments are made in the style of Diderot and the encyclopedic ones that are extracted from the stimuli of the simulated exhibition landscape. Furthermore, an ideological, philosophical and historical position is expressed regarding a simulated work. Let us remember that criticism unravels argumentative knowledge, approaching the study of the internal composition of the work. At the same time, it finds

places, according to the design and implementation of independent areas, for the exercise and projection in the process of contextualization of meaning.

Another terrain of art criticism is the cybercity of fiction (Barber, 2006) composed of symbolic acts and immersive graffiti (Marqués, 2015), where the passer-by experiences and contributes to the dynamics of mass and interpersonal communication (De la villa, 1998; Hall, Ram, and Shoval, 2017), decoding works of plastic and visual arts, projected in terminal cabins. There, the role of a Merleau-Pontian body-subject constitutes a multidimensional meaning

The Open Doors of virtual art galleries show phenomenologies and icon-ecologies saturated and agglomerated with works to interpret.

Conclusion



FIGURE 3. Artistic Work in Video Mapping: Immersion and Aesthetics of Reception in the Context of Screen Proliferation, by Rodolfo Rojas-Rocha.

These works are re-gentrified under an urban criterion of the urban image and cultural class, although they democratize audiovisual capitalism and diverse taste (Rosler, 2017), in the digital economy. This locus innovates

and exports the traditional with the intention of homogenizing popular consumption, virtually visiting art fairs¹ and neighborhoods (Wynwood or Soho) or in biennials in the centers and peripheries of Latin American capitals.

Art criticism in virtual contexts constitutes a mimesis of the real art system and provokes a series of challenges and criticisms of an ethical, cultural and economic order. Although the sensory influences the reading of the work of art, in the simulated world these readings become more complex since the avatar and the space are liquid and interactive. So, we ask ourselves what the role of future permanent, temporary, and itinerant exhibition spaces is set up by transmedial, simulated, and intermedial scripts. In short, it turns out that, in this cognitive and derealized journey, the appropriation and self-production of media space activates the strengthening of a potential posthuman culture within art criticism.



M.A. Rodolfo Rojas-Rocha. Plastic, visual, and media artist. Responsible researcher in the project Aula Negra: Laboratory of plastic image, screen, and performance. Associate Professor at the School of Fine Arts, University of Costa Rica.



Notes:

1 <https://www.artbasel.com/miami-beach/the-show>.

Referencias

-Acha, J. (2004) *Crítica de Arte: teoría y práctica*. Trillas.

-Augé, M. (2020). *Los no lugares*. Editorial Gedisa.

-Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Gustavo Gili.

-Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Sequitur.

-Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen*. La Marca Editora.

-Berger, J.(2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

-Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI.

-Cabral, C., & Casalini, F. (2022). *El Museo Nacional de Arte Decorativo*

y el metaverso (Doctoral dissertation, Universidad Argentina de la Empresa).

-Canclini, G.(1990). *Culturas híbridas*. Grijalbo.

-Cauquelin, A. (1998). *Les théories de l'art*. Presses universitaires de France.

-Englebert, I. (2022). NFTS and Metaverse: Collectors and Investors?, *Arte al Día*, 30 junio.

Recuperado de:

<https://www.artaldia.com/Reviews/NFTS-AND-METAVVERSE-COLLECTORS-OR-INVESTORS-PART-II>

-Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. Presses Universitaires de France.

-De la Villa, R.(1998). *Guía del usuario del arte actual*. Tecnos.

-Deleuze, G. y Guattari, P. F.(2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.

-Deleuze, G., Guattari, P. F.(1994). *Rizoma*. Ed.Diálogo Abierto.

-Dondis, D. A.(1992). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.

-Eco, U. (1982). *Lector in fabula*. Lumen.

-Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista*. Caja Negra.

-Friedberg, A. (2009). *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. mit Press.

-Friedberg, A.(1993). *Window Shopping: cinema and the postmodern*. University of California Press.

-Gombrich, (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza.

-Godoy, J. y Rosales, E.(2009). *Imagen artística, imagen de consumo: claves estéticas para un estudio del discurso mediático*. Ediciones del Serbal.

-Guasch, A.M (2003). *Crítica de arte: Historia, Teoría y Praxis*. Serbal.

-Heinich, N. (2016). *Paradigma del*

arte contemporáneo. Casimiro.

-Helguera, P.(2005).*Manual de estilo del arte contemporáneo*. Tumbona.

-Helguera, P.(2012).*Art scenes: The social scripts of the art world*.Jorge Pinto Books.

-Jacques R. (2008). *El espectador emancipado*.Bordes Manantial.

-Jiménez, J. (2002).*Teoría del Arte*. Editorial Tecnoalianza.

-McLuhan, M.(1987). *El medio es el mensaje*.Paidós.

-Márquez, I. (2015).*Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*. Anagrama.

-Mitchell, T., & William, J. (2017). *¿Que veulent les images?*.Sans Soleil.

-Restrepo, P., & Carrizosa, A. (2006). *Manual básico de montaje museográfico. División de museografía*. Museo Nacional de Colombia.

-Rocha-Rocha. R. (2017). El flaneo virtual a través de Google Street View

como una práctica artística. *ESCENA. Revista de las Artes*, 76(2), 109-124.

-Rojas-Rocha, R. (2018). Del video-mapping a la representación digital: espacio y mediación. *ESCENA. Revista de las artes*, 78(1), 125-148.

-Rojas-Rocha, R. (2007). *Hacia un análisis discursivo de la crítica de las artes visuales: propuesta de un método de lectura del texto del periodismo cultural en Costa Rica* [Tesis de maestría académica]. Universidad de Costa Rica.

-Rosler, M. (2017).*Clase cultural: arte y gentrificación*.Caja Negra.

-Scolari, C.(2013).*Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Planeta.

-Scolari, C. (2019). *Media Evolution*. La Marca Editora.

-Stephenson, N. (2003). *Snow crash: A novel*. Spectra.

-Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Edhasa.

-Vallejo, M. C. (2008). Museo Interactivo de Ciencia y Tecnología. FAUM.

STATE OF THE COSTA RICAN VISUAL ARTS

Original Transcript.

Series: Aula Encendida (Lit. "Illuminated Classroom")

Episode 04:

STATE OF COSTA RICAN VISUAL ARTS

Broadcasted by:

AICA Costa Rica.

Date: Wednesday, March 8, 2023.

Filmed at:

National Library, San José, Costa Rica.

Date: March 8, 2023.

Produced by:

Collaboratively, by AICA Costa Rica,

National Library of Costa Rica,

and Ars Kriterion E-Zine.

Producer: Orietta Oreamuno

The visual arts, locally and internationally, have been influenced by extensive discussions about the end of painting, the crisis of museums, the end of art and criticism, demanding urgent reflection from the actors on the cultural scene.

Therefore, the fourth forum of the "Aula Encendida 3.0" program of AICA Costa Rica, which took place in the Sala España (Spain Hall) of the Biblioteca Nacional de Costa Rica (National Library of Costa Rica) on Wednesday, March 8, focused on the encounters and disagreements between the definition of art, fashionable ideologies, creative freedom and the role of criticism.

The speakers in this fourth meeting for the VLOG AICA Costa Rica 11-23 were the artists Álvaro Bracci, Miguel Hernández, Philipp Anaskin, Man Yu, and Otto Apuy who discussed under the facilitation of the art critic Juan Carlos Flores Zúñiga (AICA).

This new forum opens the cycle of seven hybrid events scheduled for 2023 that feed the curriculum of new art

aica/COSTA RICA

Estado de las Artes Visuales costarricenses

Juan Carlos Flores Zúñiga

Comentarista y moderador

Miércoles 8 de marzo

4 a 6 pm



BENEMÉRITA
BIBLIOTECA
NACIONAL
MIGUEL OREAMUNO LIZANO



<https://facebook.com/bibliotecanacional.mjc.cr>



critics of the Costa Rican chapter of the International Association of Art Critics (AICA) and its periodical publications.

See the conversation at:

Vimeo:

<https://vimeo.com/807705925>

YouTube:

https://youtu.be/jQ4w_BQSnlo?si=IFa8gkTjvXemf_gS.

Speaker abbreviations:

PAn: Philipp Anaskin.

OAp: Otto Apuy.

ABr: Álvaro Bracci.

JCF: Juan Carlos Flores.

MHn: Miguel Hernández.

ManY: Man Yu.

Beginning of transcription

0:00:43

JCF: - Last year we had the opportunity to develop several dynamics, such as conversations, but also with the contribution of presentations from researchers this year, we want to start with four first meetings, in which we will be dialoguing, on different aspects that were recognized, through the AICA Awards, which were presented on February 15, at the National Library.

Today we are going to start precisely with the topic of visual arts. To do this, we are joined by the winners of the awards in the field of Visual Arts, within the AICA Award twenty-twenty-two (2022).

Very good afternoon to everybody, those

who have been joining. I want to tell you briefly that we are going to have a cycle of seven modules, in which we are going to be working on different topics. Today we start with award-winning visual artists, on the field of visual arts with: Álvaro Bracci -Rolando Cubero is not here due to a health situation, totally surprising, and in his place, there will be other members of the group with us-, there is Philip Anaskin, there is Miguel Hernández, Otto Apuy, and Man Yu.

The next conversation in 30 days, on April 12, after Holy Week, we are going to have award-winning authors and researchers from AICA, who are going to be, basically, addressing the topic of art and criticism, -right?- from the literary perspective.

The third module will be in the month of May, and will be about cultural disseminators, and on that occasion, we will have with us the National Library, represented by Doña Laura Rodríguez, Don Guillermo Coronado, who works with the magazine Coris de Cartago, Mariamalia Sotela, and other members who will discuss the topic of cultural diffusion.

The next module that we are going to have, will be about criticism and curation. Criticism and curatorship would be the fourth conversation this year, which is scheduled for the month of June, with the award-winning curators Elizabeth Barquero and Paulina Ortiz. Amira Gazel, who is an expert on the topic of curatorship, will be invited, and Otto Apuy, who also has done curatorship, and this server as a facilitator.

Then, we start with presentations, we start with the fifth module, which will be “Cultural endogamy and artistic development” which will be with Víctor Valembos. This is for August 16th, I will be with Mr. Alfonso Chase.

Then, the sixth module of the year is “The death of aesthetics and the emergence in contemporary art”, it will be about all the trends, and the problems and dilemmas posed by the contemporary art movement. There we are going to have Marjorie Ávila, as a researcher, Rodolfo Rojas, Otto Apuy and this server.

And we close the year, with a topic that we consider pressing, it is the topic of the market, the topic of the market is going to start with the concepts and policies of collecting, both state

and private, the topic of the Costa Rican art market itself, and the sustainability of this market.

So, those are the themes that we have for this year, these themes are also going to be reflected, not only in the live broadcast, and the documentary after the conclusion of each event that AICA is going to do, but they are also going to be part of a new editorial effort, which begins in May, with the AICA Digital magazine. So, this magazine is going to circulate at the Latin American level, and it is going to take input from these conversations like today’s, precisely, to be able to work.

I briefly introduce you to today’s evening panel, the award winners. First of all, I want to introduce Don Álvaro Bracci. Don Álvaro

Bracci was the winner of “Best Individual Exhibition” last year for “Tentationen” that was held at the National Gallery, he received the award in this category. Álvaro will have the opportunity, like each of the participants at the table, to present his answers to certain dilemmas of contemporary art that I will summarize soon.

Also going to be with us, part of the group or collective that presented the exhibition “Synergias”, with which they won the award for the “Best Collective Exhibition” of 2022, which are in this case, Philipp Anaskin and Miguel Hernández, thank you for being here this afternoon representing the group. Later, they will have the photo of the entire group. I wish we could have them all, but they wouldn’t fit on any table.

We have the award for the “International Projection” category that went to the artist Man Yu, who is also with us. She won the 2022 International Projection Award. We will also be talking to her, and taking her perspective on this issue.

And the fourth guest is the winner of “Consecrated Masters”, for more than 40 years of production, and staying active in artistic production and we are talking here about Otto Apuy Sirias, who won this highest award, which is accompanied by an exhibition, which is currently kept in the National Library, and we sincerely recommend to both those who are present and those who are watching us that they can come see it; It really is a very complete look at the artistic production of this Costa Rican conceptual creator.

Well, the three topics that we are going to address today - and there may be more, you are free to introduce something if you don’t like - the first topic, serious for us, is the end of painting, basically the entire movement that began in the 80s and of which Modernism is a precursor by basically destroying, making a revisionism of all art. And from the moment the painting medium ends, from it no longer exists.

The second was the museum crisis, in which museums had to reinvent themselves, basically due to the problem that museums no longer attract a new generation and no, what they contain is no longer traditional art, due to the means that we called before Fine Arts.

And then we have the end of art, the

concept that we are no longer faced with aesthetic contemporary productions, but anti-aesthetic ones. This approach is not new, it is something that comes from Duchamp, this one with surrealism, but it is certainly something that continues to impact art like frequent waves, both revealed conceptually, and in certain didactics of art that we have.

There are three problems that we face and that permeate regional culture, and of course Costa Rica, the concept of change, the concept of painting as a traditional consecrated medium, the issue of the crisis of museums or exhibition spaces, and the concept of exhibition itself, and the last one is the theme of the end of art.

There are people who maintain that it is not

true, we are living with two types of phenomena, some who believe that there is art, others that there is no art, others tell you that discussing functions others that there is not, but these are the trends that have been marked since the eighties in Costa Rica, the debate began, believe it or not, in the year 84.

We had a series of tables with experts, some of whom you recognize on the screen, because they are still young - right? - But in those debates a serious conflict arose, which also called for the death of the..., sum of everything, from the disappearance of criticism, and automatically each artist doing what they want to do in the way they want to do it, and defining themselves as an artist without any requirements.

So we are faced with this phenomenon, which is what Donald Kuspit calls, from art to "post art." Basically, he says that what we are experiencing is a kind of new visual category, which places "...the banal above the enigmatic, the eschatological above the sacred, intelligence above creativity... .", then takes us to the final scenario of the nineties, from which we are still living, where, basically, we have a drastic reduction in exhibition spaces, the disappearance, practically, of the critical exercise in our country, practically since '90, criticism in Costa Rica is beginning to be made by curators, not by critics, that is a radical change in terms of what we are waiting for, and to serve the public and the artists, and finally the critical articles disappear, because they become merely

articles catalogue, or what is called curatorial rhetoric.

That is the crisis generated by the death of art, museums and criticism. With those bases laid, we are going to start talking, I am going to take it in order of priority, -excuse me-, I am going to give the floor to Álvaro first and then we are going to go to the left.

0:08:48

ABr: - Well, then the first topic was the end, the purpose of art. I believe that man has always sought to express himself in some way, in various forms, let's say historical, musical. If we think about art, for example, African, they had these needs for expression, regardless of what happened after this, or the... the aborigines of Australia, or rock

art. In other words, it wasn't that there was an end that had to be supported, that had to have a reason for being, it was a need to say something from the most intimate, the most from a very pure, very internal feeling, right? Then we see that art when it is discovered, Aborig-inal art.

I'm in Australia, no one ever gives it any importance. These people, their distinguished grandparents, sold all this as crafts, when they realized that the aborigines, because of their culture, because of their magic, were a boon for tourism, they began to pamper it, to save it after having killed it, all in the last few days. that were left, they tried to save it and for the mind, their art, their art that was an authentic expression, - right? - of their culture

of raising things, of a very particular world, invisible to everyone else, it became a high-class issue, managed by a certain gallery, by certain things, so they did not fully respect the origin of art as such, as it was, and they threw it into an infinite market and it is hap-pening and [in] many places, in everything , all over the world, and then I say that the end of art has to, or we would have to try to respect its original need, for it to survive be-cause this excessive race to maintain itself or to understand the need for a market is de-stroying it.

0:11:22 JCF: - Thank you.

0:11:24

MnY: - When I read the end of the painting,

there is the end of the why. And also, the literal end of... I feel that it is almost the end of painting, because nowadays, with the world being so fast-paced, everyone wants to sell, because there is also a very big economic problem -right?-, in the art market, and more for artists who are not connected, and more for artists who could not perhaps win an award of international projection, because they cannot pay a ticket to Dubai to exhibit there, now, a lot of good artists are being excluded -right?-, and, and we are also in a country, -right?- that freezes, if you talk, you burn, so...

0:12:19

JCF: - We can speak freely.

0:12:21

MnY: - Yes, I feel that we are destroying art because of the acceleration and because here the artist who leaves, who returns from other countries, is much more appreciated than the same ones who have always been here, -right- It's not that I'm saying we're sellouts or anything. But I simply believe that what art is, what good art is, has to do with how many times [the artists] left the country, how many "likes" they have on Instagram or Facebook. So, to survive in an art, the artist has to use more immediatist techniques, because there is the great master, -right?-, who is painting, while other young people are already at Sotheby's selling thousands of dollars, without knowing what a consecrated master is. For example, even then with this fast-

paced world, with this fast-food life, I believe that the essence, the inspiration, is being destroyed, perhaps not only painting, but everything, everything, many aspects of traditional art, and also because it is not being given the value that painting -or good craftsmanship- really deserves, because now everyone paints and it became... Obviously with those..., with those conditions it became something more elitist.

