ISSN: 1659-2387



Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

Volumen # 18 (NÚMERO ESPECIAL) 2020

Director

Álvaro Zamora

Consejo Editorial

Guillermo Coronado Luis Camacho Mario Alfaro Edgar Roy Ramírez Álvaro Zamora

Comité Consultor Internacional

María Noel Lapoujade Gerda Pagel David Crocker Hermann Lang

Editor

Gustavo Coronado

Diagramadora invitada: Valeria Varas

Cuadro de portada: Rostro

Cuadro de contraportada: Ergo sum





ÍNDICE

Pág	TÍTULO
5	Presentación
9	Primera parte: Cosas de la vida
11	¡Pensaron que era un regalo! (Álvaro Zamora)
14	Invitación a la cerámica (Álvaro Zamora)
17	Imágenes de crítica y esperanza (Álvaro Zamora)
20	Una escultura se ha perdido (Álvaro Zamora)
22	Caribe: más allá de los espejos (Álvaro Zamora)
24	Bracci: el teatro no se vende (Álvaro Zamora)
26	Dulcis in fundo: enorme retrospectiva (Álvaro Zamora)
29	Segunda parte: La obra de arte
31	Nota realista sobre la oba de arte (Álvaro Zamora)
34	La obra de arte y la obra de Alvaro Bracci, el ser humano el uni
	verso máquina (Roberto Castillo Rojas)
49	Tercera parte: Diálogo: tres temas a lo Bracci
51	Diálogo: tres temas a lo Bracci (Á. Zamora, R. Castillo, A. Bracci
	I. Una fuga y otras cosas de la vida
	II. Lo terrible, lo sublime y el arte
	III. Personajes en la literatura; contradicciones en la vida
69	Cuarta parte: Crucificatur
	Alvaro Bracci entre nosotros <i>Crucificatur</i> (Mario Alfaro)
	Alvaro Bracci: Crucificatur (Elizabeth Barquero)
	Crucificatur (Rafael Ángel Herra)
	Ficha técnica del libro <i>Crucificatur</i> de Alvaro Bracci
	Alvaro Bracci
	Colaboradores de este número
	Índice de imágenes











Presentación

La curaduría en este número de Coris

En ámbitos del arte, se entiende la *curaduría* cual labor de analizar, escoger y ordenar las obras de una exhibición. El sitio previsto debe prepararse mediante recursos técnicos, merced a determinados lineamientos conceptuales. Se cuenta o no con recursos diversos: infraestructura (edificio grande o pequeño, con o sin estacionamientos, vías de acceso, etc.), presupuesto, etc.

El curador debe contar con cierto personal (entrenado o sin capacitación previa); ha de participar en la concepción de plegables, programas, catálogos, publicidad adecuada. Quizá decida dar a la inauguración un tono académico, comercial o de otro tipo. Se puede abrir, sin condición ni dirección alguna, el sitio; o brindar un discurso, quizá una conferencia, una mesa redonda, una conversación con otros críticos o artistas. Cada detalle ha de estar bajo su cuidado.

Quienes se ocupan de una curaduría, han de poseer amplio conocimiento del trabajo del artista, de la época y del movimiento que da asidero a la producción con la que debe ocuparse. En tal sentido se puede extender a la curaduría una función asignada por Henckmann y Lotter (1998, 82) a la crítica: la de aspirar "ella misma a ser arte" y, a la vez episteme, reflexión y hermenéutica. Es, en cierta forma, lo que hace Apollinaire cuando juzga al cubismo desde una perspectiva que "pretende renovar [...] nuestra experiencia" (Watson, 2018, 145). No obstante, una labor curatorial también ha de "advertir" que todo progreso supone un verdadero "acrecentamiento de valores artísticos. (Gombrich, 1998, 9)

Además de conocer al artista y su obra, es recomendable que los curadores estén familiarizados con las características del medio –geográfico, histórico social, económico, cultural– en que se realiza la muestra. No es lo mismo proponer una exposición en New York que en San José o en Mannheim; pero tampoco es igual proponerla y realizarla en la misma ciudad en décadas diferentes. El impresionismo es un ejemplo hermoso de ello. En sus inicios fue visto como algo escandaloso (*cfr.* Watson, 2018, 144) debido, en parte, a que sus gestores alentaron la actitud casi fenomenológica de volver a las cosas y a la luz, para privilegiar la sensación sobre los cánones y los prejuicios academicistas.

El término cura suele atribuirse a labores médicas y religiosas. Si bien etimológicamente remite al latín (cuidado) el propósito conceptual denotado por ella es rastreable, en Occidente, hasta la Grecia que vio nacer la filosofía.

Los griegos pensaban que Peán había curado al dios de la guerra- (Ares)





cuando en la guerra de Troya fue herido por Diomedes, hijo de Tideo. También le atribuían la curación de Hades (dios de la muerte y el inframundo) cuando Heracles lo hirió con una de sus saetas.

Desde la Antigüedad, se piensa que el médico cura cuando impone al paciente un tratamiento para que recupere el buen estado físico y mental. Saludable es un organismo que ejerce con capacidad –natural y normalmentetodas las funciones que le permiten vivir y comportarse adecuadamente en su medio. La pérdida, alteración o desorden de tales funciones lleva a la enfermedad. Curar es restituir eficiencia, eficacia y equilibrio a tales funciones.

Los griegos heredaron las artes de curación egipcias y orientales. Pero su noción de *cura*, extendida en el sentido indicado, puede servir, con similar alcance que en la medicina, para denotar formas de velar por otras realidades valiosas.

Los filósofos presocráticos –al igual que muchos médicos y que los grandes escritores trágicos– también concibieron de esa manera *la justicia*. A semejanza de la salud, pensaban que algo justo existe cuando está en el orden adecuado a su naturaleza (*cosmos*). La injustica, como la enfermedad, supone una usurpación: algo invade o contraviene lo que no es suyo o no le corresponde. También se produce tal desequilibrio cuando algo se multiplica en demasía, violentado su origen y función en detrimento propio o de otra entidad. Platón pensaba en la justicia como una condición para ser feliz. Pero, a diferencia de los médicos y de su discípulo Aristóteles, aquel filósofo ateniense negaba que la justicia pudiera restablecerse tras ser violentada. El tema ha merecido honda atención a lo largo de la historia.

Entre los contemporáneos, Heidegger confiere importancia capital a la cura o cuido (Sorge) de la existencia, la cual se halla siempre en juego: existir es proyectarse. A partir de tal perspectiva, Gadamer entiende que el valor de todo arte se redefine de una progenie a otra y de contexto en contexto. Es decir, cada generación impone a los objetos artísticos –como a la literatura y demás productos culturales– sus lecturas o criterios y, con ello, le confiere valoraciones, propósitos y alcances diversos. Acaso algo parecido ocurre en la historia de la medicina.

En relación con lo que aquí interesa, habría que decir que la curaduría de arte puede identificar el valor estético o económico de una obra. Pero también le confiere propiedades que incluso el artista no atinó a ver durante el proceso creativo. Por eso, una labor curatorial atinada puede conferir valor estético y económico a producciones que, de otra forma, serían desafortunadas.

En este número especial de *Coris* (el primero de su tipo) se ofrece una versión peculiar –aunque reducida– de lo que museógrafos y otros trabajadores de la plástica reconocen como labor curatorial.

Estas páginas han de tomarse cual espacio o sala para exhibir parte





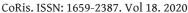
de la notable obra de Alvaro Bracci, el conocido artista ítalo-costarricense. Como en labores habituales de curaduría, se ha revisado la enorme producción de dicho artista, para escoger en ella una limitada muestra. Los textos que acompañan la obra escogida han de tomarse como sugerencias exegéticas. Su pretensión es abrir la interpretación, no cerrarla.

Tampoco se ha querido ofrecer un mapeo de cada virtud pictórica de Bracci, ni dar cuenta detallada de su desarrollo. El criterio fundamental que alienta esta entrega remite al gusto creativo y a algunos propósitos estéticos y técnicos que priman en la producción del artista. Hay, desde luego, un aliento dialógico y una cercanía crítica con Bracci, quien en ocasiones diversas ha colaborado con el Círculo de Cartago y con el Instituto Tecnológico de Costa Rica, donde varios circulistas hemos servido en la docencia y la investigación.

Con el sentido y las connotaciones del viejo concepto de cura, la obra escogida se ha tratado con racional empatía. Pero, allende la reflexión propiamente estética -es decir, filosófica- se ha privilegiado la presentación de imágenes. Esperamos que el resultado pueda ser disfrutado por nuestros lectores con un placer análogo al que, por años, ha ocupado al público en todas las exhibiciones brindadas por Bracci.

Esta entrega -el décimo octavo- se ofrece en calidad de primer número especial de Coris. Ha sido articulado en cuatro apartados. El primero rastrea













datos generales sobre el artista y su actividad creativa. El segundo se ocupa de cuatro exhibiciones. La tercera vuelve al artista, pero en diálogo con él. El cuarto apartado está dedicado al libro *Crucificatur*.

En la elaboración de esta entrega, Coris ha contado con la asistencia del propio artista y el trabajo de Roberto Castillo Rojas, conocido Catedrático jubilado de la Universidad de Costa Rica que ha dedicado gran parte de sus reflexiones al arte y la estética. También es loable la contribución de Elizabeth Barquero Segura, reconocida curadora, analista y actual Directora de la Galería Nacional del Centro Costarricense de Ciencia y Cultura. Valeria Varas, en calidad de diseñadora invitada, ha realizado la diagramación y diseño de este número.

Al Consejo Consultor Internacional de Coris se suma, a partir de este número, el Profesor David Crocker, Ph.D. Philosophical Theology and Philosophy of Religion (Yale University), quien ha sido amigo del Círculo de Cartago por más de tres décadas. Es investigador senior en desarrollo internacional y Director de la Escuela de Políticas Públicas de la Universidad de Maryland. Desde 1993 se especializa en ética del desarrollo internacional, filosofía socio-política, la justicia de transición, la democracia y la democratización. Ha sido profesor de filosofía durante 25 años en la Universidad Estatal de Colorado, donde creó uno de los primeros cursos del mundo sobre ética del desarrollo internacional. También se ha desempeñado como profesor e investigador visitante en las universidades de Múnich, Costa Rica, Valencia, Autónoma de Honduras, Chile y en la Universidad de los Andes, Colombia. Es consultor del Banco Interamericano de Desarrollo, de USAID, del Banco Mundial, y del Centro Internacional de Justicia Trasnacional. Ha ofrecido más de 300 conferencias en inglés y castellano en más de 25 países. Sus publicaciones más recientes son Ethics of Global Development: Agency, Capability, and Deliberative Democracy, Development and Global Ethics: Five Foci for the Future, and Obstáculos para la reconciliación en el Perú: un análisis ético. En 2010, le fue otorgado el Landmark Award de la Universidad de Maryland.

Álvaro Zamora Director Revista CoRi

Obra citada

Gombrich, E-H. (1997) *La historia del arte contada por E.G.* Gombrich (trad. R. Santos). Madrid: Debate.

Henckmann, W. Y Lotter, K (1998) *Diccionario de estética* (trad. D. Gamber y B. Sáez) Barcelona: Crítica.

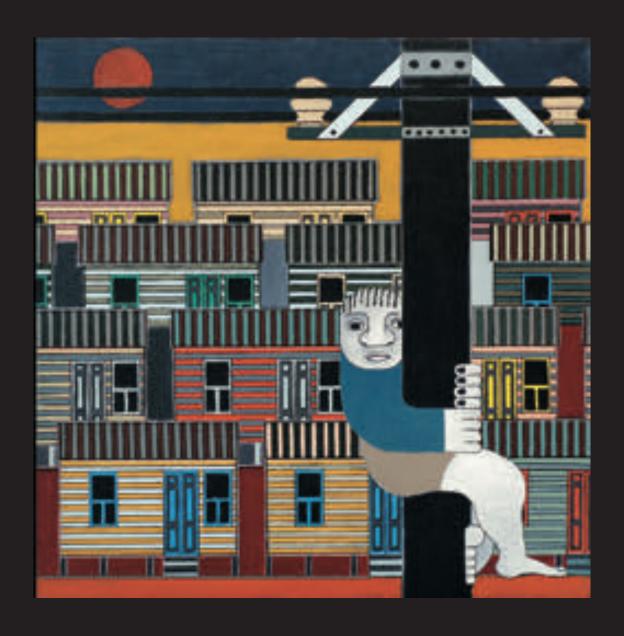
Watson, P. 2018) Historia intelectual del siglo XX (trad. D. León). Barcelona: Crítica.





Primera Parte: Cosas de la vida

(











¡Pensaron que era un regalo!

La tecnología es seductora. Muchos artistas sucumben irreflexivamente a sus dictados; pero Alvaro Bracci sabe evitar sus trampas y aplicaciones espurias. Él se sirve de la computadora cual instrumento; como hace con sus pinceles, recursos serigráficos y demás trebejos. La exposición *Símbolos del abrazo*, montada en la Asamblea Legislativa en 1989, es buena muestra de ello.

Tres obras de esa exhibición estaban impresas sobre papel continuo para computadora; había nueve serigrafías en color, cinco *collages* y trece obras en técnicas mixtas (óleo, acrílico, serigrafía).

El tema era la unión familiar. Bracci la concibió sesudamente y le dio un tratamiento técnico atinado, muy cuidadoso. Como es su costumbre, planeó los detalles, el propósito de cada línea, la distribución de las tonalidades. Si la casualidad marcó algún momento durante el ejercicio de sus trazos, habrá tenido una justificación racional y Bracci tendrá para ella una explicación coherente. Quienes lo conocen, saben de tales ingenios y precisiones.

Tanta exigencia técnica al servicio de un tema: la familia cual vínculo humano fundamental. Dicho grupo es o debe ser abrazo; primera escuela de los niños, lugar donde se reproducen las ideologías de los padres y los valores sociales. Bracci se ocupó de las virtudes deseables; pero en sus cuadros también supo advertir amenazas contra el amor y la cordura. Tales peligros tenían, en la obra, un carácter simbólico.

Bracci tendió unas perspectivas ilimi-

tadas, donde las imágenes de la familia eran absorbidas y transformadas en una especie de rompecabezas enorme. Así lograba una especie de fusión entre lo formal y lo temático. Todo lo dispuso con rigor lógico y acierto imaginario. Los colores, la geometrización computadorizada de cada personaje, la evocación del pixel y una evocación de lo monumental se complementaban y confabulaban con el tema, para cristalizar un lenguaje plástico original y maduro. Por su tema y enfoque, Bracci daba un sentido original a la conocida expresión "arte y técnica, una nueva unidad" (Leinz, 1996, 128), tan apreciada por la Bauhaus y visitada en momentos distintos y con propósitos diversos por artistas como Jesús Rafael Soto, Günther Uecker, Heinz Mack e incluso Victor Vasarely.

En su comentario de la exhibición, el recordado escritor y comentarista de la artes plásticas, Ricardo Barrenechea, llamó la atención sobre un doble apremio cultural. El primero, según decía, consistía elaborar políticas de apoyo para el "creador costarricense"; el segundo consistía en entender que el artista "no solo tiene un compromiso consigo mismo", sino también "con el Estado".

