

El desnudo y el *voyeur* en la plástica: LA MOVILIZACIÓN DEL DESEO

Carolina Sanabria

Profesora Catedrática Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.

RECIBIDO: 13-11-07 • APROBADO: 21-02-08

RESUMEN

Si bien el mirón como género en la pintura occidental empieza a extenderse en el barroco, existen antecedentes que insinúan su presencia en el *Quattrocento*, ligado a situaciones diegéticas que proceden de otra tradición mucho más amplia: el desnudo (el contraplano); aunque en este artículo el interés se centra, para una primera parte, en el análisis del papel del espectador en el espacio de la galería. Sin desdeñar algunas de las más destacadas creaciones artísticas vinculadas con tal práctica a lo largo del período que prosigue al *Quattrocento*, la segunda parte se dedica a la obra póstuma de uno de los artistas rupturistas del siglo XX: Marcel Duchamp.

Palabras claves: mirada • *voyeur* • espectador • arte • desnudo.

ABSTRACT

Nude and the voyeur in plastic arts. Desires' moving.

Although the voyeur as a painting gender begins to expand during the Barroch, there is evidence that insinuates its presence since the *Quattrocento*. It is linked to diegetic situations, whose origin dates from another tradition which is broader: the nude, though the purpose of this article concentrates, in a first part, on the analysis of the spectator's role in the gallery space. Without underestimating some of the most outstanding artistic creations linked to that practice along the period that follows the *Quattrocento*, the second part is dedicated to the posthumous work of one of the vanguard authors of the XX Century: Marcel Duchamp.

Keywords: sight • voyeur • spectator • art • nude

La coartada moralista

La no siempre recusable conversión del espectador en *voyeur* forma parte de una tradición que tiene sus más claros antecedentes en la iconografía cristiana, que en la historia del arte se relaciona con la visión de los desnudos. Antes del Renacimiento, estos solo se toleraban si se

sometían a coerciones precisas, para lo cual la teología medieval distinguió cuatro significados simbólicos de la *nuditas*: *naturalis*, *temporalis*, *virtualis*, *criminalis*:

“La primera estaba autorizada en las representaciones de escenas del Génesis, de malditos de Juicios finales, de almas saliendo del cuerpo, de salvajes y, desde luego, en las de Cristo

suplicado y los santos martirizados [...] El desnudo se asociaba de este modo a la imagen de lo Muy Distinto (el demonio, el salvaje, el pagano, el monstruo), o a la del cuerpo enajenado por el sufrimiento, la enfermedad y la muerte" (Clair, 1999: 208-209).

Así se explica la existencia de algunas representaciones pictóricas, como las referentes a Adán y Eva, las tentaciones diabólicas, las pecadoras arrepentidas, los baños bíblicos, los tormentos de los mártires... escenas donde "los pintores buscaron expresamente episodios y personajes que les permitieran deleitarse ensayando el desnudo, bajo la cobertura legítima de su fidelidad a la historia y al dogma" (Gubern, 2004: 159). Claro que la concesión también se extendía a los temas de la mitología grecolatina –cuyos caprichosos enlaces la convertían en una pródiga cantera de motivos–, con el argumento de que "la personificación de los dioses se estimaba por encima del pudor del desnudo" (Martínez-Artero, 2004: 172)¹. En suma, para un pintor, la inconfesada función del desnudo

en escenas bíblicas o mitológicas residía en la certificación de lo que, en momentos específicos de la historia, hubiera resultado de grave conflictividad moral, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco; los artistas, en efecto, encontraron que, incorporando la presencia de un personaje que hiciera las veces de espectador, quedarían (doblemente) eximidos de la sanción espiritual. Por un lado se les abría la posibilidad de transferir la culpabilidad de su acto a la obra de arte y, por otro, los eventuales peligros y conflictos quedaban reconciliados en la misma representación que los convocaba. De este modo se potenciaba el papel del observador de la figura (normalmente masculina) que venía a fortalecer por empatía la función del espectador. Lo que siglos después propondría Duchamp –desde la tendencia conceptual que lo caracteriza– no era otra cosa que la evidenciación de esa dinámica –un mecanismo de la pintura de siglos anteriores en donde se introducía a un personaje que hiciera las veces de espectador de la escena, con el fin de subrogar la naturaleza voyeur del artista (e indirectamente del futuro espectador del cuadro)–. En otras palabras, la presencia del mirón se incorporaba, pero en el mismo plano pictórico, comenzando por el procedimiento que, en la primera sección, se destacó con el nombre de *identificación secundaria* (Metz) –con un efecto de especularidad doblemente virtual (Gubern, 2004: 203)²–. Suponía, pues, la inclusión de la mirada diegética a través de una figura (un testigo) que contempla a otra en un momento de intimidad, como el baño³ –los viejos de Tintoretto acechando a Susana (Fig. 1) o David espiando a Betsabé–. Consiste, entonces, en un personaje-tipo a partir del cual el pintor –el único mirón auténtico,

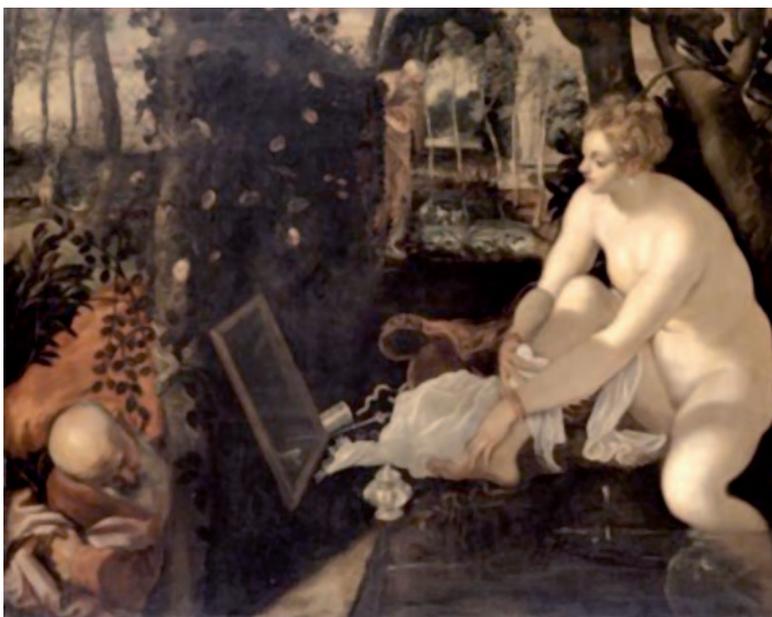


Fig. 1. Jacopo Tintoretto. Susana y los viejos (hacia 1550).

parafraseando a Gubern— delega la actividad de mirar hasta el punto de que esta metavisión se conforma en un *leit-motiv*. La introducción de tal figura formaba parte de una estructura de representación que tenía implícito un engranaje oculto en el que también participaba el espectador, como en el caso del óleo de Tintoretto, “*situado en una posición superior, hipócrita: puede disfrutar de lo que los viejos veían a la vez que puede condenar. Sabe que no será castigado por mirar el cuerpo de Susana*” (Walker y Chaplin, 2002: 138). Aparte de funcionar como una sutilísima modalidad de autocensura, consistía en un dispositivo de autoengaño donde el pintor habría de delegar la responsabilidad y la subsecuente sanción moral —mediante una operación

de exteriorización— a unos personajes proyectados, expulsados en el lienzo.

Había, sin embargo, casos donde esta presencia del espectador (*voyeur*) se patentizaba más. Uno de los más sobresalientes permite evidenciar que no siempre la perspectiva del personaje era coincidente con la del espectador, como un cuadro algo más posterior a la etapa de emergencia —esta vez desde un tema mitológico: los amores de los incontinentes dioses del Olimpo—, *Júpiter et Antiope* (Fig. 2) de Watteau. En tal óleo, la perspectiva del espectador tiene mayor privilegio —es frontal— que la del otro mirón, el propio Júpiter, quien parece invertir la dinámica de la honra al ser un dios quien rinde tributo (visual) a un mortal.



Fig. 2. Jean-Antoine Watteau. *Jupiter et Antiope* (1715).