And yes, there are many guilds, and seeing the guilds, they no longer believe us, they don't know what social class one is in, no. Okay, where is the respect for traditional [artists]? It's more than a complaint, it's a question, I don't know where this is going to take us.

0:14:11

OAp: - Thank you. I loved that part that Juan Carlos said, the death of art. No, art has never died, some movement has killed it, some artists have killed it, but other artists have also revived it and rescued it, and other movements have also rescued art from where it had fallen, but always, al-ways, there will always be changes. Why? Because art is from its specific context.

How can we say that art has died, now, for example, when it is rather being renewed, with all the new expressive means that exist? Before there was only oil. I remember that it was oil, oil, the ho-ly oil and [he] who did not paint in oil was not an artist, or not, and then other mediums of envi-ronment, of painting, came, I

am talking [from] many centuries ago.

So, that art that was made there was responding to its context, the art that is made today responds to this context that we have all had, that thread that we are scared - right? - because, because of the multi-information, there is so much information and the artists now, for example, the young artists, they are more similar to each other than them to us, the artists who are older than them, for example, and yet, we also looked a lot like other artists from other countries, so -eh... - a post-conceptual Renaissance occurs, digital art comes - right? -. The expressions came, the world has grown.

When I was [a] young artist or we started,

I remember that a painter or two came out a year, - "look, an artist came out..." -, there were maybe two that came out, and of those two I still haven't a woman came out. Of course, we had had female artists. So now there is also another movement, that the women's movement in art, which is also renewing many concepts, is demolishing many male-sexist concepts, etc., that had existed in art, all of this is to talk about a change, among other changes, the internet, what it has done is a great opening, such that fine arts are almost no longer needed, you go on the internet and look for some of those platforms that exist, and you will find hundreds of possibilities to make sculpture with branches, with cans, with wood , etc., with whatever I would like, and they are there, you see them, I don't know if all of

you have noticed that, that, and look at this better to my sculpture students, I tell them, look, look at that page, and we don't need to talk for the whole rest of the year because it is expressed there and they are assuming it, that, that is what we called fashions, etc., in times before, now they are no longer fashions, they are already small movements that are taking place, which then end up being encompassed by a critic, by..., by someone who, who took on the role of investigating that and writing about it, yes, we really live in great chaos, but that art, they are making art, it is there, art always goes to be there. We simply have to discover where it is, and even then we say: "...Ah, that's it. Everything was discovered...!"

Yes, but as we discover this, we also

discover that we do not know everything, sometimes serendipity, sometimes an artist looking for something finds another, that is, the media opened the panorama of artists to express themselves, there are many who do not could be good at drawing. So they couldn't express themselves artistically, or etcetera, then someone else had a lot of skill with the camera, with, with the video camera, etcetera, so they could make video art, they could express that great breadth that there is, it's what is producing a great Revolution, which is a conceptual Revolution, just as surrealism, for example, showed a great panorama opening to everything, just as artists became multimedia, for example, but at that time it was not like Picasso, now all artists are a little Picassos, I'm talking in the sense

that they are multimedia, that he not only painted, but that he made sculptures, that he made ceramics, that he does well, etc., everything that came to mind, so that great breadth, that great information that exists in We in the media have read it, more about art theory.

Before it was..., there were few books that came here, even the important art books of that time were not translated into Spanish. So that change, that is what it is producing, and what we believe it to be, that art died, but, but... What would have happened, for example, if, if, for example, surrealism had not existed? And we talked about what would have happened. Imagine what would have happened if it had not existed. It wouldn't have come, a whole bunch of things that came

later. So now I assume that no, it hasn't died.

0:19:54

MHn: - Very good afternoon to everyone. Brilliant. Well almost all my colleagues have already said it. I remember when I was a student, going to the studio of the great master Julio Escámez, the great Chilean painter, I would say to him "Don Julio, Don Julio: how is the art?", and he told me "The art is great, it is excellent, the one I'm trying to see how I can get to that level", the other day he came and "How is the painting?" "No, the painting is at a maximum level" "I know, I'm trying to get to see if I can reach that level".

Yes, I also consider that, on the contrary, art

is rather in the presence, painting, of all artistic visual manifestations, of videos, that is, I feel it, that it is rather very rich, we are in a stage of incredible information, as Master Otto said, it is multimedia information. I am a professor at the Universidad Nacional (National University), and I am truly amazed by the amount of talent - dear, (pats P. Anaskin on the shoulder) who has been a professor at the school - he can confirm this, I am amazed. from the talent, the ability to draw, to paint and of course, they have access to a lot of YouTube videos, and they can find out, the anatomy, the volume, everything is there.

And before it was very difficult, before we only had a small brochure, -remember?-, and the truth is, I think that since there is a lot of

visual exploration, now, -um...-, with respect to what I have always thought, let's say that art in my case is a need, a great spiritual need for expression, like a search for the essence of things - right? - now Juan Carlos mentioned Donald Kuspit, and he was my teacher in Frankfurt, and also another man who was very important who was [Kevin (?)] Grinberg, and another called Hard(?) Foster, but I mention them because in reality, for me let's say, I didn't understand much, imagine philosophers and the most important thing, and everything for me, the most important thing is expression. But yes, when, let's say, I try to express something in, that's why I feel that art will never die, because it is one, it is totally intrinsic with the human be-ing, there will always be new problems, new

solutions, human beings will always be renewing themselves, and there is artistic expression, and that is why I do believe, but fervently, that while we are here, art is always a need for human beings.

And perhaps just to finish with..., I really liked what the master Bracci spoke about his experiences with the indigenous people in Australia, when I was a student, and I graduated here, I am the first graduate of the school of plastic arts from the National University, I always like to say, and then I got my master's degree in New York with a scholarship, and that helped me a lot, really, because one, precisely there I was exposed to more information than before - right? -, there is more information and I arrived at the New York Metropolitan [Museum], and I see the

works, large quantities, everything that is modern art, and removed like this, on the first floor, at the back, is what was called primitive art of the Islands, and the big ones, there is a huge collection of incredible pre-Columbian gold Costa Rican art, and of all the, let's say even, contemporary tribes or cultures, I'm seeing those works there, I say, but look, but this is Miró, this is a Miró. And this is a Picasso but since I've been leaving, [to] the second floor, where all that is and now I see here, but Leo and even before them, and now contemporaneously, but they continue doing and they don't know me that much, but what surprised me, that, was seeing what they had [them] as - right? - retired and of course, then we would have to talk about other issues, which is all this - what could you call it? -

neo-colonization of art, or dictation of the, of those of the Europeans, it was not for control, one studies the history of art, what one studies is European art - right? -, no, no. Where is the art, let's say, really like, like the universities. So, what happens, what, what if Europeans, for example, in art can, if they copy it from them.

So, more like what is this called, my friend? Well, a kind of Neo art, let's say, like they are based on, on other primitives, if they, or the Third World countries, copy them. So it's like a kind of [in-audible] although in reality not so much because of postmodernism, and all this, but nothing else to finish, I always remember, it already changed a little, but I liked modern art, whenever I went to the Spain,

here was the small painting by Frida Kahlo, and in front another [from] Diego Rivera, but very small, and this is when I go down to the floor, where people leave the coats, there is a beautiful work by Wilfredo Lam, seriously, they are like aside, that is, the great European artists do occupy the highest places, then of course, they are also policies of the great powers, I think they are going to expose that - right? -.

And to close, just another, another small detail, I remember when I was studying, I read in the New York Times that there were eighty thousand professional painters living in Manhattan, who come from all over the world. Imagine the ambition and the talent, and the power that there is, plus, add eighty thousand painters, who also come

from within the United States to compete, now because [Manhattan] is the art capital of the world, the center - I think it is still, right?-. And at that time there were six hundred art galleries in all of Manhattan, and of those six hundred art galleries, only twenty are the ones that one could say are worth it, because the rest are small galleries that no one is going to see, or... Of those 20 galleries, maybe two belong to Mexico, two belong to Brazil, one belongs to Argentina, and they, basically, are going to exhibit their artists, their own artists, that is, they do not have space for others, So, -you see?- there is much to discuss here -right?, this...- and I think it will be one last detail.

Yes, in the... I remember that, in the Venice Biennale, when I, I was participating,

invited by Vicky Barrios -Vicky Pérez, sorry- and -this...- I went to what they call -What is that named?- The island where there is a species where there are... from the Pantheon of artists, there are already the big ones, let's say those that have their -um...- important galleries, but they are like mausoleums, they are big buildings. And then, that time, that day, the painter won, the great prize. This one won by um... Ignacio Iturria, and of course, he was creating the... the great gallery, precisely Uruguay, and the one who was on the jury was Ángel Kalemberg, an art critic who is a close friend of Ignacio Iturria. What I'm getting at is that then, let's say, the awards, you also have to have the space to exhibit. When we, or when I exhibited at that time, it was a gathering, that is, we had to expose

from Mexico to Argentina, which did not yet have it, all jumbled together, in a space no larger than this, then - you see? - Sometimes we buy ideas, that..., we have to, like [we have to] contextualize.

That's why there is much to discuss, but the fundamental thing, I think so, art grows, right? So, the most important thing in my case and personal friends, I think all teachers know it already, it is a search, there is an intimate essence, that is, a superior essence, man always tries to transcend the human being, and rather we are at the door of great wonders. Well, with great pleasure.

0:28:10

PAn: - Well thank you, first to express that I am very happy to be here in

front of -well-, sharing with masters like that, of art, in history -right?-, and with colleagues of the new generation, so, basically, I disagree that art has died, and I feel that it will never die, because let's say, it is rather in the best moment, because the existing tools, and added technology, let's say, the level of painting that there are in some very high level academies - right? -. And obviously, all the "outsider" artists that exist. But what we really need to be very careful about and analyze with a magnifying glass, is the system's approach to art.

Basically, because the system makes many categories of art invisible, then there is art that is beneficial to it, and there we enter into a dilemma, which almost has to do with the politics of art - right? - that - well -, Well, it has

been there since the era of Nazism and communism - right? -, from even aforesaid and, and today when, supposedly, freedoms exist, it is rather the other way around - right? -. I think we can make comparisons, like why Bad Bunny is so famous and what do I know, and a very good German underground group, which makes, let's say, classical music with electronic media, you've hardly heard it, it's because of an approach... - right? -, I feel that the apparatus really excludes, let's say it excludes quality art, we are in a moment where, where, let's say, the system requires a very sheepish and manageable society, so, if we give them art, well, they are going to be future revolutionaries, all the heads are going to blow off, so we live in an anachronistic moment where, obviously, let's say, the

people are kept ignorant and art has been - right? - the engine, the spark to denote many times, many times these revolutionary movements, which can be detonated if... If - well - if our society consumes Tarkovsky films instead of Netflix, or Buñuel films - right? - it is dangerous, there we enter into the issue, that art has an ideological charge, it also has a symbolic burden - right?

So, obviously, the people's agenda is from the world system, what it requires is a type of art - right? -, and it has to do with politics, whoever believes that we are in a moment of freedom in art, is completely crazy, I would say. because rather we are in a moment of exclusion, very exclusion to-wards..., towards many themes -right?-, and, well, and the artists who go the other way, possibly make them invisible,

that happens, even in the institutions, let's say, national ones, that, indeed, that are already beginning to become a kind of Cosa Nostra, where things happen only among friends, and let's say, my question would be "When are they actually going to do an investigation into what is happening in cultural issues in Costa Rica? In other words: Why don't they go and look for diverse artists?"

No, it turns out that there is a theme, which is a fixed theme -right?-, which I would say is an agenda theme -right?-, there is a type of artistic study -right?-, which It has to do with, with the most popular magazines in the system, Anexus,..., -right?- which also makes sense that they have a colonizing emphasis or art -right?- Obviously, no, which excludes -does it? right? -, the art clos-est to Latin America, or

even - right? - well, let's not just talk about Latin America, South Africa or - right? - Australia, Asian art is also, it's really very excluded - right?-.

In other words, or they are not excluded, but it is very much in..., in their atmosphere, in their..., in their place - right? - For example, we don't talk, I who studied art history here - right? -, there was never talk about art in Russia, for example, that I come from Russia - right? -, it was not talked about - right? -, they only say that there is an iron curtain, which is supposedly ideological. But obviously, that responds - right? - to the story told by the winners. And I have been there, also studied, there are a lot of artistic movements that aren't made visible.

So that approach, basically: What kind of

music is useful for the system? What type of art, of painting, does work with the system? Or what are we going to feed the young people? -right?-. Basically, that's how governments think, we better give them Netflix and Bad Bunny, and bye. I mean, now, they are quieter, and nicer, and that is a matter of responsibility in artistic criteria. What should the artist do? Being in, in small groups - right - that I would say, that could even be called criminal, because, well, since they are a super circle - right - and no, they don't let other artists who are emerging enter? Well, I, I would say that we would have to reinvent ourselves - right? -, see what is happening - right? - that..., what is happening, basically in those cultural atmospheres - right? -. Basically, it would be like this.

0:34:32

JCF: - I'm going to try to make a summary, because each one of them touched the elephant with their eyes closed, Álvaro concentrated on the theme of essence, at going to the roots, on learning to recognize that the... The history of art does not begin culturally in museums and galleries, in different European halls, but rather it begins in a cave, then already a totally primary concept - right? -, atavistic. Where the first descriptions, obviously magical, of emulation of nature, and protection, are built.

We are clear that the first part, or the first line, let's say articulating, is, we have to recognize our origins, have a clear history. -Um...- I'm going to summarize, many will forgive me if

I omit some-thing, but about what impacted me the most, what they said...

Man Yu focused a lot on the part of the artist, the condition of the artist and essentially, the genuine concern of how the artist is recognized or not, regardless of his allies in terms of his craft, his commitment, his passion for what he does, This and the other important word is that whether this recognition is made or not, whether it is made is not based on any truly recognizable parameter, yes, they are arbitrary parameters, they are capricious behaviors, and they are external judges that respond obviously to the issue of agenda.

Otto concentrated - neither of them denies that art has disappeared, they both maintain the same thing, everyone

generally agrees that art continues - Otto concentrated more on the conceptual contribution, just as art basically becomes an expansive contribution - right? -, he made the almost historical review, from surrealism that stood out as a detonating element, a "Trigger" in this whole situation, and from there he articulated, that we are rather faced with an increasingly more richer, broader, more multimedia environment, in which the opportunities for growth are infinite, all de-pending on the artist who articulates it.

Miguel focused on the topic of personal experience, and how this impacts him, specifically, understanding that art is a relationship between two lines, it is first an existential issue, because it is what defines him

as a person, and as a contributor, but the other interesting part is the metaphys-ics part, like all production, deep down it reflects, not religion, but spirit. and this, this part, then he articulated with his own experiences, and so on, how the windows of his life were expanding, from the time he graduated in Heredia, until he arrived in Prats. And how this totally enriched his concept of what the world exists, it introduced the topic of colonialism, the topic of post-colonialism, and the topic of postcolonialist reading, which is a topic that is not discussed much, and which is a topic that we should, at some point, enter into, as soon as I'm going to glimpse a word about it.

And Philipp, very clear against the system, I really like him for that, what he

does. It seems to me that essentially, the artist must define himself in terms, not of what the system says about him - right? -, but of what he can contribute, regardless of what the system says about him, and of course art In Costa Rica, historically, it has been a club, and the awards are a club, and the recogni-tions are a club, and we have always had official artists, that is, we know that the political model of this country is Unidad, Liberación, from parties that we have always had, we have had official art-ists, I am pleased to say that tonight I do not see any official artists sitting here, which encourages me a lot in the sense that art is happening on the margins.

A specific comment to enter the second part: the country has defined itself culturally - here I have Inés Trejos,

who is a pioneer in this -, it has been defined through the definition of cultural poli-cies, and those cultural policies proposed three objectives: one was to bring art closer to the community, that is, to reach the people directly, to make artistic production accessible. Two, establish and foster a sustainable way of life or economic condition, so that artists could make a living from what they did. And that is the objective of creating an art market, based on state influence and state policies. And the third thing was essentially to use this as a liberating, educational, aspirational element, where society grew, matured and became better every day, through what? To share art, to produce artists, and to promote art, inside and outside the country.

OK, now: What happened to this system?

And we can get into the issue of the system: Has the country improved in terms of culture, or have we gone backwards? I just mentioned three facts here, in the first introduction, where I said [that] the number of galleries is decreasing, not increasing, the people who curate in this country are the same and they all come from the same cradle, no I'm going to go to work at an institution, which is 50 meters away, but everyone is the same, that is, everyone thinks the same, judges the same and does the same, they are the same people who make up the juries, make the curatorships, select the works for acquisition, and establish state collections.