Su preocupación resultó tan polémica como sincera. Lejos de ciertos propósitos artístico-ideológicos que han servido a los regímenes totalitarios, Barrenechea advertía sobre la urgencia adoptar en la plástica un compromiso análogo al que Sartre demandara al literato en ¿Qué es la literatura? Al igual que el escritor, todo pintor está inserto en el mundo, con el otro, con todos; su

(

arte ha de ser libre y proporcionar símbolos de libertad.

Eso era, precisamente, un motivo albergado en las pinturas de Bracci. Había figuras enormes, secuencias de manos y miradas topándose, muchas personas que se abrazaban. El ansia fundamental era dar imagen a la esencia vital de la familia. Sin embargo, en medio de las actitudes tiernas, también se podía atisbar una crítica a la serialidad y a varias tendencias político-económicas que amenazan al mundo contemporáneo.

En los predios de la tecnología, Bracci tomaba al computador como símbolo de los tiempos y, a la vez, como herramienta pictórica. Pluralizaba formas humanas. Técnicamente, Imponía rasgos informáticos a la serigrafía, al óleo, a varios collages. Su fascinación por los pixeles en esos días, puede comparable con la que ha expresado en diversos momentos por las hamacas, la cerámica, los personajes literarios; aunque, por sus características esenciales, el pixel puede entremezclarse con esos y otros temas en diversos niveles y con intenciones polifónicas.

La computación ya daba instrumento al arte. Algunos pintores, seducidos por una ideología espuria del progreso, habían cedían a los dictados del ordenador. Encadenaban sus imágenes al tecnologismo pictórico.

Contrario a tal idolatría, Bracci se dedicó a integrar lo probable de la tecnología con lo posible que mueve la imaginación artística. Contextualizó las formas en múltiples dimensiones y en secuencias asombrosas; dio vida a dípticos y conjuntos donde daba nuevos significados a viejas tradiciones. Hay que resaltar su fascinación por los pixeles, que por algún tiempo le inspiraron

CoRis. ISSN: 1659-2387. Vol 18, 2020

temas y resoluciones formales.

La serie de pinturas se presentaba cual humanismo de la forma; también advertían que, si bien el arte supone algo de lo que llamamos magia, su producción es casi imposible sin un trabajo constante y tesonero, sin un oficio cuidadoso.

El tema era un abrazo inmenso. Todo nacía de la familia, que es símbolo del amor pero también de la historia. La geometrización computadorizada se confabulaba con dicho tema.

Tras la presentación de la muestra en la Asamblea Legislativa, la gran exhibición se trasladó a la Biblioteca del Instituto Tecnológico de Costa Rica. En el segundo piso se colocó imágenes que se repetían en una cinta de papel secuencial para computadoras. Era extensa; Bracci la montó a lo largo de un sistema simple de rollos.

La muestra fue inaugurada felizmente. Pero, pasados dos días, la Directora de la Biblioteca llamó a los organizadores de la exposición.

-"Se llevaron casi toda la cinta", nos dijo con sincera preocupación.

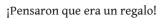
Aquello parecía un desastre; se auguraban consecuencias angustiosas. Una llamada: Alvaro Bracci llegó al lugar dos horas después.

Ante la preocupación de todos y tras escuchar algunas justificaciones, disculpas e incluso propuestas resarcitorias, él sonrió y dijo: -¬"Bueno, se nota que les gustó... deben haber pensado que era un regalo".

Tras compartir un café y algunos chistes, el artista pidió que pusiera en la entrada un rótulo aclaratorio: "Aunque le guste, no se la lleve; otros quieren verla". La exposición estuvo ahí varias semanas; tras la aclaración, no desaparecieron más cuadros.







Obra citada

Leinz, G. (1996) Die Malerei des 20. Jahrhunderts.

Erlangen: Karl Müller.

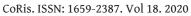
Sartre, J-P. (1972) Obras: x(trad. A. Bernárdez y

otros). Buenos Aires: Losada.















Invitación a la cerámica

Álvaro Bracci disfruta del calor, la gente y las artesanías de Guanacaste. Visita sus paisajes, hace amigos, se enamora de los pueblos. En la década del 80, se sintió fascinado por la alfarería de Guaitil y, aprovechando la contribución técnica y material de quienes dominan tal artesanía, llenó con su arte múltiples platos de arcilla cocida. Acaso hay en ellos un testimonio de admiración y de amor; también una polifonía, con voces que entremezclan la tradición autóctona con arquetipos de una sensibilidad con vocación universal y de un pensamiento matizado con temas culturales europeos e incluso orientales. Pasadas varias décadas. Bracci ha retomado el poder de aquellas imágenes, para trabajarlas con las técnicas del dibujo. Como suele ocurrir en los predios del arte y del diseño, tal muda material y técnica ha re-semantizado (cfr. Eco, 1986) la primera inspiración. El uso de diferentes materiales y recursos técnicos para dar vida imágenes semejantes entre sí, no solo tienen efecto en

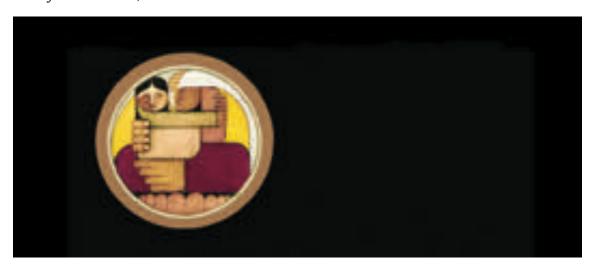
objeto artístico, sino que "pueden cambiar la percepción del público, lo que también puede cambiar su valor y su prestigio.

Ese juego expresivo no sorprendió a Bracci. Por el contrario, su proyecto buscaba, desde el principio, una síntesis ideal y productiva original. Por su formación técnica y su vocación creativa él sabía, desde el principio, que "el método de producción influye en el diseño [de un lienzo, una escultura o de cualquier obra] de una manera positiva" (Leonard y Ambrose, 2013, 120) que, aunque a veces parece inesperada, proviene de un concepto. Acaso el resultado, en este caso, invita a la reflexión humanística, tanto como al placer estético.

Obra citada

Eco, H. (1986) La estructura ausente (trad. F. Serra). Barcelona: Lumen.

Leonard, N. y Ambrose, G. (2013) *Investigación* en el diseño (trad. M. Armada). Barcelona: Parramón.









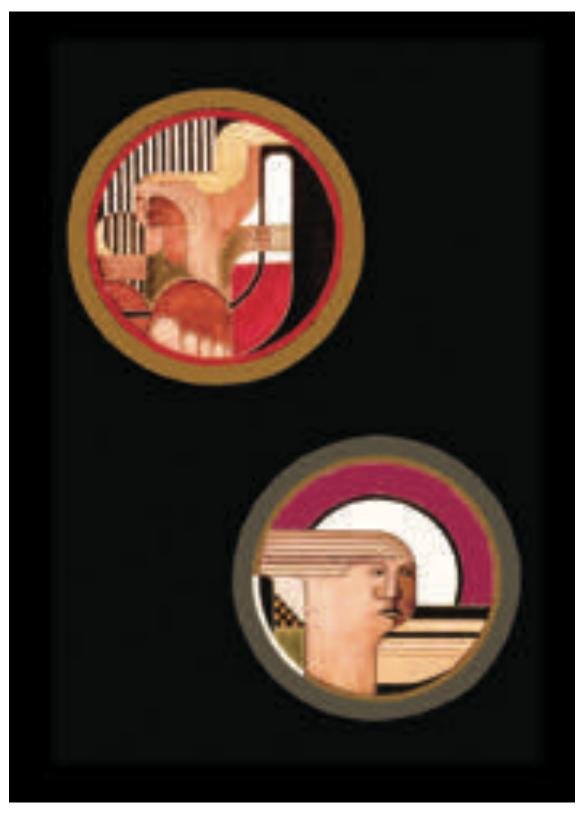
















•



Imágenes de crítica y de esperanza

Ego sum qui sum¹ es un cuadro con el cual Alvaro Bracci encabeza una de sus secuencias pictóricas. Por su tema, es del hombre; entiéndase, del pintor mismo, pero también del prójimo.

Sobre un fondo blanco profundo aparece el autorretrato. La mirada –inquisitiva y menos cansada que fisgona– da vida a unos anteojos gruesos. Bigote abundante, la barba añeja hecha de puntos. Quien conoce al artista, lo identifica fácilmente.

Tras el acierto de la representación asalta una duda: no puede ser un retrato verdadero. El señor del cuadro se protege la cabeza con el rojo simbólico de un bonete. Una cruz esta insinuada en su mano izquierda, que también es roja. No hay garganta, que debería ser muy ancha pues así lo advierte el traje obispal puesto para completar, hacia abajo, la composición del cuadro.







(

Se sospecha del dibujante un interés para trascender los juegos del disfraz. Y que, lejos del placer especular o de una vanidad momentánea, la imagen tiene misterioso objetivo. Podría sospecharse que solo se trata de una pericia del humor. Pero con mirada atenta se advierte algo más hondo: la toma de posición del artista frente a la realidad que ha de narrar luego en otros papeles y lienzos. Sobre todo, ha de verse una responsabilidad muy precisa en relación con acciones que han rasgado los principios y las expectativas morales del cristiano. He ahí el objetivo que interpreto en aquel autorretrato. Puede resumirse mediante una expresión popular: el artista desea abrir la exposición dando la cara a todos.

Alvaro Bracci elabora una especie de relato pictórico. Bien sabemos que ha recorrido historias o ficciones literarias, hechos e íconos sacros. Dio su arte y estilo al Quijote y a Pinocho, interpretó el *Via Crucis* y propuso una exégesis plástica de la pasión cristiana.

En esta oportunidad, Bracci atiende a hechos suscitados dentro del establecimiento que cobija su fe: la Iglesia. Dominan la exhibición unas denuncias sobre la vida sexual de los clérigos Buenos ejemplos se hallan en obras como Manos arriba, Vieni qua, El circo, Bunga bunga, La amante, La procesión, Con un Chianti y La familia. Hay que disfrutarlos; enrolar en la conciencia el enfoque inteligente y agudo de cada imagen. Paradójicamente, lo humorístico se tiende sobre la aflicción profunda del hombre religado, cuando se enfrenta a pruebas difíciles o a hechos incontrovertibles.

Sin renunciar a esa temática dominante, varias obras advierten otros temas. *Intriga, La cruzada, El cónclave, Mar, sol y fantasía* pueden colocarse en en ese grupo. Sus his-











torias también tienen efecto negativo sobre la fe, la institucionalidad o el sentido común de los creyentes. Merece atención aparte una obra liberadora y muy lúdica: Bicicleteando en el panteón. La crítica es ahí más leve que la vocación por el juego y el placer que el autor sabe endilgar a sus productos.

Puesta así en evidencia la riqueza temática de estos dibujos y serigrafías, conviene señalar ahora que su virtud está lejos de agotarse ahí, pues también merece atención la pericia de Bracci en lo técnico y en lo formal.

Ese artista ha liberado estas imágenes a mano levantada, con líneas afiladas por la intención analítica y el gracejo. Logra disfrazar así el conocido geometrismo con que orienta sus composiciones y fondos. No obstante, en todos los cuadros se aprecia el ansia cósmica del geómetra que habita en Bracci desde sus inicios como pintor.

En esta muestra, el trazo le permite presentar la referencia geográfica y arquitectónica cual pura vivencia espacial. Más no a la manera de Rusha, con sus "austeras y relucientes estructuras" (Ph.P., 2012, 470) y menos como Moholly-Nagy, con su perpleja "relación entre el espacio y el volumen" (Ph.P., 2012, 371). Bracci, presenta

una aparente irregularidad de los escenarios, para mezclar ahí lo sutil con lo brutal. El vínculo entre espacios y colores no solo alude, en su caso, a una tradición simbólica del poder; también acentúa las deformaciones institucionales que en esta colección se aprovechan cual tema y sugerencia formal. Como Fernand Léger en su momento, Bracci se vale "de un tema popular, cuya formulación plástica es inmediata". (Bauquier, G. 1970, 15)

Con todo, la obra es del prójimo, al que Bracci invoca y se dirige. Advierte su enfado cotidiano, lo muestra abiertamente; pero ha de verse en ello además un signo de esperanza, porque la diatriba y el retintín pueden llevar de cuando en cuando a buenos puertos.

Obra citada

Bauquier, G. (1970) Léger (trad. M. Olivar). Barcelona: Nauta.

Phaidon Press (2012) El ABC del arte (trad. F. Chueca y otros). Barcelona: Océano.







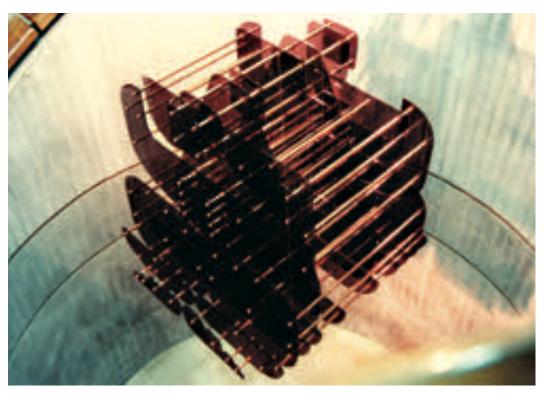
Una escultura se ha perdido

Cada parte estaba diseñada con precisión milimétrica: los paneles de acrílico, los pernos, todas las curvas y los planos. Bracci propuso, por primera vez, una escultura hecha mediante planos paralelos. Incitaba la imaginación del espectador con innumerables perspectivas. Estaba hecha con láminas planas de material acrílico, pero abundaba en sugerencias volumétricas. Su construcción merecía un esfuerzo literario, quizá una novela.

Colgaron aquella escultura cerca de la hermosa escalera interna de los Museos del Banco Central. El lugar era adecuado para ella, pero luego la bajaron. Se argumentaron razones que ahora no quiero recordar. Tampoco describiré la ruta penosa que hubo de seguir aquella obra extraordinaria y premonitoria. Pero debo acentuar un hecho: esa era una obra que se adelantaba a su época.

Tras idas y venidas más injustas que inexplicables, fue colocada en un jardín frontal del edificio que alberga al Colegio Federado de Arquitectos e Ingenieros. Era inspiradora.

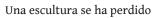
Un día desapareció; espero que alguien la haya protegido o, al menos, que la haya raptado. La idea de que fue destruida resulta afrentosa y triste.

