

Álvaro Zamora Castro

Espejismo a lo Bracci y una disquisición fenomenológica

Resumen:

El artículo explica el surgimiento del arte contemporáneo en Honduras, asimismo, enumera parte de los problemas que atraviesan las prácticas artísticas contemporáneas. De igual forma, el artículo muestra o intenta exponer algunas propuestas que podrían ser consideradas para la solución de los problemas que amenazan lo que Theodor Adorno denominaba arte auténtico.

Palabras clave: Artes visuales, arte contemporáneo centroamericano, arte hondureño, final del arte.

Abstract:

The article explains the emergence of contemporary art in Honduras, and also lists part of the problems faced by contemporary artistic practices. In the same way, the article shows or tries to expose some proposals that could be considered for the solution of the problems that threaten what Theodor Adorno called authentic art.

Keywords: Visual arts, Central American contemporary art, Honduran art, end of art.

*[...] mi obra se ofrece cual transgresión
sistemática
de diversas ideologías abusivas*
–A. Bracci, *Coris 18*–

Muchos personajes de este pintor se asemejan a los que un texto borgeano¹ ubica en unos desiertos de Occidente: casi reales, peregrinos, seres hechos con trazos y verdades cotidianas.

Desde sus orígenes, la obra de Álvaro Bracci –reconocido artista italo-costarricense– se vincula con hechos sociales, políticos y económicos. Entre los más conocidos están Cristo, Quijote y Pinocho. Retoma esos personajes de la literatura universal como medios “[...] para hacer referencia a problemáticas del ser humano a partir de sus narraciones y

simbolismo” (Chavarría y Bracci, 2018, 113). Pero también hay lienzos para inmortalizar a personas afrocaribeñas, a muchos niños y sus familias, a las mujeres anchas y laboriosas de Centroamérica.



Es patente un interés ávido y constante por la tecnología: muchas máquinas, relaciones fabriles, engranajes y poleas habitan en sus pinturas. Todas refieren alguna historia

o iluminan rincones de la cotidianeidad.

Hasta los edificios se humanizan en su legado pictórico; y no faltan críticas a seres corruptos. Bracci denuncia prácticas abusivas del diario vivir y de la institucionalidad; hay cierto humor negro vinculado a tal propósito. Además, este artista evoca temas filosóficos; la mayoría son éticos, pero de cuando en cuando se filtra alguna reflexión en torno a la esencia del acto imaginario o a un motivo existencial. Vale la pena ejemplificarlo aquí con un *Espejismo* (2016).

Esta obra pertenece a una colección que celebra la existencia de Limón y del todo el Caribe costarricense. Un niño se refleja en el agua y su imagen se repite en un plano frontal.

Ese cuadro merecería un amplio análisis semiótico. Baste indicar aquí la evidencia de preocupaciones metafísicas, aunadas a una propuesta paisajística original. Aparentemente simple, su *composición* revela, en realidad, una madurez estilística y conceptos afinados. En ese *Espejismo* hay espacios de color plano e intenso, característicos en el desarrollo pictórico de Bracci. Han evolucionado desde un marcado geometrismo y el uso de recursos computacionales, hasta una especie de alegoría poética en movimiento.

Se aventura aquí una imbricación filosófica. Sartre retoma, en el capítulo tres de *El ser y la nada*, la referencia a cierto limón con el cual Husserl ha ilustrado su noción de *qualidad*. Frente al planteamiento husserliano, él lleva a consecuencia lógica el concepto de *fenómeno*, para afirmar que las cualidades no se deben ver como *algo untado* que (al par del supuesto *limón en sí*) posean un *ser mismo*⁵. Pese a sus posiciones contra el realismo metafísico, Husserl pareciera asir dichas cualidades como si fueran *potencias*, de las cuales se actualizarían unas y otras no⁶. Pero, en contrario, Sartre advierte la evidencia (fenomenológica) de que la cualidad no es una característica escondida tras o *por encima* (superposición) del fenómeno.

Dado el principio ontológico y metodológico de la *epoché*, es preciso rechazar la existencia de una *cosa metafísica* hacia la cual se drenaría el *ser del limón*. Es que el fruto “[...] está íntegramente extendido a través de sus cualidades, y cada una de estas está extendida a través todas las demás”. Por eso –afirma Sartre– la “acidez del limón es amarilla, lo amarillo del postre es instrumento que devela su forma y su color a lo que llamaremos la intuición alimentaria”⁷.

Se puede sostener que las relaciones entre los elementos compositivos, el color y los personajes del *Espejismo* de Bracci han de comprenderse en un sentido análogo al indicado en ese ejemplo del limón. La emotividad, el reiterado niño, el estanque que lo refleja, la casa, así como ese ambiente colorido, denso y poderoso no remiten a un ser esencial que se haya colocado en el cuadro para convertirlo en *lo que es*. En realidad, *Espejismo* es una totalidad integral y única; y remite a todos *los sentidos* que el espectador pueda darle y que están implicados en ese cuadro. Con otras palabras, *Espejismo* se ofrece cual fenómeno de parte a parte; por eso, debe ser considerado cual “centro real y permanente de irrealización”. (Sartre, 1972, 2, 153).

Se ha escogido aquí ese cuadro por razones de gusto y porque el artista lo ha presentado en varias versiones⁸. Evidentemente, lo que describiría el filósofo y el crítico de arte *realista* cual “parte material del cuadro” (un lienzo o un papel, una capa de pigmento o una impresión digital, etc.) no es algo que pueda separarse de la obra, como tampoco puede separarse la mente del cerebro. Pero esa perspectiva –realista– no entiende⁹ que, en sentido estricto, en *Espejismo* (como en cualquier obra de arte) no se unen ni separan unos elementos de otros porque toda obra es, como se ha dicho, una *totalidad*.

Es verdad que, merced a propósitos analíticos, muchos historiadores del arte, los críticos y los comentaristas suelen separar esto de aquello, como si la obra de arte fuera un rompecabezas. Una pedagogía añejada en aulas

escolares del pasado también separaba el cuerpo humano en cabeza, cuerpo y extremidades; pero se sabe que ni siquiera la creación del Dr. Frankenstein *es eso*. La dialéctica, en este respecto, ha de resumirse, en otros términos: el “objeto (*Espejismo*, en este caso) es soporte de la *irrealización*; pero precisamente esa irrealización¹⁰ es lo que le da su necesidad, pues es menester que dicho *soporte* “sea para que ella se produzca” (Sartre, 1972, 2, 153). En tal perspectiva se entiende que “no hay realización en lo imaginario” (Sartre, 1976a, 279) o, si se prefiere, esos niños *representados* nunca serán *niños reales*; “lo más que podría hacerse es hablar de su objetivación”. Así se entiende que el objeto real –tela, papel, pigmento– se desliza en la irrealidad y cobra su sentido y significación por ella. Ese niño triplicado, ese cielo, el reflejo y la casa no están ahí ni están en ninguna parte, pero “se manifiestan a través de la tela [o el papel] “y se han “apoderado” de *esa* tela o de *ese* papel.

Reténgase esta idea: el *Espejismo* de Bracci puede acreditar la idea fenomenológica de que el objeto estético *desrealiza* públicamente lo material en tanto *desrealiza* simultánea y esencialmente a los espectadores. Lejos de ver la hoja *real* de papel o la tela pigmentada con químicos, ellos disfrutan del *Espejismo* cual *convocatoria imaginaria*. Por esa razón (que no es psicológica sino ontológica) solo la irrealidad puede calificarse de *bella*.

Seguramente Bracci lo intuye; por eso da propósito a un mensaje y aspira (como proyecto de vida y a la vez cual presunción estética) a que su legado posea “el *máximo de ser*” que solo confiere la intersubjetividad social. *Espejismo* (como cualquier obra artística) debe ser reconocido en todo momento como invitación permanente a vivir-se-con-otros- en *lo imaginario*; mas no de forma casual o hipostasiada, sino como condición esencial de su develación.

Con cada trazo, con cada pincelada y más allá de algún criterio puramente reflexivo (es decir, secundario), Bracci *exige* una *recreación* por parte del prójimo. Él sabe que el

arte –como la palabra o la pasión– no es producto del solipsismo, sino de la complicidad. Así lo afirma: la “pintura insinúa esto o aquello; “[...] establece una especie de complicidad entre el autor y el espectador”. Parafraseando a Gadamer (1998, 69) se podría decir que el artista debe procurar que *el otro lo escuche*, es decir, que *comprenda* la existencia de un destinatario. El artista Según Roberto Castillo, la comprensión de esa complicidad permite a Bracci crear “un efecto de distanciamiento que prefigura hasta las intenciones del espectador” (cfr. “Diálogo: tres temas a lo Bracci”, *Coris* 18, 2020, 51-68).

He ahí una clave de la dinámica (presumiblemente existencial) ofrecida por Bracci en el cuadro. Se revela por-y-en él una vivencia personalizada y a la vez ficticia; individual y a la vez universal; imaginaria y –consecuentemente– relativa a lo real¹¹. Frente a Platón debe afirmarse que ese *Espejismo* cobra un valor *real* gracias a la imagen que lo vampiriza. Además, su *irrealización* es un hecho cultural, inevitable, poderoso.

A cada instante y en cada época, el legado pictórico reclama la eficacia de las interpretaciones y de perspectivas diversas. Las consecuencias de ello pueden ser amables o despiadadas. En una serie de pinturas dedicadas al Teatro Nacional, Bracci pareciera denunciar algunas que, seguramente, son tan ambiguas (por sus peligros y, a la vez, por sus oportunidades) como la comercialización, la ideologización falsaria y la politización del objeto artístico¹².

Lo indicado sobre *Espejismo* y sobre la serie dedicada al Teatro Nacional (Costa Rica) vale para toda la producción de Alvaro Bracci. Vale ahora referir otros tópicos representados en ella.

El tema religioso es una línea de trabajo que se reconoce fácilmente en la trayectoria de este artista. Hay ángeles y varias versiones de Cristo, de su pasión, de su mensaje. Vale destacar aquí la serie reunida en un libro extraordinario, cuyo título es *Crucificatur*. Como señala Mario Alfaro (*Coris* 18, 2020, 71-

72) en todos sus cuadros “habita algún padecimiento del *Via Crucis* de Cristo. El libro sugiere que la angustia puede ser, en cierta forma, la nuestra”. Merece atención la obra plástica, llena de símbolos y referencias al paso de Cristo por la vida y al ser humano por el mundo. Pero también vale destacar el esfuerzo de Bracci como editor: él ha concebido el libro como una obra artística o, más precisamente, como una estancia integral, donde la evocación plástica se reúne y dialoga con textos alusivos a la ocasión; también con algunas poesías de Jorge Debravo y Roberto Castillo.

Bracci ha expuesto su trabajo en múltiples salas de varios países. En este espacio vale destacar la gran exhibición *Dulcis in Fundo*¹³, donde la curadora –María José Chavarría– perfila la trayectoria del artista desde los años ochenta¹⁴, y le confiere *un* canon interpretativo. Setenta obras dispuestas en las salas del Museo de Arte Costarricense (MAC) entre abril y setiembre del año 2018; luego, un libro publicado por dicha institución bajo el título: *Alvaro Bracci. Dulcis in fundo*.

Durante su labor curatorial¹⁵, Chavarría estudió exhaustivamente la producción artística de Bracci, así como “[...] la continuidad de elementos formales y la pluralidad de cambios de diversa índole (2018, 9) en su trayectoria. Incluyó una versión atractiva y polémica de la pasión cristiana que el pintor hizo para la Parroquia de San Ramón Nonato en 1987. Finalmente, Chavarría puso en evidencia que el arte de Bracci sigue abierto al futuro, gracias a una indomable inquietud, tan progresiva como sistemática.

Notas

1. “Del rigor en la ciencia”, en Borges (1996) *Obras completas* (2). Buenos Aires: EMECÉ (225).
2. En un diálogo publicado en *Coris* (19, 59-60) así lo indica: “En algún momento descubrí el matriarcado latinoamericano [...] Me impresionó mucho la pobreza de la región. También las mujeres que lavaban ropa en los ríos. La representación de la mujer latinoamericana en

- mis pinturas toma la figura de matrona obesa, con rostros y glúteos redondeados.
3. He retomado este cuadro por gusto y también porque es ejemplo útil para argumentar en contra de la concepción platónica del arte (*cfr.* “Nota realista sobre la obra de arte”, *Coris* 18, 2020, 31-33).
4. “En un objeto singular pueden siempre distinguirse cualidades, como el color, el olor, etc. Y, a partir de ellas, siempre puede encararse una creencia implicada por ellas, como el signo implica la significación. El conjunto ‘objeto-esencia’ constituye un todo organizado: la esencia no está *en* el objeto, sino que es el sentido del objeto, la razón de la serie de apariciones que lo develan [...] sería vano dirigirse al objeto para aprehender su ser. El existente es fenómeno, es decir que se designa a sí mismo, y no a su ser. El ser es simplemente la condición de toda develación: es ser-para-develar, y no ser develado” (Sartre, 1966, 15-16).
5. Tema álgido en el contexto de la fenomenología. Si el lector desea comparar *de primera mano* y extensamente la posición sartreana con la de Husserl: *cfr.* § 20. La distinción entre la cualidad y la materia de un acto (*Investigaciones lógicas* II, 1999, 2, 520-530) y III Cualidad y cantidad, potencialidad, utensilidad (Sartre, 1966, 250-271).
6. Atiendo este problema en mi libro *La moral es infiel* (EUNED, en prensa).
7. No se vea tal concepción cual prestidigitación lingüística, tampoco como ejemplo de la poiesis heideggeriana. Para evitar la objeción realista, baste comprender que, si se dice: el limón es verde o *pintón*, es debido a un matiz que corresponde a la serie de apariciones, pero el *fenómeno* limón no cambia esencialmente. Dígase en tal sentido y de manera recíproca, que cuando “sumerjo el dedo en un frasco de mermelada, el frío pringoso de la mermelada es la revelación a mis dedos de su gusto azucarado. (Sartre, 1976b, 250).
8. Ajustes de color, uso de materiales.
9. Si esa falta de entendimiento no está determinada por la idea que se expresa como

adecuatio rei et intellectus, al menos parece estar relacionada con ella.

10. Podría usarse término *imaginización*.
11. Tanto en el sentido apuntado por Sartre en *Lo imaginario* (“[...] la imagen no es más que “la conciencia que de ello se tenga”, 1976b, 22), como en el de una famosa frase de Picasso, cuyas implicaciones ontológicas resultan muy interesantes (*cfr.* Zamora - 1988): “No hay arte abstracto, siempre hay que partir de algo”.
12. En la serie respectiva, Bracci dedica un arte a otro (pintura-arquitectura); el tema merece análisis, sobre todo si en la fenomenología, pues remite a problemas ontológicos del *analogon* que Sartre desarrolla en *Lo imaginario*.
13. Expresión latina equiparable a nuestro dicho “por último, pero no menos importante”.
14. Aunque el legado artístico producido en Costa Rica puede rastrearse hasta la década de los años setenta.
15. El tema de la curaduría es muy interesante; he esbozado algunos lineamientos sobre tal actividad en Coris 18 (2020, 8). En criterio de Chavarría, el arte de Bracci se abre al futuro, gracias a su inquietud intensa, progresiva y sistemática.

Referencias:

- Bracci, A. *et al.* (2020) *Crucificatur*. San José: MasterLitho.
- Borges, J. L. (1996) *Obras completas I*. Barcelona: Emecé.
- Chavarría, M-J. y Bracci, A (2018) *Alvaro Bracci. Dulcis in fundo*. San José: MAC.
- Gadamer, H-G. (1998) *Arte y verdad de la palabra* (trad.J. Zúñiga y F. Oncina) Barcelona: Paidós.
- Sartre, J-P. (1976a) *El ser y la nada* (trad.J. Valmar). Buenos Aires: Losada.
- _____ (1976b) *Lo imaginario* (trad. M. Lamana). Buenos Aires: Losada.
- _____ (1975) *El idiota de la familia (2)* (trad. B. Sarlo y C. Altamirano). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Varios (2020) Coris 18 (número especial). Cartago: Círculo de Cartago (versión digital en: <http://www.circulodecartago.org>).

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

Fecha de recibido: 28/05/2021

Fecha de revisado: 17/06/2021

Fecha de aprobación: 25/06/2021