Let's see: Is there diversity or not in Costa Rican art? People say that for there to be diversity at this table, we

should have three men and three women sitting, because we are not meeting the quota, someone wrote to me early about it, and I said "I don't care if there are sitting at this table all the women, and I am the only man; What interests me is that people are sitting down and have some-thing to say". Is that diversity, or is it diversity to work on a quota system, regardless of the capabilities [and] talents that people have? When we talk about the agenda, and when you are talking about the agenda, Philipp, you are essentially referring not to diversity, although it is called that, but rather to restrictions, then either you comply with the agenda and then you exhibit, you have awards, you go outside. of the country, or they did not comply with the people, and they are dis-criminated against.

Are we really facing a freer world? I maintain and agree with Philipp, that we do not live in a freer world, I believe that we are more slaves in this one, and that, unfortunately, art is not fulfilling its disruptive role, of rupture - right? -, and of renewal of the mind, heart and spirit of the people, you are an exception. But again, all innovation begins at the margins, we can talk about a system, we can talk about museums, about cultural policies.

Who wants to start? Now you can just raise your hand.

0:41:23

OAp: - In terms of cultural policies, it is art, because there was a bit of talk about it among every-one. We talk, we touch on those topics. Then we

all have a point of view, or several points of view. But we have to be brief, for example, -eh...- sometimes we don't realize how much, how many beneficial and positive things art, and the development of art, has done in this country.

For example, it was always said, I'm talking about the early 80s, that I defended more of a position of, towards nature, that we had to take care of the environment, etc., and at that time, well, there was no talk of ecology, The word ecology did not exist, what I am going to say is that this discourse of the artists, which was not only me, but several artists, reached the people, created awareness, more than scientific research, let's say, that the doctoral researcher, etc., who spent his entire life studying the environment, etc., etc., is sent

with a scholarship to Guanacaste, to explain the dry tropical forest, which is 9% of the world, remains there in that area, but their research end-ed up in the garbage can, because there were no funds to, to protect that, that mass that is left in the country, but the artists' speech remained in the people, see to what extent, for example, the position of the artist in defense of an idea, in defense of something important for the country, be-came one of the current policies, in this government, and in the governments that follow, and the past government, which is the pride of being Costa Rican, for defending the environment, Costa Rica is known to the world for that position, etc.

But we must not forget that the artist's speech was what led to that, it also

led to giving it a more meaning, let's say, I could say, honest with, with the landscape painter, the landscaper also learned from that, now, the landscapers speak that they are defending that landscape, on the other hand, before it was a decorative, beautiful thing to, to put in the houses - right? - see to what extent, the movements, and the expression of each one, in the place of their artists, they are going to stay.

What happens is that we do not know the scope of what the artist proposes.

0:44:21

ABr: - And well. I have often asked myself, the phrase that always circulates, one is a professional artist the moment one can make a living

from art, I always felt this was conditional, and I could not paint to have to support my family, I always had to look for resources, to have total freedom in my studio, and this has allowed me in my 53 years, 55 years, to be painting, to be able to follow my themes, my themes of protest, my theme of putting the viewer in front of something, that..., stimulates in his thinking, that the economic result was never excellent.

However, I have a lot of works, from my entire career, which I wanted to say, that the opportunities are there, if one is sincere, no..., it does not please, no, that sweetener, the party has to sell. For example, I want, I have always been anti-system all my life, -ma...-, in these last years, without looking for it..., the system has allowed me to remove the pile

of my work, which was thrown all over the house, throughout the [butica(?)], along with everywhere that I didn't even remember existed. So, I didn't even know the director's name, Sofía, she tells me, look, [...], professionalism. Why did it happen to me? I don't know, I never did it, I never did it, I [didn't] know anyone, when I exhibited at the Juan Santamaría Museum, and I presented, like a -sorry-, like a stream, all my things, I filled out all the forms, nobody knew me - right? - personally, maybe they knew my work, nobody personally. I got to the secretary there and presented all my stuff, and I was able to do two important exhibitions at the Museum... Did I have explained what I mean?

The same thing happens with the private

gallery. For me, a private gallery doesn't give me a high five. Why? Because my work is not a bearer check, rather my work is sincere, it remains, so how happy an artist is in the ecology, whether in the social struggle, wherever he is, the important thing [is] that he is sincere with himself, and use the resources they are given, on the court, I, I have been using the Mac for 40 years, as an instrument in my workshop and, and I remember that people were ashamed of using the computer, when I put the pixels, I had to clean the house, I had to get all the pixels out of those hands, because it was impossible. There were four six-meter ones. And then she passed it all on to me, did I've explained me? So, if one, if one has a line, and is forced to have to please in order to live, what do I do with a family, with

two children, I can't, I can't play the genius, and with whom I feed him, with what I sent him to school, with what I give him health.

So. I was a businessman, and halftime my [day] life, and I was an artist in the other halftime of my [day] life, this sacrifice that, furthermore, I don't think I could have lived 24 hours a day in the studio, the feedback that everyday life gave me, seeing everything, an industry worker, what he needs, what he does, gave me a lot of encouragement. So, I think the important thing is to believe in what you do, and work hard until the end, whether it goes well, whether it goes badly... How it ends, it ends solid, sincere, you did it.

0:49:42

MnY: - I do see a big problem, I feel that there is a big crisis in this art environment, precisely be-cause there are many artists who do not depend on selling works to survive, so they can remain faithful to their inspiration, but ...How many of us can do that?

For example, I am going to tell my case, I have many paintings in the house, they no longer fit, and the problem is that each time new exhibitions cannot bring out the same thing, because they are going to say "Damn, what is happening... -right-, that you have nothing more to offer?"

So yes, I think it is not the end of art. Just the teacher Julio Escámez had said, "on this planet there are only two legs, one is science, technology,

and the other is art.” If one this, -eh...; The planet, that is, the world no longer works, but it is being transformed in such a way, that I do feel that it is excluding painting, because in order to do more, because now with bitmapping, video art and many other technological means. ..., that is, we cannot deny, no, no, deny that painters now do suffer many disadvantages in the world of art, we can say that it is a lot, that is, there are many beautiful and redeemable things, and for some artists who do not depend on sales of works can continue.

Because really the artist is not only becoming complacent, and we are talking about, those who have hot blood, the most rebellious have it, who, not only are they pleased [in] bowing down, even I have seen

cultural centers, who say “Ah, we are not going to work as such an artist, because it is problematic...”, as if we were dogs, that is, it means that, if we don’t like our work on this wall, no, it won’t come back. to contact us, we can’t say, -now?-. So, I feel that that is a reality. -Already...-

0:51:06

ABr: - One barks, and...

0:51:07

MnY: -Oh yes! They remove you..., they remove you from the list. No, it’s not that I’m a problem-atic artist, or anything, but I’ve seen, I’ve seen many cases, where they remove someone just for making a judgment now, and we’re talking about the same artists, who make a screwing

perfor-mance and a crazy one, and... But before the curator, before the museum, some well-hair-cut little dogs, because if not... -right?- And also that cronyism, etc., it’s, it’s not easy. It is not easy, and so, I do believe that art does continue to transform, but yes, we are very close to the end of painting. Hopefully we can find a way to embrace it.

0:51:53

JCF: - A comment, before passing the word. When we talk about painting, and we are obviously referring to the two-dimensional format - right? - which we are all used to since school... Ok, basic question: Do you really believe that people buy more or less paint nowadays? I ask you a question rhetorically, I’ll give you the answer.

Al Price put out a summary of the sales made, during the time of COVID - right? - by 2021. Eighty-six percent of what is sold in the world art market are two-dimensional paintings, - Ok? -, what is sold of contemporary art, we are going to talk about that intangible art, performances, video arts, these ephemeral productions, and all of that represents less than 6% of market sales, now see what is happening, we are reflecting the same thing as a country, but there is a problem,

When the representation of 6% occupies 80% of the museums, I want you to follow me, if I only know that 6% of the production at the same time, there are people who buy it, I don't know, there are museums that, at least, they give him a grant, or they give him a..., a prize, or they make a

do-nation, or they support the artist in some way.

Because these artists cannot operate without the support of the official apparatus, museums, and galleries. No, they cannot operate outside of them, they cannot sell on the street, for example. So, again, we see that most of the important museums dedicate their main exhibitions and curatorial efforts to that work that represents only six percent of the market... Ok, let's continue there.

0:53:36

OAp: - I'm going to read something that I had, that..., that was perfect... I'm just going to do the reading, I've already done my part a bit, and then I'll pass it on to you, I'll... It is, it is a phrase by Oscar Wilde

that says "hyperproduction, in which humanity has forgotten to be intelligent", that is, there is a great production, there is a great mass of artists producing, and there are also a lot of galleries, notice that, for example, Amón cultural um... This program that is, that there is going to be cultural, has like, like 17 places with exhibitions of artists there, and they are going to visit and cost, for example, a place like Key Largo, for example, has a huge production of exhibitions per month and, and there are 20, there are 10 artists in each [one] of those exhibitions. That could never fit, according to the policies of the Museo de Arte Costarricense (Museum of Costa Rican Art), it doesn't have enough rooms to produce.

So now, for example, I remember,

for example, when I arrived in Barcelona, and that happened to all of us, that we realized that..., that it was not like in Costa Rica, in Costa Rica, we came from one of a kind. welfare state towards art, they gave us scholarships, they gave us places to exhibit, Doña Inés was in charge of a lot of that, there was a lot of activity and everything, so we felt that when you go outside, the state is not there - right? -, You were talking a little about the fact that the United States did have it, France did have it, Italy did have a chance, we did not have, as Costa Ricans, anything to defend us in the state, so from there, I thought that yes, it is really true, but there is a hyperproduction, there is one, a great production, but it requires a lot of rigor, there is a lot of conceptual exposition, there are lots of conceptual actions that are done,

you have already seen any number of possibilities that they do and everything, but without rigor, that is, There is a need for expression, but there is no rigor. So that's what I'm going for.

Faced with this hyperproduction, what must be applied is rigor, so I have hope that a large amount of good [works] will come out of it, because from the little that we were before, for example, what was produced to what they are now, taking let's say, of -um...-, there, the, the best, the best pro-ductions, that's enough. So, I see artistic activity as positive, and I also see positive, that there are many galleries, there are many, there are more galleries than before, and now more in the post-pandemic, more in the post-pandemic, everyone, informal, but they are, but they

encourage art-ists, artists have a place to exhibit, because there are many of them. So, demand and supply are already there, as in the rest of the world...

0:56:50

JCF: - We have gone from a state that was the great protagonist, the great mirror of national art, to having these microcosms, or specific niches, in which people have the opportunity to exhibit things, that you could not put within the current system. -Correct?-, this is how we are...

0:57:07

PAn: - Well, several things, it's very, very interesting everything you are saying, and well, I'm going to start

with, because of what Man Yu said about troublesome artists. I consider myself a super problematic artist, in fact, artists should be problematic. Because if they are complacent, that's as far as it goes. So, what they do is purely aesthetic, and it responds to marketing. That is, to the system of, let's say, supply and demand price, and well, there is no criticism, that has cost me a lot in my career, but also, I am too proud to say that, that I am not, I am not complacent, I do want to tell you some things, I feel that, for example, that state aid has been focused - right? - on some places, where access is practically impossible to reach.

I have been, let's say, 15 years of painting hard, every day, today I painted and right today I paint-ed, I was painting, and the truth is, I mean,

many times there is no way to reach those institutions, I mean, I made a exhibition last year, in a beautiful, but poorly managed building, called the Centro de Patrimonio (Heritage Center), and let's say, well, luckily it exists, they give space for some artists who no, they don't have to put them in waiting lines for three years to expose, and after that, lies, because they put some in the middle, which I have realized, so -eh... right?-

And we all know that, that is, no, this is not a secret to anyone, that is, that is influence peddling, which, by the way, is a crime, except in the Ministry of Culture. That's how I see it in this country, and well, to tell you about my experience, I had to carry those paintings, no one helped me put anything together, that is, I had to put those gigantic paintings, that

is, the artist behind them. putting the paintings inverting the paintings, and there wasn't even, let's say, what hurt me the most is that there were like three people doing nothing in that building, and I mean, I mean, it's not that they pay them to help the artists for the paintings, but humanly, I would say, if I see someone doing something, I help them. But well, even that otherness has already ceased to exist, so, well, the master Bracci mentioned - right? - that ..., that he was made visible, he wonders why, I feel that it is, because it is well deserved, because your work has been going on for years, it's a lot of work and I feel very, very, rather very happy, rather that they expose it to the best museums in the country, and it should be more, frequent, and etc.

But in my case, I made the decision to be an entrepreneur, but an entrepreneur of the arts, so, that is, I sell everything, that is, everything has a price, that is, someone comes to my studio, from the smallest drawing, to the biggest painting, I sell everything, because I live from this, and this is what pays the pot, that is, this, what pays the pot, and I come from scratch, because - well - my family was very humble, and thank God, and thanks to the Costa Rican welfare system, which seems like I am a little ungrateful, which I say, but no.

Rather, I am super nationalist, because thanks to the system, today, I have my studio, I have my little things - right? -, my little car - right? -, humbly - right? -. I mean, yes, I have been able to travel, I studied,

let's say, at the National University, which gave me a scholarship to Russia, it was the first time I left the country, I couldn't even afford that, but well, anyway, what I want to say, It is that from now on, ten years ago, it has experienced a very great deterioration, at the level, let's say, of its institutionality, and let's say, we see that even at the patrimonial level - right? -. How buildings are destroyed -right?-, I'm already bringing up other topics, but they have to do with culture and art -right?-, because, finally, it is our façade -right?- and, and everything, and for me, the arts, talking about painting, is talking about literature, and theater, and architecture and all the arts, that is, there should be a unification in all of that - right? -.

I believe that the creators themselves are

quite a lot, there is a quite selfish and floor-sawing per-spective in the country that, let's say, helps, let's say, that the Cosa Nostra is decreasing, and in addition to that no one notices - right? - where do the plants come from, and etc., I feel that there are approaches, there are approaches. In other words, there are approaches, there are things that no one asks why, let's say, and the saddest thing is that they finally pay, let's say, the taxes of, of, the simplest Costa Rican, the one who is there, rather giving us to eat, that is -right?-, because he is working there, in agriculture, and let's say, he doesn't know that part of what he spends -right?-, or of his taxes, goes to a system, let's say, of supposed culture, let's say, that he doesn't understand - right? - because it is a completely synthetic art, without virtuosity - right? -.

I'm talking about contemporary art, I'm saying that I'm saying contemporary arts, all of us who are alive at this moment, they steal until the end, that is, we're talking about them creating, let's say VIP art - right? -, that the poorly done installation and performance video, because one thing is that, let's say, we are talking about theatrical manifestations, which require a lot of practice, a lot of time, and another thing is a performance of a person, let's say sweeping all the time, -wait a mo-ment!-. That is, they are not there. They are inventing warm water, I mean, that was already done in the 60s, and there are giant institutions, with too much funding, like the Museum of Contemporary Design, which is dedicated to reinventing warm water, showing the, let's say, things that are basic,

that do not require, let's say, a study.

What is art? What, what takes dedication, study, time and let's say, has no genre, that is, it could be any manifestation - right? -, it could be a video art - right? - also, but now that, that a video would be applauded, and I have seen things like that - right? - three hours of, let's say, water dripping into a bucket, I mean, I mean, that's why there is - right? - wonders in cinema, which many people have not even been able to see, that is, -please!- let's make these types of things visible and, and currently, and of those types, there are very young people who, let's say, who, who do not know how to express themselves, because you don't know what door they knocked on, that is something real, I am a teacher of young people, and I have

had to motivate them more than necessary, than I was, they motivated them before. Well, Miguel, thanks to Miguel, I actually exist quite a bit in art. Because he was my teacher, he helped me a lot, but what I want to say is that let's say, to finish, is, let's say, that the human relationship between the State and the artist is basically disappearing.

In other words, I can no longer go and speak directly with the person in charge, as I did 10 years ago, and I remember, the Ministry of Culture was affected by the pandemic, they paid me money to finance an exhibition, that is, that existed in the Costa Rica of before, and we are losing it -right?-, it is not that they gave it to you, just for asking for it, but, really, you have to, you had to demonstrate the work...

1:05:18:

JCF: - Thank you. A couple of additional themes that are emerging right now, one is the integrity of the artist. So, we have two characteristics already defined by consensus, those who listen to us do not have to agree, but at least at the table yes, -um...- one is integrity. That is, not two faces, but a brave artist, who defends his ideas, in addition to the use of the word sincerity, the word that was articulated here is integrity. That is, not two faces, a single face without masks. The second thing that was talked about is not being complacent, an art that is not complacent, a proposal that is not complacent. And the third thing that was talked about is that the medium does not matter, that is, what really defines art is not the

medium. that [is] what we are clear about at the same time. Well, the next question comes: At some point it was said that we are saturated with opportunities, and that there are many things [for which] people do not have to go to the academy, Otto said, because now they have an academy on Tiktok, and I say Tiktok, because really, the concept is in a minute, you have the solution to painting in oils, for example - right? -, something that takes a lifetime. You learn it with two recipes on YouTube, or on Tiktok, I wonder: Is this generation, which is calling itself an artist, really...? -because I see plastic artists, I am a plastic artist, I am a plastic artist, and I am afraid to open the [web]page. There after the race, I don't have him as a friend, it's better that they don't know who they are. But the main

point of this is, these are people who think they are artists, because they think they can copy whatever comes off the internet, and no one is going to find out in this country.

People didn't know anything, because the magazines in the 20s and 30s, which came with prints of the works of art of Cézanne, for example, or Picasso, could only be acquired by a very limited group, an elite. educated person who also knew what to do with that, and we have written about that, we have already talked about it, I am not going to repeat the topic, and another thing is to-day, that someone can grab a certain fiber, I am going to use the word /fiber/, because it is a rather clumsy word, and I take the word /fiber/ and call it textile, and those of us who know something about weaving,

both indigenous and European, know that there is a great distance between using a plant fiber and making a textile, but they give it a certificate in the museum, “textile category” - right? -, and it’s a mess.

So, the question is, it is not the fact that there is information, which guarantees that there is diver-sity. There is a lot of information, but there is little talent and discrimination, regarding what in-formation I am going to use, and second, there is no rigor, which was the other agreement [on] that we are all here. There is no rigor because the people who are in charge of sifting that, wheth-er as juries, as curators, as responsibilities of the [authorities], of the cultural institutions that dis-seminate, finance, etc., have no criteria, and when they write the criteria, you

see him in his judgments, there is no criterion, that is why it is called a [judgment] fail, it is a total failure.

So, the question I ask myself is, -um...- Where is that old relationship, that I remember, when I met Varo? Varo had a very close relationship with Rafa Fernández, and Rafa passed things on to him. When I met Otto, recently returned from Spain, Otto sat with Edwin Cantillo and Edwin Cantillo, who had been doing oil painting for longer, gave him some tips, no that has defined you. But - wow! - you had someone as a reference, you could learn from a teacher, and none of them were academic. So, the question is: Are new people asking? Are new people looking for help? Do new people recognize that they need mentors? That is to say: Is there any apprentice

learning cycle - right, this... - teacher that we can recognize in [the] current scene? Is there anyone who encour-ages it?

Because all of you here, at least, what I have heard, four of you have talked about teachers, you have talked about influences, you have talked about people who were important to you in your development, but the new generation takes TikTok, or they take social network information, they turn it into a work, they sanction and approve it in an exhibition, and they give it a prize [Music] Is it right, is it wrong? What do you think?

1:09:29

ABr: - Well, I think Otto said it before - didn’t he? -, we have a lot of information, it is so easy to get to

so much, that the true artist goes through it, recognizes what can contribute to his work, or what was/ can contribute to its development, there is something else, today I do tomorrow, oil, everyone has the same things and that is the difference, because as I repeat before, the computer was an evil object for a study - Right? - It seemed that the computer did everything, of course, now with these programs, then you ask for a Gauguin-style dog, and it makes you a Gauguin-style dog.

So, this, this is going to influence a lot, all these new artists, all of that is incredible. And so for this reason, I believe that an artist, if he follows a railway line and with them they believed this, with the evolution that your work allows you, because obviously, those of 50 years old, your

criteria has evolved, it has gone more to the subject, and taking what you are looking for, selecting the good, the bad, what is useful, what educates, what is of no use, there what is defined, by the quality of the artist who perceives it - right? -, if anything is useful to someone, how to take advantage of it - right? -. And here he has a specific line, and he knows where it goes, he knows how to distinguish what he can. The great masters of history, that have influenced us, I have been very influenced, for example, the impressionists were very important to me, very important, and it was the time when you went to, in a bookstore, -um...- you bought a book, one day you like a bookstore, those on Central Avenue...

1:11:35

JCF: - ...López...

1:11:37

ABr: - ...I would stand there and wait for 10 at night. I stood, He lived in the country, in a little room. I was entering. So the books were worth one and a half colones, two colones and I bought books, I bought books, I bought books, -this...- I remember that once, at [La] Universal I bought a book from -I think it was-, of impressionism, large, and it came with all slides, and with Sandra we would sometimes stay at night, with the projector and a little wine -eh...-, we would see all the slides of a sector, of the part of the story of art, then, now that everything is so accelerated, that you don't have

time to mature anything, and young people believe that they can clarify it just like that, as it comes, completely, raw.

1:12:28

JCF: - *In other words, we have many "Picassitos", who don't know who Picasso is.*

1:12:38

OAp: - *Now everything comes quickly, so we come up with ideas as someone else speaks, it's something like, I'm going to call this green art, or Hulk art. Not green from green tea, but like the giant Hulk, this green giant - right? - Because art, art is not like other things, which..., which go in steps from one, to two, to three. In art, you go from 1 to 10, from 10 to*

50, from 50 to 200, it is not something that goes up steps, but rather they are very big leaps that are made, so the more production, the more lack of rigor. But it is also a process, it is a process, that is, it is all that we have talked about, that young people do this and that and do this... -Well, it's okay...!- but that one, that one, the..., the..., that's it, let's say, the..., what is said, which does not have to be repeated, but rather to continue investigating, so for me, that great mass is searching, -right?-, I'm not going to make it pejorative [about] saying, "well, they're doing this..." Why not? Because that is a process that they are having, we know the ones, all of us that had been..., I have not been a teacher permanently, but many have been teachers, and they realize in, in the capacity that the students have, and the great

capacity that the art-producing mass has - right? -.

So, for, I see it like this, as processes, now, call them processes and not pejorativate them, well, they discovered the..., warm water, and that's it. No, discovering warm water was important, discovering it...

1:14:26

JCF: - *But you don't give him a prize, you don't put him in a museum and make a giant catalogue, to the detriment of people, who, yes, have already paid the price for the process.*

1:14:34

OAp: - *Of course, he's going to have to do that process.*

1:14:40

JCF: - Sure, but we are making, No leaps in terms of process, of development of a person, which I understand, people who jump and have an excellent work, have a bad year, the next one cannot advance in your research, perfect, but we are talking about people who investigate. But what happens when those people, simply because of someone's idea, we simply take it as a baby artist, I reiterate [about] crawling process, -okay-, and we put it to the crawling, and we put him as the great example of what should be done in the country?

I mean, for me that is a great disrespect for yourselves, I am not an artist, I am a critic, but I am scared [of] saying that.

1:15:12

MnY: - There is precisely a lot of cheating. Yes, for example, you said that a lot of painting is sold. But what painting are we talking about, and which artists are we talking about? For this reason, I also believe that the problem is in the intermediaries, from the curator, the historian and the entire process, the museum-gallerist collector, that is, I believe that everyone bears a part of the responsibility - right? -, because here it is also said that -okay-, art reaches, touches hearts, and changes the world and everything, but we are talking about a truly global number, like Bad Bunny, for example. No no...! I mean, not really, it doesn't have art in the place where it really deserves to be. And that new generation that is coming, for

example, I am eternally grateful to Miguel Hernández, who was my mentor. Well, in reality a mentor never ceased to be, he continues to be, he continues to be, and he also introduced me to another teacher, so he really opened the door to my first exhibition and, and a long way, a long way.

So, I'm going to take advantage, but nowadays, there is also arrogance on the part of the youth, which is why how important is, as I said at the beginning, an award for the consecrated master, and those things that they keep - Ok? -. Yes, I am in a 300 thousand dollars classroom, but I am not a consecrated master - right? - so there are times when that youth also has to lower its head a little, and see what is there, it is wonderful. What they are doing,

that, very creative, they go at speed, unfortunately I don't, I don't have the same chip as the younger artists, who now that they are really selling millions, without having studied, without mentors, literally as [Álvaro Bracci] says -right? -. Artificial Intelligence, with a dog, [artist] paints the same dog, he gives a speech, however, because the speech is not very important, it is above the work...

1:17:36

JCF: - ...No, and they even give him a prize.

1:17:38

MnY: - ...They give him a prize, yes. Exactly. I think there is a lot of cheating involved, and many

injustices.

1:17:47

JCF: - A question: And why does criticism also die? Because this is a sequence. First, comes the declaration of painting, then the museums go into crisis, then the end of art, I did not add in the fourth, but the fourth is the death of criticism, and the media in this country, and cultural journal-ism, of which Doña Inés [Trejos] is a pioneer, and that every time I see her, I tell her, - thank you! -, because she is a pioneer of cultural supplements. Mariámalia [Sotela] is also a pioneer of cultural supplements in this country, the cultural supplements do not deal with the visual arts in depth, they are simply descriptive chronicles that are "publicity", sometimes even

paid for by the artists, so the question is: Who do the artists have - quotes - on their side, to attack them? To quote Oscar Wilde - ok? -: "A true friend stabs you in the face", that is, if I am really your friend, and I am criti-cal, you are my friend, and I am not ashamed to tell people that you, you are my friend, Otto, but if I see something I don't like, I'm going to tell you, and what's more, I'm even going to publish it. That means I can risk our friendship, for the sake of integrity. How many people are willing to take that acid test?

1:18:56

ABr: - That is where the end of criticism is, at the moment that criticism is conditioned to, to economic interest, and is manipulated so that such a gallery, or such a moment, such a

thing sells more, then the critic gives the matter 80,000 thoughts, and makes a nothing look like a sublime thing, then there the criticism dies.

Meanwhile, the criticism is honest, and is really based on a basis of knowledge, and on a broad criterion, not just subjective, it is not what you like, which is valid for many people, the criticism will continue to live, always.

1:19:40

MnY: - Well, excuse me. Now, right now, I'll hand you the microphone, I think precisely that this part, [the] intermediary has to study a little more about that work system, for example, in Costa Rica I have noticed that many censors became curators, and then many have

sensitivity with art and everything, but it is not a requirement, however, the curator defines if the artist is an artist because the curator can say, "No, you are not going to exhibit here, period." So, what..., what a problem, if the curator does not have that artistic sensitivity...

1:20:18

JCF: - Or that it is the last word for an artist?

1:20:21

*MnY: - It is the last word for an artist, there is a..., there is a hierarchy, with too great a separation, in which that is where the door closes on you, my friend, and many other problems ...
-Now, ex-cuse me-...*

1:20:38

MHn: - No, it's to remember, let's say Donald Kuspit, that you mentioned him and a great reputa-tion and everything, but precisely, well, a class that he gave us in a reading -um...-, afterwards I don't know why, talking and everything, I can already say that he seems unfair, that I'm saying it now, but yes, let's say, I don't know how much he charged per, per article, that is, if I paid him to write an article, he's going to do it...

1:21:06

JCF: - But he is not going to write the article that you want, but the article that he wants, we must clarify the difference, if Kuspit writes about you, automatically, you have an opening

in a lot of magazines, he opens the path, but he has an integrity to take care of, you are a bad artist, you are a person deficient in your research, you are a -madman...-

1:21:27

MHn: - Madman - that would be great -...

1:21:29

JCF: - ...I continue with the epithets, -um...- fool... And that person writes about you, and the others are going to notice. Who is the one who ends up peeling his reputational tail? Kuspit? I know, of people like Sullivan, who charged [to] all the Central American artists, he charged them ten thousand dollars, they paid him a star flight, he came to write about Elma Rojas, since I

was in Guatemala for a long time, -um... - and they came, and they paid everything, and the question is: And what is the result? A plate of drool, you pick up Sullivan's text on Central American art, and it doesn't hold up, but nothing, it's simply a nice, pretty chronicle, nothing more for the market, to sell, I mean, I think that's not what it's about.

Now, I am never going to charge [an] artist, nor is any member of our team going to charge, I hope, an artist, for writing a review, what I do believe is, that it is a professional job, and there should be means in this country, that pay for articles produced as criticism in this country, but in this country, La Nación does not pay, and does not hire. That is, to talk about La Nación, but let's talk about the other media, they are not

interested, [the] cultural journalism in this country is... Dead!

1:22:39

MHn: A critic also from La Nación who, who became editor of Arnexus, and um...

1:24:44

JCF: - Yes, without giving names...

1:24:46

MHn: - Yes, yes, no, no, but yes, what...

1:22:48

JCF: - He was not a critic, he was a merchant, and he told me very clearly "I am a dealer."

1:22:53

MHn: - You're right, we are talking about sincerity, very straight things. To me, yes, perhaps, as I say, how interesting that someone so famous can write to you, now, I imagined, that, if you pay him, probably, [you can have an idea that you can talk to someone]. Well, but I wasn't referring to that so, obviously, for just another little thing, that yes, obviously there is cronyism, in, in Costa Rica - right? -, let's say, maybe like the Museum of Contemporary Art, [which they call you in front, if you are] in the moment, or fashion...

1:24:27

JCF: -Or you skip the line...

1:24:30

MHn: - Because I have seen, let's say, important projects, and I ask: But, where did the curator come, at all? Yes, the curator comes, if all the studios... But I'm thinking, it should be more multi-plural, that they come to my studio too, but they have never arrived. It's been like 10 or 20 years without any curator -well-. But I hope that it happens to me, like, like Álvaro, a little like that...

1:28:52

APR: - ...They arrive...

1:28:53

MHn: - Yes, and now, just another little thing, with respect - it is true - with respect to youth and students, like my experience as a teacher, all those who come very first, are I have

decided to ask, for example, how we play background music for classes. So, I wonder if you know Beethoven. And the truth is that I was amazed that only three said yes, and...

1:24:19

JCF: - ...the dog Beethoven...

1:24:22

MHn: - ...And the dog Beethoven, Michelangelo, Michelangelo in the turtles, but Michelangelo, Raphael, Michelangelo, almost for the Ninja Turtles, but the other afternoon -um...- I'm playing music in drawing class, and they started, it started, we started playing music by José José, by Juan Gabriel, because it's a culture, that is, Popular Art is also interesting, and they call it

clothe-ironing music.

And then, I look at Spotify there, because I also liked the songs, it's not that I..., I don't listen to them, no, almost never, but I liked them, so it says, look, José José has, he has eight million views this month on Spotify, and I'm like, amazing, and I'm looking. he likes to search. How much has...

1:25:11

JCF: - *Bad Bunny ...*

1:25:12

MHn: - *...No, no, Bad Bunny, well, we're almost there. We're almost there, José José, the other one was...*

1:25:20

Mny: - *...Juan Gabriel...*

1:25:21

MHn: - *...Juan Gabriel, Juan Gabriel has 12 million views, that is, even more famous than you on Spotify, during this month. That was in November and then I said, oh no, no, let's look to see Mahler, please, Mahler. How many visits does the great composer have? It had six hundred views, yes, six hundred views, six hundred thousand it could be, this, and then to finish, because every-one knows it, they are talking about Bad Bunny came to give a concert here, and everyone was talking about him, I didn't know him, I had never talked [about him], in fact, the first time I met him, it was because of that mime, that artist who... Chilean, who made an incredible - right? -*

par-ody.

But do you know how many visits it is on this day? 60 million views on Spotify, it's a bit of that TikTok culture...

1:26:17

JCF: - *Why don't we, after they speak, talk about colonialism and neocolonialism? Because on a certain agenda, and in a certain sector, there is a lot of talk about that. It's very funny to me, be-cause I work with Europeans through AICA, and I see that many of these colleagues, whom I es-teem and appreciate, are tremendously ethnocentric, that is, everything is Europe - right? -*

And they say that they are ashamed of their colonial past, that's what they say, that's what they say, but

their behavior towards the Latin, and Asian, and African colleagues, that we work with them around the world, ninety-five countries, it's something else.

So, they, verbally, tell you, we are not colonial, and you come here to Costa Rica, and you find, I am not going to talk about the countries, three or four European nations, that carry out decolonial programs, all three promote certain groups of artists, but all three are directed by people who hate Latin America, and they use, and they themselves come to tell us that they colonized us - right? -. That they martyred the indigenous people, among other things, that they destroyed these economies.

As new neocolonialists, they come to tell you that what we do as a culture

is colonial, that is, I believe that there is a horrible double standard here, which is operating culturally, especially through embassies and foreign governments in this country, and when I see my European colleagues I say, I know why that is. They continue to think that the largest place on the map is Europe, as they taught us in school, that they put us on the map of Europe, -which is the smallest continent...! -, in the center of the map, to make it look bigger, then the map of the United States changed, well, since the United States appeared as the largest on the map, and Latin America was small, it was not like that either.