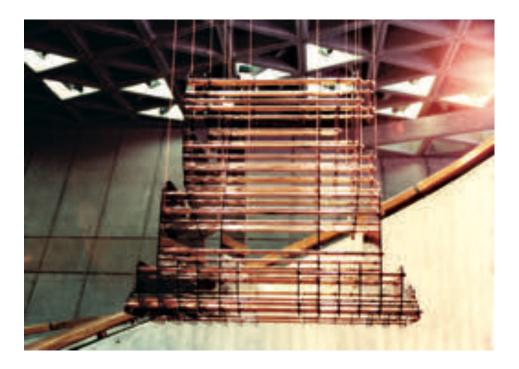




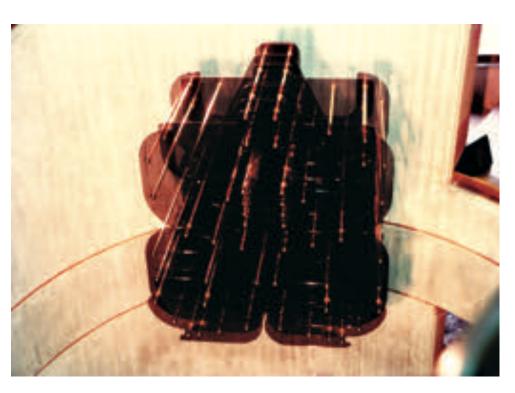


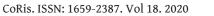


















Álvaro Zamora Caribe: más allá de los espejos





(







Alvaro Bracci siente particular fascinación por el Caribe costarricense, al cual dedica una de sus colecciones. No alienta en ella periplos recreativos, sino exhortaciones humanísticas. Por ejemplo, en un Espejismo habita un niño vestido a rayas que reverbera su ser junto a una casa de pilotes, a orillas del canal. El chiquillo acaricia el agua con los pies. Atrás, el sol tiñe la tarde y dibuja reflejos sobre el agua. Hay dos versiones del chiquito: el de la derecha parece un truco de la luz, pero el otro emula su ser real. El primero aparece cual destello superficial, que se agranda y deforma sobre el agua; el otro -más cerca del espectador, abajo, a la izquierda- es grande y reproduce al negrito puntualmente. Interpretamos que el segundo reflejo sirve al pintor para trastocar la vocación descriptiva del arte. Bien lo sabemos: Bracci acostumbra llenar con símbolos y agudas advertencias sus pinturas.

Ese niño triplicado mira hacia nosotros, impertérrito. Debe saber algún secreto sobre el paso de las edades y el poder de las vivencias; las suyas podrían ser las nuestras, aunque procedan de otro entorno cultural. Yo aventuro la idea de que hay una dialéctica platónica en el cuadro. Sus ojos, sus pies mojados, el agua y su casa podrían inspirar tanto una reflexión trascendental, un acto de fe o simplemente un regocijo.

El entorno que define toda la serie de cuadros es el Caribe. En el cuadro referido se ofrece apacible, profundo, poblado de colores decisivos y armónicos; pero hay otros cuadros, donde el efecto atmosférico evoca temas consuetudinarios, cierto humor o algún enigma.

El legado arquitectónico limonense cobra protagonismo en los cuadros: frontispicios, puertas y ventanas, techos y cerámicas, barandas, cercas y otros objetos de madera. Algunas pinturas son alegóricas: la vida, la gordura, el compañerismo, la comicidad. No se percibe tristeza en esos personajes, aunque de cuando en cuando cierta nostalgia podría ser sorprendida en la mirada del espectador.

Cada obra representa vivencias que algunos considerarán pintorescas, pero que Bracci ha ponderado, solidariamente, cual notas esenciales del Caribe. No hay duda de que ama esos lares y admira a su gente. Por eso, seguramente, ha utilizado sus trebejos de pintor como el poeta usa las palabras. Sus relatos de color vinculan tópicos de la cultura limonense con nociones primigenias y con elementos de la tradición europea que habita en él.





Bracci: el teatro no se vende



Tonos intensos, ingenio y sugerencias sobre nuestra vida: así perfila Alvaro Bracci su serie de cuadros sobre el Teatro Nacional.

Para empezar, destaca un hecho: este teatro es un lugar formidable. Por eso, seguramente, el propósito de Bracci trasciende la descripción. Aunque su mirada de pintor parece perpleja ante la belleza del edificio, su interés recae en lo simbólico. Esa fachada, las puertas, el mármol o los personajes remiten a nuestra identidad cultural y a ciertos valores con los que aún podríamos identificarnos, al menos en la distancia, oteando el pasado.

Lírica y descripción escénica se unen en obras como Sacro y profano, Violincello en el tejado, La función, Ángeles y arcángeles. He ahí una magia del arte: tejer con imágenes cierta visión del mundo y un compromiso con la gente. También engarza motivos o personajes de nuestra vida cotidiana; quizá una sugerencia en torno a lo que somos o pretendemos ser.

El Teatro Nacional fue construido en el siglo XIX. Lo inauguraron con una ópera, en 1897. El edifico se destacaba en el entorno apenas urbano de la época. Por lo que narran varios historiadores parece que, en muchas formas, este teatro representa desde el principio un hito constructivo y un símbolo de ciertas prácticas culturales, que eventualmente fueron atribuidas a nuestra identidad nacional. La concepción, financiamiento y construcción del inmueble, así como la compra de sus bienes, revelan condiciones particulares de Costa Rica a finales del siglo XIX. Con otras palabras: desde el principio, el teatro remite a lo civil, a lo político, al orden económico e incluso a las aspiraciones de clase y a los estamentos sociales. Alvaro Bracci ha comprendido esa realidad y le ha dado vigencia en su arte.

En la obra Espectador un sujeto otea, desde el teatro, lo que sucede alrededor del edificio. ¿Acaso mira nuestra historia o teme a las consecuencias de nuestras decisiones? Otra obra se sitúa en la esquina que ocupa un conocido restaurante de comida rápida; ahí se ha refugiado un pordiosero que nos recuerda a muchos costarricenses. Pero dicha obra no solo evidencia sensibilidad ante la pobreza citadina. En el conjunto de la exhibición, el cuadro se manifiesta como parte de un compromiso ético, que trasciende el orden de lo cotidiano para atender a la condición estructural del país y a los planes para transformarlo. Entonces, el pordiosero adquiere un rango universal, como la figura de Diógenes, aquel filósofo moral de la anti-



güedad, que argumentaba contra los vicios de su época, contra los vanidosos, contra los corruptos. Sigilo parecido se antoja en una vista panorámica del teatro, donde Bracci coloca, en rojo, el título *No se vende*. Algunos transeúntes han sido *retratados* por el pintor: trabajadores de la cultura, mujeres con sombrilla, una pareja recién llegada a las inmediaciones del teatro.

La vinculación con hechos sociales, políticos y económicos de actualidad resulta polifónica: reconoce al espectador como partícipe y testigo de lo que sucede en el país; también remite a la historia, toma partido, advierte sobre el porvenir.

Las fórmulas pictóricas de Bracci facilitan tal visión, a la vez alegórica y crítica. Como es su costumbre, utiliza recursos informáticos, se sirve de la fotografía, interviene las superficies y las *re-dibuja* con lápices, colorea espacios o los estampa con la serigrafía.

En conjunto, la exhibición constituye un homenaje al Teatro Nacional y a los costarricenses; una muestra de notable criterio artístico y, quizá, una advertencia.









Dulcis in fundo: enorme retrospectiva



Dulcis in fundo ocupó varias salas del hermoso Museo de Arte Costarricense, en la Sabana. Aventuro aquí la opinión de que la muestra no fue concebida ni curada por María José Chavarría cual retrospectiva, sino como una especie de sobremesa para degustar varias décadas del legado pictórico de Alvaro Bracci. Si se puede hablar de banquetes, en el arte, ese fue uno reconfortante.

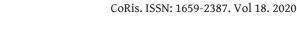
Para escoger esas setenta obras, esa curadora debe haber hurgado estancias llenas de cuadros que hay en la casa del artista. Evidentemente, supo penetrar el caos,

26

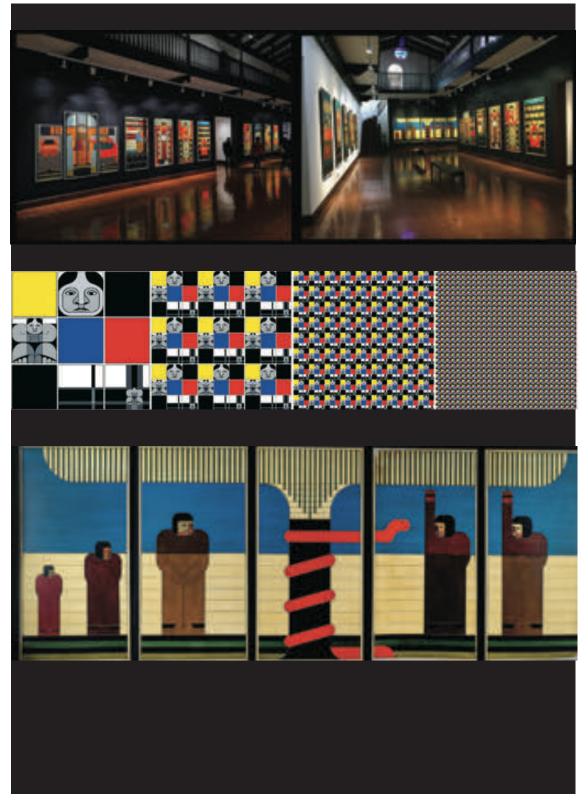
elegir obras fundamentales o claves; es evidente que supo imponerles su canon. Pero eso no fue suficiente; también pudo hacerse con una versión atractiva y polémica de la pasión cristiana, hecha por Bracci para la Parroquia de San Ramón Nonato en 1987. Finalmente, Chavarría perfiló consistentemente una trayectoria pictórica abundante desde los años 80s.; aunque la producción Bracci podría rastrearse hasta los 70s. Esa obra todavía se abre al futuro, gracias a la inquietud intensa, sistemática y cotidiana del artista.









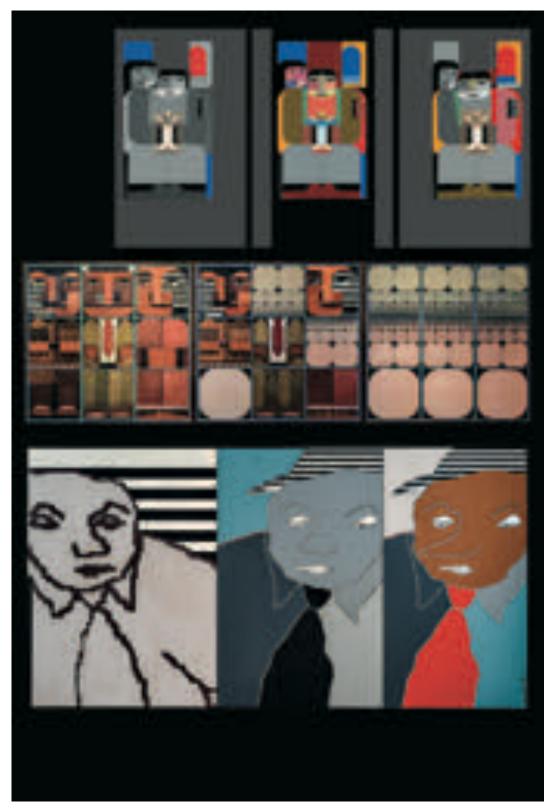






(









(



Segunda parte: La obra de arte





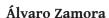








(



Nota realista sobre la obra de arte

¿tendrá acaso también conocimiento, derivado del uso de las cosas que pinta, de si son bellas y buenas o no [...]?

-Platón, La república X, 602, a-

Según Platón, el demiurgo no veía las ideas porque las conocía. Podía copiarlas de alguna forma; las convertía en cosas que percibimos y creemos conocer en nuestro mundo (eso es *Pistis*¹).

Tales reproducciones materiales de lo verdaderamente real (las Ideas) son las que el pintor ve e imita. Por eso, el famoso pensador juzgó al arte y los artistas duramente. A lo hecho por un pintor le dio categoría de doble embuste. Según Platón y sus seguidores, la producción artística es menos real que los animales, las plantas y todos los objetos dispuestos en el mundo (eso es *Eikasía*).

Hay que conceder a Platón que el arte es, en cierta forma, imaginario. Pero, en todo lo demás que dice sobre el arte y sus creadores parece estar tan equivocado como en sus míticas afirmaciones sobre el origen de los seres vivos. Hoy resulta evidente que la dignidad ontológica del arte merece mejores luces que las velas platónicas.

Se puede profesar admiración e incluso amor por el gran ateniense. Pero, parafraseando a Aristóteles conviene decir que, en asuntos de estética es mejor amar la verdad o al menos la certeza.

Ese niño está ahí, al lado de la casa. Se refleja en el agua y se repite adelante, en el plano delantero de un cuadro al que Bracci ha dado un nombre sugestivo para ilustrar el tópico de marras. Espejismo pertenece a una colección que celebra la existencia de Limón y del todo el Caribe costarricense.

El niño es imaginario, la casa, el agua y el cielo. Se concede: evocan la realidad de cierta forma. Pero sigamos a Sartre para ver ahí algo más.

El niño que se repite tres veces en ese cuadro no es ni fue jamás. Pero el lienzo existe, el empaste, los tonos. No los vemos como tales; es decir, como lo real que hay en ellos, los vemos cual síntesis imaginaria. La palabra que utiliza Sartre (1972, 153) para dar cuenta de su perpleja realidad es "analogon".

Los pigmentos y la tela, el bastidor: todo ha sido vampirizado por el propósito imaginario del artista. Ahora figura cual verdadero *Espejismo*; es decir: ese niño triplicado no es, pero el cuadro existe y todo en él funciona como imagen.



¹ Pistis (del griego Πίστις) es la conjetura o creencia que Platón, en la República, coloca en la doxa (δόξα) junto a la eikasia (εἰκασία) o conocimiento sensible. Opuesto a la doxa se halla la episteme (επιστήμη) o conocimiento verdadero, con sus dos niveles: la diánoia (διάνοια) o razonamiento discursivo y la noesis (νόησις) o capacidad de intuir de forma inmediata las ideas.



Un crítico atenderá, quizá, a los químicos del color. A nadie más en la exposición le importa: en su presencia, el cuadro se impone cual no ser. Con Sartre (1972, 153), puede afirmarse que Espejismo es un "centro real y permanente de irrealización": todos ven a ese niño, su cielo, el agua, la casa; pero ninguna de esas cosas está ahí. Esa paradoja habita en toda pintura, en la escultura y -con el debido análisis complementario- en todas las artes.

Ese cuadro –es decir, esa tela, ese bastidor, esos pigmentos– no solo soportan la irrealidad del niño y su entorno sino que, inversamente, la irrealización "le da su necesidad" y funda su existencia "porque es menester que él [ese cuadro] sea" para que el niño esté ahí.

Resulta evidente la falencia de Platón. Visto a la manera de Sartre, lo imaginario del arte no es una "una huida" ni una "vaguedad sin contornos", sino algo consistente y poderoso. Paradójicamente se sintetiza en la obra el poder creador del artista con la "impermeabilidad y los límites del pedazo" de tela y los demás materiales.

Pero el alcance de la obra es mayor: la materia ha sido tomada por Bracci para inci-











tar al prójimo. El cuadro se presenta cual incitación permanente y necesaria cuyo poder se extiende públicamente "al desrealizar" cada mirada que captura. Es algo extraño, es algo maravilloso.

Toda obra escapa de su creador; deja de responder a sus poderes. El espectador le dará interpretaciones ajenas; las épocas transformarán su mensaje. En cierta forma, el Ideal contenido originalmente en ese *Espejismo* de Bracci nos cambia a todos realmente. No solo nos encanta, también nos transforma cuando lo vemos para transformarlo en algo nuestro. No hay que comprarlo, aunque esa es otra de sus características actuales: es una mercancía. Aunque no lo poseamos, es nuestro porque le damos un

sentido, incluso si -en un perplejo momento de mal gusto- rechazáramos su belleza.

Entonces, frente a Platón decimos que ese objeto debe parte de su valor real a la imagen que lo vampiriza. Su *irrealización* es un hecho cultural, inevitable, poderoso. Cada pintura alcanza así su *riqueza* de ser porque, "en la inter-subjetividad social, se ha instituido como ser-para-otro. Es real, es bello.

Fuentes citadas

Platón (1949) *La república* (3 t., edición bilingüe de MJ. M. Pabón y M. Fernández). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Sartre, J-P. (1972) El idiota de la familia (trad. P. Canto). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.









Roberto Castillo Rojas

La obra de arte y la obra de Alvaro Bracci, el ser humano el universo máquina

En La República Platón pregunta sobre la conveniencia de incluir el arte en el currículo de la educación del Estado perfecto. Su respuesta es negativa y ha condicionado, por más de dos milenios, un desprestigio que el arte ha sufrido desde entonces. Efectivamente, la idea platónica de que el arte pervierte el alma y la aleja de la verdad ha sido acogida por el sistema socio-económico de las sociedades occidentales y en el campo educativo.

En acuerdo con el maestro Parménides, Platón considera que solo puede haber ciencia del ser, el devenir no puede ser otra cosa que carencia de ser. Por eso, para él Platón el arte es un espejo que refleja lo real; es decir, se trata de un mundo del reflejo, una copia de la realidad. Como tal, las manifestaciones artísticas han de ser entendidas como una especie de fantasma del ser.

Esa idea expresada en el libro X de *La República* es, para Platón, un paradigma que nace de Dios y se constituye en modelo perfecto trascendente en su mundo inteligible, al que concebía como panteón de las ideas. Es aquello hacia lo que tiende y debe tender el mundo sensible, que es una especie de mezcla del ser y del no-ser, esa especie de ámbito heraclíteo.

Los ojos del cuerpo ven lo particular sensible, en cambio los ojos del alma ven lo invisible esencial. Las ideas tan solo son aprehendidas por la razón; necesitan de los ojos corpóreos para encontrar un algo más

allá de lo concreto lo universal, por eso son tan solo medio, no fin.

El fin último del conocer es el abandono del cascarón corpóreo. Está sometido a la degradación. Ha de ser superado, para alcanzar la contemplación esencial de las ideas, que son puras, perfectas, modelos de todo lo que es. Según el filósofo ateniense, la ciencia del ser es de carácter estrictamente racional. La experiencia, en cambio, es solo cierta ocasión que le permite al ser humano encontrar en ella la presencia de lo universal. Es decir, lo concreto de la experiencia sensible es tan solo presencia imperfecta de la idea paradigmática.

Lo cierto es que duplicación imaginaria de lo real, el mundo fantasmal de que hablaba Platón, ha sido una tendencia constante en todas las culturas planetarias. La duplicación corresponde a una tendencia, no muy suficientemente explicada aún, del espíritu humano: la tendencia a lo irreal. Tendencia a crear mundos paralelos imaginarios. Bachelard señalaba que al *principio de realidad*, enunciado por Freud, habría que oponer otro: el *principio de irrealidad*. Ambos le parecían necesarios para el equilibrio psíquico del ser humano.

Los mitos se presentan cual narraciones que le dan coherencia e identidad a los grupos humanos. La escultura cumple una función análoga; así los animales pintados en las cavernas porque habían de ser caza-







La obra de arte y la obra de Álvaro Bracci, el ser humano el universo máquina







•





dos; también la representación de los dioses. Algo semejante sucede con la pintura, el bajo relieve.

En el surgimiento del mundo imaginario se hallan todas esas representaciones irreales que se alzan más allá de las estrellas. Hemos de suponer, pues no hay documentos que lo confirmen, que tales creaciones tenían una función social muy importante. En las teocracias son las representaciones sensibles de lo sagrado, que en algunos casos solo permite acceso a la casta sacerdotal. Esos seres irreales tienen la función de provocar temor, respeto. Sirven a la manipulación ejercida por la clase gobernante que, inversamente, promueve el poder de tales

representaciones sagradas en la tierra.

En las pinturas rupestres parece evidente la manifestación de ritos mágico-religiosos que tienden a asegurar la apropiación del animal real, la imagen es ya la bestia representada. El chamán o los abuelos que cuentan historias a la tribu cuando cae el día, incitan a la formación de una identidad al comunicar usos, creencias, valores y, en general, una concepción de mundo. Historias, formas y colores, personajes poderosos, débiles, dioses, semi-dioses: el mundo de lo profano que se alimenta de lo sagrado. Se trata de una ficción fundadora y originadora de las estirpes humanas y del mundo natural mismo. Se existe, en este primer







momento, desde la creación emanada de mi imaginación. Parafraseando a Feuerbach, podría asegurarse que el producto de la inventiva ficcional se convierte en aquello que al ser humano le da la existencia y la esencia.

Mi quimera nace de mi propio ser, me enajena, me domina. He ahí la esencia de la primera manifestación estético-religiosa de las culturas,. Ahí cobra existencia real la imagen frágil y fantasmal, que es producto de mis aprehensiones, temores e ilusiones. Siguiendo a Baudrillard podemos pensar que ahí es precisamente donde la imagen se convierte en objeto. Borges, en una historia de cartógrafos ha propuesto la ficción de que así se funde y confunde lo representado

y la representación.

Hay muchos ejemplos de cómo lo sagrado se concentra en su imagen. Por ello, tal vez, Benjamin tendría razón en proponer que la obra de arte tiene algo de mesiánico, el aura que permite la relación con una lejanía que aún está presente en el objeto estético, como si los rastros del origen sagrado de la obra de arte no pudieran borrarse fácilmente.

La obra de arte primero se contempla solitariamente; luego puede ser objeto del diálogo social. Toda contemplación tiene aún atisbos de la adoración religiosa aurática propuesta por Benjamin. Se trata del enfrentamiento con la presencia sensible de lo









sagrado. No obstante, aquí lo sagrado es el artista de carne y hueso; lo sagrado es la vivencia real que atisba en su creación. O sea, su subjetividad que exige la concentración, la interpretación y mueve la sensibilidad del otro, mediante la propuesta estética.

La obra de Alvaro Bracci está atravesada toda por la temática religiosa y literaria. Hay tres personajes que se repiten a través del tiempo: Cristo, Pinocho y Quijote. En alguna medida los tres fueron, a su manera, revolucionarios.

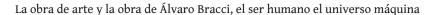
Cristo con el mensaje trascendente de la salvación y del amor, fue visto como un

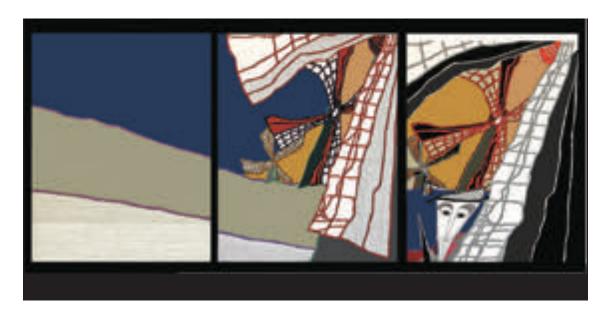
peligro para el mundo romano. El cielo y la salvación se convierten en los intangibles más poderosos de la historia humanidad occidental. Pinocho, es aquel personaje de Carlo Collodi; ha sido integrado al imaginario social no solo de Italia, sino del mundo entero. Tiene un fin moralista. Pinocho es un transgresor de la moral predominante: él recibe un castigo que lo impulsa a aceptar a los valores familiares y sociales. Don Quijote: su locura es fruto de la lectura de las novelas de Caballería. Él hace que el *principio de irrealidad* se imponga sobre lo real. Cabalga a través de La Mancha imaginaria.











El Cristo representado en la obra de Bracci aparece vestido muchas veces con el ropaje contemporáneo, en medio de la parafernalia moderna de artefactos: micrófonos, tiovivos. El mundo que rodea al Cristo se distrae y llora al mismo tiempo, mientras un micrófono le presta fuerza a su voz. ¿Es ese Cristo que se vuelve permanente y toma la voz de los tiempos? El fenómeno religioso es objeto de la reflexión emanada de su trazo pictórico, es esa lejanía que está, contradictoriamente, en el ahora de la obra. ¿Qué es lo sagrado? ¿Qué relación existe entre lo sagrado y su gestión en el mundo? ¿Qué es espiritualidad y qué la estructura eclesiástica? Hay oposición en la representación de Cristo y de los cardenales. Estos reposan hermosamente ataviados, exhibiendo su anillos y collares valiosos, presos de la vanitas del mundo. Cristo, por el contrario, está desnudo; carga la cruz que será martirio e instrumento de muerte.

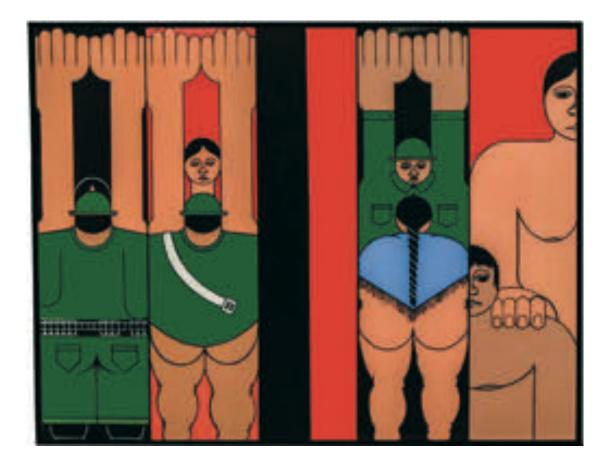
La obra de arte es un producto subjetivo, pero de un sujeto inserto en una determinada época. El gesto estético aquí no produce lo agradable a los ojos, sino que es el gesto valiente de la crítica, la ironía que enfrenta los dos mundos: lo sagrado y lo mundano. La religión es desvelada como poder, tal su función primera históricamente; pero también como mensaje auténtico de amor, solidaridad, humildad. ¿Cuál es la naturaleza de la religión? ¿Instrumento de poder, de dominación o, una forma genuina de vivencia?

Bracci se debate existencialmente en la dualidad que plantea la pregunta sobre la espiritualidad. Hay en él esa preocupación consustancial sobre lo religioso y sus constantes contradicciones históricas. ¿Por qué, tal como se pregunta Freud al inicio de su ensayo El malestar en la cultura (1999, 16) el ser humano "...suele aplicar cánones falsos en sus apreciaciones, pues mientras admira en los demás el poderío, el éxito y la riqueza, menosprecia, en cambio, los valores genuinos que la vida le ofrece?" Esta pregunta aflora constantemente en la producción estética de Bracci.

Freud nos proporciona una extraordi-







naria definición del ser humano: cuando en el ensayo citado anteriormente nos dice: "El hombre ha llegado a ser, por así decirlo, un dios con prótesis: bastante magnífico cuando se coloca todos sus artefactos, pero estos no crecen de su cuerpo y a veces aun le procuran muchos sinsabores" (1999, 16).

Los artefactos han formado, desde siempre, parte del cuerpo human. Más aún, son extensiones de sus habilidades biológicas: una lanza lo es de su brazo; aumenta su fuerza, su letalidad. Con su pincel, Bracci troca el tornillo en cabeza de un ser humano.

Si nos despojan de los artefactos, nos convertimos en los seres más débiles de la creación. La invención y la producción nos convierten es ese ser que Prometeo salvara de su extinción, dotándolo de las artes y las técnicas que robara a Atenea.

Somos uno: los artefactos y nuestro cuerpo. Sin embargo, hemos de decir que el arte apunta a lo universal a través de lo concreto, la racionalidad se entrevé en lo sensible. Bachelard consideraba que el arte es un fenómeno del logos: toda obra de artística habla por sí misma; en ella, un hálito de mudez es silencio que significa.

La obra de arte no se aleja de la racionalidad, es una búsqueda constante de ella a través de lo sensible, a través de la forma que seduce y que conduce a la verdad a través de lo sensible. Si una obra de arte necesitara ser explicada, entonces no es arte. Lo que le molesta a Platón, como a muchos otros, es la dificultad de traducir la obra de







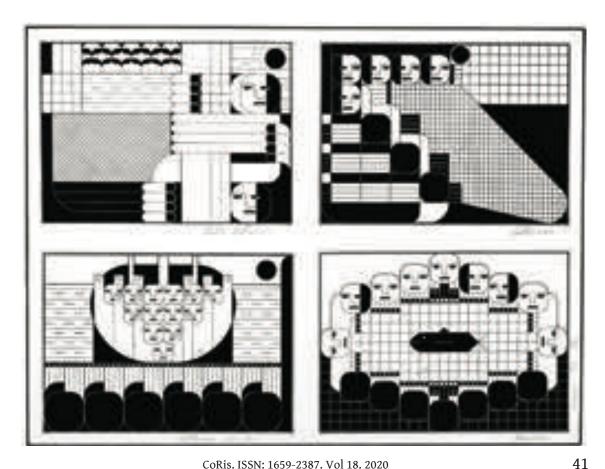
arte a un lenguaje claro y distinto. Lo sensible nos conduce a lo concreto y nos deja, según Platón, atados, hipnotizados por la percepción. Su patria es un cielo frío, que nos ha arrancado el cuerpo y la tierra, el artista indudablemente, nos trae de vuelta al mundo de las cosas. Pero no por ello, olvida que somos espíritu racional.

Incansable, Bracci da nacimiento a figuras humanas que se confunden con un universo máquina, donde los tornillos y los troqueles dan origen seres humanos. Ellos devienen, asimismo, cual aparato y artefacto. No es casual esta constante de su arte, pues es su vida entera de ingeniero mecánico; constituye un arte de la construcción de los objetos cotidianos; esos objetos, que

en el decir Heidegger, no son otra cosa que entes a la mano (*Zuhandenheit*) que pueblan nuestro mundo.

El artista nos hace ver cómo el ser humano se incorpora al mundo de los objetos fabricados; y cómo también llega a constituir unidad indisoluble con los mismos. Bracci no duplica la realidad. Su creación, más que imitar, reconstituye la experiencia más profunda de su propia vida y de la reflexión sobre la relación del ser humano con el mundo.

He ahí el primer momento de la creación de Bracci y sus primeras propuestas estéticas, que constituyen un llamado a través de la forma geométrico-matemática a la superación de la enajenación técnica. No es











Roberto Castillo Rojas

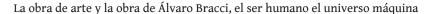


la ingenua propuesta de supresión de lo técnico a favor de la vida humana. Es el gesto pictórico que nos invita a la convivencia con aquello que es propiamente nuestro mundo. Y un llamado de atención que nos evite que lo humano sea devorado por los objetos y las cosas.

El pincel de Bracci destila colores puros, húmedos y oscuros, como los grises, negros y terracotas, pero también los brillantes y cálidos como el rojo y el amarillo y otros derivados más suaves. Daría la impresión de vagar por un universo de propuestas metafísicas como las de Giorgio de Chirico, si no fuera por esas apariciones de matronas generosas en carnes redondas, o de los personajes como Pinocho y Quijote, que nos remiten a una especie de pintura narrativa. Por ejemplo, aparecen Quijote y Sancho con innumerables molinos de viento a las espaldas, lo cual denota ese crucial punto de encuentro entre la realidad y la ficción, como si la realidad permaneciera de espaldas a nuestros cabalgadores de la imaginación y de la locura. El ser humano jamás ha visto la realidad tal cual es, hay una voluntad de poder en el sentido nietzscheano, de amasar, picar la materia del mundo para trastocarla en artefactos y, esa voluntad se plasma en Bracci, constantemente.

El arte siempre se ha movido entre el equilibrio, como dice Kant de las tres facultades humanas, razón, imaginación, intuición y una tercera que ocupa un sitio importante en la estética que es la facultad de placer o displacer; la facultad del sentimiento, aborrecida por los clásicos, pues bien puede confundirse con lo agradable y los apetitos

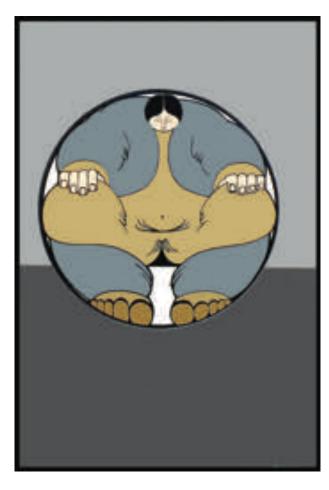




orgánicos. El arte clásico por ello, y de acuerdo a los críticos como Winkelman, nos conduce a esa contemplación estática, donde el equilibrio sumo de nuestras pasiones se coloca frente a una belleza que trasciende el simple goce hedonista. La Niké, el discóbolo de Mirón o, la amazona herida de Fidias son expresión de una belleza idealizada. El arte aquí no es copia de lo real, sino aquello lo que debería ser lo real, su ideal. La amazona herida de Policleto muestra su hermoso seno, o la desnudez de su muslo, pero su vista produce una emoción contenida, que jamás puede transformarse en deseo carnal, pues dejaría de ser estética para alcanzar el estadio de lo erótico.

No obstante, no puede negarse la filiación del arte con las pasiones, con los sentimientos y con los sentidos. El juicio estético se asienta en el sentimiento y no en la razón. Kant distinguía ese sentimiento, de acuerdo a la tradición clásica, de lo agradable, de lo útil, del interés y sobre todo de lo ético.

El arte, en síntesis, es una creación que no solo produce goce equilibrado, sino que también desata las pasiones que destruyen el equilibrio del alma. Aristóteles ya decía que las obras poéticas: como la épica, la epopeya, la tragedia, la lírica, narran los vicios del alma: la envidia, la lujuria, los impulsos parricidas e incluso matricidas, el orgullo, la venganza, etc. El receptor frente a esta ficción exacerbada, en lugar de imitar dichos comportamientos deleznables -dice el estagirita- se libera de ellos, pues el arte se ubica en lo posible, en la ficción verosímil. Se vive lo ficcional como si fuese cierto, produce la vi-









Roberto Castillo Rojas



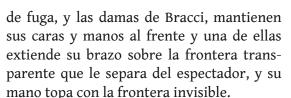
vencia estética y, mediante ella se produce la catarsis, la liberación de las pasiones. El arte no es solo la busca de un equilibrio de elementos objetivos de la obra de arte, sino también del desequilibrio mismo. Lo sublime, lo feo, lo siniestro son ejemplos de categorías estéticas que producen lo que Kant entiende cual placer del displacer.

La obra de Bracci posee una armonía

que deriva del empleo de la proporcionalidad geométrica y utiliza la perspectiva magistralmente. En su pintura Frontera hay tres mujeres que surgen de un punto de fuga, círculo pequeño, descentrado hacia la derecha, sus pies aún lo rozan; sus cuerpos rotundos, fuertes, redondos se lanzan contra el espectador y, al contrario del *Cristo de Mantegna* donde su rostro está en el punto







El círculo es la figura desde el cual se construyen sus cuerpos; sin embargo, no hay reposo, pareciera que deseasen abandonar la dimensión de la pintura, para penetrar el mundo real del espectador. De hecho, no es el complejo de Pigmalión lo que obsesiona al autor aquí, es sobre todo su afán de reflexionar sobre la esencia de la ficción: cómo se conecta esta con el mundo exterior, cuál es ese hilo invisible que une la obra con el mundo del espectador. Dichas damas son como flechas pesadas que se dirigen raudas a un espectador que no pueden alcanzar.

En la obra titulada Sensaciones encontramos una obra constituida por seis pinturas idénticas que se repiten en dos tonalidades, las del centro que forman una cruz, es de una tonalidad gris y las otras de tonalidad naranja suave. Es el juego de figuras que se repiten, como su hubiese espejos internos que reflejasen la misma figura, espejos que no reflejan el mundo que les rodea como la esfera de Escher, sino el mundo de las figuras y colores de la misma obra de arte. La totalidad aparece como un inmenso mecanismo, como si lo humano, en este caso deviniese máquina. Somos como dioses con prótesis, decía Freud. Así la casa es un artefacto que sustituye el útero, la vestimenta la piel, el automóvil las piernas, el avión las alas que no tenemos, etc. ¿Es esta obra un simple juego de figuras o, es un llamado del artista contra la enajenación técnica? ¿Puede el ser humano transmutarse él mismo en prótesis? ¿Puede la máquina devenir ella misma en obra de arte? ¿Se puede afirmar con Marinetti la muerte del claro de luna,

que da lugar a la belleza del carro de carreras?

Si bien es cierto que el universo máquina puebla la obra de Bracci, y de que constantemente resalta su belleza geométrica, su proporcionalidad, no menos cierto es que el universo humano reaparece incesantemente, como un llamado a los valores auténticos de la vida como reza la expresión freudiana. Espejismo es un ejemplo de lo anterior, suaves reflejos del agua, colores intensos, rojo negro, azul, un naranja atenuado, nos lleva a la plácida ensoñación de dos mujeres y la hermosa casa caribeña, nos sumerge en un mundo irreal propiamente humano, exento de la máquina. Bracci ama establecer en toda su obra, contrapuntos que propician el diálogo sobre esa oposición-comunión, no develada aún entre prótesis y humanidad.

Hegel nos define el arte como la manifestación sensible de la idea. Pues lo sensible según su parecer no da cuenta de la idea, el arte llega a ser cosa del pasado, según él. En el crepúsculo de la historia se alza la lechuza, símbolo de la Filosofía, ave de Atenea, diosa de la razón. La filosofía como ciencia racional del ser es la única que puede dar cuenta de la idea, el arte, como ya Platón lo señalara expresa muy pobremente la idea. La época que vaticina Hegel, es la época de la muerte del arte y el nacimiento de la ciencia racional del espíritu.

No puede negarse que el arte, en general, es un fenómeno connatural de la cultura humana. Cultura alguna ha podido prescindir de este; el arte es el espejo, según imagen platónica, donde su reflejo constituye el universo artístico, copia, imitación, fantasma de lo real. Sin embargo, ahí en ese otro lado del espejo, en ese espacio que ha dejado de ser copia para constituirse en irreal, que transforma, transgrede lo real



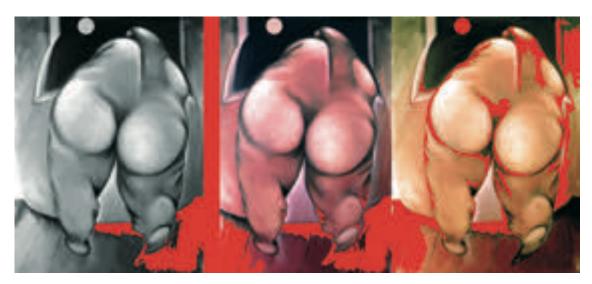
mismo.

La tradición platónica considera ese reflejo como un engaño, una mentira, que aleja al ser humano del camino de la filosofía, -como busca racional de la verdad-, hacia lo falso y el vicio. La imaginación como función central del ser humano, posibilita tanto el conocimiento objetivo, como el estético, pues nos libera de la prisión de lo real. Sin embargo, históricamente ella ha sido señalada "como "la loca de la casa", de acuerdo a la expresión de Santa Teresa. La imaginación estética tiende hacia la creación de mundos posibles o, imposibles verosímiles.

El ser humano no puede despojarse de su naturaleza simbólica, sin correr el riesgo de perder su humanidad. Los significantes del arte son los sonidos, las formas, los colores, las materias naturales, las palabras, con ello crea un mundo paralelo. Todas las artes imitan de manera diferente con medios diferentes, nos decía Aristóteles Las palabras y los gestos del cuerpo, en el teatro, en el cine, crean historias, signos que apuntan a un mensaje encriptado. La música engendra melodías jamás oídas, la pintura imágenes

nunca vistas. La literatura historias en absoluto sucedidas. El arte nace de lo real, de su negación, tal vez, lo transmuta y lo arroja de nuevo al mundo real, que no puede ser en ningún modo el mismo, después del arte. Merleau-Ponty nos dice que el paisaje de La Provenza, no puede ser visto de la manera después de la pintura de Cezanne, pues nos ha enseñado a verlo de otra manera que la habitual. Dostoievsky igualmente, nos enseña a ver propiamente hablando, al ser humano de manera distinta a como ha sido visto tradicionalmente. De la misma manera que la escultura de Rodin de Balzac, no copia su exterior sino la complejidad y profundidad de su mundo interior. El artista horada la piel de lo real para encontrar su sustancia interna, lo que no puede verse a simple vista y, sin esa sustancia no podríamos sobrevivir y ni comprender el mundo.

El universo pictórico de Bracci tiene la unidad de un estilo, jalonado por el prurito de la proporcionalidad y por el ahínco de denuncia, de reflexión ironizante, que arremete contra la cosificación de la vida humana, contra los poderes enajenantes de



46







La obra de arte y la obra de Álvaro Bracci, el ser humano el universo máquina



la estructura eclesiástica, contra la corrupción política. Y, sobre todo, esta su unidad estilística está jalonada por la pasión y en cierto sentido por la locura, de alcanzar un mundo más humano, en medio de todas las distorsiones cotidianas. Por ello Bracci justamente también cumple con el decir de Merleau-Ponty, pues nos enseña a ver de manera distinta nuestra realidad.

El abrazo, una de sus obras sobre esa temática recurrente en Bracci nos presenta, al lado izquierdo y abarcando casi la mitad de la tela, dos personajes fundiéndose en un inmenso abrazo. Están pintados en un blanco marfil, pero están en una burbuja, que aparenta ser flexible, pues el pie derecho de la mujer la dilata. Están encerrados en un cubo y en el lado derecho de la pintura apa-

rece una esfera, como planeta lejano. Todo está rodeado del color negro predominante. Soledad del ser humano en los espacios infinitos, el vo-tú como unidad indisoluble es lo nos redime. Transmite la obra un sentimiento dual, de soledad, de horror ante un universo que nos sobrepasa y a la vez, de calidez humana. Lo sublime nos aparece y nos recuerda los propósitos de Blaise Pascal, cuando indica que el ser humano es como una caña seca a la orilla de un río: se encuentra abatida por los vientos, pero no es una simple caña, es una caña pensante. Bracci encuentra lo sublime en el abrazo que nos rescata de lo que nos sobrepasa: el abrazo es el absoluto en medio de la nada.

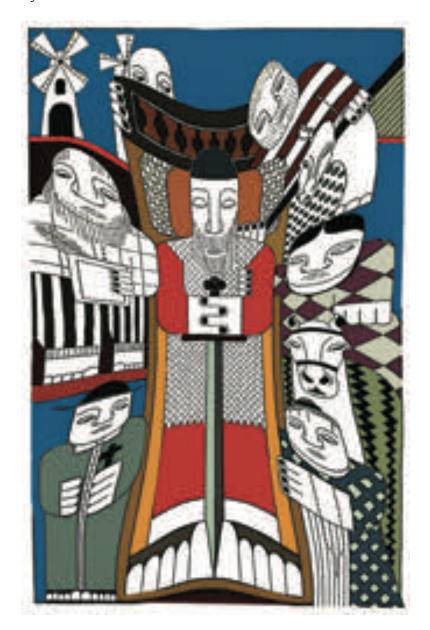








Roberto Castillo Rojas



Fuentes citadas

Aristóteles. (1999) La poética. Madrid, Madrid: Aguilar.

Bachelard , G. (200) La poetical del espacio (trad. de E, de Champourcin) México: FCE.

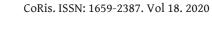
Freud, S. (1999) El malestar en la cultura. Madrid: Alianza.

Kant, I. (1977) *Crítica del juicio* (trad. M. García-Morente). Madrid: Espasa Calpe.

Platón (1949) *La república* (3 t., edición bilingüe de MJ. M. Pabón y M. Fernández). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.







•

Tercera parte Diálogo: tres temas a lo Bracci











•

Álvaro Zamora, Roberto Castillo y Alvaro Bracci

Diálogo: tres temas a lo Bracci

I. Una fuga y otras cosas de la vida

Roberto Castillo: En 1970 usted vino a Costa Rica. ¿Cómo era su vida en Italia? ¿Qué razones mediaron para que viniera a Costa Rica y luego para permanecer aquí?

Alvaro Bracci: Ahora soy italo-costarricense. Nací el 27 del mes de agosto de 1948 en Roma, Italia. Mi familia gozaba de relativa holgura económica. Inicié mi educación en el Pontificio Seminario Vaticano Minore. Desde niño he sido animado por una profunda fe religiosa. La iglesia católica fue muy importante en mis años mozos y luego ha inspirado, de formas diversas, algunos aspectos temáticos de mi trabajo. En aquellos días yo consideraba que el mensaje de Cristo era un auténtico llamado espiritual. Mi visión del mundo estaba impregnada de amor al Cristo que había muerto en la cruz por la humanidad. Creía firmemente en una misión de caridad cristiana inspirada en el amor al pobre. Esta inclinación espiritual ha marcado mi obra. Aquellos años en la Citá del Vaticano fueron muy importantes en mi formación.

R. Castillo: Hay un autorretrato donde usted aparece con un báculo. Está adornado con los colores cardenalicios oficiales: rojo y negro. Pareciera tener un carácter irónico, a menos que exista alguna afinidad entre Álvaro Bracci y la institucionalidad católica.

A. Bracci: Fue muy importante el tiempo que estuve en el Seminario. Ahí donde tomé conciencia de la gran separación que existe entre el poder político-económico de la Iglesia y la vocación profunda de mi fe. De un lado, yo sentía un principio de amor a la pobreza; pero en el otro lado atestiguaba la riqueza inmensa con que se pavoneaban los altos eclesiásticos. Cardenales con el último modelo de la Mercedes Benz, con piedras preciosas y oro en sus atuendos. Sus vestimentas eran diseñadas por modistas famosos; deben haberles pagado sumas exorbitantes. Ciertamente, entre la verdadera caridad cristiana y la avidez y riqueza que ostentaba la jerarquía católica era evidente la existencia de un gran abismo. De ahí el sentido crítico que fui dando a mi obra en relación con la jerarquía eclesiástica.

Álvaro Zamora: Todo eso se refleja, de lejos pero con evidencia, en su actividad creativa. Déjenos mirar un poco más de aquellos días.

A. Bracci: Después de cursar los 3 años de secundaria en el Seminario del Vaticano, ingresé al Instituto Técnico Galileo Galilei y ahí cursé, durante 5 años, la carrera de ingeniería mecánica. Por eso, no es casual que lo tecnológico y lo religioso se constituyan como los dos ejes de mi obra a lo largo de estos últimos 50 años.

Á. Zamora: Me parece que la Italia de su tiempo -y me refiero principalmente a la vida cotidiana- era un lugar poblado de retos. Supongo que desde niño tuvo que enfrentar tareas difíciles.

A. Bracci: Mi infancia en la Italia de postguerra fue una época muy dura, la mayoría de los italianos no tenían trabajo. Papá, por el contrario, tenía un puesto en el





ferrocarril estatal. Eso lo convertía casi en un privilegiado en medio de la escasez y de desempleo de entonces. Vivíamos en la Calle San Giovanni in Laterano. Mi padre fue partisano durante la guerra; perteneció al partido comunista. Recuerdo con mucha nostalgia la canción de entonces, *Bella Ciao*, un verdadero himno a la libertad; trae mi memoria la presencia de papá. Mi infancia tiene también el sabor del queso *cheddar* donado por los Estados Unidos. Recuerdo bien esas latas enormes en la mesa de mi casa. Diría que aún tengo el gusto de ese queso en mi boca.

Á. Zamora: Ese es un recuerdo agradable del diario vivir. La memoria y el arte ofrecen la oportunidad de reconstruir la realidad cual enseñanza. Aquellos días en Italia le habrán dado forja y valor.

A. Bracci: Tengo muchos recuerdos de aquellos días. La posguerra fue muy dura para Italia; la actividad económica era casi nula. Sin embargo, la creatividad de los italianos produjo el milagro económico de los años 60. Tuvo como germen la profunda crisis de posguerra que despierta la inventiva. Los vecinos ponían pequeños negocios en sus casas y garajes. Por ejemplo, fabricaban piezas que suplían a las grandes industrias. Italia comenzó a levantarse. No solo se convirtió en una potencia industrial; también recuperó el estatuto de potencia cultural con influencia planetaria. Baste recordar los nombres de Fellini, Passolini, Antonioni, Visconti, Rossellini, entre muchos otros. La transformación fue impresionante. La Italia rural y pobre se convierte a una economía industrial desarrollada y moderna. Las costumbres tienden a cambiar paralelamente; no obstante, se mantiene incólume el valor de la unidad familiar. Hay un esquema muy rígido en el sistema familiar de aquellos

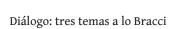
tiempos de posguerra, los hijos no pueden abandonar el hogar fácilmente. Mi padre me recomendaba constantemente que participara en concursos de tal o cual Ministerio del Estado. Su propósito era conservarme dentro del núcleo familiar. Casi todos mis amigos aspiraban a encontrar un trabajo, principalmente en la administración pública, para luego disfrutar –según decían ellosde una pensión.

Á. Zamora: Ha dicho que su papá era funcionario, pero también que fue partisano. Eso me parece interesante. A menos que las condiciones socio políticas cambien mucho, en otros países esa transformación parecería difícil, sino imposible.

A. Bracci: Mi padre fue *partisano*, militó en el partido comunista, uno de los más importantes de toda Europa; pero luego se acomodó las nuevas condiciones. Trabajó como funcionario del ferrocarril estatal; por eso deseaba que yo encontrara trabajo en la Administración Pública y que no abandonara el hogar.

Á. Zamora: Evidentemente, usted no tenía ganas de satisfacer tales ansias paternas.

A. Bracci: En mí se agitaban otros anhelos, no quería seguir la vida rutinaria a la que me obligaba la familia y aquel entorno social. Quería fugarme, irme a otra parte; dejar aquello que de alguna manera me ahogaba. Sin embargo, conseguí trabajo inmediatamente después de haber cursado los cinco años de estudio en el Instituto Galileo Galilei que, por cierto, culminaron con el grado de Perito Técnico Industrial. Ese primer trabajo fue en un estudio de diseños y proyectos, Tenía la responsabilidad de montar la máquina que hacía el helado. Mi segundo trabajo fue en una fábrica de juguetes. Fui gerente de producción; entre











CoRis. ISSN: 1659-2387. Vol 18. 2020





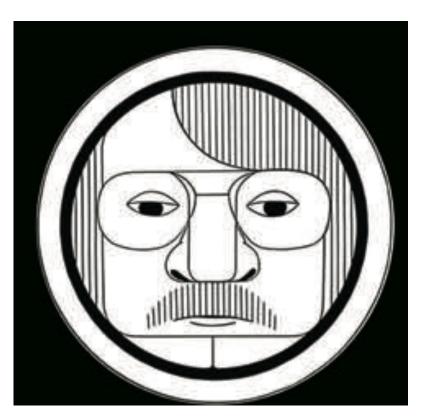
otras, tuve la tarea era construir un triciclo. Bueno, en realidad junto a esa tarea yo debía diseñar todos los procesos productivos, para poder fabricarlo en cadena. Tales labores me apasionaban. Yo sentía fascinación por los troqueles y por los ensamblajes precisos que debían realizarse. Sabía que no podía cometer ningún error. Hice el trabajo a la perfección. La verdad es que las máquinas me apasionaban. En esa época también comenzaba a apasionarme la estética del diseño geométrico preciso.

Á. Zamora: Interpreto en lo que dice una tensión entre la pasión del trabajo y cierta monotonía existencial. Finalmente, decidió salir de Italia.

A. Bracci: Antes de venir a Costa Rica ya había viajado a Australia. ¡Ja! Eso fue casi un tiempo de mi adolescencia y mi *hipismo*. Tenía el pelo largo, vestía según la usanza de la época rebelde. Allá en Australia me dediqué a realizar trabajos de mi especialidad, pero la mayor parte del tiempo viajaba de un lado a otro a lo largo del inmenso país-continente.

Á. Zamora: Su formación tecnológica era una buena carta de presentación; su inquietud era el combustible para buscar suerte en otros lugares.

A. Bracci: El deseo de fugarme no tenía justificación aparente; pero me empujó a buscar trabajo en otros horizontes. En las embajadas de Brasil y de Argentina me ofrecieron trabajo, pero ninguno de los dos países me ofrecía un sueldo suficiente para vivir. Fue entonces que decidí viajar a Australia. Lo hice por la aventura, por el deseo acrecentado de escaparme, de realizar un salto al vacío. Tomé un barco en Nápoles con destino al puerto de Melbourne. Al puerto







CoRis. ISSN: 1659-2387. Vol 18. 2020







me acompañó mi buen amigo Roberto; lloramos desconsolados porque no sabíamos si nos volveríamos a ver. En el barco me correspondió compartir cabina con un profesor sardo y con un individuo calabrés. Hicimos amistad; recuerdo que ellos llevaban quesos, jamones y vino. También recuerdo que en todo el viaje –que tuvo una duración de 30 días– nunca se bañaron. Imaginen cómo apestaba el dormitorio.

Á. Zamora: ¿Después de tantos días? ¡Mejor no imaginarlo! Melbourne ha de haberle parecido refrescante.

A. Bracci: Cuando llegamos a Melbourne, me confinaron en una especie de campo de concentración, destinado a los emigrantes. Nos daban alimentación y clases de inglés. Había familias de muchos orígenes: albanesas, griegas, muchas otras. Permanecí

en ese campo de emigrantes unos pocos meses. Había que hacer largas filas para las comidas. Me aburrí mucho; tomé la determinación de buscar trabajo. Conseguí uno que consistía en armar ficheros. También era un poco tedioso, la paga era escasa. Resolví solicitar trabajo en Sídney. Una compañía italiana radicada en Australia me ofreció un buen trabajo. Me exigía realizar un examen de habilidades. Lo superé bien; pero debido a que no dominaba el idioma inglés, el sueldo no era tan bueno. En el staff de la empresa había muchos italianos. Me correspondió fabricar torres para el desierto; es decir, las máquinas que construyen sus piezas. El diseño, como siempre en mi profesión, tenía que ser muy preciso, para que todo encajara con precisión.

R. Castillo: Ya tenía condiciones para







55





construir su vida en Australia; pero eventualmente dejó ese país.

A. Bracci: Tras un año allá estaba un poco hastiado. Decidí regresar a Italia. En el barco de regreso conocí a una egipcia; me propuso que la acompañara a su país. No obstante, desembarqué en mi patria, pues debía realizar el servicio militar. Lo cumplí en Salerno. Dos semanas después de haber finalizado dicho servicio recibí una llamada del Instituto Galileo Galilei, informándome de un trabajo en Costa Rica. Lo acepté de inmediato.

R. Castillo: ha de haberlo seducido al-

guna idea idílica sobre el Caribe.

A. Bracci: Bueno, llegué a este hermoso país en 1975 y trabajé en Guápiles. Diseñé un sistema de acarreo para el banano. Con él minimicé los tiempos de transporte. Pasé muchas horas ociosas jugando con las máquinas conocidas como *flippers*. Viajaba también a Puerto Armuelles y a Golfito. Los hermosos e imponentes paisajes de Costa Rica, sobre todo los del Golfo Dulce, hicieron que me enamorara del país.

Á. Zamora: Usted tuvo una buena formación técnica y seguramente en Australia había podido ahorrar para instalarse cómo-





damente en un país como Costa Rica.

A. Bracci: A este país llegué con una mano adelante y otra atrás. No obstante, mi temeridad me llevó a arriesgar y a lanzarme en negocios desconocidos para mí. Compré una máquina manual para hacer suéteres. Ese fue el inicio de un negocio floreciente de textiles. La fábrica llegó a tener 80 empleados. Contratábamos modelos profesionales; realizábamos desfiles de modas en los grandes hoteles. Simultáneamente, pintaba. Tenía un estudio en el Centro Comercial El Pueblo. Ingresé al círculo de los pintores mejor conocidos del momento: Rafa Fernández y Felo García. Realicé con ellos varias exposiciones. Mi trabajo artístico me llenaba de vitalidad. También he sido parte del grupo Convergencia, junto a Oscar Atmella, Miguel Hernández, Mario Carvajal, Rolando

Cubero, entre otros. Después, formé parte de la agrupación *Cofradía*, con Edwin Cantillo y Rafa Fernández.

II. Lo terrible, lo sublime y el arte

Á. Zamora: En su obra prima cierta relación del ser humano con la máquina. Eso refleja algo de su formación técnica; pero sospecho que funge más como un recurso para hilvanar sus criterios humanísticos.

A. Bracci: Por décadas, he practicado una estética de la vivencia cotidiana, en la cual integro tópicos técnicos actuales. Desde su origen, mi obra se ofrece cual transgresión sistemática de diversas ideologías abusivas. He oteado en el pasado; he visto lo que sucede hoy en los barrios. Observo a la gente común y a los jerarcas, analizo he-









Álvaro Zamora, Roberto Castillo y Alvaro Bracci















chos del mundo; pero el propósito más profundo de mis pinturas se define desde el futuro. Pese a muchos hechos o historias que alimentan terribles premoniciones, pienso que el arte -a semejanza de la filosofía y la literatura -- nos permite redefinir las expectativas y algunos propósitos espurios de la humanidad. En tal sentido, mi trabajo consiste en redibujar el porvenir. Creo que existe una doble obligación en el arte: la humanística y la técnica. Estoy convencido de que el artista debe asumir un compromiso social en cada una de sus propuestas. Pero, desde que empecé a pintar soy consciente de que las técnicas y los métodos de trabajo, las investigaciones correlativas y el estilo se amalgaman esencialmente con tal compromiso. Confieso propósitos definidos en el uso que hago de la línea y del color. En mis cuadros, las figuras y los espacios remiten a un significado o a un sesgo del gusto. Con ese propósito también elijo cuidadosamente el color, las tonalidades y las rayas, las mezclas de materiales, el orden, un ritmo, esta curva, esa pasión y los demás componentes. Por ejemplo, yo le concedo dignidad particular al gris, considerado por Johannes Itten como un Drácula de los colores. Algunos pintores y teóricos lo consideran mudo; pero yo estoy seguro de que el gris incita o al menos sugiere la reflexión.

Á. Zamora: El tema del compromiso artístico ha sido considerado por teóricos de muy diversas orientaciones. Usted lo asume en dos sentidos; una exigencia de calidad, por una parte; y otra que guarda relación con la vida social.

A. Bracci: Hauser, el reconocido historiador social del arte, supo imaginar una sociedad sin arte; pero inversamente afirmó la imposibilidad de un arte sin sociedad. Nadie vive radicalmente aislado, cual espectador;

todos somos actores. El pintor pinta porque hay mundo, porque hay otras personas, porque hay problemas, hay vidas, obligaciones, amor y odio. Yo creo que toda pincelada o trazo obedece, en cierta forma, a la compleja madeja de las relaciones sociales, también a sentimientos, a cualidades individuales e incluso espirituales. Dialéctica semejante se revela en los antiguos diálogos platónicos y sirve a los grandes filósofos contemporáneos para entender la complejidad de la historia, del presente e incluso de lo que nos trasciende. Por todo eso, entiendo que mi obra les pertenece a todos; ha nacido en los rincones del ahora. Acaso solo sea una voz segura de sí misma, pero es también humilde; pretende hablarle a quienes heredarán el legado de nuestras acciones.

R. Castillo: Extrañamente, en su pintura no aparece la naturaleza, el paisaje.

A. Bracci: Es cierto que no pinto la naturaleza, pese a que de Centroamérica me tocó profundamente su paisaje, su arquitectura y, sobre todo, sus mujeres.

Á. Zamora: ¡Ah! ese interés por la femineidad, así como y la formación de un ideal pictórico para representarla, es un tópico que cautiva a muchos artistas costarricenses. En su caso, las figuras son voluminosas, con la mirada decidida y las manos potentes.

A. Bracci: En algún momento descubrí el matriarcado latinoamericano. Un viaje que realicé a México en un pequeño auto Honda de 350cc. determina mi visión sobre Centroamérica y, en general. sobre América Latina. Me aventuré con muy poco dinero a realizar esa travesía. Estuvo llena de tropiezos y extraordinarios descubrimientos del paisaje y de la gente. Me impresionó mucho la pobreza de la región. También las mujeres que lavaban ropa en los ríos. La represen-



Álvaro Zamora, Roberto Castillo y Alvaro Bracci



tación de la mujer latinoamericana en mis pinturas toma la figura de matrona obesa, con rostros y glúteos redondeados.

R. Castillo: Hay un cuadro, *Hamaca*, donde tres mujeres flotan horizontalmente y sus piernas todas se dirigen a un círculo, un punto de fuga, dos de los rostros aparecen en un primer plano. Una de esas mujeres extiende su mano hacia el observador como indicando una prohibición, una advertencia muda. Las figuras estas están ordenadas geométricamente en el cuadro. Se trata de una perspectiva axonométrica de figuras femeninas. Lo señalo, porque en sus cuadros la forma humana está siempre en lo geométrico.

A. Bracci: Sí, no obstante eso no lleva de ninguna manera a un arte deshumanizado. Siempre la he concebido mi pintura dentro de un compromiso social. También hay en ella un compromiso con el futuro. Y planeo todo para que exista un equilibrio entre lo técnico y lo humano. Cada obra es producto de una reflexión sobre lo real, sobre lo que nos enajena, sobre lo que roba nuestra humanidad y nuestra pasión. Mi obra ha nacido de mi vivencia cotidiana, de la observación de la gente común y los detentores del poder económico, político y religioso. Por ello en alguna ocasión definí mi trabajo como una forma de redibujar el futuro.

R. Castillo: En su colección sobre los personajes corruptos, como en gran parte de su obra, usted logra dar al humor un sesgo político sin caer en la caricatura. La crítica social resultante es ácida y llena de fisga. Veamos ese Monseñor, por ejemplo. Es una imagen muy fuerte; el gesto de ese hombre









con sotana se pierde en el vacío; sospechamos que él se siente por encima de todos; es como si no tuviera corazón. Usted consigue con ello un efecto de distanciamiento, que prefigura hasta las intenciones del espectador.

A. Bracci Sí, exactamente. La pintura insinúa esto o aquello; establece una especie de complicidad entre el autor y el espectador. Sucede en todas las artes. Miren al amante. Mantiene una actitud perversa mientras se agarra de la toga del Monseñor. En general, en todos los cuadros hay un ambiente de intriga, algo ahí es misterioso. En mi pictórica aparecen personajes obesos, vestidos de púrpura, llenos de sortijas, ca-

denas de oro. Yo los envuelvo en su propia arrogancia. El que los mira, se mete en ellos para recrear situaciones reales o imaginarias.

Á. Zamora: Por décadas, gran parte de su trabajo ha iluminado comportamientos que la moral pública sanciona de manera ambigua. Me parece que usted enfila esa colección de los personajes eclesiásticos en dos direcciones. Por una parte, evoca hechos que han suscitado atención en todo el orbe; pueden estar relacionados con aquella riqueza del clero que a usted lo impactó desde niño, o con otros temas álgidos, como la pedofilia, la corrupción y el poder. Pero usted también apunta, de soslayo, a todo











aquel que juzga al otro con una severidad que no tiene para sí mismo ni para el grupo con el que se identifica. Algo así sucede en todo barrio, en aquel programa radial, en la iglesia y en otras instituciones, en el partido político. Por eso, este *Monseñor* y su amante están ahí cual denuncia y cual llamado a la autoconciencia.

A. Bracci: Yo intento que ahí, frente a este cuadro –o frente a la otra versión que hice para una exposición en el Museo– el espectador vea algo más que el poder de un Monseñor. La idea es que a través de esa túnica se desnude, paradójicamente, un poderío externo que nos afecta en todo momento y que se consolida socialmente desde el pasado. Pero el cuadro no está ahí cual moralina perversa, aunque se advierta en él una asechanza de nuestras debilidades personales, de sueños torcidos o de pretensiones excesivas.

Á. Zamora: Bien se sabe que, a diferencia de la filosofía o de la ciencia, el arte confronta mitos y valores de índole diversa. Lo hace mediante la reconstrucción, el desahogo y otros medios que fomentan la performatividad. En esa figura, con la sotana y el

anillo, se asienta un imaginario social arraigado en todos desde la infancia; pero a la vez se abre la dimensión del futuro.

A. Bracci: Claro, pero lo real solo sostiene la creatividad, no la determina completamente. El artista debe proponer sus transgresiones, su trascendencia o, si se prefiere, la polifonía de su trabajo. En estos temas es importante considerar hasta el manejo de la técnica, del estilo e incluso de la formación y orientación social que tiene el artista, su concepción del arte, sus compromisos.

R. Castillo: Hegel pensaba que el arte es la manifestación sensible de la Idea. Ciertamente, el ser humano puede acuñar un inmenso placer cuando enfrenta el mal, la violencia. El artista lo hace mediante un objeto imaginario, donde lo bello supone, entre otras cosas, una especie de sublimación o de catarsis. He ahí una clave del arte. En su caso, la pintura, la serigrafía y el dibujo se ofrecen a propósito de temas polémicos. Reverbera con ello una conocida idea contemporánea, según la cual el arte puede surgir de situaciones terribles o de hechos punibles moralmente.







A. Bracci: Bueno, pero además la obra remite a la utopía. El artista advierte lo existente, pero también sugiere la posibilidad de construir un mundo alternativo. Ese mundo quizá es irrealizable, pero se ofrece como una alternativa frente lo implacable o lo irremisible. He ahí un sentido de lo que entendemos como la belleza. Mi trabajo se orienta en esa dirección.

R. Castillo: Ya Aristóteles decía que el ser humano halla placer –incluso un inmenso placer– enfrentando lo feo, la quimera, pero en lo imaginario. En esto hay remisión a dos formas de la belleza, de las que ya los góticos eran conscientes. Con Kant y los románticos del siglo XIX podría agregarse que lo sublime no es solo la Naturaleza rebosante, sino que también es la naturaleza humana desbordada.

A. Bracci: Sí, exactamente. Lo sublime normalmente se asocia con algo muy bello, muy bonito. Difícilmente la gente entiende una tempestad como algo sublime. Pero yo la veo así, incluso cuando hay temporal; me encanta. Algo análogo pasa en relación con estos temas estéticos. De cosas feas o peligrosas se puede hacer arte. Hay temas verdaderamente terribles, pero el artista los recrea con una intención que los hace tolerables y, de soslayo, inspira alguna forma de lidiar con ellos. El sentido estético y el humor posibilitan una obra a la vez crítica, honda y visualmente hermosa.

Á. Zamora: Al igual que el factor humorístico, la elección de los colores, con su intensidad y contundencia, alienta cierta disposición psicológica que es a la vez perceptiva y emocional. Ese rojo guía –cual elemento formal– la mirada del espectador, pero a la vez evoca una simbología clásica relativa al poder; y, sobre todo, instaura en el lienzo una síntesis radical temático-téc-

nica. Es como si usted deseara caminar a la meta por una cuerda floja. No solo pide la compañía del espectador; requiere de su complicidad.

A. Bracci: Eso es hablar de una búsqueda, sin la cual el arte sería imposible. Lo que resulta curioso es que uno, como artista, sabe que no hay un punto de llegada seguro o preestablecido. Conforme se trabaja, se abren más posibilidades artísticas, más ventanas al mundo, más resoluciones técnicas y compositivas.





63



•

Á. Zamora: Le entiendo que la resolución es necesariamente parcial o efímera. La dificultad no proviene solo de los temas. Cada época ofrece métodos y materiales propios. El placer de implementarlos coadyuva, sino modifica, el propósito original. Por ejemplo, en los albores de la década del setenta usted no contaba con algunos medios computacionales que luego supo adaptar a su trabajo. Hay que entender, además, que si bien una idea puede parecer universal, cada artista le da vida mediante su idea y su oficio. El valor de una pintura, al igual que el cualquier objeto estético, ha sido drenado hacia lo imaginario. Lo que digo es que ese lienzo, los pigmentos y el marco ahora son ese Monseñor. Su precio -al igual que su significado- ha cambiado porque su valor ya no depende de lo que son realmente (tela, pigmento) sino de lo que han llegado a ser imaginariamente (ese Monseñor con su amante).

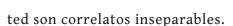
A. Bracci: Hoy se cuenta con materiales y recursos que ni se sospechaban hace pocas décadas. La realidad social también cambia, los seres humanos se desarrollan conforme a ella. Así que el arte no se acaba; surge de lo real, se redefine y cobra sentido permanentemente como una síntesis de mundo e idea.

A. Zamora: A lo largo de su obra, usted ha puesto los recursos técnicos al servicio de la idea; pero una mirada atenta revela que esa idea solo se realiza –como dibujo, como serigrafía, como pintura– en tanto es ya un concepto de algo que va más allá de lo puramente empírico, de los hechos. Alguna tendencia de la estética separó ambos aspectos con propósitos analíticos; mediante los conceptos de forma y contenido; pero interpreto que para us-









A. Bracci: El artista no crea ese cuadro pensando a la manera del teórico que medita luego sobre ella. Sin embargo, toda obra que emprende está inmersa en su pensamiento o en su racionalidad, como lo está en su capacidad de sentir. El artista debe perfilar factores múltiples adecuadamente, como lo subjetivo, lo social, lo material. Por eso, el dominio de las técnicas y el conocimiento de los materiales se entrelazan totalmente. Estoy convencido de que el arte solo se logra mediante un trabajo continuo y comprometido. Es gratificante, pero también es muy complejo. Se tiende de parte a parte entre el poder y el riesgo, como una línea de alta tensión o como la cuerda floja que vos mencionaste. He ahí una idea que, en mi criterio, es fundamental. En cada cuadro y en cada proyecto, la madurez o la experiencia tienen que coadyuvar en la consecución del equilibrio sensorial, racional e imaginativo. Precisamente esa pretensión de síntesis es, desde el principio, una de las claves de mi trabajo.

R. Castillo: Para algunos metafísicos, como Hegel o Platón, la Idea existe y de alguna manera ejerce una atracción o influencia sobre el ser humano. El filósofo expresa dicha idea mediante conceptos, el artista lo hace con imágenes. Me parece que su propósito tiene otro sesgo, pues consiste en crear un concepto a partir de su propia experiencia. Es decir, la idea no *pre-existe* y determina su obra, sino que ella se modela a partir de su experiencia, de su trabajo.

A. Bracci: Bueno, mi obra es extremadamente racional. Parto de algo que me interesa y trabajo en ello hasta la saciedad. Si tengo que cambiar o destruir algo, lo hago. A veces, los mejores productos surgen de algún fracaso. En eso el artista de experiencia difiere radicalmente del aprendiz. Por ejemplo, muchas personas que asisten a lecciones de pintura no se atreven a hacer algo diferente de aquello que les enseñan. El artista, en cambio, se atreve a echar a perder algo que le ha costado un gran esfuerzo. Vuelve sobre aquello, lo replantea. En eso el arte es como la vida.

Á. Zamora: Es cierto, pero en su trabajo se filtran elementos irracionales. Y no es solo el humor, que puede ser dirigido con fisga intelectual. Hablo de un inmenso amor que, seguramente, está vinculado o incluso causado por su vida familiar. Más aún, usted también ha sido marcado hondamente por su experiencia como empresario. Familia, empresa, amigos; su arte está en deuda con esas relaciones.

A. Bracci. Es la estructura que me sostiene. La familia es tan importante que, si algo llegara a fallar en ese aspecto, yo tendría enormes dificultades para crear. Seguramente, perdería un equilibrio que me permite ir y asegurar mis ideas, fundamentar mi búsqueda y mis acciones.

R. Castillo: ¡Qué interesante! Lo digo, porque en general cuando uno lee sobre la vida de muchos artistas se topa con temas de soledad, de separación, de tristeza. Pocos tienen una base tan fundamental como esa familia que a usted lo sostiene y lo lanza.

Á. Zamora: A propósito del tema, vuelvo a ese niño solitario que habita en el cuadro Espejismo. Está solo, pero no se ve triste, simplemente otea hacia nosotros.

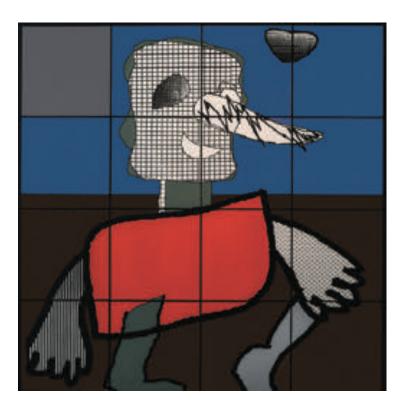
A. Bracci: La soledad es aparente. El niño se acompaña con lo circundante, con el entorno. El personaje está ensimismado, pero su reflejo en el agua, los colores y el espacio lo hacen partícipe de un todo cósmico, de una belleza cuyo gusto se ve favorecido por la soledad del momento.

•

R. Castillo: He ahí una clave, algo importante: ese niño es tanto reflejo como entorno. No está embelesado en sí mismo como Narciso. Simplemente está ahí; y se comprende a sí mismo cual parte del universo. Narciso, por el contrario, se ahogó en el agua que lo reflejaba porque solo se quería a sí mismo.

Á. Zamora. Posiblemente por eso no se percibe tristeza ni violencia. Tampoco hay detrás un cielo teñido con el rojo que, en su obra, suele estar contenido en espacios negros. La simbología de este *Espejismo* no remite al poder humano, a los imperios. El cuadro se unifica con el anaranjado; es el sol, la vida que mancha todo en derredor. El niño está sentado como el artista que atisba todo lo que tiene enfrente, para hallar nuevos fueros a su creatividad y a la esperanza.

A. Bracci: Yo no soy un tipo al que le gustaría estar en una playa solitaria. De hacerlo, a los dos días me sentiría desesperado. Soy un hombre urbano; necesito el ruido, el humo de las calles. Los fines de semana no busco una playa secreta, sino que voy a Puntarenas. Ahí me siento en la playa; no importa si hay mal tiempo o un sol intenso. Me gustan esos momentos de soledad con la naturaleza, y me gusta más cuando es agresiva que cuando es pacífica. Disfruto de la rayería, del mar y del cielo convulso. Camino con Sandra, me embeleso. Un vez estaba ahí, frente a ese mar que se topaba con un cielo enfurecido y teñido de grises. De pronto, por casualidad o suerte, logré fotografiar un rayo. ¡Eso fue sublime! Imaginá lo que habría que esperar normalmente para conseguir una foto así. A veces una idea también te llega de esa forma; luego debes trabajarla meticulosamente, como quien quiere corresponderle al ser amado. He ahí, de nuevo, mi concepto de lo sublime.











III. Personajes en la literatura; contradicciones en la vida

R. Castillo: Hay tres personajes famosos que aparecen de forma recurrente en su pintura: Pinocho, Don Quijote y Cristo. Percibo un hilo a la vez humanístico y universal entre ellos. Pinocho ha sido concebido con un fin moralizante: prevenir a los niños de los peligros de la mentira y de los placeres que alejan del mundo adulto formal. Don Quijote confronta el mundo cotidiano, mediante un mundo también ficcional. La raíz de su locura pareciera una mentira, pero en realidad es una referencia honda a la ambigüedad de la existencia humana y de los

valores universales. La nota caballeresca se impone a Don Alonso Quijana quien, transformado en Don Quijote, vive esa nota cual si fuera más real que el mundo cotidiano. Sancho ve la ficción, pero acepta participar en ella y, eventualmente desea hacerla suya. El resto de sus coterráneos ven todo aquello con asombro y adoptan frente una actitud de la burla que, en cierta forma, es un recurso para asegurar sus criterios de realidad. Cristo, por su parte, pregona un reino intangible que supera a la muerte misma; también transmite una espiritualidad utópica, pues de alguna manera borra y aniquila lo banal de la vida en la Tierra.

A. Bracci. La fe, profunda en mi, y lo







Álvaro Zamora, Roberto Castillo y Alvaro Bracci



religioso, que analizo críticamente, siempre han dado motivos a mi trabajo. Realicé estudios de filosofía, me gusta la historia, disfruto de los libros.

Á. Zamora: Es evidente que tales gustos marcan su obra. El placer de lo bello no obsta para mostrar que la vida está llena de contradicciones.

R. Castillo: He visto en uno de sus cuadros, titulado Crucifixión, a los dos ladrones al lado de Jesús, tal como lo dice la narración sagrada. Pero el buen ladrón alarga sus brazos hacia el cuerpo de Jesús y lo abraza. Ese abrazo corporal insinúa un abrazo a lo intangible, al Paraíso jamás visto. Al contrario, el mal ladrón aparece como ensimismado, parece escoger la vida mundana, a pesar de que sabe que la muerte está ahí, junto a él.

A. Bracci: He visto marcadas contra-

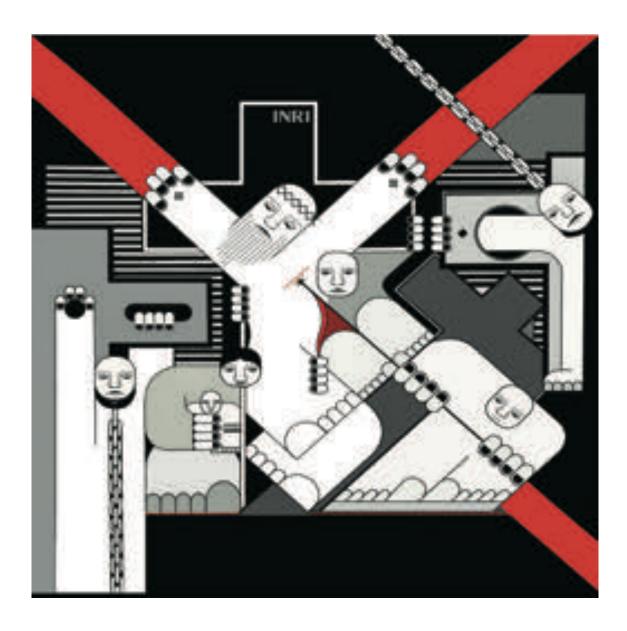
dicciones en la vida. Suelo reconstruirlas a propósito de mis temas favoritos. Por ejemplo, Cristo refleja la intención humana de encontrarse a sí mismo, dar sentido a su ser íntimo, reconocer la bondad como algo esencial de su vida. Sin embargo, la élite eclesiástica hace todo lo contrario: representa el lujo y un desplante de poder político económico. De ahí nace la serie de pinturas que representan a Cristo en medio de lo mundano superficial e hipócrita. Ahí está la clase superior de la Iglesia frente a la sumisión e indiferencia de un pueblo que se divierte en un tiovivo. En tal contexto, trato de rescatar la esperanza. Mi pintura muestra esa crítica a esos poderes económicos y políticos patentes tanto en la Iglesia, como de los políticos; pero hay esperanza, trabajo. El ser humano construye su futuro.



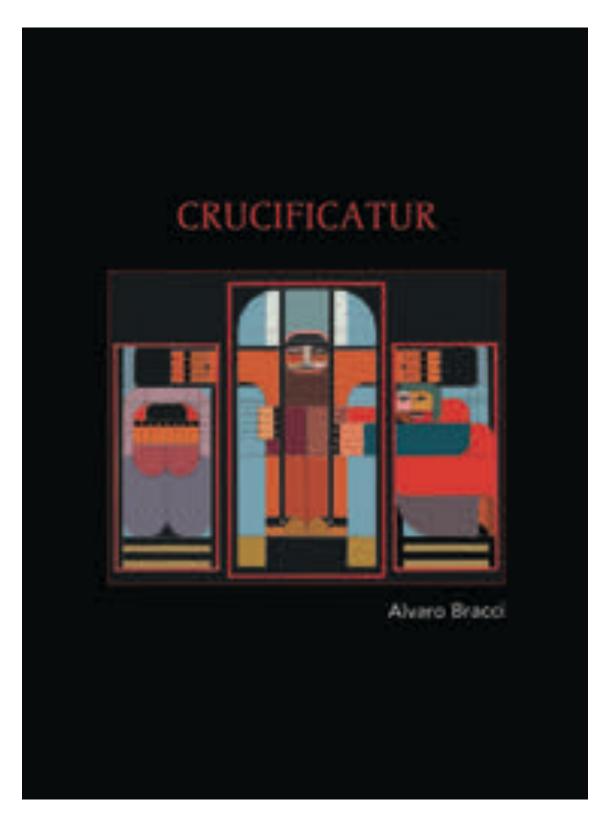


•

Cuarta parte: Crucificatur











(



Mario Alfaro

Alvaro Bracci entre nosotros Crucificatur

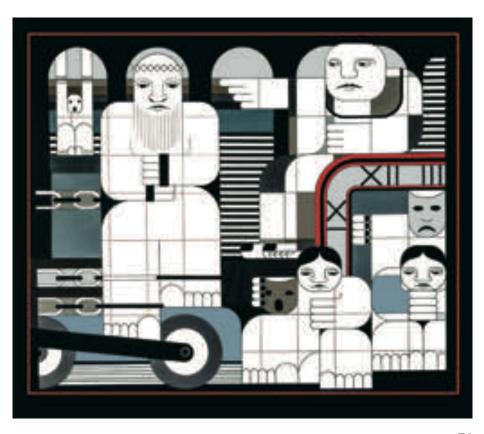
Este año (2020) Alvaro Bracci publica el libro *Crucificatur* (Masterlitho, cosido, 144 págs., 32 x 23 cm.). No es un libro tradicional; consta de 123 láminas impresas y dos obras en edición P/A (prueba de artista). Cada una de ellas es una pieza de arte y el conjunto expone la Pasión del *Vía Crucis* que vivió Jesús.

Ese es un libro cuidadosamente preparado por Bracci. Cuenta con textos de presentación escritos por el propio autor, por Edmundo Retana y por Álvaro Zamora.

Bracci dice que esta obra es una fusión

en la que "armoniza el arte plástico con la poesía". Lo logra como él sabe hacerlo. Con maestría y buen tino selecciona textos del poeta Jorge Debravo que, dado su contenido, armonizan con la vida y el sufrimiento que soportó Cristo a largo de las quince estaciones. Lo vivido por el Hijo de Dios Creador, es interpretado por Bracci en esta obra al tenor de lo que es la vida de los seres humanos en general.

Cada Estación está representada artísticamente con uno o varios cuadros. En todas las imágenes habita algún padecimiento

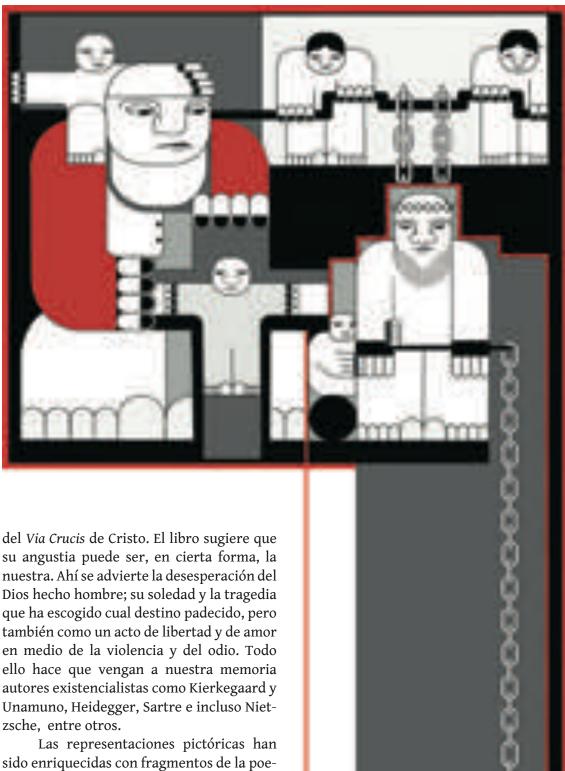








Mario Alfaro



sía de Jorge Debravo y con breves pensa-

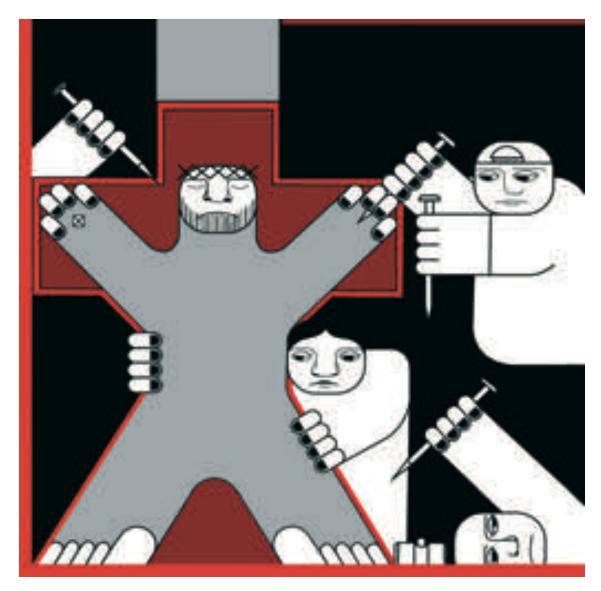




mientos de Roberto Castillo, que ha logrado concretar imágenes literarias tan certeras y sintéticas como las que inspiran los poemas haiku.

Es notable cómo Bracci ha logrado trocar, con elegancia e ingenio, la relación entre el texto y la imagen que lo ilustra que suele presentarse en los libros tradicionales. En la Segunda Estación, por ejemplo, el crucificado se acompaña con esta contundente imagen poética: "La humanidad entera reposa inmensamente pesada en nuestras espaldas". Así es como cada estación representada plásticamente se *ilustra* con la lírica del escritor.

Las palabras de Debravo y las de Castillo son oportunas para interpretar lo sugerido por Bracci. Pero, como sucede ge-





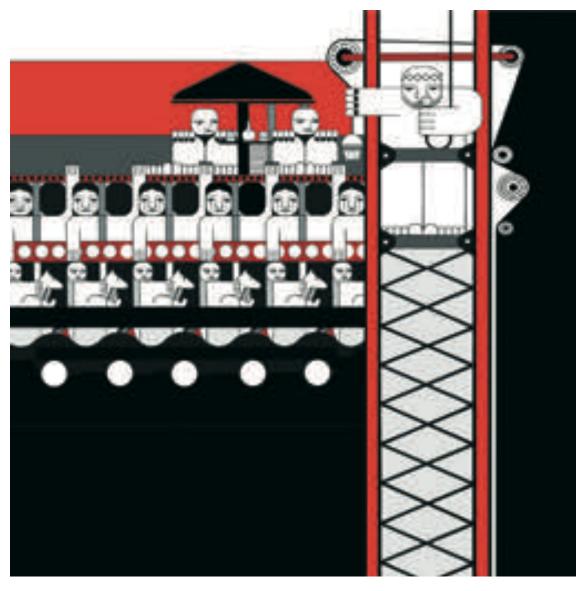




Mario Alfaro

neralmente con las obras de arte, lo que el espectador ve e interpreta en presencia de estas páginas queda a su libre albedrío. Buen ejemplo de ello son los temas del dolor y de la muerte, maravillosamente expuestos en la undécima estación. Ahí los clavos y el martillo pueden interpretarse cual medios de tormento o como evocaciones de un trabajo cotidiano; pero también como símbolos de lo que será el fin y la nada "La carne lacerada presiente la nada y perdona la ignorancia del pecado".

El texto de Edmundo Retana da cuenta del interés de Bracci para actualizar la figura del crucificado a la luz de nuestro tiempo; también de lo político, lo social y lo religio-











so. Es interesante la observación de Retana en cuanto al uso que hace Bracci de ciertos elementos propios del quehacer técnico: ruedas, engranajes cadenas, realidades propias de la industria; acaso no hay que olvidar la profesión del artista.

El texto de Álvaro Zamora es una interpretación de los cuadros que componen cada estación. Zamora se nos presenta acá como lo que es, un filósofo; su análisis es fino y depurado. En el primer párrafo comenta la condena a muerte de Jesús por Poncio Pilatos, quien se lava las manos, pero Pilatos no asume responsabilidad alguna. Así lo interpreta Zamora: "Por siglos muchos han inventado disculpas de tal ralea, tras participar en actos violentos o de corrupción". Zamora toma imágenes de Bracci y las descifra desde una perspectiva actual, como muestras de realidades comunes: el transporte colectivo, los mercados y las calles. Zamora aclara que no se debe olvidar que Jesús elige su muerte. Acá hay una frase para nuestro tiempo y que bien vale para ser extendida en otro texto: "Acaso el ser humano también escoge sus violencias y padecimientos, aunque aduzca lo contrario". Quizá ese tema pueda considerarse para un simposio, habrá mucho que decir al respecto.

Sobre el artista. Alvaro Bracci llegó a Costa Rica en 1970 con un contrato de trabajo por un año. Son cinco décadas de estar entre nosotros. En una conversación que he tenido con él, me atreví a preguntarle ¿por qué aceptó venir a Costa Rica? Confesó que siempre le ha gustado viajar y conocer nuevos rumbos. De Italia viajó casi por toda Europa y luego llegó hasta Australia. Pero se quedó en nuestro país, quería salir del entorno europeo y conocer nuevos ambientes, nuevos estilos de vida, tradiciones y costumbres. De Costa Rica tuvo una grata impre-

sión; de su gente y de la belleza del paisaje natural, también de las lindas mujeres. En el país ha ejercido múltiples ocupaciones. Ha trabajado en metalmecánica, actividad que ejerce por formación profesional. Es empresario. Ha tenido varios estudios de arte. De su trabajo artístico constante y depurado se cuentan múltiples exposiciones, que lo convierten en uno de los artistas más prolijos y reconocidos del país. En buena hora decidió quedarse y producir ese legado en nuestro medio. Sin duda continuará haciéndolo.

Para terminar estas líneas, quiero agradecer a Alvaro Bracci el haberme dado la oportunidad de contar con un ejemplar de este libro que es, en conjunto, una verdadera colección de arte. Apenas lo recibí, recordé a Plinio el Viejo (escritor, naturalista y militar de la antigüedad) cuando manifestó que un libro es la imaginación del paisaje. Ciertamente, a lo largo de la historia el libro, en sus diferentes manifestaciones materiales y formales, evoca la polifonía de las culturas; por eso, seguramente, ha motivado elevados ideales, aunque también ha sido víctima de los tiranos y de muchos criminales.

Yo empecé a disfrutar de ese libro inmediatamente, como si se tratara de un estupendo paisaje humanístico. Es que en sus páginas Bracci ha sabido dar color esencial a mi gusto por los libros.





Elizabeth Barquero

Alvaro Bracci: Crucificatur

Crucificatur es el nombre que emplea Alvaro Bracci para esta hermosa exposición que une de manera excelente, las artes plásticas y la poesía.

Bracci es un artista que refleja el mundo que lo rodea de manera auténtica, basado en un proceso personal que es importante revelar: su formación religiosa, su profesión de diseñador industrial y el entorno latinoamoricano.









la Pasión de Cristo. Asimismo, el espacio arquitectónico permanece fijo en su retina y se manifiesta por en predilección por las columnas, los fuertes pilares, las nervaduras, las cornisas, los arcos de medio punto, las cúpulas y las bóvedas. Las pinturas murales llenaron su espíritu en formación; y marcaron profundamente su producción artística con los grandes testimonios de la creación del hombre.

Su profesión de diseñador industrial lo puso en contacto con la fábrica; las máquinas, la producción en serie. