

ARTE-OBJETO EN LAS REPRESENTACIONES DE DOS ARTISTAS CENTROAMERICANOS: ENTRE LO LOCAL, LO “GLOCAL” Y LO GLOBAL

*Henry O. Vargas Benavides**

Recepción: 3 de agosto de 2007 • Aprobación: 6 de marzo de 2009

RESUMEN

El siguiente artículo compara obras de dos artistas centroamericanos contemporáneos: Raúl Quintanilla de Nicaragua y Darío Escobar de Guatemala. De ambos artistas se analizará su producción arte-objeto, además de los procesos de circulación y recepción regional. Se comparan por medio de las teorías de los estudios culturales y su aplicación directa con lo latinoamericano.

Palabras clave: Estudios culturales, arte contemporáneo, artistas centroamericanos.

ABSTRACT

The following article compares some artworks of two contemporary Central American artists: Raúl Quintanilla from Nicaragua and Darío Escobar from Guatemala. Their art-object production, the circulation process, and the regional reception will be analyzed in terms of the theories of cultural studies and its immediate application in the Latin American culture.

Key words: Cultural Studies, Contemporary Art, Central American Artists.

* Profesor de diseño en la Escuela de Artes Plásticas y la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica [hvargasb@gmail.com]

Introducción

El reciente campo de los denominados estudios culturales nacidos en Inglaterra y desarrollados en Estados Unidos, permiten aplicar algunas herramientas a un determinado objeto de estudio. Su desarrollo en los años ochenta, posibilitó que investigadores latinoamericanos fomentaran una amplia visión del fenómeno cultural, para proporcionar una perspectiva desde sus visiones y necesidades próximas.

Este intercambio epistemológico ha incorporado algunas definiciones, que serán de gran pertinencia en esta investigación. Por ello, se privilegiarán autores como Néstor García Canclini en sus estudios sobre la hibridez, lo local, “glocal” y global; Serge Gruzinski sobre sus estudios del mestizaje en el México colonial; José Joaquín Brunner en cuanto a razones de producción, circulación y recepción que envuelven el fenómeno cultural, junto con Jesús Martín Barbero y la cultura global; finalmente, Mario Roberto Morales, y los códigos de negociación cultural.

Dicho estudio se concentrará en verificar las características anteriores en las obras de dos artistas centroamericanos contemporáneos: Raúl Quintanilla de Nicaragua y Darío Escobar de Guatemala. Para tal fin se han seleccionado dos obras por artista, con el fin de indagar en las relaciones ideológicas de producción de las obras y su relación con el mercado de consumo.

Se partirá de relaciones de códigos visuales para luego desarrollarlo en sus funciones sociales. Se pretende acercarse a las percepciones de los autores hacia un público determinado, pero, sin obviar el punto de vista del investigador.

Los artistas se han seleccionado por desarrollar el arte-objeto en la mayoría

de su producción artística. Para esto, se tratará de definir el contexto y origen de cada uno de los casos, en obras producidas en los últimos cinco años, las cuales han participado en muestras importantes tanto en exposiciones individuales como colectivas y, en reconocidos espacios de Centroamérica.

Breve mirada al arte objetual

Raúl Quintanilla de Nicaragua y Darío Escobar de Guatemala –como artistas centroamericanos– han dedicado gran parte de su producción al arte-objeto. Por su parte, el primero lo ha hecho recurriendo a la conjunción de piezas precolombinas, coloniales y del mercado. El segundo, prefiere la interacción de piezas del consumo alteradas por la intervención –sean cortadas o pintadas–, las cuales destacan por la aplicación de capas pictóricas del “barroco colonial guatemalteco” sobre los objetos.

Antes de continuar con la descripción de las piezas que interesa analizar en este documento, es necesario partir de la concepción o el origen del arte-objeto en las artes visuales de las primeras vanguardias del siglo XX. Así, la “rueda de bicicleta” (1913) de Marcel Duchamp se ha convertido en el paradigma que inauguró el arte-objetual, donde las representaciones en tres dimensiones se insertan en una negación del arte mismo. Por otra parte, el mismo urinario titulado como “Fuente” (un urinario firmado: “R. Mutt, 1917” y obras como “¿Por qué no estornudar, Rose Sélavy?” (una jaula que contiene 152 dados de mármol como cubitos de azúcar, un termómetro y un esqueleto en sepia), son algunos de los objetos conocidos como ready-made, que según Manfred Schneckeburger realizaron “una aportación inconsciente pero

fundamental a la historiografía de la escultura moderna, que abrió una nueva dimensión en la conciencia estética." Las obras de arte anteriores a este período son puestas en duda y, a partir de esta etapa, según Schneckenburger "plantean cuestiones críticas y subversivas sobre la condición del arte en sí mismo" (Walther, 2001: 457). He aquí como los objetos cotidianos son elevados al plano estético. El óleo y el mármol son sustituidos por materiales que incorporan una alta carga conceptual.

Los artistas comenzaron a utilizar objetos cotidianos, los cuales simplemente son colocados dentro de un espacio galerístico o son ensamblados para dar forma a una nueva forma de simbolismo. Esta ruptura con el arte anterior llevó a artistas como Man Ray y Kurt Schwitters a producir obras similares dentro de un movimiento conocido como el dadaísmo. Su conexión con lo onírico generó un objeto surrealista propuesto por Salvador Dalí en su "Teléfono-Homard", cerca de 1936, y el "Plato, taza y cucharilla forrados con piel" de Meret Oppenheim, también en ese mismo año (Walter, Ingo, 2001: 463). Es necesario indicar que estos movimientos se inscriben dentro del desarrollo de las industrias mundiales, las cuales venían desarrollándose desde un siglo atrás, ya en ese momento, como parte de un turbulento período de entreguerras (Primera Guerra Mundial y Segunda Guerra Mundial)¹.

1. La masificación de los objetos creados por la industria permite a la vez un desarrollo amplio de los aparatos armamentísticos. Puede verse reflejado en las obras de este período una amplia carga de elementos simbólicos, que describen el dolor, crueldad, muerte o simplemente otros artistas que reflejan un gran escepticismo o negación rotunda ante tales acontecimientos de repercusión global.

Sobre las obras que se analizarán

Las obras de ambos artistas centroamericanos (Raúl Quintanilla y Darío Escobar) han sido expuestas en: el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC²), la galería Jacob Karpio y en Teor/ética, todos en San José de Costa Rica; en Guatemala, en la galería Sol del Río, entre los años 2001 al 2003. Dichos sitios poseen toda una trayectoria sobre el arte contemporáneo con énfasis en lo centroamericano y lo latinoamericano. Entre estos espacios, el MADC es un museo de perspectiva centroamericana e internacional; Teor/ética un espacio privado dedicado al arte y la reflexión artística contemporánea; la galería Jacob Karpio posee carácter latinoamericano e internacional; y la galería Sol del Río en Guatemala, se dedica a artistas de la región. Estos últimos son dos espacios dedicados a la venta exclusiva de obra contemporánea.

Joaquín Brunner en su artículo "Traditionalism and Modernity in Latin American Culture" propone que el análisis de los textos culturales debe efectuarse dentro del contexto de producción, circulación y recepción (2002: 6). Esto responde al mismo principio del materialismo histórico, cuando analiza cada uno de los pasos de intervención del ser humano en un proceso productivo, como una cadena de prácticas sociales.

En las piezas del nicaragüense Raúl Quintanilla predominan las piezas arqueológicas y en una de ellas, se acopla un motor industrial. En las piezas del guatemalteco Darío Escobar predominan

2. Abreviatura del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica y empleado en adelante.

los objetos de la industria y el mercado y estos son intervenidos por una copia fiel de la pintura barroca ya sea pátina de oro, ya sean lienzos.

Sobre los elementos de producción

Las obras de Quintanilla presentan una rica mezcla de elementos precolombinos, de la colonia y la industria, principalmente. Por su parte, las obras de Escobar combinan objetos del comercio con copias del arte barroco latinoamericano, o específicamente arte barroco guatemalteco. Esta mezcla de seres o de imaginarios es clara para Serge Gruzinski quien lo nombra como mestizaje. El mestizaje se puede relacionar con el "... juntar, mezclar, tramar, cruzar, enfrentar, superponer, yuxtaponer, interponer, traslapar, pegar, fundir, etc..." (2000: 42). Estas combinaciones producen nuevos significados y, generalmente, se desarrollan por la imposición de una hegemonía sobre lo subalterno. Por tanto, estos mestizajes no son el resultado de una combinación satisfactoria entre las partes implicadas, sino, conlleva una carga de grandes conflictos socio-culturales.

Estas mezclas están cargadas de ideologías implicadas entre un mundo y otro, entre una y otra materia. García Canclini en su propuesta: "Culturas híbridas" (2001) indica que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación. Esto lo entiende como un proceso de intersección y de transacción que evita lo segregado de la multiculturalidad para que pueda convertirse en interculturalidad. Las prácticas o estructuras sociales, que existían de manera separada, se combinan para concebir nuevas estructuras, objetos y prácticas (2001: 14).

Cada una de las piezas de ambos artistas responde a la serie de estructuras

y prácticas diferentes dentro del contexto centroamericano; éstas reconocen una determinada expresión del autor y las convierten en objetos únicos. Pero, responden a mecanismos sociales, sean: locales, nacionales o regionales. Esto lleva también a la pregunta sobre las intenciones del autor al realizar este tipo de expresión (sean estéticas o de mercado), así como por la respuesta del público, es decir por ideologías presentes en este tipo de "textos", lo que se conoce como funciones sociales. Por tanto, cabe preguntar ¿Se pueden localizar características locales, nacionales o regionales en estas expresiones o más bien responden a característica globales y "glocales"? Y ¿Cuáles serían dichas características locales, regionales (entiéndase por Centroamérica) o latinoamericanas, o sea las globales y "glocales", que lograrían entrever estos "textos artísticos"? ¿Qué quieren pronunciar? ¿Qué funciones sociales cumplen dichas obras?

Según Néstor García Canclini, la globalización corresponde a la interacción de funciones múltiples entre la economía y la cultura, donde diversos centros producen estos bienes y servicios de manera dispersa, a grandes velocidades actuales, desde puntos geográficos específicos (1995: 32). En primer término y como un ejemplo, en el vestir: las camisas, blusas, pantalones o zapatos de reconocidas marcas mundiales se imponen en las diferentes sociedades del mundo; estas mismas instauran en el consumidor las modas o las maneras de ataviarse en una determinada temporada. Además, la confección de estas piezas se realiza en países tercer mundistas, donde la mano de obra es más barata, luego son etiquetadas y devueltas al consumidor a precios elevados.

Lo local se determina por los bienes y servicios de un sector o espacio específico

(sea natural o artificial) y que sólo se producen, encuentran e identifican a ese determinado sector. Así, en el sector turístico centroamericano, la explotación de las playas del Pacífico y del Caribe costarricense se presentan como paraísos únicos en el mundo y, en otro punto de la región, las pirámides de Tikal en Flores, Guatemala, se exhiben al foráneo como la esencia y esplendor de los "mayas".

Por otra parte, según García Canclini fueron los empresarios japoneses quienes introdujeron el neologismo *glocalize*, para indicar aquel "empresario-mundo" que moviliza su cultura, creencias, rituales entre lo local, lo nacional y lo internacional. Otro ejemplo es en Costa Rica, donde se han establecido restaurantes transnacionales de comidas rápidas, los cuales incorporan dentro de su menú comidas locales como el "gallo pinto" o las tortillas, con el fin de atraer los gustos de una ciudadanía glocalizada. Incluso existen casos donde los nombres de estos productos se han hibridizado con los nombres que aplica la transnacional.

Algunos de los objetos que utiliza Raúl Quintanilla en sus ensamblajes son los fragmentos de cerámica precolombina del área central de Centroamérica. Estos pueden proceder en su mayoría de la región de Rivas-Nicoya, la cual alcanzó su máxima expresión artística del 800 al 1200 d.C. Los motivos en ese tipo de piezas –y observados también en las obras del artista nicaragüense-, destacan por los diseños de grecas de influencia mexicana y maya³ (Hasemann y Lara Pinto, 1993:

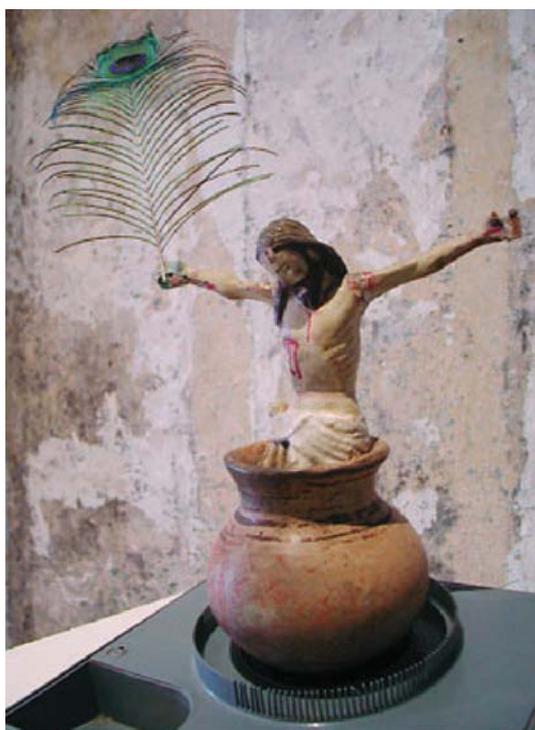
172). Se debe recordar que los influjos estilísticos y culturales, del período precolombino procedían tanto del norte como del sur, por ende, el mestizaje cultural se muestra desde siempre en la conjunción de los seres humanos y hablar de "purezas" sería simplemente una falacia.

Las piezas de arte religioso coloniales, que el autor incorpora en "Transustanciación" y "Sanmartirio", pueden corresponder a tallas traídas por los españoles o tallas locales (sea por escultores guatemaltecos o de la misma provincia nicaragüense durante la colonia). Pero, en una de las piezas se combinan con un instrumento de tortura. Por último, solamente la obra "Transustanciación" incorpora la base de un motor con un eje giratorio.

¿Qué quiere comunicar el autor con esta mezcla de elementos? ¿Cómo se pueden interpretar estos mestizajes? En primer, se deben observar las piezas por separado. En la obra "Transustanciación", una talla de un cristo desprendido de su cruz es introducido dentro de una vasija precolombina, éste nos deja ver su torso y en una de las manos se le agrega una pluma de pavo real. Los objetos ensamblados se encuentran colocados en la base de un motor de una licuadora, el cual le hace girar. Así, el arte-objeto posee una acción mecánica sobre un eje. Quintanilla se ha distinguido por crear híbridos a través de la unión de otros objetos ya hibridizados de por sí. En este caso lo prehispánico, lo colonial y el mundo de la tecnología industrial se combinan, es decir, la unión de varias etapas socio-históricas de América reunidas. El objeto nuevo se convierte en una ironía de los entramados mundos que conforman a América Latina. De tal modo, más que una ironía, este gesto o sobreposición

3. Ver el capítulo de la serpiente de la tesis: Vargas Benavides, Henry; *Proyectualidad del arte prehispánico costarricense*. Tesis de grado para optar por Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Artes Gráficas, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, 1999.

indica los factores hegemónicos de cómo una cultura externa (española) irrumpe durante el siglo XVI y se interponen sobre una cultura precolombina del denominado “Nuevo Mundo”. La fuerza de los agentes externos se coloca encima de aquella denominada “otredad”, como los sujetos inferiores, los subalternos.



“Transustanciación”, 2001. Fotografía cortesía del MADC. Objeto artístico. Dimensiones varias. Colección del MADC.

En resumen, el autor hace entrever aquella imposición española sobre el indígena desde el período de Colonia hasta la actualidad. Pero, ese motor, ese fragmento de un objeto de consumo tan común en los hogares modernos después de la segunda mitad del siglo XX, ¿a qué remite? Estos artefactos giran sobre su eje gracias a la acción electrónica. El

eje indica el centro de un todo: un axis mundi. Esta acción nos recuerda los globos terráqueos. El orbe durante la modernidad es representado como una esfera y, en la cima, una cruz corona este universo. La tierra es esa esfera donde se coloca al Jesucristo sobre ese globo representado por la cruz del cristianismo. Una lectura del objeto de Quintanilla sería esa imposición transcultural de una fuerza sobre la otra o, el querer convertir una cosa en otra, como el título lo indica “Transustanciación”; fórmula que no se aplica en América Latina, pues el resultado corresponde a procesos de mestizajes muy complejos. La esfera es esa vasija precolombina, ese mundo aborigen sobre el cual se impone una cultura externa: la europea. Es el Cristo que con sus brazos sigue formando su cruz y lleva como señal un triunfo inconcluso, una pluma de pavo real, como las palmas símbolo de victoria e inmortalidad (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, 1986); pero que, simplemente, se interpone sobre el otro.

¿Será esa una única visión de la obra de Quintanilla? En los análisis de Serge Gruzinski sobre los murales de Ixmiquilpán en Hidalgo, México, el autor advierte que una obra puede, como la de estos frescos, tener una o varias lecturas interpretativas ya sea sobre ella o alrededor de sus contextos (Gruzinski, 2000: 113-136). Esto lo confirma el estudioso en las lecturas de esos murales acerca del mono y la centauresca. Varios relatos de la conquista y la colonia –como los de Sahagún (1999) y Motolinía (1979)– indican que a pesar que los españoles pretendiesen cambiar una divinidad por otra, los indígenas continúan observando a sus divinidades anteriores en las representaciones cristianas. Varios son los relatos que emparentan a Jesucristo con

la serpiente emplumada o Quetzalcóatl, ambos se autosacrifican para redimir a su pueblo y luego regresar. En muchas de las cerámicas de la Gran Nicoya, la serpiente emplumada posee una amplia variedad de colores en su cuerpo. En la mano del cristo de la obra del nicaragüense, se colocó una pluma de pavo real, pluma tornasolada. ¿Puede el autor, referirnos también, que esta pieza la podemos leer como esa permanencia de la visión indígena? ¿Acaso de una serpiente emplumada, que aún subsiste en el inconsciente centroamericano o de más allá? ¿Podría un indígena afirmar esta presencia en un objeto artístico como este? Ciertamente, no podemos afirmar ni negar estas interrogantes y menos con una visión impregnada del pensamiento occidental. Las preguntas y/o respuestas posibles quedan abiertas al debate alrededor de la complejidad de nuestros mestizajes.

De estos objetos, como salidos del subconsciente o del mundo de los sueños de Quintanilla, se observa en la obra "Sanmartirio", donde el artista juega con los discursos hegemónicos coloniales: la iglesia y el poder imperial español. Así, el texto pictórico enlaza a los santos mártires (quienes durante los primeros siglos de la iglesia mueren por su fe, la mayoría torturados) con otros mártires de la historia latinoamericana como los sujetos masacrados por las fuerzas españolas o los mártires de las guerrillas centroamericanas de los años ochenta. Así, la existencia de un poderío europeo está enmascarado a través del elemento religioso, con ello invade y conquista a otros pueblos. Dos elementos en oposición se hacen tangibles en el objeto: una iglesia colonial en América Latina, la cual refiere dolor para muchos pueblos indígenas o mestizos; esto se evidencia en las contradicciones

de poder, donde fe y fuerza convergen y, el otro, las guerrillas por las que han atravesado los pueblos centroamericanos durante las últimas décadas.



"San Martirio", 2000, Collage, 17" x 4" x 4". Fotografía cortesía del MADC.

Por su parte, en la obra del guatemalteco, la influencia del Pop art⁴ es decisiva y directa. Esta corriente ha intervenido y sigue interviniendo en las creaciones de las distintas regiones del mundo. Pues, se debe recordar que, el proceso de modernización de occidente durante el siglo XX –reinterpretando las palabras de Jesús Martín Barbero (2002)–, inicia en los años treinta y se hace visible en los cincuenta, por medio del aparato escolar

4. A pesar que en Londres, un grupo de estudiantes comenzara a despertar el interés por el lenguaje colorido de los medios de comunicación, es en Estados Unidos donde otros jóvenes artistas, y casi paralelamente a los primeros, introducen el lenguaje de la calle a sus obras. Manhattan se convierte en el umbral de Nueva York y comienza a figurar una serie de nombres que utilizan la cultura urbana como medio expresivo. Las grandes ciudades, anuncios, cómics, fotografía y diseño se incorporan entre sus medios plásticos. Esta corriente extendió rápidamente sus ideas a Europa y al resto de las principales actividades artísticas de vanguardia en el mundo (Honnet, Klaus, 2004: 6).

y el desarrollo de las industrias culturales. Esto permitió que los productores culturales y los consumidores adquirieran una experiencia colectiva. Las industrias culturales y los medios de comunicación no solamente tienen que ver con las innovaciones tecnológicas, sino, como formas nuevas de sensibilidad, también implican nuevos significados en la percepción, apropiación y deleite. Esto conlleva un gusto generalizado del resto del mundo por occidente (Martín-Barbero, 2002: 44-45. 48). Por ende, la comprensión de tal situación es esencial para entender la obra de estos centroamericanos y de los demás artistas que se ven nutridos de tales influencias, el incorporar productos del consumo a sus obras y desarrollar una nueva percepción en el receptor.

Darío Escobar, por su parte, incorpora objetos del consumo: ya sean sacos de dormir o cajas de cereal, como el caso de los objetos seleccionados. En los dos casos se da la particularidad de combinar, por medio de la intervención, el barroco guatemalteco en las piezas. Entre juego e ironía, este artista yuxtapone el esplendor de la producción hispánica en la América colonial con los materiales que encontramos en los grandes almacenes modernos. Escobar incorpora obras barrocas de la escultura y la pintura guatemalteca, que en la colonia alcanzaron fama tanto en México como en Europa⁵. Las huellas incorporadas por Darío Escobar subsumen además, la huella prehispánica, pues

según Haroldo Rodas, los primeros pintores y escultores de la colonia fueron indios y después llegaron maestros españoles, lo cual produce un mestizaje de mayor amplitud en las siguientes generaciones de artistas (Rodas, 1992: 67). De esta locación y glocación de un arte colonial guatemalteco con características prehispánicas, españolas y mexicanas, se hace una “primera globalización renacentista” la cual, durante la Colonia, se fusionó a lo largo de la América Latina con repercusiones en Europa. De allí Escobar toma puntos de partida para incorporar toda una tradición en objetos globales del comercio de los siglos XX y XXI. Por tanto, esta combinación de objetos guardan relaciones entre lo local, glocal y global y conforma hibridaciones nuevas.

En el caso de la obra “Sleeping bag”, el objeto creado implica ese doblaje de papeles. Una copia fiel de un óleo sobre tela, esta vez una tela sintética, y todo esto dentro de las paredes cobertoras de un saco de dormir, el cual no deja de perder su función primaria para lo cual fue concebido. Pero, se transmuta en objeto artístico solo con el juego de abrir y cerrar la



“Sleeping bag”, 2001 c., objeto intervenido.

5. Sobre estos temas puede verse con detalle las obras: de Mobil, José. *Historia del arte guatemalteco*. Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1995; y la de Rodas E., J. Haroldo. *Pintura y escultura hispánica en Guatemala*. Guatemala, Dirección General de Investigaciones y la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1992.

imagen capturada de la Anunciación de la Virgen. Este abrir y cerrar de una obra contenida dentro de otra, recuerda los íconos bizantinos y medievales, los cuales poseen puertas con bisagras en sus extremos para cerrarlas, guardar y trasladar fácilmente aquella representación a otros espacios sagrados en fechas festivas.

Las esculturas de las imágenes religiosas del período colonial poseen ricos e hibridizados detalles: flores, ramas, frutos, lazos, volutas, formas geométricas o abstractas, entre otras. Muchos de estos detalles son resaltados por el alto contraste de color, producto de un plano de fondo escarlata, dorado o plata. Los arcángeles, como san Miguel, son un claro ejemplo de estos coloridos detalles. Escobar toma estos ricos elementos y los coloca sobre los embalajes de productos de consumo destinados al desecho, con lo cual toman otra carga connotativa. Las cajas de cereal de "Corn flakes" de la marca Kellogg's, han sido forradas con una pan de oro como se forraban las esculturas del barroco. Pero, deja entrever la marca comercial del mismo: mitad

del producto y mitad de la intervención con pátina de otro, como él le llama a la pieza: "50% UP / 50% down".

En 1964, el artista estadounidense Jasper Johns presentó una obra titulada: "Bronce pintado II", constituida por un par de latas de cerveza sobre una base, recubiertas con dorado y que dejaban entrever la calcomanía de la marca cervecera Ballantine; una pieza hibridizada entre pintura y objeto y viceversa (Walter, Ingo, 2001: 510).

Hacia 1988, el artista Jeff Koons realizó una pieza de cerámica de gran tamaño: 107 x 180 x 83 cm, la cual se titula "Michael Jackson y Bubles". Es la estrella de la música pop junto con una de sus mascotas preferidas, su mono Bubles. Lo característico de esta pieza, en relación con la de Darío Escobar, es el uso de tonos blanco y dorado con pequeñísimos tonos de rojo en flores y labios de la escultura. El oro enaltece y diviniza aún más esta figura del rock (Honnef, Klaus, 2004: 27).

Sobre los elementos de circulación

¿Dónde han circulado estas piezas?
¿Qué tipo de espacios son estos, dedicados al consumo o simplemente al gusto estético?

En el caso de las piezas de Raúl Quintanilla, las piezas seleccionadas han transitado por: el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, 2002-2003, Teor/ética, Costa Rica, en el 2004 y el Museo de Bellas Artes de Taiwán, en el 2002. Todos esos espacios son dedicados a la difusión del arte contemporáneo y actúan como espacios de consagración dentro y fuera del Istmo. El MADC cuenta con la pieza "50% UP / 50% down" dentro de las piezas de su colección permanente.



"50% UP / 50% down", 2001, materiales diversos (cartón, laminilla de oro y pigmentos), dimensiones varias. Colección MADC, Costa Rica. Fotografía cortesía del MADC.

Sobre las piezas de Darío Escobar, estas han rotado entre: la galería Jacob Karpio, Costa Rica, en el 2001, la galería Karpio+Facchini, Miami, 2004, galería Sol del Río, Guatemala, exposición permanente. Estos espacios se dedican directamente a la venta y promoción del arte contemporáneo. Además, han estado presentes en la VIII Bienal de la Habana, Cuba, 2003, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2002 y este último cuenta con la obra: “Transustanciación” dentro de su colección permanente⁶.

Sobre los elementos de recepción

¿Qué tipo de público las ha recibido?
¿En qué momentos han circulado las obras y dentro de cuáles exhibiciones?

Por orden de aparición, la galería Sol del Río de Guatemala, dedicada a la venta y promoción de artistas contemporáneos, posee una muestra permanente de obras de Darío Escobar. Entre sus obras se encuentran las patinetas de la serie: “el juguete a partir de una perversión”, 1999.

El 25 de setiembre de 2001, se inauguró la muestra individual del artista Darío Escobar: “Art is my business”, en la galería Jacob Karpio, ubicada en San José. De esta exposición se ha tomado la obra: “Sleeping bag”. La galería Jacob Karpio opera desde 1988, es dirigida por el dueño de su mismo nombre y se dedica a la promoción y venta de artistas contemporáneos latinoamericanos. La galería está dedicada a la representación de artistas, entre ellos a Darío Escobar.

El MADC realizó, en el 2002, una muestra de arte contemporáneo

centroamericano denominada artISTMO, curada por Rolando Barahona (anterior director del MADC) y Tahituey Ribot. Esa exposición colectiva contó con el patrocinio de HIVOS, de los Países Bajos (un instituto humanista para los países en desarrollo), y se exhibieron dos obras de Darío Escobar y dos de Raúl Quintanilla, de las cuales dos se pertenecen a este análisis: “50% UP / 50% down” y “Transustanciación”, respectivamente. La exhibición se inauguró el 7 de febrero y permaneció hasta el 5 de abril del 2002 en las cuatro galerías de dicho espacio. Gracias a las gestiones entre el MADC, el Museo de Bellas Artes de Taipei, las embajadas centroamericanas en Taiwán y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Taiwán, esta amplia exposición se presentó en el museo de Taiwán del 9 de setiembre al 15 de diciembre del 2002 (Taipei Fine Art Museum, 2002).

En resumen, los espacios de circulación de las obras analizadas poseen una red de movilización dentro y fuera del área. Se convierte en “espacios de negociación de los códigos culturales de los emisores y los receptores de los mensajes...” (Morales, Mario Roberto, 2002: 298). Esta sería una primera red de negocios entre galerías, museos, instituciones culturales, bienales, entre otros, donde se despliegan estos arte-objeto a un público. El receptor es tanto un público de clase media y alta. Se observan amigos de los artistas, los constantes visitantes a las exhibiciones, los curadores, galeristas, coleccionistas, diplomáticos, la prensa, que generalmente se reúnen en el momento de una inauguración. Luego, los estudiantes –jóvenes y niños-, investigadores, turistas, entre otros, son parte de los visitantes que circulan estos espacios durante las muestras. Por tanto,

6. Ver la sección de artistas centroamericanos en el sitio web del MADC: www.madc.ac.cr

en un país pueden confluír públicos diversos, tanto nacionales como extranjeros. En el caso de instituciones como el MADC o Teor/ética en Costa Rica, el público o el investigador puede acceder a diferentes exposiciones de la colección permanente de éstos o, visitar los archivos de bases de datos centroamericanos con los que cuenta.

En el caso de las obras de Escobar, se cuenta con: galería Sol de Río, Guatemala (1999 c.), galería Jacob Karpio, Costa Rica (2001), MADC, Costa Rica (2002) y el Museo de Bellas Artes, Taiwán (2002). En la mayoría de estas exposiciones se encuentra la serie: "El juguete a partir de una perversión".

Las obras de Raúl Quintanilla se han movilizado en los siguientes espacios: MADC, Costa Rica (2002), Museo de Bellas Artes de Taipei, Taiwán (2002), MADC, Costa Rica (2003) y Teor/ética, Costa Rica (2004).

No se tiene el registro de otros puntos donde puedan haber circulado las obras expuestas, pero si se mira el curriculum de cada artista, el rango de países se extenderá. En el caso de Quintanilla, más dirigido a la región y América Latina, los lugares de exhibición son dedicados a la difusión del arte contemporáneo. En el caso de Escobar, dirigido hacia Estado Unidos, Canadá y Europa, los espacios de exhibición de este artista se destinan en un mayor porcentaje a la difusión y en un menor porcentaje a la venta del arte contemporáneo. Darío Escobar alcanzó gran popularidad con los objetos intervenidos con lámina de oro más la ornamentación. Así, otros objetos intervenidos son los vasos de Mac Donald's, tenis Nike, una bicicleta estacionario de ejercicio llamada "El becerro de oro", etc., o los objetos cubiertos en lámina de

plata: patinetas, raquetas de ping pon, tableros de basket ball, cayacks, entre otros. La mayoría de éstos arte-objeto se exhiben en espacios de arte dedicados a la venta, como se observó en galería Sol del Río, Guatemala, donde se cuenta con un espacio de venta virtual en la red, la galería Jacob Karpio en Costa Rica y la galería Karpio+Facchini en Florida. Estos espacios suponen una amplia acogida en la obra de este artista guatemalteco, quien ha ampliado la recepción y venta de sus obras al mercado internacional.

Cierre

Salvo textos de críticos y curadores, quienes presentan o describen de manera general obras de artistas contemporáneos desde Centroamérica, no se encuentran análisis que profundicen en las relaciones estéticas y los funcionamientos sociales del "texto artístico". La interacción entre los textos culturales y las imágenes, ha permitido profundizar y evidenciar fenómenos claves en estas representaciones del arte-objeto seleccionados.

Los dos artistas elegidos pertenecen a dos planos geográficos diferentes en Centroamérica, pero intercambian una serie de referentes análogos y a la vez divergentes. Son más que obvias las relaciones de las obras analizadas por los dos artistas centroamericanos, respecto con los orígenes del arte-objeto, el ready-made o el objeto-surrealista. Ambos artistas se nutren de estas huellas en sus propuestas. En el caso de Darío Escobar son importantes las influencias del Pop Art de artistas como Jasper Johns, Andy Warhol o Jeff Koons. Por su lado, las obras de Quintanilla son seres del mundo de los sueños se nos hacen presentes en esta América Latina tan mestizada desde siempre.

Los elementos de producción en las obras de Raúl Quintanilla de Nicaragua, poseen una fuerte presencia del mestizaje latinoamericano, por una sobreposición crítica e irónica entre la transculturización indígena, la hispánica y la cultura de masas durante el siglo XX. En la obra del guatemalteco Darío Escobar, destaca un mestizaje de yuxtaposiciones entre los objetos del mercado y el deslumbramiento del barroco latinoamericano, desde lo guatemalteco. Ambos producen obras con un marcado proceso de hibridación al concebir objetos nuevos, estructuras nuevas, dentro del imaginario de las artes visuales de la región. Las obras transitan entre lo local y lo global y reúnen las ideologías propias, como sujetos pertenecientes a este determinado espacio dentro del cual transitan.

Entre los elementos de circulación y recepción, las obras selectas de Quintanilla se movilizan de un eje centroamericano hacia América del Sur e internacional. Este eje lo conforman espacios dedicados a la difusión del arte contemporáneo. En las obras de Darío Escobar, se proyecta un eje centroamericano, del Caribe y el sur de Estados Unidos con fuerte proyección internacional. Los espacios expositivos, en este caso dedican una gran parte a la difusión del arte contemporáneo y otra parte a la venta del producto. La recepción del público, en ambos casos, transita entre el local y lo extranjero, además de espacios virtuales e información impresa de la obra. El papel de curador y del crítico es de un legitimador y educador para un público que recibe estas propuestas.

Bibliografía

- Brunner, José Joaquín. 2002. **Traditionalism and Modernity**, in **Latin American Culture**, in **Latin America Writes Back. Postmodernity in the periphery**, London: Routledge.
- Carmack, Robert (editor). 1993. **Historial general de Centroamérica, Historia Antigua**, Tomo I. Madrid: Siruela.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1986. **Diccionario de los símbolos**, primera edición, Barcelona: Editorial HERDER.
- Frank, Thomas. 1997. **The conquest of cool Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism**, Chicago: University of Chicago Press.
- García Canclini, Néstor. 2001. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**, Barcelona: Paidós.
- García Canclini, Néstor. 1995. **Consumidores y ciudadanos**, México D.F.: Grijalbo, S.A.
- García Canclini, Néstor. 2000. **La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad** en Moraña, Mabel (editora) **Nuevas perspectivas desde/sobre América latina: el desafío de los estudios culturales**, Santiago de Chile, Pittsburg: Cuarto Propio, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Honnef, Klaus. 2004. **Pop Art**, Colonia: Taschen.
- Gruzinski, Serge. 2000. **El pensamiento mestizo**, Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Martín-Barbero, Jesús. 2000. **Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación**, en Moraña, Mabel (editora) **Nuevas perspectivas desde/sobre América latina: el desafío de los estudios culturales**, Santiago de Chile, Pittsburg: Cuarto Propio, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Martín-Barbero, Jesús. 2002. **Communications: Descentering Modernity, in Latin America Writes Back. Postmodernity in the periphery**, London: Routledge,.
- Mobil, José. 1995. **Historia del arte guatemalteco**, Guatemala: Serviprensa Centroamericana.

- Morales, Mario Roberto. 2002. **La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón**, Guatemala: Palo de Hormigo.
- Motolinía, fray Toribio. 1979. **Historia de los Indios de la Nueva España**, México D. F.: Porrúa.
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. 2004. **MADC un museo vivo arte + diseño + contemporáneo**, San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Rodas E., J. Haroldo. 1992. **Pintura y escultura hispánica en Guatemala**, Guatemala: Dirección General de Investigaciones y la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Sahagún, Fary Bernardino. 1999. **Historia general de las cosas de Nueva España**, México: Porrúa.
- Volek, Emil. 2002. **Changing Reality, Changing paradigm: Who is afraid of postmodernity?**, in **Latin America Writes Back. Postmodernity in the periphery**, London: Routledge.
- Walter, Ingo F. (editor). 2001. **Arte del siglo XX**, Colonia: Taschen.
- ### Catálogos
- Arte contemporáneo Jacobo Karpio Galería. 2001. **Art is my business. Darío Escobar**, San José: Jacobo Karpio.
- Taipei Fine Art Museum. 2002. **Contemporary Art from Central América**, Taipei: Fine Art Museum.
- ### En Internet
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 1998-2007, **Sitio web de Artistas Centroamericanos Contemporáneos**, San José, MADC, extraído el 20 de noviembre, 2004, de www.madc.ac.cr.
- Teor/ética, 2007, San José, Teor/ética, extraído el 20 de noviembre, 2004, de <http://www.teoretica.org>.