I mean, I think we need to seriously review this issue of our true Colony, we have to talk about it, yes, Philipp?

1:28:19

PAn: - Nothing more, briefly, I always emphasize the issue of, let's say, one as an artist, there is an issue of responsibility - right? - more in a country that lately, increasingly stronger, it is becoming so unequal from there - right? -. Because, when in the Costa Rica of my childhood, I had three types of middle class, lower middle class, mid middle class, and upper middle class, today, there is only one type of middle class, and it is getting worse and worse, and each time more and more poverty, and here comes the issue of education, why not, that is, because there is poverty it is an issue of education. In other words, education is in decline, and let's say, we have suffered a deterioration.

But, well, in education there is art, also then, all these institutions are very classist. Because if I took, let's say, I was going to pick random people in the market, - right? - adventurers, and every-thing, and they go to some museum... An institution, I'm not going to say a name, - right? - And what are they going to say about art? And, and what some critics are going to tell you, is that you don't understand. But when I have a person in front of a work of mine, what I say to them is do you like it, or don't you like it? That's all you really, really need to know. I mean, no, we don't have to..., to belittle - right? - such a valuable group, which is the majority of the country, too.

So, I believe that the artist has to honor those circles of the population, who

deserve - right? -, they deserve to improve and grow - right? - in the economy, and etc., and I believe it is a commitment, that is, it is a real commitment.

So, it's... what's this all about? Now, to finish this topic of, let's say, if the..., if there is a work that has to do with something extremely in quotes, "intellectual", that is more speech than work, that is now a true [spectator (?)], he's not going to understand it. In other words, he's not going to see it, and he's not going to understand it - right? - and not even I, personally, am going to understand it, since I've been making art all my life, helium, those gigantic pamphlets, of rhetoric, and you can see that they have a hard time finding difficult words in the dictionary, to use, I mean, it's ridiculous, -right?-, it's

more, more speech than, let's say, than... than the work, and let's say, I mean, that's why philosophy exists... please...!

In other words, there are already people who do that work, so it is what I think, a system, it is also a situation of responsibility, the work of creators in a country, which already has many problems - right? -, then - right? -, and well, the world, -right? -. Let's talk about the world, well, it has too many problems too.

[Music]

End of transcription

Visual arts awards in Costa Rica: AFFIRMATION OF AN ALTERNATIVE ROUTE

By Orietta Oreamuno Gomez

The Costa Rican section of the International Association of Art Critics (AICA), held, on February 15 of this year, the second annual presentation of the Critics' Prize, this time in thirteen categories, an activity that is one of the mandates of AICA to its members. subsidiaries established in 95 countries on five continents.

General view of the award ceremony auditorium at the National Library. Photo: AICACR.



Premios AICA 2023

5:00
7:00 pm
Jueves
15 de febrero
Biblioteca Nacional

13 Categorías
ENTREGA OFICIAL

MINISTERIO DE CULTURA Y JUVENTUD | GOBIERNO DE COSTA RICA | SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS | BENEMERITA BIBLIOTECA NACIONAL

<https://facebook.com/bibliotecanacional.mjc.cr>

The AICA Costa Rica Critics' Award recognizes the work of creators, managers, art critics and curators, as well as patrons, publications and special events held around the visual arts. Due to the rigor that is manifested in the selection and awarding of the winners, it is one of the most important recognitions in the visual arts.

“By giving continuity to the Critics' Award, AICA Costa Rica consolidates

with professional, free and independent criteria a different perspective on the visual arts that broadens the vision of Directors and members of AICA Costa Rica at the head table (Left to right: Mariamalia Sotela Borrasé, Inés Trejos Araya, and Victor Valembois Verbiest). Photo: Dcorella



the achievements and scope of Costa Rican cultural artistic production,” said the president of the section. Juan Carlos Flores Zúñiga, for whom each of the members of the association are a guarantee of probity and defense of the free expression of critical thinking in art and culture.

The International Association of Art Critics – AICA Costa Rica, grants these awards every year as part of a complex process of monitoring and evaluating the visual arts activities carried out in the country, beginning with the constitution of the awards committee and recognition, which this year is made up of Mariamalia Sotela Borrasé, who chairs it, along with Amirah Gazel Romero and Rodolfo Rojas-Rocha, all members of the association.

The award given to each winner was a trophy specially designed by the

prestigious designer Emmanuel Calvo Canossa, who is a poet, researcher, and critic. He also serves as treasurer of AICA Costa Rica. In addition, a diploma is delivered certifying the delivery of each award.

AWARDS IN THIRTEEN CATEGORIES

Before almost a hundred special guests, winners and members of AICA Costa Rica, the awards in the different categories were presented with their technical reasoning and visual samples of

their respective contributions valued for this edition.

The AICA Award in the category of Best State Individual Exhibition was awarded to the artist Rolando Faba for his exhibition “Salto al vacuum” held at the Central Bank Museum – Plaza de la Cultura.

These are several series that testify to a thoughtful work that does not conform to stylistic formulas and demonstrates a five-year investigation navigating between the organic and the post-conceptual.

Rolando Faba (center) amidst the exhibition 'Salto al Vacío' awarded in the category of 'Best Individual State Exhibition.' Photos: AICACR.





Roberto Murillo (center) amidst the exhibition 'La nuda vida' awarded in the category of 'Best Private Individual Exhibition.' Photos: AICACR

It also confirms a disciplined exploration and use of graphic, pictorial, and conceptual resources. It also effectively contrasts the appearance of metaphysical emptiness and material visual saturation through ranges that point to monochrome and color accents to create semantic dichotomies. And no less important, it revalues spirituality as a concept and theme in sui generis, but relevant way.

The AICA Award for Best Private Individual Exhibition was awarded to Roberto Murillo for his exhibition “La

nuda vida” held at the Talentum Gallery.

With this brief but outstanding exhibition we are faced with a creator who in the last decade has been delving into the darkness of the present from his own dark universe to communicate through figurative graphics vulnerable and defenseless faces and bodies that try to denounce existential anguish.

With the human figure as the primary compositional element – most of the works are male nudes – it represents the desire in the anguish of his characters

that gravitates in his creations until structuring his visual narrative through anatomical contours and volumes.

His work as a draftsman is prolix and baroque, which separates him from other graphic artists inside and outside the region. Furthermore, he revalues the existential dimension as a theme and concept in his work.

In the category Best Collective Exhibition, in museums, cultural centers and/or private galleries based on a quality and innovative curatorial or museographic proposal based on the participation of different artists, with individual and/or collaborative works, organized during the year of recognition was distinguished “1+1 es + que 2” by the painters Álvaro Gómez and Alejandro Villalobos at the National Gallery (Children’s Museum).

Although there are only two artists in the exhibition, it is harmoniously intertwined based on optimal curation, which surpasses the individual category to conceptually expand to the collective category. They are two different but complementary approaches to nature.

We are faced with two sides of visual reality that are amplified in a joint presentation: one eminently pictorial and another composed mainly of engravings and graphic solutions. Gómez focuses on the representation of nature based on a landscape dominated by flowers, while Villalobos addresses the interaction between climate and the organic, reflecting seasonal changes and phenomena such as wind.

The work is diverse and shows mature processes, the members are certainly from similar generations, but



Part of the exhibition '1+1 is More Than 2' by artists Álvaro Gómez and Alejandro Villalobos, awarded in the category of 'Best Collective Exhibition.' Photo: AICACR.

the approaches are clearly conceptually and technically distinctive. They break, however, with previous groups without falling into the uniformity of the manifesto.

In the **AICA Award category for Best Theoretical-Aesthetic Research** the work «Art and Criticism in Modernity, Postmodernity and Contemporaneity in Latin America and the Caribbean» was recognized. Collection of essays 2023. AICA Latin America and the Caribbean

Regional. Bilingual digital edition. Editor and co-author: Juan Carlos Flores Zúñiga, concept and graphic design: Emmanuel Calvo Canossa.

It is a work with critical and historical weight that brings together 18 critics from 10 nations in a collaborative editorial venture to analyze, discuss and ponder the artistic and critical legacy of modernity, postmodernity, and contemporaneity.

The work edited by its co-author,

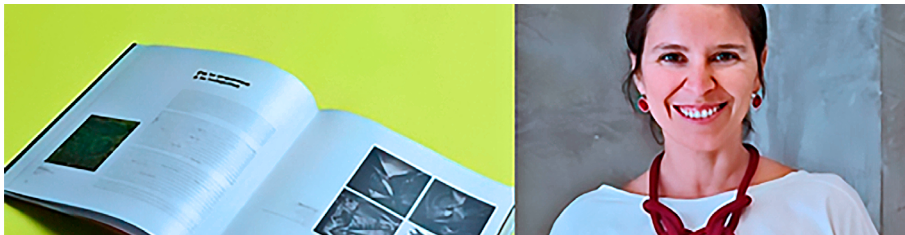


Cover of the bilingual book 'Art and Critique in Modernity, Postmodernity, and Contemporaneity in Latin America and the Caribbean,' edited by Juan Carlos Flores Zuñiga and Emmanuel Calvo Canossa, awarded in the category of 'Best Theoretical-Aesthetic Research.' Published by AICA Regional ALC. Photomontage: AICACR.

Juan Carlos Flores Zúñiga, which is distributed internationally, is accessible for free since its launch in October 2023 (See link: <https://bit.ly/46pCqCP>) based on the digital design of the Costa Rican Emmanuel Calvo Canossa.

Each researcher and critic included reviews and questions the repercussions, influences, juxtapositions, borrowings, consequences, and mystifications based on their own vision per country

María José Monge Picado, autora del mejor catálogo del 2023. Foto: AICACR



within the framework of two historical milestones, namely: the centenaries of the Mexican muralist movement and the Brazilian Modern Art Week.

It is the opinion of this committee that we are faced with a serious, thorough and diverse work in critical thinking that contributes decisively to a clear understanding of the interdependent relationship between art and criticism based on the review and questioning of the context that stops the temporal limits of This publication covers the founding decades of the development of artistic modernity and subsequent contemporaneity in Latin America and the Caribbean (1920-2022).

In the **AICA Award category for Best Visual Arts Catalog**, the “Salto al Vacío” Catalog for Rolando Faba’s exhibition, written by curator María

José Monge and published in September 2023, was distinguished.

We are facing a thorough and serious curatorial investigation of almost five years carried out by the curator María José Monge in a bilingual format, which is sustained by conversations and interactions between the curator and the artist in her studio. The BCCR has spared no resources to make this an important printed edition that is lavishly illustrated and easy to read.

It is not a critical work nor does it venture a philosophical analysis, but rather the author monographically articulates Rolando Faba's creative process, his life experiences and final work, adopting the perspective of commenting empathetically from the artist's shoes, but it is still valuable as documentary experience.



The Foundation of Museums of the Central Bank of Costa Rica has carried out prolific educational, documentary, and exhibition work during 2023, earning it the award in the category of 'Best Institutional Work.' Photo: AICACR.

In the category of Best Institutional Work Award, given to the organization that, during the year of recognition, has carried out significant work in promoting, disseminating, and developing visual arts in general, the

Foundation of Museums of the Central Bank of Costa Rica was distinguished.

It has been remarkable, over the past year, the continuous opening and maintenance of spaces for the exhibition,



Juan Ortiz-Apuy (center) amidst two of his exhibitions that earned him recognition in the category of 'Best Individual Private Exhibition.'
Photos: AICACR,privada". Fotos: AICACR

promotion, and civic participation in artistic and cultural matters with seriousness and professionalism from the State. It is also worth noting the consistent visibility of both historical and contemporary artistic and cultural

activities in their museums through advanced curatorial and educational strategies.

Equally important is how the Central Bank has optimized personnel, technical,

and audiovisual resources amidst serious national economic constraints to produce a high-quality and diverse offering..

In the **International Projection Award** category, awarded among those artists with participation in international events, or who have had a significant exhibition outside the country during the year of recognition. In this category, the artist Juan Ortiz-Apuy was distinguished for his exhibitions, research and projection work in Canada and England during 2023.

This Costa Rican has established an important career in Canada and England based on his installations that are nourished by environmental problems that threaten the diversity of the natural world. Without falling into ideological didacticism, he reuses shapes and colors of

consumer goods to create environments where they create artistic meanings. A relevant aspect of his approach is how he effectively appeals to a new generation of young viewers who want to interact with the transformed objects in the exhibition hall as if it were a museum.

There is a refreshing tone in each of the reworked objects that yield their usefulness to an aesthetic purpose in their exhibitions outside of Costa Rica. However, his work has had a positive reception outside the country, and he has been consistent in his periodic research and exhibition work during the evaluation year.

Juan Ortiz-Apuy studied architecture in Costa Rica but became interested in the visual arts and pursued a career in visual arts in Canada. There he has been a professor at the Faculty of Arts

at Concordia University for several years. He exhibits regularly in Canada and England.

In the category of **Award for Best Dissemination of the Visual Arts**, awarded to the person, institution, media, periodical publication, or foundation with recognized and sustained work in the dissemination of the visual arts in general and Costa Ricans in particular, it was awarded to the National Culture Magazine published by UNED.

It is one of the few printed publica-

tions established in the country that has regular publications on the visibility of art, culture and thought. Formally and in content, the contents are curated, to be able to present and disseminate them with unusual quality for the local environment.

It addresses contemporary cultural production with opportunity and with its 81 published issues it has in fact created a repository of the history of the visual arts and literature about them.

Covers of the three most recent issues of the Revista Nacional de Cultura, which received the award for 'Best Dissemination of Visual Arts' in 2023. Photomontage: AICACR.



In the **Best Curatorial Work Award** category, awarded to a curatorial professional who has made a significant contribution to the development of national art and culture through conceptually solid and innovative work with high educational and artistic value, the distinction was awarded to María José Monge for his work in curating Rolando Faba's individual exhibition "Salto al vacío" in the Plaza de la Cultura.

We are facing a curatorial project that opens a positive documentary vein about the creative process and the support of the artist and the curator. Over a period of five years this exhibition was conceived and developed. The curator María José Monge comments and records the integral process of this exhibition without judging the results or exercising self-criticism as expected in academic circles. Instead, she establishes



María José Monge Picado, distinguished curator in the category of 'Best Curatorship,' for her work on the exhibition 'Salto al Vacío.' Photo: AICACR.

an empathetic dialogue with the artist to communicate his technique and concept. Both the deployment of the series that make up the exhibition, the didactics of the tour and the audiovisual, digital, and printed supports have contributed to making visible the curatorial results that

ensure a place in memory for Faba and his experimental work.

In the 2023 AICA Award for Young Critics category, Valeria Zúñiga Brenes was recognized. For the first time in this

edition, a category has been included to recognize emerging values in Costa Rican art criticism. Unlike the other twelve categories, this one included a three-member jury that issued its own ruling based on presentations in response to the call that closed on October 31, 2023.

As a selection criterion, the jury made up of Alvaro Zamora Castro, Juan Carlos Flores Zuñiga and Otto Apuy Sirias required that the essays.

Nominated and distinguished with an award and/or recognition had to follow an orderly, logical, and sequential narrative unless it is appropriate to reverse a passage of the text. Authors could reference artists, individual works of art, exhibitions, and include historical background, memoirs, and even fiction if it enhances the intent of the essay. The topic was free, but



Valeria Zúñiga Brenes, distinguished in the category of 'Young Critic,' based on her paper evaluated by a jury of three AICA critics. Beside her is Paula Artavia Vargas, who received an honorable mention in the same category. Photo: AICACR.

the approach had to be a critique of an artist, movement, genre of expression or artistic theme of interest to her, but with current relevance and application. Furthermore, the distinguished essay had to be an unpublished work and exclusive authorship.

The jury unanimously selects Valeria Zúñiga Brenes for the first prize for her essay "Rolando Faba: Jump into the Void." In addition, it declares the second and third places in this category void.

Regarding the mentions, only one

is awarded, also unanimously, to Paula Artavia Vargas for her untitled essay on the aforementioned Rolando Faba exhibition.

In the **Best Critical Work** category, awarded to the critic in visual arts, who has made a continuous, consistent, and significant contribution, through public dissemination channels, with judgment and independence, to the analysis, interpretation and visibility of national and international artistic production during the year the critic Luis Fernando Quirós Valverde was recognized.

The critic selected by the majority corresponds to one of the few with traceability in publications on visual arts focused on contemporary expressions inside and outside the country.

He has been an editor, designer, and author in digital magazines about art and culture inside and outside the country. In addition, he has carried out artistic curatorial and curatorial duties in contemporary art, especially through his venture MAYINCA, which includes training processes in art.

Quirós Valverde is Co-founder of the Contemporary Art Collective Museum of the Poor and Workers, he was a member of the Costa Rican Arts Critics Circle since 2019 and then co-founder of AICA Costa Rica in 2021. The minutes were officially sent on 12/20/23.



Luis Fernando Quirós Valverde (center), a distinguished critic and visual arts researcher, awarded in the category of 'Best Critical Work' in 2023. Photo: AICACR

Finally, in the Consecrated Teachers category, awarded in recognition of the work of teachers who, due to their career of no less than 40 years, perseverance, and contributions, have reached high levels of recognition, Luis Chacón González has

been recognized.

In recognition of a trajectory of almost half a century that is nourished by the abstract, integrating the landscape as a theme, producing a disruptive

work based on an intuitive look that appropriates physical reality, call it a beach, a mountain, a waterfall, a volcano, birds and animals to fragment it, strip it of its symbolism and reconstruct it in forms based on color.

He has also been an innovative cultural manager for his promotion of artistic education and cultural exchange through the dissemination of avant-garde contemporary works, for which he managed to establish the National Gallery of Contemporary Art (GANAC) and later the Museum of Art and Design Contemporary.

He led the neofigurative group “Bocaracá” composed of eleven artists since 1988, opening a gap in contemporary and neofigurative expressions in contemporary art at the national and international level.



The award in the category of ‘Distinguished Masters’ was given to artist Luis Chacón González. Graphic composition: AICACR.

On the award, attendees were given a catalog that allows them to review their career over half a century.

The awards committee made up of Sotela Borrásé, Gazel Romero and

Rojas-Rocha, closed the reception of nominations for the award completed on December 31, 2023, in twelve categories. Then, with the assistance of the association’s prosecutor, Otto Apuy, a record was drawn up with all

the nominations received, the result was tallied and officially communicated to the Board of Directors for final approval.

Regarding the only category evaluated based on presentations “Young Criticism”, the jury closed the reception of these on October 31 of this year and communicated its ruling to the board through minutes. This jury was made up of Alvaro Zamora, Otto Apuy and Juan Carlos Flores Zúñiga.

In an extraordinary session on January 19, 2024, both minutes were approved. (Download the minutes: young criticism award 2023: <https://bit.ly/49BbYam> / aica criticism award 2023: <https://bit.ly/42D9vKw>)

The Costa Rican chapter of the International Association of Art Critics (AICA) thus fulfills one of the significant

mandates of AICA International to its subsidiaries established in 65 countries on the five continents that represent more than six thousand members.

The third edition is already underway, and the members of the new committee



Award winners and members of AICA Costa Rica at the closing of the second edition. Photo: dcorella.

in charge were presented at the closing of the activity: they are Alvaro Zamora Castro, Otto Apuy Sirias and Inés Trejos Araya. The new CPR will be responsible for collecting and validating the nominations for the AICA Costa Rica

Critics' Prize 2024, which will be awarded in February 2025.



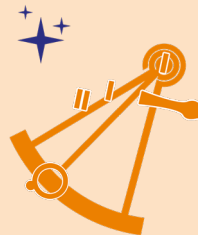
Official presentation of the new awards and recognitions committee for 2024. Photo: Dcorella.



Orietta Oreamuno Gómez (born 1962 in San José) is an audiovisual producer, cultural manager, researcher, and educator.

She is part of the editorial team of Ars Kriterion E-Zine and serves as the executive producer for most of the audiovisual documentaries disseminated by this specialized online publication. She holds a degree in public administration and has developed significant experience as an educator. She is one of the founders of the Costa Rican section of AICA International, from which she received her international credential, and was elected to serve as general secretary in December 2022.

She is a tireless advocate for freedom of expression and the opening of spaces for the dissemination of local and international artistic production. To this end, she regularly travels to audio visually document exhibitions and creative processes in art workshops.



FABA: Leap into the void

By Valeria Zúñiga Brenes

Accepting losing control is what the exhibition FABA: Jump into the Void proposes to us, which shows us the most recent artistic production that the Costa Rican artist Rolando Faba has made in the last 5 years. Curated by María José Monge Picado, from Museos del Banco Central, the exhibition presents more than 45 canvases that respond to the experimentation and creative search of the artist, which was built within a curatorial process that dates back to 2018 (Monge, 2023). Within the series Nimium reckless lapsus (reckless little slips), there are three thematic sections called: White, Black and Brahmanda. Three well-defined series make clear the artist's different intentions and expressiveness. This exhibition will be available to the public from October 6, 2023 to January

31, 2025, at the Central Bank Museums, with hours from Monday to Sunday, from 9:15 a.m. to 3:15 p.m. to 5:00 p.m.

As part of the interactive resources of the exhibition, in small videos in interview mode we are introduced to Rolando Faba (1954), who trained as an artist in the 70s, with his first approach to the arts being his printing press. father, where he worked, and then entered the School of Fine Arts in 1974. Since its beginnings, his plastic work has been characterized by technical exploration and constant changes in his visual language. Throughout his career he has worked on themes in dialogue with Latin America, on human violence, life, changes, and on painting itself (Monge, 2023). He usually leans towards abstraction, which gives him freedom of expression, achieving clear conceptual formations and impeccable formal resolution.

We see this precisely in the works that make up Jump to the Void. Each of the series, the White, the Black and Brahmanda, has its own stylistic register and diverse techniques. In the Blanca series, the most minimalist of the three, works on a white background prevail, in small or medium format, with forms of great movement and flexibility, made with his “clumsy tools”, as the artist calls them, such as spatulas, swabs held together with cardboard, large paint brushes, etc. The Negra series, with a certain transition, goes from small format works to large ones. With silver backgrounds, they are full of small mechanical figures that show a more agitated movement. Finally, Brahmanda, the most different of the three, is a set of works with patterned backgrounds, with a certain movement, but more monotonous in the sense that the same figure is repeated over and over again, endowed with flatness, that

is, These do not have the same texture, movement and freedom in the use of paint, they almost look like impressions.

From the wall texts of the exhibition, we can see that a creative experience is identified within the works as a leap into the void, like letting oneself be carried away by chaos, the loss of control, as an encounter with what makes them vulnerable (Monge, 2023). This would be precisely the intention of the works, as the artist tells us, to emanate and summon meanings in the observer who starts from life, from his daily life, from real human situations (Faba, 2023). And we could add worries and doubts that have been part of the human condition since its origins.

That intention is clear throughout the sections that make up the exhibition. Faba presents his latest productions also

as a drift, letting go and being dragged as something positive. That letting go is part of her creative force, the environment and the elements lead to creation. In the video interview that is found as interactive material within the exhibition, Faba states that it is precisely for this reason that he uses his clumsy and soft tools, which provide him with little precision and discomfort, since these become an individual agent that affects the result of the work.

Rolando Faba states: “my line changes from one day to the next” (Faba, 2023). With this he tells us that sometimes it takes a long time to make a single work, and that on other occasions it can last very little, which we can notice if we see the dating in the technical sheets. Furthermore, this is demonstrated in the transitions of the sections of the exhibition that even seem to have been

made by different artists, especially if we compare the beginnings of the Black and White series against Brahmanda.

For the artist, abstract art communicates more, is freer, allows play, and is a projection of the intrinsic abstract mind of the human being. This aspect is completely reflected in the series of the exhibition, mainly in the first two, Blanca and Negra, which more evidently present this freedom of movement and thought, while Brahmanda alludes us to premises of creation and existentialism.

These interests have been present in many of Faba’s previous works and works. Two works found in the collection of the Central Bank Museums: Espejo Negro I (2001) and Espejo Negro II (2001), work on aspects such as change and time in a cosmic way, as a concern of the human being, by just like tragedy

or salvation. Another work within the museum's collection, *In-a-Gadda-Da-Vida* (2009-2010), which visually is very similar to *The Heroic Doubt* (2019-2022), exhibited in *FABA: jump into the void*, presents a kind of window, which frames us and shows us a possible Garden of Eden affected by our mistreatment of the environment and nature, an apocalyptic reality. The window is also taken up in another work in *Jump to the Void*, *Epicentro* (2022), so we could say that it shows us catastrophic realities, which are found within our context as a society and within the tormented human mind.a.

Letting go and allowing error is uniquely present within the first White series. On the white backgrounds we see quite flexible black acrylic movement traces that perfectly reflect the leap into the void. In the same way, some other canvases have plastic additions (plastic

bubbles) on which colored acrylic is also applied (orange, purple, etc.), which provides color contrasts.

In works such as *Agni* (2023) or *Ammavaru* (2023) we see that flexibility of the movements obtained with the already presented "clumsy tools", which in themselves allow the artist to let himself go, generating a free result, without ties. In this way, the concept or discourse of the work is united with materiality and technique. In both works you can also glimpse that possible margin of error, almost intentional, which is identified as part of life, in the traces of large black drops that accompany the moving figures..

However, approaching the end of this series, we see how in the set of 4 works: *Sardana* (2022), *Halia* (2022), *Acecho* (2023) and *Rauxa I* (*arrebato*)

(2022), we are presented with a prelude to what which we will see in the Black series. Firstly, we see how there is an experimentation with materials, the black color remains, but color is added in some details. Furthermore, it continues

Rolando Faba, *Ammavaru*, 2023, acrylic on canvas, 90.5 x 80.5 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Own photography]



with that flexible and playful movement, but in the same way it begins to change or present a new character, guiding them and advancing in the speech. We see how in all the works, perhaps more clearly in the fourth, in *Rauxa I*, the space begins to fill more, and the movements and figures are shorter and more agitated. A certain anxiety or stress begins to be noticed, with a more intense and less peaceful work. Particularly in this last piece, *Rauxa I*, with those short and almost panting shapes and lines, you begin to perceive a certain confusion and human concern, even figures of horror, which has already been presented to us in the speech of the exhibition.

To continue, with the *Negra* series, which according to the wall texts is a creative experience that approaches reflections on human vulnerability and “the transience of existence” (Monge,

2023), more explicitly presents displeasure, anguish, and helplessness. *Faba* leads us to think and question about our human condition, about life, death, and existence.

With this series, we are entering the artist’s tormented mind, but also our own, our own fears and anxieties. Therefore, here we already see how those figures prevail and persist with that most tormented, terrifying movement, also achieved with the “*horror vacui*”, with thousands of mechanical figures, which once again refer to the reality of our current society and system.

With the night (2022) we are shown menacing figures at the top, as if in a sky full of suffocating birds or bats, some kind of flying pest. Below you can interpret an underworld or an apocalyptic earth, with dark mountains full of these mechanical and viscous



1- Rolando Faba, *Sardana*, 2023, acrylic on canvas, 50 x 50 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 2- Rolando Faba, *Halia*, 2022, acrylic on canvas, 53 x 56 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 3- Rolando Faba, *Acecho*, 2023, acrylic on canvas, 53 x 56 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 4- Rolando Faba, *Rauxa I* (rapture), 2022, acrylic on canvas, 53 x 56 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Own photography]

figures that swallow each other and seem to want to protrude. Note how the upper part of the work is very similar

to what was presented to us in *Rauxa I* (2022), in terms of form, movement and character. It brings us closer to a certain anguish, sorrow and hopelessness about our position in the world, full of garbage, there is no free space, while maintaining this freedom of line, that letting go. We immerse ourselves in the general terrors, part of the current realities we face.

The same happens with *The Furious Bliss* (2023), the work that we could describe as the star of the exhibition due to its large size and position in the room, which consists of three joined canvases. This work presents a movement with more force, more momentum, with more human forms composed of other even smaller forms, still mechanical and still distressing. However, a strong, more organic movement prevails, such as running, especially in the central figure (it almost looks like a face)



Rolando Faba, *With the Night*, 2022, acrylic on canvas, 160 x 140 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Own photography]

which also reflects human affliction and frustration today. It seems that this type of movement also recalls a certain sense of internal struggle, especially in the extremes, that threat or attack by demons (internal or external -social reality).

Starting from this existentialism, Faba continues to expand the discourse in a more hopeful way, one could say. He begins to move towards the conceptions of the creation of the world, the reason for life, a universal question that all cultures have tried to answer, as he also seems to clarify with the following works. Precisely, the name of this third series: *Brahmanda*, refers to the sacred book of the Hindus: *Brahmanda-purana*, which tells the story of the egg god, or the golden egg, from which the universe is formed.

As I mentioned before, this is the most diverse series of the three, Faba continues to experiment in certain ways with the material, for example, in acrylics and canvases with gold leaf, precisely to construct these golden eggs. In addition, he presents two large installations / sculptures, *Alice* (2023) and *Ananda* or



Rolando Faba, *The Furious Bliss*, 2023, acrylic on canvas, 180 x 115 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Own photography]

the celestial pharmacy (2023), which address the creation of the universe and life from various gods, religion, and science.

Here the works *Brahmanda I* (2022)

and *Brahmanda II* (2022) stand out, which literally and directly present us with these golden eggs from which this origin of the world comes. Furthermore, in *Brahmanda I* (2022) he presents an oil background, so flat that it seems like an impression, very different from the layers or piles of paint

that resulted from his experimentation and freedom in the first series, although he maintains the flexibility of movement. This background is a kind of pattern whose reference, we are presented, is the figure of Shiva Nataraja, the Lord of the dance, which presents several meanings from the Hindu tradition.

Generally Shiva is the cosmic dancer, and Nataraja represents the divine (because in dance, the created being is inseparable from its creator). Thus the direct reference to the creation of the universe is reiterated. However, it should be noted that the backgrounds also emulate a military pattern, like camouflage, much more evident in the color selection of *Brahmanda II*, with those greens and browns, which alludes to the notion that new is born from destruction. life, but that can also hide a notion and a critical nature considering the current armed conflicts.

On the other hand, with Alicia (2023) and Anande or the celestial pharmacy (2023), we are shown flat sculptures or installations against the wall that continue with this allusion to the orderly and scientific formation of the celestial world. In both works Faba uses chemical compounds, alluding to the creation of elements, such as the creation of the world, organized, specific and mathematical.

Anande and the celestial pharmacy (2023), a type of installation composed of three sculptures positioned on three white panels, which have the shape of an equilateral triangle, which at the same time is composed of three smaller triangles in which different carvings are found. chemical compounds: It refers to a divine, mathematical order, ideas that we have seen flourishing in Christianity since the Middle Ages, also alluded to

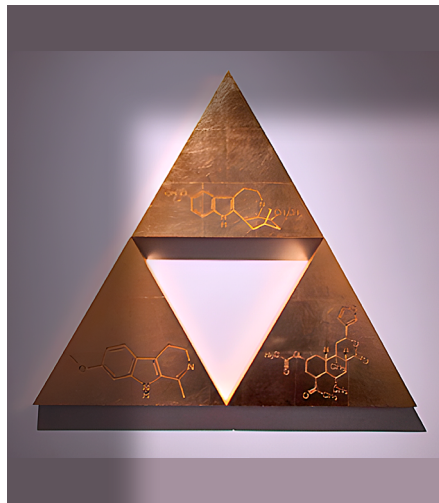


1- Rolando Faba, Brahamada I, 2022, acrylic on canvas, 133 x 130 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. / 2- Rolando Faba, Brahamada II, 2022, acrylic on canvas, 133 x 130 cm, Museos del Banco Central, San José, Costa Rica. [Own photography]

using gold or shiny and illuminated metal. However, this scientific, orderly, and perfect character of creation is also added, through the chemical compounds that make up and create new elements. This series in general presents us with

a clearer and more evident discourse, within the formal aspects, that differs from what the artist works on, and remains an approach interesting, although it separates itself from generating that freedom of interpretation for the viewer.

En general, me parece una exposición exitosa, que logra gracias a textos cercanos y claros, exhibir y plantear un discurso evolutivo del artista, acercándose de una forma efectiva al público, el cual, por medio de los textos, el montaje y elementos de mediación, percibe sin dificultad las intenciones y pensamiento del artista, que termina por reflejarse en la selección de las obras. Es un excelente intento de superar esa barrera que se encuentra entre el arte contemporáneo y el público, que suele calificar a este tipo de arte como confuso, que no suele generar interés en las masas. Toda la exposición nos dirige e ilustra el discurso, lo que le permite al espectador un mejor entendimiento y le invita a sacar sus conclusiones, interpretaciones, e identificar también sus propias emociones, frustraciones, temores y preguntas ante las obras.



Rolando Faba, *Anande and the celestial pharmacy (detail)*, 2023, Installation, no information, Central Bank Museums, San José, Costa Rica. [Own photography]

In general, it seems to me to be a successful exhibition, which manages, thanks to close and clear texts, to exhibit and propose an evolutionary discourse of the artist, effectively approaching the public, who, through the texts,

the montage and mediation elements, perceives without difficulty the artist's intentions and thoughts, which end up being reflected in the selection of the works. It is an excellent attempt to overcome that barrier that is between contemporary art and the public, which usually describes this type of art as confusing, which does not usually generate interest in the masses. The entire exhibition directs and illustrates the discourse, which allows the viewer a better understanding and invites them to draw their conclusions, interpretations, and also identify their own emotions, frustrations, fears and questions regarding the works.

It is a very remarkable work of curation and mediation, where every small aspect seeks to clarify and get closer to the public, from the interactive and informative activities to the educational

activities. For example, a table was placed near the center of the exhibition space on which the artist's "clumsy tools" are presented, on one side, accompanied by drawing screens that the public could use and practice letting themselves go.

It stands out that the assembly and the organization of the space allow the transition between the series, and we can almost see how the artist moves from one speech or question to another, although the works do not follow a timeline of creation through the series. We consistently see certain thoughts typical of the human condition, which Faba constantly embraces in his work, in a clear and identifiable way for the public, which works almost like a cycle that involves the biggest questions and vulnerability of humanity: in certain moments we are lost, in a void, and in others we recognize our freedom, and then, if something

happens suddenly, we worry about death or injustice, to culminate with the main question, what is the origin, what is the meaning of everything. An evolutionary conversation was created between the public and the artist.

Finally, the work that is presented to us by Rolando Faba, is presented to us as a discursive whole. The artist demonstrates that he has a concrete and established discourse, supported first formally and above all with the use of materials and techniques, as is the case of the "clumsy tools" that materialize and support the conceptualization of the leap into the void in the Blanca series. Furthermore, the works are visually evocative and sensitive, we can identify with them from our humanity.

However, the Brahmanda series leaves a feeling of an anticlimactic ending,

especially in the sensory sense. The reflective and intense journey through which we are taken from the Blanca to the Negra series ends at the end of this last series, with works that, although they contribute to the artist's correct conceptualization, are visually more evident and direct, leaving less to the imagination.



Valeria Zúñiga Brenes

The author was born in San José, Costa Rica, on July 27, 2000. She graduated with a bachelor's degree in art history from the University of Costa Rica in 2022. She is currently finishing the last courses of her bachelor's degree. As an art historian she has experience in collection management and conservation, acquired through volunteer work carried out at the Sor María Romero Museum and the National Museum of Costa Rica. In addition, she has been part of the curatorial team of different exhibitions, among the most recent are "Bodies: Matter as identity" (2021), and "University, culture and freedom: posters by Valeria Varas" (2022). She works as assistant to the Directorate of the Art Research Institute of the University of Costa Rica, carrying out tasks of managing cultural activities and promoting research.

Notes:

Faba: Salto al vacío. Rolando Faba. (s/f). Gamcultural.com. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de <https://www.gamcultural.com/cr/events/1368040/faba-salto-al-vacio-rolando-faba>

Galería López Escarré. (s/f). GALERÍA LÓPEZ ESCARRÉ EXPONE "MICRO-COSMOS, UNA ESTÉTICA DE PRECARIEDAD" DEL ARTISTA ROLANDO FABA. Teatro Nacional.go.cr. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de: <https://www.teatronacional.go.cr/repositorio/>

[detail/8-6451 comunicadorolandofaba.pdf](#)

Monge Picado, María José. (2023). Reimaginar - Frontera. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica Junta Administrativa. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de: <https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2021/07/Cata%CC%81logo-Reimaginar-Frontera.pdf>

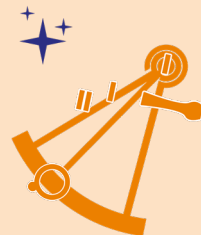
Monge Picado, María José. (2023). Reimaginar - Cambio. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica Junta Administrativa. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de: https://museosdelbancocentral.org/wp-content/uploads/2021/09/cata-logo_reimaginar_cambio.pdf

Museos del Banco Central de Costa Rica [@museosbccr]. (2015, abril 16).

Obras de la colección de arte/ “In-A-Gadda-Da-Vida”, del artista Rolando Faba. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ye_nJKS6Bl8

Museos del Banco Central de Costa Rica [@museosbccr]. (2022, enero 20). Entrevista a Rolando Faba para “Reimaginar el cambio”, experiencia en línea de artes visuales. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=t1nIlgC6NTI>

Museos del Banco Central. (2023, septiembre 29). Salto al vacío - Obra reciente de Rolando Faba. Museosdelbancocentral.org. Recuperado de: <https://museosdelbancocentral.org/exhibiciones/salto-al-vacio-obra-reciente-de-rolando-faba/>



ART AND CRITICISM IN LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN

About a disruptive
must-read book

By Lisbeth Rebollo Goncalves

There is an open controversy in the sociocultural environment of the subcontinent, about the relationships between art criticism, artistic production and projection spaces that has been addressed to date lightly and without plurality.

This attitude has derived, not necessarily from the lack of capacity of the actors (mainly artists, curators and cultural managers affected by professional and independent criticism) but from a relative ignorance about the function of art criticism in relation to the visual arts. in the contemporary context.



**Modernidad,
postmodernidad
y contemporaneidad
en América Latina
y el Caribe**

El libro electrónico, bilingüe (Español-Inglés)
en el que se compilan los contenidos
compartidos en el programa de seminarios en línea que la
Federación de las AICA de América Latina y el Caribe
se propuso realizar, con la participación de especialistas
de diferentes países, para discutir la presencia
de críticos y de la crítica de arte
en el proceso artístico y cultural de la región.

PDF

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

**OCT.
2023**

However, the non-academic critic who publishes in traditional and alternative media has been disqualified ad-ports. Some consider that criticism should be limited to pointing out certain defects, which can be corrected by the author of the work evaluated. In another

sense, they understand criticism as an exercise focused on the analysis of the work or object, produced through artistic expression with the aim of converting simple effort into achievement. Some, somewhat desperate, insist that the critic must be an artist. Consequently, since those who write according to this concept

are “artists”, they are the possessors of the truth and those who have the power to impose the rules of the game.

In our Latin America and the Caribbean, criticizing the plastic or visual arts with integrity and knowledge has been an adventure for just over a century that has rarely been recognized. When it has deprived integrity over other interests by rigorously and independently indicating criteria regarding the creative act, adverse reactions and reprisals have not been long in coming.

However, without art criticism there is no major cultural artistic development, since, without its own critical thinking, the practice would be limited to the analysis of the aesthetic experience according to the object of study and European or American parameters.

Authentic criticism threatens the state of things and forces artistic production to a state of continuous revision and renewal.

Therefore, it is notably disruptive to have for the first time this year the book “Art and Criticism in Modernism, Postmodernity and Contemporaneity of Latin America and the Caribbean”, published in bilingual format by the Regional of the International Association of Art Critics. Art (AICA) coordinated by the Venezuelan critic, Belgium Rodríguez with the support of the current president of AICA International, the Brazilian Lisbeth Rebollo.

Without a prolix and diverse work on critical thinking like this one, a tacit understanding of the interdependent relationship between art and criticism based on the review and questioning

of the context that, for the time limits of this publication, covers the founding decades of development, would not be possible. of artistic modernity and later contemporaneity in Latin America and the Caribbean (1920-2022).

Eighteen art critics and researchers from ten nations contributed through their presentations in four public meetings to analyze, discuss and ponder the artistic and critical legacy of modernity, postmodernity and contemporaneity. The work edited by the writer has been distributed globally for free since its launch last October (See link: <https://bit.ly/46pCqCP>) based on the design by Costa Rican Emmanuel Calvo Canossa.

Each specialist who has contributed to this review and questioning has delimited the repercussions, influences,

juxtapositions, borrowings, consequences, and mystifications based on their own vision per country within the framework of two important historical milestones, namely: the centenaries of the muralist movement Mexican and the Brazilian Modern Art Week, respectively.

ART CRITICISM IN THE CURRENT CRISIS

The first chapter draws on the perspectives of resistance and resilience in the face of the COVID-19 pandemic that kept the entire world in isolation for more than two years. Speakers from the Latin American sections of AICA reflect in this first section on how art criticism is positioned in the face of economic, political, social, environmental challenges, etc. of the present.

The Brazilian critic and historian,

María Amelia Bulhoes, opens the chapter by addressing the situation of art criticism in the context of the pandemic and the changes caused by the crisis. She points out, among other things, how the pandemic has had unforeseeable consequences and has caused the suspension of artistic activities among other disruptions to cultural activity.

In this scenario, the internet has been an option to keep communication, social ties, and artistic activity going. In Brazil, for example, the consolidation of the cultural industry and changes in the media, especially the advance of digital media and the Internet, affected the practice of art criticism. Many traditional media have closed spaces dedicated to art criticism, and some professionals have found new opportunities online, through blogs and digital platforms.

As evidence of the emergence of new online spaces for the dissemination, debate, and information about the visual arts, such as ArtSoul, Artload, Arte que acontece and Canal Contemporáneo. There has also been a shift in art criticism publications, which are now primarily online.

For his part, the Puerto Rican critic and researcher, Abdías Méndez Robles (Puerto Rico), reflects on the subjectivity and relevance of art criticism. The author highlights the importance of criticism as a pedagogical tool that guides readers and analyzes how current economic, technological, and social challenges affect the practice of art criticism, mentioning its subjective approach based on own and shared experiences, and the need for quantitative research to support the work of art criticism, in the context of criticism and historical memory of art in Puerto

Rico. He concludes in his dissertation that criticism should be an exercise in honest analysis of works and avoid being a tool of vested interests or manipulation, pointing out the importance and responsibilities of art criticism, advocating for a constructive, independent, and critical and responsible exercise.

Next, the Argentine critic, Laura Casanovas, articulates a case study based on the contributions of art and contemporary criticism to the questioning and understanding of current conflicts in the world, based on the works of Florencia Levy, Ariadna Pastorini and Martín Weber. To do this, she summarizes three contemporary art projects or initiatives by the artists and reflects on the relevance of art criticism in the current context. The projects presented and discussed in her participation are: “Map of Latin American Dreams” by photographer Martín Weber,

“Lugar Fósil” by the artist Florencia Levy and “Performances de encierro” by the artist Ariadna Pastorini.

The projects address topics related to ecology, society, politics, the economy, and the Covid-19 pandemic in which art criticism plays a fundamental role in providing reflections on these topics to the public, in particular, in a context of multiplicity of proposals and overabundance of information. With the analyzed works, one can reflect on current conflicts and problems.

Finally, the Dominican critic, Carlos Acero Ruiz, analyzes how the Coronavirus forced us to make use of virtuality. In his presentation he discusses how the COVID-19 pandemic has made the art world turn to virtual art as a way to continue working and connect with the public. With the closure of physical spaces

such as museums, galleries and schools, social networks and digital platforms became key tools to reach audiences. The transition, however, has led to reformulating the way of distributing information, circulating images and communicating with various audiences. For example, university teachers have also had to adapt to teaching online classes from their homes. While cultural events, biennials and art fairs have been canceled or postponed, and many cultural activities have been carried out virtually. The above has accelerated the positioning of social networks, such as Instagram, as popular media among museums, artists, and art critics to broadcast live, interact and disseminate content. In addition, new artistic formats have been created and the use of digital marketing in the cultural field has increased. It should also be mentioned the economic impact of the pandemic on the art world, with the cancellation

of events and the difficulty of buying/selling works of art due to anti-money laundering regulations. Acero Ruiz finally raises questions about the effectiveness of virtuality in the long term, and how this change will affect the art world in the medium term although only time will tell if virtuality becomes the new reality for the art world.

CENTENARY OF ART WEEK IN BRAZIL

The second chapter brings together the thoughts of critics and researchers after reviewing the repercussions in the subcontinent of the Modern Art Week in Brazil that took place in 1922. In particular, the analysis of the impact of the development of avant-garde trends in the region such as geometric abstraction, constructivism based on a look at

the interior of the continent. Finally, new paths of artistic interpretation of geographical, social and cultural reality are proposed based on the impact of new theories and movements.

The Brazilian researcher and critic, Tadeo Chiarelli, begins this chapter with a reflection on the institutionalization of the Modern Art Week of 1922 in Brazil and how it has become a founding milestone of modern art in his country. Although it had a limited impact at the time, decades later it became a myth and crucial milestone to justify the creation of cultural institutions in São Paulo, such as the São Paulo Museum of Art (MASP) and the São Paulo Museum of Modern Art (MAMSP). As revealed by the way in which these instances and the São Paulo Biennial were applied in providing a narrative where Modern Art Week was taken as the starting point of Brazilian

SEMINARIO ON LINE
**REPERCUSIONES DE LA
SEMANA DE ARTE MODERNO
DE 1922 DE BRASIL
EN EL ESCENARIO
CULTURAL DE LA REGIÓN.
REVISIÓN 100 AÑOS DESPUÉS**

22

Cecilia Rabossi [AICA-AR]
Tadeo Chiarelli [AICA-BR]
Maria Luz Cárdenas [AICA-VE]
Coordinación: Béléica Rodríguez
(Presidenta Honoraria de AICA Int.)

Día: 30 de Junio
Hora: 5pm. (hora de São Paulo)
Duración: 1h30

Inscribir-se hasta el 22 de Junio:
aicainternational.webinar@gmail.com

Apoyo:
PROLAM USP- Brasil
MEMORIAL DA AMERICA LATINA-Brasil
ABCA (AICA Brasil)

Organización:
Federación de las Aicas de América Latina y Caribe

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

modern art. In his opinion, through exhibitions, retrospectives and tributes to artists and events related to the Week, the idea that contemporary art in Brazil was a continuity of the modernism of 1922 was consolidated. In addition, the role of the University is highlighted. of São Paulo in promoting research and

the preparation of theses on São Paulo modernism, emphasizing its importance in the history of Brazilian art.

On her side, the Venezuelan critic and historian, María Luz Cárdenas, analyzes the influence of the Brazilian Modern Art Week in the broad context of Latin America in general and in Venezuela in particular. Although there is no evidence of a direct relationship between Brazil Week and the Venezuelan cultural scene, weak connections can be seen, which indicate signs of change in both countries.

Cárdenas proposes a methodological approach to history as a field of movements in different directions with meeting points, rather than a vertical line of events.

The author identifies two aspects in which changes occurred in Venezuela at

the time studied: the figure of Alfredo Boulton and his relationship with artists who sought new visions, and the figure of Armando Reverón and his redefinition of the intimate space and the construction of the object. In fact, connections were established between the works of these Venezuelan artists and those of Helio Oiticica in Brazil, highlighting similarities in terms of typologies, construction of the territory and creation of objects. She also mentions the works of Alexander Apóstol, and his reflections on the social mechanisms of power in Venezuela. In general, Cárdenas highlights the resonances and crossed relationships between Brazil and Venezuela, in the context of modern art.

Finally, the critic and researcher, Cecilia Rabossi, sees the emergence of metaphysical artists like her countryman

Xul Solar, in connection with the renewal and transformation in art that began in Brazil. For this reason, he explains that, in the 1920s, a revolutionary spirit developed in the cultural scene of South America, and Xul Solar became involved in artistic movements that challenged established values and sought freedom of expression, from his position as a universal creator. who was looking for change. In addition, Xul Solar established fraternal relationships with other artists and intellectuals of the time, such as Emilio Pettoruti, Jorge Luis Borges and Leopoldo Marechal. In fact, due to the friendship and collaboration between Xul Solar and Pettoruti, they were able to plan to return to Argentina to promote a change in Argentine art.

The author indicates that in addition to his work as a painter, Xul Solar invented languages, such as

Neo-Creole and Panlengua, with the intention of correcting the perceived limitations of existing languages and allowing universal communication. He also became interested in writing, creating text-paintings in neo-Creole and exploring the relationship between painting and writing. The metaphysical and spiritual aspect was present in all facets of Xul Solar's production, from his paintings to his creations of tarot cards and horoscopes. Although he faced difficulties in putting all his ideas into practice, his pictorial work stands out as an exception due to the watercolor technique he used. In short, according to Rabossi, Xul Solar was a total creator who sought transformation and fraternization through art. His universal approach and interest in communication, writing and metaphysics make him a singular figure in the 20th century art scene.

THE SOCIAL IMPACT OF MURALISM

The third chapter focuses on the impact of Mexican Muralism on the figurative and aesthetic modernity of America and the Caribbean a century later. Emphasis is placed on the development of indigenism and the trend of social realism, as well as the socialization of painting as an expression aimed at the people. It's about answering the question. What critical interpretations are there currently of such traditional aesthetic theories?

This section is opened by the Mexican critic and historian, Argelia Castillo, who provides a precise overview of Mexican muralism, whose appearance as an artistic movement in Mexico marked one hundred years in 2022. Mexican muralism emerged after the Mexican

Revolution, as a way of expression of the fight for social justice and national identity.

This movement according to Castillo is characterized by its public nature, its large format on the surfaces of public

SEMINARIO EN LÍNEA:
100 AÑOS DE MURALISMO
DE MÉXICO A LATINOAMÉRICA
Y LAS FORMAS DEL REALISMO

Argelia Castillo
Maria Luz Cárdenas
Justo Pastor Mellado
Margarita Nepomuceno
Ernesto Muñoz

Registro: Hasta 22 de marzo
E-mail de registro: aicainternational.webinar@gmail.com
Fecha: Jueves 23 de marzo, 2023, 19:30 pm
Duración: 1:30 hrs

aica
PROLAM USP, Brasil
Memorial de América Latina,
Brasil / ABCA (AICA) Brasil
ORGANIZACIÓN:
Federación de las AICAs de América Latina y el Caribe

spaces, its pedagogical intention, and its social and political criticism. Mural artists sought to capture the essence of what is Mexican through the representation of the indigenous, the peasant, the landscapes, traditions, and national historical episodes. The three main figures being Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco, who addressed different themes in their works. In general, the author concludes, Mexican muralism is considered an avant-garde movement that had a significant impact on the art and culture of Mexico.

Below, Chilean critic Justo Pastor Mellado illustrates the influence of muralism in his country through the restoration project of Mexican murals in Chillán and Concepción, Chile, after the 2010 earthquake and detailing the context in which the works were carried out. In his statement of facts, Pastor Mellado

indicates that a delegation of Mexican restorers went to Chillán to evaluate the damage to the Xavier Guerrero mural at the Mexico School, establishing a cooperation agreement between the foreign ministries of Chile and Mexico, and several institutions. They participated in the restoration, the complexity and effectiveness of which are highlighted in the presentation, and the process gave rise to the publication of a book on the rehabilitation of the murals. The latter, according to the author, are evidence of the history of the relationship between Mexico and Chile, from the donation of the México school in Chillán, to the participation of David Alfaro Siqueiros and Xavier Guerrero in the execution of the murals, being discussed also the opposition to Siqueiros in Chile and his subsequent return to Mexico.

Mellado concludes by introducing the

notion of “civil painting” proposed by Siqueiros and the criticism of Chilean art of the time, highlighting the fight against muralism by the Chilean artistic and political officials of the time. Although Siqueiros was more recognized, Guerrero is estimated to have had a significant influence on the Chilean art scene.

Next, the Brazilian historian Margarita Nepomuceno focuses on the influence of Muralism from Siqueiros in Argentina, and Portinari in Brazil: making some considerations about the influence on specific artists in Latin America. Among them, she mentions artists such as Pavel Égüez, Oswaldo Guayasamín, Miguel Alandía Pantoja, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros, and Elena Huerta. The Brazilian author highlights the importance of muralism as a form of public art that establishes (or aims to establish) a direct dialogue with the public, and as an aesthetic

of resistance that addresses social and political issues. In addition, the changes, and experiments in the production of murals are noted, such as the use of photographic projections, airbrushing, and the collective participation of artists.

In addition to the case of Mexico and Chile, the production of the murals and painted panels is done by Brazilian artists, such as Cícero Dias, João Cândido Portinari and Di Cavalcanti, relevant in the history of the country's art, with Candido Portinari especially standing out, well-known for his social commitment and his mural work, considered revolutionary, and with a lasting legacy in Brazilian and Latin American art. Portinari being recognized as a modern artist who transformed historical painting into a modern and popular narrative.

Closing this third chapter, the

Venezuelan critic and historian, María Luz Cárdenas, visits the echoes, veils, and developments of Mexican Muralism in her own country, based on different approaches that it took in Venezuela, especially as an important source in the development of modernity in Latin America.

In Venezuela, although a Muralist School was not established as in other countries, different ways of addressing the topic in Venezuelan artistic creation can be identified. In the "Background" section, the Olmec civilization and mural practice in the colonial period are indicated as the starting point of mural practice in Mexico, while in Venezuela only an incipient form of mural painting is observed.

The art critic Roldán Esteva-Grillet proposes the term "Mural Decoration" to refer to the painting made in Venezuela

on walls, ceilings, and vaults. In the "Arrival Stations" section, different moments of muralism in Venezuela are described. In the first station, we talk about the direct influences of Mexican muralism on Venezuelan artists who studied in Mexico, such as Héctor Poleo, Gabriel Bracho and César Rengifo, who adopted social realism to address political and social issues in their work. The influence of Diego Rivera on Héctor Poleo and David Alfaro Siqueiros on Gabriel Bracho stands out. In the second station, Pedro Centeno Vallenilla is highlighted as an artist who reinterprets the symbolic elements of Venezuelan nationalism, although without committing himself politically like other muralists. Centeno Vallenilla used history, mythology, and popular imagery to create an image of national identity. In the third station, we talk about muralism in Venezuelan modernity, specifically in the University

City of Caracas from 1952. This architectural project included murals by various artists that reflected national identity and social commitment, the author concluded.

DEPARTURES AND ARRIVALS IN THE TRANSFORMATION OF THE CARIBBEAN BASIN

In the fourth and final chapter of this publication, modernism in the Caribbean Basin is addressed from the exchanges, departures and arrivals of influences, in the transformation of the visual arts. The analysis and discussion moves through three critical and historical perspectives on how modernism emerged and developed in the Caribbean Basin in the context of dictatorship, civil war, social unrest and decolonization, reflecting profound changes in cultural realities, social, political and economic of Central

America and the Caribbean.

This section opens with a historical and critical review of the Dominican researchers Carlos Acero Ruiz and Guadalupe Casanovas focusing on politics, the visual arts, and the social upheaval in the Caribbean from the period 1940-1970.

The authors initially weigh the Spanish imprint on the Dominican Republic due to its history and the important political events of the 19th century, such as the independence of Haiti, the annexation to Spain and the Restoration War. During this time, they specify, there was a marked tendency towards Spanish in literature, music and visual arts, ignoring the African past.

In the 20th century, Dominican identity was sought through the plastic

arts, influenced by the American occupation and the economic boom during the First World War. Several Dominican artists traveled abroad to educate themselves and then introduced new methods to the country. Prominent artists of the time include Celeste

SEMINARIO EN LÍNEA:
Modernismo en la Cuenca del Caribe:
SALIDAS Y LLEGADAS
EN LA TRANSFORMACIÓN DE LAS ARTES VISUALES

Coordinación: Bélgica Rodríguez, Presidenta honoraria AICA Int.

Registro: Hasta 11 de octubre al mediodía
Fecha: Jueves 13 de octubre, 2022, 19:30 pm
Duración: 1:30 hrs

aica
Asociación Internacional de Artistas de América Latina y el Caribe

APOYO:
PROLAM USP, Brasil/ Memorial da América Latina, Brasil / ABCA (AICA) Brasil
ORGANIZACIÓN:
Federación de las AICAS de América Latina y el Caribe
E-mail: aicainternational.webinar@gmail.com

Woss y Gil, Yoryi Morel, Jaime Colson and Dario Suro, who revolutionized Dominican visual arts and represented the Dominican in their works. In the 1940s, the National School of Fine Arts was founded, and the First National Biennial of Visual Arts was held. In the following years, surrealism was introduced, and the school's first artists graduated.

In the 1950s, Acero and Casanovas continue, parallel to the political repression during the Trujillo dictatorship, Dominican abstract art developed. In the 1960s, artists actively participated in the social and political processes of the country. Self-taught artists emerged and different styles were explored such as abstraction, expressionism, social realism, among others. All this during especially relevant political and social events, such as the assassination of Trujillo, the coup

d'état against Juan Bosch, the April Revolution, and the election of Joaquín Balaguer as president.

The following section introduces a refreshing critical and historical perspective on Caribbean modernism based on the question "A process of "decolonization"?", which critics Gerald Alexis, Dominique Brebion, Alissandra Cummins, Matilde dos Santos proceed to answer with their research, Maica Gugolati, and Allison Thompson, all from the Southern Caribbean.

In the authors' opinion, Caribbean modernism, as an artistic and conscientious movement, sought cultural decolonization. The Cuban painter Wifredo Lam and the Martinican writer Aimé Césaire are notable figures in this process. Lam considers his work "The Jungle" as an act of decolonization

and Césaire expresses similar ideas in his work "Notebook of a Return to the Native Land." The two met in Martinique in 1941 and established a significant friendship and collaboration. Césaire, with surrealist influences, advocates blackness as an affirmation of one's identity in the face of colonialism. Lam is also inspired by surrealism and interacts with avant-garde artists and writers in Paris. During World War II, Lam returns to Cuba, where his and Césaire's return fuels his creativity. Additionally, Breton and Lam visit Haiti in 1945-1946, where Breton shows interest in self-taught Haitian artists. However, the Center d'Art in Haiti faces problems by prioritizing the so-called Primitive School and discarding trained artists. Lucien Price collaborates with like-minded artists to open the Foyer des Arts Plastiques as an alternative space. Also highlighted is Sarah Maldoror, a French West Indian

filmmaker, who played an important role in the decolonial movement and Caribbean modernism. She worked closely with leading intellectuals of the time, such as Aimé Césaire and Leon G. Damas, and was one of the first women to make films in Africa, focusing on anti-colonial wars and liberation movements. Using irony and absurdity as critical resources, Maldoror denounced racism and contemporary colonialism in her films, both in Africa and the Caribbean.

Closing knowledge gaps, the author of this article analyzes the modernist wave and explains how Central America was influenced in its visual and critical production by Mexico, Cuba, and Venezuela.

I had to discuss the influence of modernism on the art of Central America and Panama, specifying the limited

information available in this regard to explain why regional culture has become much more visible in cultural and archaeological studies focused on pre-Columbian assets and heritage, than in works on contemporary artistic culture. However, it is possible to cite the work of prominent Central American artists such as Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, Armando Morales, Guillermo Trujillo and Benjamín Cañas, who gave international projection to the art of the region. A distinction is made between modern and modernist art, pointing out that the artists of the region adopted some aspects of European and North American modernism, but without becoming ideological modernists. In Guatemala, the institutional patronage of José María Reyna Barrios paved the way for modernism and the first art school was established. In El Salvador, modernism took root at the beginning

of the 20th century, merging with local religious and spiritual content. Nicaragua was isolated from avant-garde movements due to political and social instability, but it was influenced in literature, as the case of the poet Rubén Darío attests. Honduras experienced early modernism and sought its own national identity. Costa Rica differentiated itself from other nations for its political stability and pacifist vocation, standing out in engraving and sculpture. Panama adopted muralist modernism, with the weight of American influence in the Canal Zone. Here, Central American artists did not attempt to create a completely new style, but aesthetically appropriated European and North American influences.

Three key artistic ruptures in the development of modernism in the region have been identified, influenced mainly

by Mexico, Cuba and Venezuela: the first rupture was social by making works visible in private spaces and taking them to public spaces, as occurred through murals. ; The second break was with the colonial history of art, by incorporating aesthetic values of Amerindian and Afro-descendant peoples in currents known as indigenism and “blackness”; and the third was expressed based on the manifestos of the modernist avant-garde against figurative norms, or mimetic representation, towards concrete art and geometric abstraction.

Each of the four chapters that make up this new book affirm the crucial contribution of art criticism in the research, analysis and interpretation of the art and culture of the subcontinent, as well as providing important findings and conclusions that contribute to a comprehensive understanding of

modernism, postmodernism and contemporaneity in our context.

Dra. Lisbeth Rebollo Goncalves,
AICA Brasil



Lisbeth Rebollo Goncalves is a Brazilian sociologist and art critic with an extensive background in the field of visual arts. She holds a bachelor's degree in Social Sciences from the University of São Paulo (1970), a master's degree in Sociology from the same institution (1978), and a doctorate in Sociology (1985).

As a full professor at the University of São Paulo, Lisbeth Rebollo Goncalves specializes in the Sociology of Art, focusing on topics related to Brazilian art, contemporary art, art criticism, Brazilian artists, and contemporary artistic trends.

Her professional journey includes significant leadership roles within cultural institutions. She served as the director of the Museum of Contemporary Art at the University of São Paulo during two distinct periods (1994-1998 and 2006-2010). Additionally, she has been actively involved in national and international art critics associations:

Association Leadership:

President of the Brazilian Association of Art Critics (ABCA) from 2000 to 2006 and from 2010 to 2016.

Vice President of the International Association of Art Critics (AICA) from 2006 to 2008 and from 2010 to 2012.

Academic Contributions:

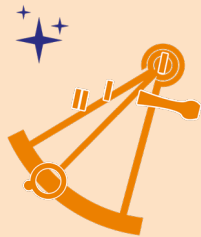
Lisbeth Rebollo Goncalves is a professor in the Inter-Unit Graduate Program in Aesthetics and Art History (PGEHA) at the University of São Paulo.

She also coordinates the Graduate Program in Latin American Integration (Prolam/USP).

Global Leadership:

Since November 2017, she has held the position of President of the International Association of Art Critics (AICA), having been reelected for the 2020-2023 term.

Lisbeth Rebollo Goncalves's dedication to art criticism and her contributions to the field have significantly impacted the discourse surrounding visual arts in Brazil and beyond.



MIEMBROS DE AICA COSTA RICA RECIBIERON CIUDADANÍA DE HONOR

The recognition was officially presented on the night of February 28 of this year in a grand ceremony, in a hybrid format, in the Legislative Assembly of the Costa Rican capital, to the colleague, co-founder of AICA Costa Rica and vice president, the journalist, author and manager cultural, Inés Trejos Araya and our also co-founder, former prosecutor, multimedia artist, critic and author, Otto Apuy Sirias.

The declaration of Honorary Citizens is made annually in accordance with the powers conferred by paragraph 16) of article 121 of the Political Constitution and



The moment when the President of the Congress, Rodrigo Arias, unveils the photographs with the new honorary citizen, Inés Trejos, which will be displayed in the hall where they will be remembered. Photo: AICACR.

paragraph a) of article 85, articles 221, 222, 226 of the Regulations of the Legislative Assembly. It is the highest honor that a Costa Rican citizen can receive for his legacy.

Widely recognized for their respective careers in favor of the visual arts and

national culture over half a century in cultural journalism and the visual arts, respectively, Inés and Otto are part of a pioneering generation focused on promoting artistic creation and developing spaces to make it visible with excellence, defending professional critical practice and freedom of expression.

The president of the Legislative Assembly, deputy Rodrigo Arias Sanchez, presided over the ceremony and highlighted before a large audience of deputies, representatives of the diplomatic corps, the cultural sector, and special guests the decisive contributions of Inés Trejos and Otto Apuy in the development of art and culture. Costa Rican culture. It was up to the president of AICA Costa Rica, Juan Carlos Flores Zúñiga, to praise the work of Inés Trejos with whom he has collaborated in the last decade. Flores emphasized that the contributions of intellectual women like Inés Trejos should not be measured only by the length of their curricula and the quality of their cultural productions, but by the integrity and generosity of their proposals in favor of the artistic community and the country in general.

During the event, the minutes were



AICA Costa Rica's President, Juan Carlos Flores Zúñiga, praising the awardees, and Otto Apuy Sirias receiving his diploma from the President of the Congress. Photo: AICACR.

delivered conferring the honor of honorary citizenship on Trejos and Apuy, as well as unveiling the photographs with which her memory will be recorded in the congress hall where they will be remembered.

Apuy currently coordinates the Membership and Elections Committee (CME) of AICA Costa Rica and is a member of the Awards and Recognitions Committee (CPR) while Araya is vice president and a member of the CPR.

Our sincere congratulations on this honor to both of you, which marks a new milestone in your impressive careers and legacies.



**Cofundadores de AICA
Costa Rica nombrados
ciudadanos de honor**



**Digital Strategy:
NEW WEBSITE FOR
AICA COSTA RICA
AND SOCIAL MEDIA**

The limitation of spaces for free expression in traditional mass media led AICA Costa Rica, since its foundation at the end of 2021, to design and implement a digital strategy that has culminated in the development of its own website in the first half of this year.

The new website <https://www.aicacostarica.org> is complemented by two video channels on VIMEO and YouTube, as well as pages on social networks such as Facebook. It also specializes in art and culture through the Ibero-American network 'Arte Informado' and the National Culture System (SICULTURA).

The goal of our multimedia platform is to keep our nearly one thousand followers and members informed about national and international AICA events and contribute to cultural growth through our communication channels. This is critical for the positioning of AICA Costa Rica and the success of our guild's initiatives.

FACEBOOK:

<https://www.facebook.com/circuloaicacr>

VIMEO:

<https://vimeo.com/channels/aicacr>

YOUTUBE:

<https://www.youtube.com/@aicacos-tarica5358>

WEB:

<https://www.aicacostarica.org>

LINKED-IN:

<https://cr.linkedin.com/company/aica-costa-rica>

SICULTURA:

<https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/asociacion-internacional-de-criticos-de-arte-aica-costa-rica.html>

ARTE INFORMADO:

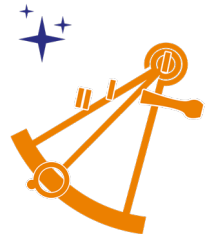
<https://www.arteinformado.com/guia/o/aica-costa-rica-127677>

E-MAIL: aicacostarica@gmail.com

APARTADO

POSTAL:

103-1002 San José





Sextante

Sextante Art Magazine
Year I – n°01 – January-June 2024