El procedimiento constituía un mecanismo aplicado para legitimar la contemplación sobre lo prohibido (el desnudo) a través de la puesta en escena de una situación —de flagrante voyeurismo— (en donde se implicaba una doble mirada: diegética y extradiegética) que venía a realizar un triple deseo —del autor, del personaje y del espectador—. La participación no diegética se puede explorar hasta la desaparición definitiva del mirón como personaje. Específicamente, la clave está dada en la mirada de las figuras (normalmente femeninas) retratadas. A ese respecto, Berger destaca el óleo *Danae* (Fig. 3) de Rembrandt, por su alejamiento de la función retratística —cuya tradición convertía a la mujer representada en signo de posesión y cuanto menos de sumisión—, de cuya ruptura con la normativa expresa da constancia: son modelos que ya no se organizan ni se disponen en función de la mirada de un espectador (2002: 67)⁴: es cuando, despojado de su posición de observador privilegiado, aquel pasa a convertirse en el intruso, el *outsider*, el *voyeur* de una circunstancia —de una relación— de la que está excluido, de la que ha dejado de tomar parte: por eso, con una probable alcahueta como testigo, *Danae* se muestra más ocupada en atender a un personaje fuera de campo antes que dirigir su atención al hipotético espectador.

“[L]a visión personal que tiene el pintor de aquella mujer concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión

alguna al espectador [...]. El espectador presencia su relación... pero nada más: se ve obligado a reconocerse como el extraño que es. No puede engañarse creyendo que ella se ha desnudado para él" (Berger, 2002: 67).



Fig 3. Rembrandt van Ryn. Danae (1636).

Por último, cabe añadir una mención rápida a un óleo más reciente, *Le bain turc* (Fig. 4) de Jean-Auguste Dominique Ingres, en el que la proposición de un entorno semejante –donde también se manifiesta la delegación del acto de mirar propiamente en el espectador antes que en un personaje– es la resultante acaso exclusiva de un único elemento que se recupera en la construcción diegética del Renacimiento: el marco –que con Derrida empieza a asumirse como lugar del significado (los límites del objeto de contemplación), es decir, adecuado al contenido diegético del espacio de la pintura: “La realidad se ve constreñida por determinado paradigma cuyo representante es el marco [...] Parece lógico esperar, pues, que el paradigma que regula el interior tenga algún poder sobre su contrapartida exterior, a través de un efecto representacional inverso” (Català, 1993: 146)–. Ahora bien, no solo por el marco sino, además por la coyuntura diegética –la aparente

inadvertencia en las odaliscas–, el cuadro de Ingres adquiere aquí la traza de una ilusión: la de mirar (¿espíar?) a través de una mirilla lo que se define como parte de una visión –mejor, de una posesión ajena– cuyos cuerpos tampoco, como Danae, se muestran dispuestos a la mirada del espectador.

Estas manifestaciones pictóricas proponen asistir al abandono –o anunciarlo– de la tradicional función de la pintura (la retratística, asumida después por la fotografía), al mismo tiempo que articularía el punto de partida en la narrativa cinematográfica. La materialización de este hecho se prolonga de la pintura a los inicios de las artes visuales a través del regodeo plasmado en el recorrido de la superficie de sus intérpretes que con cierta procacidad algunos realizadores –Bertolucci, Bigas Luna, Almodóvar...– ejecutan a través del globo ocular sustitutivo, el ojo mecánico de la cámara. Pero como tendencia temática y formal en la pintura, el voyeurismo en tanto tema no se sistematiza exclusivamente sino hasta el siglo XX, aun cuando, de un modo u otro, ya había sido considerado en períodos antecedentes.



Fig 4. Jean-Auguste Dominique Ingres. Le bain turc (1862).

El voyeur en el siglo XX: la galería

Las formas de representar el desnudo en el siglo XX mantienen la tendencia de mostrarlo desde una perspectiva o posición *voyeur*, pero ya no como justificación moral, sino como problematización de la mirada y como representación más clara del deseo desde una línea de experimentación general⁵. Suelen incorporar la conciencia del espectador como proyector de una *mirada intrusa*. En el arte contemporáneo no son pocas las muestras existentes, como el óleo *Los placeres iluminados* (1929) de Dalí o las fotografías *Les jeux de la poupée* (1938-1949) del germano asociado al surrealismo francés Hans Bellmer –con sendas figuras de mirones, en este último caso, de representaciones de cuerpos mutilados–.



Fig 5. René Magritte. *La représentation* (1937).

Pero, sin duda, uno de los artistas que con mayor determinación llegó a trabajar el tema fue Magritte, que en *La représentation* (Fig. 5) describe el fragmento de un torso femenino desnudo visto a

través de un contorno que semeja al plano de detalle de una cerradura⁶ –evocador de las anónimas postales de 1910 cuyas imágenes en dibujos erótico-populares se enmarcaban bajo una estructura equivalente–. Hay razones para pensar el mencionado óleo como posible complementario a *Objet peint: œil* (Fig. 6) –una provocación al espíritu *voyeur* del espectador–: dos composiciones que por la coincidencia temporal y de motivo son susceptibles de pensarse reunidas bajo la continuidad de un mismo acto (plano y contraplano).

La mirada *voyeur* en el arte, sin embargo, no se debe restringir a la cuestión diegética –a lo que T. J. Clark denomina representaciones *provocadoras* (1990: 130)– sino ampliarse a la recepción, esto es, a la plétora de desnudos y sensualidad de los museos (que a Dalí llegaron a evocarle la escena de un prostíbulo). Kant había propuesto una distinción entre placer sensorial y placer contemplativo, en la que el primero tiende a la inmediatez, mientras que el segundo es más refinado que las formas físicas, dado que envuelve la facultad *más alta* de percepción estética –de donde se colige que el objeto artístico no debe servir a propósitos ulteriores y el juicio estético debe ser desinteresado: los deseos y las ambiciones del espectador han de suspenderse en el acto mismo de la pura contemplación– (en Nead, 1998: 45)⁷; no obstante, toda definición de límites siempre invita –y acepta– contaminaciones.

El argumento de trasfondo es que las convenciones de las obras de arte suelen imponer una paralización momentánea del deseo ante una representación susceptible de ser provocativa. Ahora bien, una refutación primera llevaría a considerar que no siempre en todas las situaciones se trata de un efecto de fácil reconocimiento. Hay ocasiones en donde las percepciones entran en el ámbito de lo insondable o lo inconsciente. El hecho de que la mirada sea, como el placer con el que está conectada, una experiencia personal e indecible, la convierte en una fuerza incontrolable –de ahí su poder– probablemente ni siquiera advertido por el propio espectador –lo que explica



Fig 6. René Magritte. *Objet peint: œil* (1936-1937).

la inviabilidad de estudios empíricos sobre estas formas de observación: la visión se puede regular, el placer no–.

También hay casos en los que la hospitalidad del anfitrión termina fomentando una traición en el espectador que atañe exclusivamente a su subjetividad, lo que desvirtúa el presumible y desinteresado propósito filantrópico del arte. De esta manera se construye lo que Castro Flórez llama una *visión infame*, que “favorece la construcción de la pantomima que dará precaria realidad a su anhelo: ver y ser visto en el proceso del deseo” (en Klossowski, 1990: xviii) –un deseo inagotable que se aboca a la ilusión de un conocimiento integral de la obra en cuestión y que, en tanto tal, comprende las dimensiones más insospechadas (incluso domésticas) susceptibles de ser llevadas hasta los límites de la fatuidad–.

Del mismo modo, la galería puede desembocar en una suerte de internalización de la mirada que –cabe adelantar– evoca una suerte de vigilancia

interna equivalente a la autocensura –distinta, eso sí, de la custodia institucional que se ha extendido tanto a las estructuras de la modernidad–. Si bien entonces no se puede formalizar la sala de arte (*gallery scene*) propiamente como un espacio voyeurista, Dillon establece, en el capítulo cuarto –*Viewing viewing*– de su libro electrónico *Writing with Images*, que “[h]owever, one also experiences uneasiness at looking, or shame at being caught looking, at things not to be seen by strangers. In that case, one is violating a social norm, not the right to personal privacy” (2003-2004: 4).

Consciente o no, la sensación de contemplación como violación de una norma va más allá de la expectación de desnudos. Hay, a veces, objetos históricos de carácter invaluable que, por razones muchas veces inescrutables, han sido restringidos al acceso público. Por ejemplo, el hermosísimo filme *Русский ковчег* (*El arca rusa*, 2002) de Aleksandr Sokurov es un viaje por el Hermitage a lo largo de unos trescientos años de historia del arte y el imperio ruso, efectuado por un conspicuo marqués europeo del siglo XIX, a su vez seguido por una no menos indiscreta cámara. A lo largo de su jornada –durante la cual atraviesan recintos de ingreso restringido– se remarca una dialéctica doblemente *voyeur*: el personaje entra en trato directo con el entorno, observando, inquiriendo, participando. La cámara, en cambio, se dedica a registrar –con la avidez de una mirada concedora de su expectación privilegiada– todas las imágenes posibles, aunque en realidad funciona como la personificación de la voz en *off* de un personaje nunca visto, como el testigo (*voyeur*) principal –con lo que viene a desempeñarse como la mirada de ese personaje: una mirada degajada del cuerpo que flota, independiente, solo mirando–. Por eso, en la conversación que sostienen son repetidas las referencias al acto de espiar, en concordancia con el hecho de que todo el trayecto visual está articulado desde un único plano-secuencia. De este modo, la película se constituye como la realización efectiva del *plano film* que ya había intentado llevar a cabo Alfred Hitchcock

en *Rope* (1948) –cuando no era posible a la sazón filmar tomas de más de 10 minutos–: es la mirada total, absoluta, que no llega siquiera a parpadear⁸. Todo forma parte de un atestiguamiento encaminado a manifestar tanto la seducción como las restricciones que excluyen a la mayor parte de los espectadores del acceso a la contemplación de valiosas piezas de arte, de la participación de (algunos) eventos privilegiados de la historia, de las más preciosas pero vedadas estancias de un palacio reconvertido en museo.

El circuito del arte opera de manera muy particular y en el momento en que el espectador se aproxima a la pieza en cuestión y mira, se conforma a sí mismo en una suerte de extensión de la obra –como el marqués cuando se integra al vals de cierre previo a su inmersión final en la marea de concurrentes (y a su separación definitiva de la cámara), como también lo demuestra Duchamp en su última creación–: una mirada curiosa lo inserta transitoria, inevitablemente en el proceso de exhibición.

Duchamp y el mirón mirado:

Étant donnés: 1° la chute d'eau *2° le gaz d'éclairage*

Sin negar los aportes –ni menos aun desmerecer a los demás creadores de la vanguardia que han reconceptualizado lo que con anterioridad se con-

finaba al ámbito de la abyección– merece un especial énfasis Marcel Duchamp, quien descuellosa entre los artistas plásticos que han abordado y contribuido, desde una especial agudeza, a la problematización de la mirada –decididamente *voyeur*–.

Una de las más importantes aportaciones artísticas en lo que respecta al planteamiento de esta estructura visual –no ya desde un punto de vista temático sino desde una posición más integral que subraya la construcción (o deconstrucción) de la mirada como hecho espectacular– puede recapitularse en su última gran obra, la perturbadora *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*. Se trata de una instalación monumental que le tomó cerca de veinte años, luego de haberla comenzado en 1946, con el más grande de los secretos (lo que, asimismo, dota al proceso de una cierta dosis de clandestinidad semejante a la que sugiere el mismo tema de la reproducción). Tras renunciar al trabajo propiamente pictórico en los comienzos de su actividad e inclinarse por un arte más bien conceptual –*at the service of the mind*–, como ya había quedado patente en el anterior *Grand Verre*, el propio Duchamp dejó una guía (una suerte de testamento artístico) para el ensamblaje de su última y –nada sin embargo extraño en él– inacabada pieza. Consistía en un manual de instrucciones en donde enumeraba los materiales

–a primera vista más propios del *bricolage*: una mesa, unas pinzas de ropa, un maniquí, el motor de una cascada, unas ramas secas, etc.– y dictaba las indicaciones precisas para su emplazamiento, que se llevó a cabo de forma póstuma en 1969, en su ubicación actual y definitiva, el Philadelphia Museum of Art.

A primera vista, el resultado parece orientarse a un hiperrealismo que contrasta con el interés (supuestamente) industrial y mecanicista de su trabajo, de cuyas complejas experimentaciones es posible inferir un cuestionamiento de los tradicionales modos de ver –lo que al mismo tiempo explica la fascinación del creador por los fenómenos ópticos⁹– encauzados a mortificar la calidad transparente de la tradi-



Fig 7. Gustave Courbet. *L'origine du monde* (1866).

ción representativa del arte. En este sentido, la obra contiene referencias a dos de los trabajos producidos –eminentemente eróticos– de Gustave Courbet –*Femme au perruquet* y *L'origine du monde* (Fig. 7)–, como una especie de homenaje –no exento de ambigüedad– al pintor retiniano por excelencia que había llegado a definir el arte como “ce que mes yeux voient”. Pero aunque aparentemente se inscriba dentro una tendencia que se decantaba por los cánones realistas, *Étant donnés...* estaba muy lejos de configurarse como una conciliación, en el declive de la vida de su autor, con la pureza estilística de las formas convencionales.

La obra en cuestión se funda en la puesta en escena de la demolición del plano pictórico clásico –que encuentra su clímax en las técnicas cubistas de Picasso a principios del siglo XX–: en



Fig 8. Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966).

este caso, el mencionado ensamblaje se articula en torno a varias capas o niveles superpuestos que contribuyen a la ilusión de un aumento de la sensación de profundidad –y que al mismo tiempo se relaciona con lo que Paz destaca como el acto de *ver-a-través-de* (1998: 113), el cual supone la existencia de una voluntad de traspasar, como lo hace el *voyeur*, el obstáculo con la mirada¹⁰–. Así pues, Duchamp propugna por la negación de la pintura retiniana –cuya razón de ser ya había sido desmentida por las geometrías pluridimensionales y la cronofotografía– al incorporar una tercera dimensión que no se contenta con subvertir los parámetros artísticos existentes, sino que admite los mecanismos que vinculan la mirada con el deseo –una constante perentoria que desborda propiamente su actividad artística para comprender dimensiones de otra índole: basta con detenerse en el ingenioso juego verbal al que su autor era tan dado, como el nombre con el que bautiza a su *alter ego* femenino, Rose Sélavy, homónimo de *rose c'est la vie*, locución en la que, si se anagrama el primer lexema como *eros*, cobra otro sentido: uno que dirime la totalidad de su obra–.

En su recorrido por el museo, el espectador se topa con lo que a primera vista parece ser un viejo portalón de madera carcomida –proveniente de Cadaqués, lugar de veraneo del artista¹¹– (Fig. 8). Tras él se descubre, en medio de un idílico paisaje, un cuerpo femenino que se imprime en la retina con la violencia de una desnudez próxima a la violación o a la descomposición (Fig. 9). Solo que hay un detalle irrevocable: la puerta no ofrece acceso inmediato a la imagen, ya que entre esta y el espectador se intercala una cámara de 0,83 cm de ancho bordeada de un muro perforado por un boquete que delimita la súbita visión –la de un sexo que se ofrece al espectador pero que se presenta impracticable (Ramírez, 2000: 204)–. Esta cámara intermedia tendría su probable razón de ser en dar constancia del vacío infranqueable, del foso que –al igual que el patio que separa la ventana de Jeff de las de sus vecinos– se interpone

siempre entre la escena y el espectador: el acceso entre mirada e imagen nunca es, de nuevo sea dicho, directo –una manifestación más de la supresión de la inmediatez de la obra, de la anulación de la transparencia de lo visible–.

La exposición marca una operación inversa –pero también comparte un sentido complementario– a la del *Grand Verre*, de acuerdo con Clair:

“Rappelons ces faits: sur le Verre, la Mariée [...] se présente comme un amas d’organes sans surface, une sorte de dedans sans dehors. Dans *Étant donnés*, à l’inverse, c’est une pellicule sans intérieur, un dehors sans dedans. Rappelons alors cette note de la *Boîte Verte*: ‘L’intérieur et l’extérieur [...] peuvent recevoir une semblable identification’” (1977a: 58).

Es una figuración que, a lo que en última instancia conduce es a la contemplación de la nada: “[t]hrough the eyeholes of the door, the voyeur stares at the female ‘hole’ at the center of the scene, a vanishing point in which there is ‘nothing to see’”, dice Jay al respecto (1993: 169)–.

La instalación está lejos de ser un alegato sobre una visión total: lo que imposibilita el conocimiento (puramente mórbido) de la identidad del cuerpo (concentrada en la zona que permite individualizarlo, identificarlo: el rostro) es el encuadre (el boquete) desde donde se divisa. La historia, ciertamente, no será avara, como dice Aumont, en cuanto a casos en los que “el límite se transforma en ventana y viceversa” (1997: 87), pero quizá no sean tan abundantes los que, como en la composición de Duchamp, evidencien de manera tan contundente ese destino que, parafraseando al mismo teórico de la imagen, obliga a recorrer la imagen e incita al espíritu hacia el vagabundeo más allá de sus límites.

Casi como si hubiese sido abandonado, el cuerpo permanece solitario e inerte sobre un lecho de ramas secas, en cuyo fondo se deja ver una cascada que desemboca en medio de un apacible paisaje y una luz de gas que la desconocida empuña –complementos directos de un participio que parece funcionar como condicionante en una

estructura sintáctica que, lo mismo que el resto de la instalación, queda deliberadamente incompleta, como a la espera de una acción (verbo) en dilación incesante–. Signos preexistentes, pues, de la aparición imprevista, conforman la imagen visual que evoluciona, según Paz, de la apariencia como demanda de desciframiento en la Novia del *Grand Verre* a la presencia ofrecida aquí como contemplación (1998: 186) destinada a un espectador que es (literalmente) situado en la posición de *voyeur* para el espectáculo de los demás:

“Si esto es así, muchas interpretaciones son posibles, pero todas deben contar con el hecho ineludible de que lo visto es el instante congelado de una ‘acción’, de una escena cuya continuidad compete al espectador. Puede que un crimen se vaya a consumar o que el alucinado descuartizador lo haya cometido ya en un desesperado momento amoroso; quizá se trate de una violación y a ese ambiguo delito aluda el ‘butrón’ perpetrado en la pared de los ladrillos [...]; tal vez la mujer se haya entregado ya al amante y alumbra satisfecha con su lámpara la retirada del varón. Pero también podemos inclinarnos a aceptar (y esto es lo más probable) que el *voyeur* vislumbre en una instantánea, a través de los agujeros (ahora sí, verdaderos testigos oculistas), el objeto expectante de su deseo” (Ramírez, 2000: 248).

Étant donnés... ha sido construida, por tanto, en consonancia, o mejor, recreada de acuerdo con la especificidad de la situación voyeurista: la única manera de acceder a la imagen es a través de los dos agujeros perforados (correspondientes, como dilucida Ramírez, a los Testigos Oculistas del *Grand Verre*) en la puerta¹². Si la pintura como ventana –según la tradición albertiana– invita a entrar visualmente en la escena que representa, la puerta se ofrece más a la acción (Navarro de Zuvillaga, 2000: 74, 94). Pero igualmente forma parte de la ilusión: su carácter es disfuncional, no está hecha para entrar y salir, sino para ver a través de sus pequeños agujeros. Funciona, en definitiva, como una ventana que admite el paso visual a la obra, lo cual solo viene a ser posible en tanto haya un espectador –un *voyeur*– que esté dispuesto a asomarse. De este modo, la instalación se desempeña como un cepo que prende al espectador y que ilustra la metáfora del *voyeur mirado* de Sartre:



Fig 9. Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966).

la escena deja en evidencia la pulsión –constituida en una abyección reprimida– que lo gobierna. Asimismo, lo reconfirma el autor en una entrevista realizada un par de años antes de su defunción, en la que declararía que “son los mirones [*regardeurs*] los que hacen los cuadros” (en Ramírez, 2000: 247). Por tanto, no solo la mirada construye al objeto: también la imagen puede construir miradas –esto es, al espectador como *voyeur*–.

Lo que en última instancia Duchamp viene a certificar con ello no es otra cosa que la ya referida propiedad reversible de la mirada justamente inscrita en la dialéctica lacaniana (el *me veo verme*) –desde la que se articula el comentario de Paz respecto de la calidad reflectante de la instalación

en el sentido de que “[m]i mirada hace el cuadro sólo a condición de que yo acceda a ser parte del cuadro” (1998: 128)–: si se concede que la pulsión visual –*in-suspendible*, ajena a los límites kantianos entre lo intrínseco y lo extrínseco en las manifestaciones artísticas– es lo que justifica la concurrencia, la pieza devela, entonces, el carácter *voyeur* de la hipócrita escena de la galería de arte, uno de sus irreconocidos territorios. Dadas estas circunstancias, la institución museográfica –que, pese a su indudable acento de modernidad, no puede siquiera pretender impugnar la fuerza de una tradición que se asienta en el despliegue del espacio público– termina promoviendo la contemplación solitaria, a la vez que se exime de la regulación del goce (personal, íntimo, privado) y abandonando la responsabilidad de la imagen al espectador, porque la visión compromete, responsabiliza, descoloca.

En este sentido, el ensamblaje necesita de ese sujeto que, en el momento en que mira –es decir, que suscribe la operación (circular) de la visualidad–, pasa a convertirse (dado el carácter público de la obra) en exhibicionista –máxime tratándose de una creación que para realizarse demanda abiertamente la presencia de alguien que atisbe (un *voyeur*), esto es, alguien que, de manera más precisa, se integre en la propia condición exhibicionista del arte–. Tal desempeño, sumado (incorporado) a la explicitación de funcionamiento escotofílico del espectador, acaso pueda figurar entre las aportaciones de Duchamp a la creación –a la visión– artística. *Étant donnés...* no se limita únicamente a traslucir la naturaleza deseante del sujeto, puesto que también acentúa aun más su –ya de por sí consustancial– componente exhibicionista –en su máximo grado, “since the picture [...] exposes his own naked genitals in a surprise attack, just as the exhibitionist does. This can only be seen as a comment on the innate exhibitionism of all paintings, or all works of art” (Hoy, 2000: 4)–.

Destinado a provocar turbación en el espectador a partir de la descarnada explicitud con la que pretende saciar (momentáneamente) su avidez

visual, instalaciones como las de Duchamp terminan evidenciando al espectador como parte de ese engranaje *voyeur* que tanto se margina en el arte pero que, al mismo tiempo, constituyen parte de su fenomenología.

Notas

1. Estas coartadas podían funcionar también desde otro sentido, porque se prestaban para entender el mecanismo al que Martínez-Artero llama *receptáculo de identidades* (2004: 172). Probablemente, el caso más claro recaería en el conocidísimo óleo de Rubens, *Las tres Gracias* (1639), del que se ha dicho que dos de las modelos fueron esposas del pintor –Isabella Brandt y Helena Fourment–. Por algo el mismo Rubens lo consideraba un cuadro muy íntimo que siempre se negó a vender.
2. La presencia de un personaje que contempla un acontecimiento visual constituye una figura retórica barroca que tenía un término (*reppousoir*) y una finalidad (contar algo que no se dejaba ver de inmediato). Normalmente, iba de espaldas –como el pintor de *El arte de la pintura* (1673) de Jan Vermeer–, o sea, se trataba de una figura sin rostro (anónima) –lo cual facilitaba una identificación más directa con el espectador– (Martínez-Artero, 2004: 181), pero no es propiamente un *voyeur*, puesto que el objeto de su visión no suele ser una imagen que pueda resultar avergonzante o comprometedor sino, al menos en este caso, todo lo contrario: una obra de arte que se propone como sublime.
3. Lo que desde luego no implica que todo desnudo conlleve una recreación erótica –es el caso de cuadros postimpresionistas como *Las bañistas de Cézanne* (1906), cuyos cuerpos están deserotizados, sin “*complacencia sensual alguna en el tratamiento de los cuerpos ni tampoco en el del paisaje*” (Ramírez, 2000: 220)–.
4. Los desnudos previos parecían estar en función de una imaginería sexual que los destinaba al consumo visual de un espectador-propietario –por eso los cuerpos solían estar en posición frontal o al menos dispuestos en su dirección– (Berger, 2002: 66).
5. Lo que lleva a insistir una vez más en que la irrupción de este motivo iconográfico en el siglo XX no supone una omisión directa de la mirada voyeurista en la tradición plástica (pictórica) anterior, pues su emergencia en el período contemporáneo se propaga prácticamente al resto de las formas de expresión.
6. Es una teoría, porque hay quienes, como Navarro de Zuñiga, opinan que parece un marco recortado con la forma del lienzo (2000: 78). Sin embargo, también es posible que hubiera una razón metafórica por la que el marco adopta los perfiles del cuerpo que hace las funciones de una cerradura –con cuya forma coincide– que de hecho también enmarca y delimita lo que deja ver.
7. Es a lo que apunta la conversación entre Lynch, el adolescente que garabatea sobre la Venus de Praxíteles, y su compañero Stephen Dédalus, el cual le replica que “*¡La belleza que el artista expresa no puede despertar en nosotros una emoción cinética o una sensación puramente física!*” (Joyce, 1986: 245).
8. Y que entraña lo que para Žižek constituye un *resultado psicótico*, es decir, una sensación de encierro claustrofóbico ante una presencia de barreras que se vuelve insoportable (2002: 75).
9. Que en realidad no era algo novedoso, puesto que entre los siglos del XV al XVII la pintura se había aficionado a los juegos ópticos (Aumont, 1997: 87).
10. Esta fórmula claramente se confirma en las figuras pintadas y en los reflejos del *Grand Verre*, así como en el boquete del muro de *Étant Donnés...* –que

al mismo tiempo podría ser deudor de uno de los óleos de Magritte, *La réponse imprévue* (1933)–.

11. De este portalón, Ramírez explica que “en su lugar de origen se abría hacia un patio abierto o corral, algo bastante común en muchas casas rurales del Mediterráneo español. Puede que el recuerdo de tal disposición inicial se haya conservado en esa súbita aparición de un exterior luminoso cuando creíamos que íbamos a asomarnos hacia un oscuro interior” (2000: 228).
12. Una muestra reminiscente tuvo lugar en 1973 con la instalación que presentó Bigas Luna para la exposición barcelonesa *Interiorisme 73*, con el nombre *Habitació rosa*. Consistía en una pieza amplia de esa tonalidad con una gran cama, butacas y esculturas blancas que favorecerían un ambiente sensual e íntimo. Pero la visualización solo era posible a través de una ventana, “obligant així a què l’espectador esdevingui un ‘voyeur’ i accedeixi a la contemplació d’una forma inquietant i contradictòria respecte a la descripció com a ambient empàtic i de plaer” (Espelt, 1989: 24). A este fin contribuía el hecho de que el propio Bigas se incorporase diariamente en la escena, sentado estáticamente durante dos o tres horas en una de las butacas. El futuro realizador, acaso influido por Duchamp –al que precisamente en ese mismo año rendiría homenaje en una exposición del Casino de Cadaqués con la *Taula Marcel Duchamp*–, asociaba desde entonces el placer visual con una invitación a la transgresión –que se trasladaría a la producción audiovisual de sus inicios–.

Bibliografía

AUMONT, JACQUES
1997 *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

BERGER, JOHN
2002 *Modos de ver*. 7.ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili.

CATALÀ DOMÈNECH, JOSEP MARIA
1993 *La violación de la mirada*. Madrid: Fundesco.

CLAIR, JEAN
1999 *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*. Barcelona: Seix Barral.

CLAIR, JEAN (DIR.)
1997a *Marcel Duchamp. Abécédaire*. Paris: Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou.

CLAIR, JEAN (DIR.)
1997b *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*. Paris: Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou.

CLARK, T. J.
1990 *AThe Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*. London: Thames and Hudson.

DILLON, GEORGE L.
2004 *Writing with Images; Towards a Semiotics of theWeb, 2003-2004*. <http://courses.washington.edu/hipertxt/cgi-bin/12.228.185.206/html/> (marzo).

ESPELT, RAMÓN (INTR)
1989 *Mirada al món de Bigas Luna*. Barcelona: Laertes.

HOY, PIA
2000 “Marcel Duchamp – Étant donnés: The Deconstructed Painting”, *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. December. Vol I, Issue 3. http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/Hoy/etandon_ee.html (marzo 2004).

GUBERN, ROMÁN
2004 *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.

- JOYCE, JAMES
1986 *Retrato del artista adolescente*. 4.^a Ed. Barcelona: Lumen.
- KLOSSOWSKI, PIERRE
1990 *El baño de Diana*. Madrid: Tecnos.
- MARTÍNEZ-ARTERO, ROSA
20074 *El retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Montesinos.
- MASHECK, JOSEPH (ED.)
2002 *Marcel Duchamp in Perspective*. United States of America: Da Capo Press.
- METZ, CHRISTIAN
1979 *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER
2000 *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- NEAD, LYNDA
1998 *El desnudo femenino*. Madrid: Tecnos.
- PAZ, OCTAVIO
1998 *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO
2000 *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. 3.^a Ed. Madrid: Siruela.
- WALKER, JOHN A. Y CHAPLIN, SARAH
2002 *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- ŽIŽEK, SLAVOJ
2000 *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona: Paidós.

De cazadores de cabezas y Mickey Mouse

Henry O. Vargas

Profesor de Diseño, Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente y Sede Rodrigo Facio.

RECIBIDO: 14-02-09 • APROBADO: 26-02-09

RESUMEN

La siguiente investigación analiza la influencia precolombina en las obras de dos artistas contemporáneos latinoamericanos: Nadín Ospina, de Colombia, e Isabel de Obaldía, de Panamá. Ambos artistas utilizan la estructura en tres dimensiones y pertenecen a un circuito de producción, circulación y percepción del arte centroamericano.

Palabras claves: Arte • diseño • artistas centroamericanos • semiótica • cultura.

ABSTRACT

The following investigation will analyze the pre-Columbian influence of two contemporary Latin-American artists: Nadín Ospina from Colombia and Isabel de Obaldía from Panama. Both artists emphasize the three-dimensional structure that belongs to a circuit of production, circulation and reception of the Central American art.

Keywords: art • design • central american artists • semiotic • culture .

Introducción

La siguiente investigación analiza la huella precolombina en las obras de dos artistas contemporáneos, a partir de las teorías del diseño, de la cultura, las herramientas de la semiótica, teniendo como base inicial la figuración antropomorfa-zoomorfa de objetos modelados en tres dimensiones. Por un lado, la obra de Nadín Ospina, de Colombia, que funde los diseños de piezas prehispánicas más la incorporación iconográfica contemporánea extraída de la cultura de masas –concretamente del cómic: como Disney y los

Simpson– junto con el trabajo posterior de expertos artesanos timadores de piezas arqueológicas en sus diversas técnicas; y, por el otro, los trabajos de Isabel de Obaldía, de Panamá, interesada por la investigación desde el dibujo, la pintura y la escultura en vidrio con motivos de guerreros, cabezas trofeo, metates y componentes simbólicos de la mitología indígena del continente.

En primer lugar, se contextualiza la producción de cada artista y, posteriormente, se emplea un método comparativo con los referentes precolombinos empleados. Seguidamente, se investigan las

estructuras prehispánicas del diseño empleadas por Vargas (1999) y luego se analiza la hibridez y mestizaje cultural dentro del quehacer artístico centroamericano contemporáneo.

Sobre los artistas

El colombiano Ospina, nacido en 1960, estudió en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. Su obra se ha expuesto desde la década de los años ochenta; entre algunas de sus muestras, tanto en el nivel nacional como internacional, como colectivas e individuales, se encuentran: *Tránsitos*, en el Centro Cultural Skandia, Bogotá, en 2006; *The Ground & the real* en el Rijksmuseum voor Volkenkunde (Museo Nacional de Etnología) en Leiden, Holanda, en 2002. *El gran sueño americano* en la Galería Arte Contemporáneo de México, D. F., en 1996. *Séptima Bienal de La Habana*, Cuba, en 2000; o *Time capsule*, *Art in General*, New York, en 2003. Esto le ha valido la obtención de diversos premios y distinciones como el: Primer Premio del XXXIV Salón Nacional de Artistas Colombianos, Instituto Colombiano de Cultura en Corferías, Bogotá, 1992; becas como la de la fundación Guggenheim de Nueva York, en 1997, y obras en destacadas colecciones públicas como: Daros Latinamerica Collection de Zürich, Suiza o la Colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex (UECLAA) en Colchester, Inglaterra.

A sus inicios como artista, el tema de la confrontación entre el ser humano y la naturaleza fue crucial en sus esculturas e instalaciones, donde se integran animales de las selvas del trópico o de otras regiones del planeta en un diálogo sobre la problemática ecológica del momento. Posteriormente, comienza a reproducir obras prehispánicas incorporando los personajes de Disney. Para los años noventa, introduce a los personajes de la serie animada de los Simpson, que dialogan con budas orientales, donde evidencia un fuerte sentido de criticidad hacia los mecanismos hegemónicos y

sociales del arte contemporáneo, en piezas como "Los críticos", 1992¹.

De alguna manera, el párrafo del crítico Eduardo Pérez Soler, en la revista española *Lápiz de arte contemporáneo* resume la obra Ospina:

"Las propuestas de Nadín Ospina aluden a un concepto de lo latinoamericano –si es que éste alguna vez ha existido verdaderamente– en crisis; aluden a una realidad en negociación, en la que los mitos de una Arcadia prehispánica perdida se funden con la rutilante cultura transnacional del espectáculo. Las revisiones de las figuras Colima, las parejas copulando de la cultura Tumaco o los guerreros azteca, todos con sus orejitas de Mickey Mouse, perfilan un escenario en el que los sujetos inmersos en campos de fuerzas –en los que lo mundial y lo local se repelen y se atraen, a la vez– deben apropiarse de fragmentos de distintas procedencias para otorgar sentido a la realidad" (Pérez Soler, 2001).

Isabel de Obaldía nace en el estado de Washington D. C., Estados Unidos, en 1957. Desde pequeña se trasladó a Panamá, donde se desarrolla alrededor del estudio de su padre, el reconocido pintor Guillermo Trujillo. Estudió en l'Ecole de Beaux Arts en París, Francia, y en la Rhode Island School of Design, Estados Unidos. En 1987, obtuvo la beca John Hauberg para estudiar las técnicas del vidrio en la Pilchuck Glass School, en el estado de Washington, Estados Unidos. Su obra artística se ha presentado al público desde finales de la década de los años setenta como en la I Bienal Italo Latinoamericana de Roma, Italia, en 1978; en la I Bienal Internacional de Pintura Contemporánea, Cuenca, Ecuador, en 1987; en la muestra Generación Emergente, Nagoya, Japón, en 1991; en la I Feria Iberoamericana de Arte, Caracas, Venezuela y en la I Bienal del Caribe, Santo Domingo, República Dominicana, ambas en 1992; en la I Bienal Iberoamericana de Lima, Perú, en 1997; en el Engraved Glass-International Contemporary Artist, Glass Art Gallery, London, England y en la G.A.S. (Glass Art Society) International Expo 2, Tampa, Florida, Estados Unidos, las dos en 2000; en la exposición centroamericana ArtISTMO, del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, y llevada al Museo de Bellas Artes de Taipei,

Taiwán, en 2002. Entre sus muestras individuales destacan: *Fragmentos de Guerreros*, Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, en 2003. *Torsos*, en la Mary-Anne Martin, Fine Art de Nueva York, Estados Unidos, 2001. En el Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, en 1995. Esto le ha valido para que su obra sea adquirida desde hace algunos años por la colección permanente del Museo de Rhode Island School of Design, Estados Unidos. Además, ha participado en el simposio internacional de vidrio en Novy Bor, República Checa. En 1992, recibió el Primer Premio de la I Bienal de Arte de Panamá por su pintura de gran formato *Reina Hormiga*.

En sus inicios predomina el dibujo y el óleo con un fuerte carácter expresivo. Las técnicas empleadas surgen producto de la escuela de su padre, quien graficara elementos míticos y ritualísticos como los bastones de mando, personajes, *alter egos*, así como la flora y la fauna del trópico. Ella complementó el estudio precolombino con las cosmovisiones mitológicas indígenas latinoamericanas, donde abundan metates, chamanes y guerreros. A

partir de la beca obtenida para estudiar la técnica del vidrio, en Estados Unidos, con maestros como el noruego Bertil Vallien y los checos Jiri Harcuba y Jan Mares, inició una nueva etapa de desarrollo en su carrera plástica como escultora del material traslúcido.

En el siguiente párrafo, la curadora Mónica Kupfer, de Panamá, comenta sobre la obra de Obaldía, en la cual sintetiza algunas de las nociones de su creación artística, como la amalgama del cosmos del trópico y la visión cosmogónica de los primeros ancestros. Al respecto indica en este extracto:

“Las obras que nombró “guerreros” presentaban formas austeras de superficies rústicas, de colores que recuerdan la tierra y el mar, con tallas que asemejan trazos expresionistas. En algunos casos, del centro del pecho de estas figuras provocadoras surgían caras, como visiones de sus almas. Con sus metates antropomorfos –hombres tallados, apresados en posiciones estáticas– y tótems erguidos como efigies casi abstractas, el conjunto de obras evocaba las formas del arte precolombino... El hombre solitario, en pose de guerrero, con lanzas o cabezas de trofeo aparece en su mundo creativo constantemente, cada vez en tamaños mayores y más atrevidos” (Kupfer, 2004).



Chamán en su ascenso mágico. 2001.
Técnica: Plata 950 enchapado en oro de 24 quilates (espesor de 3 a 5 micras).
Realizada en San José por Manuel Rodríguez, a la manera de la pieza de tipo Puerto González.



Plato trípode zoomorfo. 2001.
Cerámica policromada. Realizada en San José por Mario Montoya, a la manera de las piezas de la Región Gran Nicoya 500 a. C. – 500 d. C.



Barriguda. 2000.
Cerámica rojiza. Realizada en San José por Mario Montoya, a la manera de las piezas de la Región Gran Nicoya 500 a. C. – 500 d. C.



Irga Tará. 1998. Cristal fundido en molde, 15" x 8 1/2" x 4".



Tasurinchi. 2000. Escultura en vidrio, 57 x 23 x 17,8 cm.



Soñadores azul / rosa. 2001. Vidrio fundido, 40,5 x 22,8 x 5.2 cm.

Sobre las obras

Las tres obras de Nadín Ospina que se han seleccionado para la presente investigación pertenecen a la exposición "Pop-Colonialismo", realizada en la fundación TEOR/ética, San José, Costa Rica, en 2001 y curada por Virginia Pérez-Ratton. Estas forman parte de una investigación realizada por el artista alrededor de algunas de las piezas más emblemáticas de las colecciones precolombinas de los museos en Costa Rica. Para lo cual, el artista eligió objetos de cerámica y de jade de la región arqueológica de Gran Nicoya, piezas de oro y esferas de piedra de la región de la Gran Diquís. A esa misma selección les incorporó cabezas de iconos de los personajes de Disney. Una vez elaborados los cambios, por medio de programas especializados, se les entregaron a calificados artesanos costarricenses

para reproducir, con la máxima fidelidad del material, una pieza con características prehispánicas pero con atributos de la cultura de masas. De estas tomamos las piezas: "Chamán en su ascenso mágico", "Plato trípode zoomorfo" y "Barriguda".

De las obras de Isabel de Obaldía se han seleccionado tres momentos de su producción en vidrio y que condensan, parte de su visión creadora: "Irga Tará" de 1998, "Tasurinchi" de 2000, obra que formó parte del Salón especial de artistas premiados (I Premio 1992) en la V Bienal de Arte de Panamá, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, 2000. En esta ocasión, el jurado invitó a los artistas premiados en las convocatorias anteriores y estuvo compuesto por María Elena Ramos, de Venezuela, Alma Ruiz, de Guatemala/Estados Unidos y Gerardo Mosquera, de Cuba. Y la obra "Soñadores azul/rosa",

2001. Obra que formó parte de la exposición de artistas centroamericanos contemporáneos artITSMO, 2002, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica y curada por Rolando Barahona y Tahituey Robot. La misma muestra itineró ese mismo año en el Museo de Bellas Artes de Taipei, Taiwán.

Lo prehispánico en la representación

La subregión de Diquís se conoce por los depósitos más ricos en oro, además del cobre. Los indígenas producían una aleación de ambos metales denominada tumbaga o guanín. Esta aleación permitía fundirse a una temperatura más baja que el oro solo (Calvo *et al*, 1995: 74). En "Chamán en su ascenso mágico", Ospina ha intervenido una pieza antropomorfa zoomorfa de oro, de la colección

del Banco Central de Costa Rica, proveniente de esa subregión de Diquís. En este caso, Ospina ha alterado la máscara de lagarto o cocodrilo de la pieza original por la del perro Pluto, personaje de Disney. Algunos otros rasgos han sido modificados, como la figura central que se circunscribe sobre la cabeza del chamán (en este caso la del perro), el cordón que brota de la boca del personaje ha cambiado su curvatura. Y la pieza original que es articulada en dos piezas se ha fundido en una sola en la “falsificación”.

En la tipologización de la cerámica policroma de la Gran Nicoya se encuentran diferentes platones o escudillas trípodes que concluyen en cabezas antropomorfas o zoomorfas. Entre estas se encuentran las del Altiplano Policromo, Chircot Policromo, Papagayo Policromo, Vallejo Policromo y Luna Policromo; y corresponden al período sexto cerámico del 1000 al 1550 d. C. (INS, 1983). En la obra “Plato trípode zoomorfo”, Ospina toma una de estas piezas nicoyanas y concluye su terminación de trípode en cabezas del pato Donald.

La obra “Barriguda”, de Ospina, corresponde a una vasija de la deidad femenina de la fertilidad. Es

una figura sedente con un abultado abdomen, con tatuajes y collar en el cuello. Esta corresponde a una cerámica bicroma de la Gran Nicoya tipo rosales con esgrafiado, del 500 a. C. al 300 d. C. y colección del Museo de Jade del Instituto Nacional de Seguros de San José. El artista transforma, esta vez, la cabeza por la de Minie de Disney. A continuación se presentan referentes precolombinos utilizados por el artista.

El occidente panameño se caracteriza por su expresión escultórica particular. En las provincias de Chiriquí y Veraguas se han encontrado diversos fragmentos de piedra de personajes desnudos que cargan a otro más ataviado –generalmente con collares, cinturones y sombreros cónicos–, guerreros con cabezas trofeo, mesas ceremoniales con motivos antropomorfos-zoomorfos o metates donde sus patas son figuras humanas o felinos. Las cabezas trofeo se relacionan con las culturas del área de Diquís en Costa Rica, pero las dobles figuras del sitio de Barriles, en el distrito de Bugaba, de la provincia de Chiriquí, poseen rasgos que les son propios (Torres, 1972: 63-73).

Una de las representaciones frecuentes en la obra vítrea de Obaldía son los guerreros, algunos sin su cabeza, otros con cabeza de maza o cabezas



Figura humana con máscara de cocodrilo o lagarto – colgante. Oro. 12,3 cm x 7,5 cm. Subregión Diquís. 500 – 1550 d. C. Col. Banco Central de Costa Rica. (Calvo et al, 1995: 89).



Cerámica tipo luna. Diámetro 20,3 cm. Subregión de la Gran Nicoya. Dibujo de Samuel Kirkland Lothrop (Lothrop, 1926: 97).



Vasija efígie de cerámica bicroma. Tipo rosales esgrafiado en zonas, Subregión sur de la región Arqueológica Gran Nicoya. Período 500 a. C. a 300 d. C. 23,5 cm x 20 cm. Col. Museo del Jade, INS, Costa Rica. (Soto Méndez, 1996: 45).

trofeo. Estos portan una actitud hierática como en las mismas piezas precolombinas. Con respecto a ese tipo de estatuaria prehispánica desarrollada por los indígenas se indica:

“La tradición de las cabezas trofeo era común entre las tribus de las culturas de Costa Rica y de América del Sur. El culto consistía en quitarle la cabeza al enemigo derrotado en batalla. Los guerreros nativos creían que esto les transfería el conocimiento y poder del guerrero vencido... La cabeza humana también está presente en las mazas ceremoniales o guerreras... Las mazas más utilizadas en batalla también eran elaboradas de piedra volcánica y adornadas con figuras de animales”, (Calvo et al, 1995: 54).

En la pieza “Irga Tará” se observa un cuerpo de guerrero sin cabeza que porta una cabeza de maza o trofeo entre sus dos manos; está de otro tono oscurecido cual roca volcánica. El nombre “Irga Tará” significa “hombre muy valiente” en la lengua de los Dorace, grupo indígena desaparecido que habitó las tierras del Chiriquí, en el occidente de Panamá².

En la pieza “Tasurinchi”, denominación tomada de la deidad suprema entre los indígenas machiguengas de la Amazonia (Morel y Dalí, 1987: 122), la artista representa una figura masculina con un enorme falo que se enrolla alrededor del cuello y concluye en cabeza de serpiente rojiza. Su mano derecha sujeta la cabeza y la izquierda la base del pene, mientras que

sus piernas se encuentran ligeramente hundidas en la masa inferior y con forma de raíces ascendentes. Entre sus piernas se encuentra otra cabeza más y del mismo tono que la anterior. En la representación orfebre sureña costarricense es común encontrar personajes donde sus falos se convierten en cabezas de serpientes. En la mitología boruca “Tebec”, es la serpiente que preña a una mujer; su descendencia da origen a una nueva culebra: la de las aguas y el trueno que hace retumbos con el accionar de su cola desde el seno de la tierra (Constenla y Maroto, 1986: 51-59.180). En la mitología bribri de Costa Rica es común encontrar alusiones de la serpiente con lo masculino, como su miembro viril, la flecha, el bastón, una estrella o un bejuco.

Los metates del Pacífico Sur de Costa Rica son de forma redondeada y con cierta concavidad. Esto con el fin de moler yuca y pejibayes. Algunos presentan cuatro cariátides en cada una de sus patas y detalles como cabezas en el borde; otros cabeza y patas de felino y cola (Chaves y Fontana, 1993: 53-54). Esta estructura base la toma Obaldía para representar la pareja de “Soñadores en azul/rosa” que se alternan en los tonos en su doble representación de metates y de figuras.

A continuación se observan tres piezas prehispánicas con las características antes mencionadas:



Figura humana masculina.
Piedra. 60 x 38 cm.
Región Vertiente Atlántica.
1000-1500 d. C.
Col. Museo Nacional de Costa Rica.
(Calvo et al, 1995: 53).



Figura efígie con tabor y flauta.
Tipo Puerto González Víquez III
Oro a la cera perdida. 121 mm,
110 gramos. Col. Fundación
Museos del Banco Central de
Costa Rica. La imagen presenta
una serie de cabezas de serpiente.
(Vargas, 1999: 105).

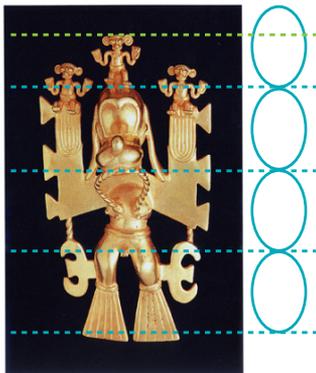


Metate con motivos de cabeza trofeo y cuatro figuras femeninas. Sub-región Diques de la región arqueológica Gran Chiriquí. 500-800 d. C. 14,5 x 29 cm.
Col. Museo del Jade, Instituto Nacional de Seguros, Costa Rica. (Soto Méndez, 1996: 126).

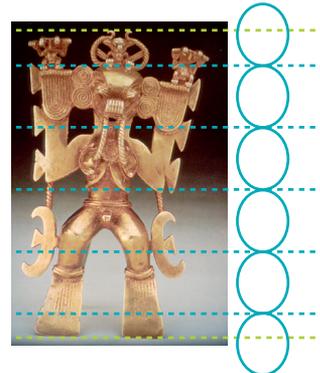
Relaciones proporcionales

Las relaciones estructurales presentes en los objetos artísticos, indican que los artistas mantienen los patrones prehispánicos en la mayoría de los casos. Iniciando por la figura "Chamán en el ascenso mágico", observamos que al utilizar la relación proporcional por cabezas desarrollada por Vargas (1999), la figura mantiene una altura de tres cabezas, mientras que la pieza prehispánica original de la colección de los Museos del Banco Central de

Costa Rica es de cuatro cabezas y un tercio. En el caso de la pieza de Ospina, la cabeza se agrandó y se redujo el cuello, de ahí la variación. La figura de la "Barriguda" sedente presenta la proporción de un cuadrado conformado por el cuerpo y piernas y que se mantiene en ambos casos, según se observa más adelante. En el resto de la figura, la pieza de Ospina conforma la proporción de un rectángulo áureo tomando la cabeza y las orejas del ratón, mientras que, en la pieza prehispánica, la relación es de casi medio cuadrado. A continuación las graficaciones:



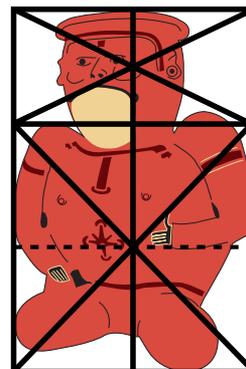
Relación estructural por cabezas. Nadín Ospina. Chamán en su ascenso mágico. (La intervención es nuestra).



Relación proporcional por cabezas. Figura humana con máscara de cocodrilo o lagarto - colgante (Vargas, 2008). (La intervención es nuestra).



Relación del rectángulo áureo. "Barriguda", Nadín Ospina. (La intervención es nuestra).



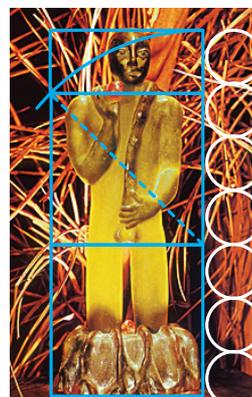
Relación proporcional con el cuadrado "Barriguda", colección INS. (Vargas: 1999).

Por su parte, en las piezas de Isabel de Obaldía, la relación proporcional por cabezas mantiene la altura de las piezas encontradas en el sitio de Barriles, en Panamá. Acá se tomó como referencia una figura tallada en piedra de la colección del Museo de Antropología de Panamá de la fase aguas buenas. En

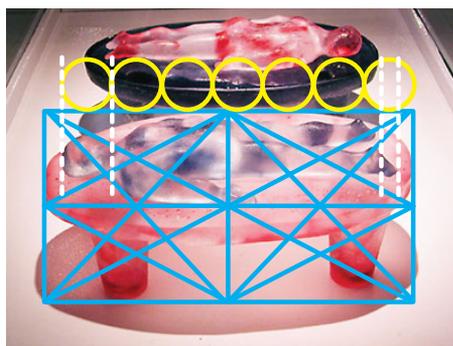
este caso, la altura es de seis cabezas, y tanto la obra "Tasurichi" como "Soñadores en azul/rosa", guardan estas proporciones. En la figura de "Tasurinchi", un doble cuadrado engloba el cuerpo del personaje y el resto de la cabeza una relación de raíz de dos ($1,41$). A continuación los análisis:



Doble figura. Sitio Barriles, Panamá. Fase aguas buenas (300-500 d. C.). Museo de Antropología, Panamá. (Ferrero, 1987: 323). La intervención es nuestra.



Centro: Obra de Isabel de Obaldía. Relaciones proporcionales de más de cinco cabezas, dos cuadrados y raíz de dos. La intervención es nuestra.



Der: Obra de Isabel de Obaldía. Relaciones proporcionales de seis cabezas y estructura geométrica. La intervención es nuestra.

Proporciones por cabezas y relaciones geométricas.

Visión contemporánea

El pato Donald, Minie, Mickey o Pluto son algunos de los personajes de Disney que aparecen incorporados en las obras de Nadín Ospina. Son personajes de una mega industria y que pertenecen a una cotidianidad global. El artista altera levemente la copia del original precolombino por medio de la cabeza en cada personaje, podríamos hacer referencia a dos universos paralelos aunque temporalmente distanciados. El traslape o llámese mestizaje parido por Ospina en cada pieza es el camuflaje perfecto de dos culturas integrantes en las ideas y las mentalidades de dos momentos anacrónicos de nuestra historia. El sistema de convención globalizada en los personajes de Disney conforma ideologías surgidas desde el capitalismo presente, así como, en la América antigua, lo fueron la figura femenina, el lagarto o el chamán pero desde las religiones cósmicas y cosmogónicas. Es de destacar la delicadeza del orfebre Manuel Rodríguez y la del ceramista Mario Montoya por materializar estos simulacros neo-prehispánicos desde el concepto de Ospina.

Isabel de Obaldía recurre a personajes como guerreros, cazadores cabezas trofeo, metates, mesas ceremoniales para recrear fragmentos de nuevos personajes recubiertos por la transparencia, luminosidad y el gran colorido impuesto al material vitrificado. Hacia 1947, unos campesinos de Bugaba, en Chiriquí, al preparar la tierra para el cultivo, desenterraron varias esculturas antropomorfas y cientos de restos quebrados. Fue, en ese momento, que se descubre la escultura monolítica del sitio de Barriles, donde anteriormente se hallaron otros restos de grandes piedras labradas en forma de cilindros, cantidades de piezas de orfebrería y cerámica. Esto reveló un importante centro ceremonial, conformado por plataformas rectangulares investigadas por el arqueólogo Mathews Stirling. En sitios aledaños se han encontrado otros cilindros, tallas y hasta esferas de piedra como las costarricenses de la zona

del Diquís (Torres, 1972: 63-73). Una gran mayoría de esculturas y objetos de esta cultura los alberga el Museo de Antropología Reina Torres de Aráuz, en la ciudad de Panamá.

En la pieza “Irga Tará” predomina la claridad de la transparencia del vidrio cual cuerpo inmortalizado, y contrasta con una cabeza oscurecida como los granitos utilizados por los indígenas, cual cabeza ajena de aquel enemigo vencido. En la base del cuello y en las manos los tonos rojos connotan la sangre como esencia de los sacrificios ancestrales. “Tasurinchi” evoca más los tonos cobrizos y amarillentos de la tumbaga prehispánica en contraste con los rojos y los tonos oscuros. “Soñadores azul/roja” emite la ambivalencia de calidez y frialdad, de claridad y oscuridad, de lo masculino y lo femenino.

La impronta directa de Obaldía se detecta en estos estudios antropológicos y en las piezas patrimoniales que guarecen en museos panameños, costarricenses, norteamericanos y europeos. Ella plasma, en primera instancia, metates y guerreros sobre el papel, la tela o la escultura en vidrio, para después llegar a jugar con fragmentos, donde las piernas, los brazos y los torsos flotan ante el espectador en instalaciones más complejas y de fuerte conceptualismo. Los diversos fragmentos de guerreros excavados del sitio de Barriles los reinterpreta Obaldía suspendidos, ergidos, como cuerpos inmortales y remozados salidos de sus tumbas.

Conclusión

El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo –MADC- y Teor/ética, en San José, Costa Rica, son dos focos de visibilización del arte contemporáneo centroamericano al mundo y, a la vez, el punto de confluencia de exponentes internacionales. La artista Isabel de Obaldía ha participado en el MADC en exhibiciones como *Artistmo*, en el 2002, muestra de artistas centroamericanos que itineró por el Museo de Bellas Artes de Taipei ese mismo

año. En el 2003, con el intercambio de obras y de artistas escandinavos y centroamericanos, en la exposición titulada "In-Tangible. Ritual frío-cálido". Además, Obaldía forma parte de los artistas incluidos en el sitio web de "artistas centroamericanos contemporáneos" del MADC.

Por su parte, Nadín Ospina es reconocido en el istmo por su exposición "Nadín Ospina/Pop Colonialismo", efectuada en Teor/ética, en el 2001. En la exposición "Coleccionismos Contemporáneos. Público/Privado" del MADC, en el 2002, se pudo observar dos piezas de la serie "Los críticos", una cerámica sureña con cabeza de Bart Simpson. Y en la exposición "Ecos y contrastes. Arte contemporáneo en la colección Cisneros", MADC, 2005, se pudo apreciar el enorme tótem azteca con cabeza de Mickey.

Ambos artistas incorporan patrones precolombinos directos para luego resemantizarlos en sus obras dentro de los patrones de la cultura contemporánea. Sus obras transitan entre los mecanismos globales del arte, pero con una fuerte carga local impregnada por razones de mitos y rituales que perviven en la vida y en las mentalidades latinoamericanas del siglo XXI. Obaldía utiliza técnicas vidrieras de las escuelas europeas, que se acoplan con el latido de cuerpos de guerreros legendarios, o los que luchan en las selvas y en las calles de la desarrollada ciudad panameña. En sus obras laten las expresiones míticas de las más íntimas regiones del sur del continente americano, los cuerpos mutilados que sufrieron enfrentamientos militares o el transitar de campesinos e individuos de las ciudades contemporáneas. En las obras de Ospina, por otra parte, se transpira una fuerte carga de ironía, donde el cómic de la cultura de masas se camufla con la pátina falsificada en vasijas o piedras mediante el simulacro de un pasado lejano. Cabezas posicionadas en los medios de comunicación que toman el control sobre nuestras identidades.

Notas

1. Ver: Ospina, Nadín 2009.
Nadín Ospina. 13 de febrero. <http://www.geocities.com/nadinospina/Nadin_Ospina.html>
2. Correo con la artista Isabel de Obaldía, 16 de junio de 2008.

Bibliografía

- CALVO MORA, MARLYN ET AL
1995 *Oro, jades, bosques Costa Rica*. Washington: University of Washington Press.
- CHAVES CHAVES, SERGIO Y AMALIA FONTANA COTO
1993 *Lítica precolombina. –Artefactos de piedra de la colección del INS*. San José: Instituto Nacional de Seguros:
- CONSTENLA UMAÑA, ADOLFO Y
ESPÍRITU SANTO MAROTO ROJAS
1986 *Legendas y tradiciones borucas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- FERRERO, LUIS
1987 *Costa Rica precolombina*. San José: Editorial Costa Rica.
- INSTITUTO NACIONAL DE SEGUROS (INS)
1983 *La cerámica precolombina en Costa Rica*. San José: Instituto Nacional de Seguros.
- KUPFER, MÓNICA
2004 "Frágil y Fuerte: el Arte en Vidrio de Isabel de Obaldía". *Rev. ArtNexus*. Vol. 3. N.º 52. Colombia: ArtNexus.
- LOTHROP, SAMUEL KIRKLAND
1926 *Pottery of Costa Rica and Nicaragua*. Volume I and II. New York: Museum of the American Indian.

- MOREL, HÉCTOR Y JOSÉ DALÍ
1987 *Diccionario mitológico americano*. Buenos Aires: Editorial Kier, S. A.
- PÉREZ SOLER, EDUARDO
2001 "El exotismo pop". *Rev. Lápiz*. N.º 171. Madrid: Lápiz.
- SOTO MÉNDEZ, ZULAY
1996 *Catálogo de arte precolombino costarricense del Museo de Jade Lic. Fidel Tristán C. del Instituto Nacional de Seguros*. San José: Instituto Nacional de Seguros.
- TEOR/ÉTICA
2001 *Nadín Ospina. Pop-Colonialismo*. San José: Teor/ÉTica.
- TORRES DE ARÁUZ, REINA
1972 *Arte precolombino de Panamá*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura y Deportes.
- VARGAS BENAVIDES, HENRY
1999 *Proyectualidad en el arte prehispánico costarricense*. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Artes Gráficas (Diseño Gráfico). Escuela de Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica.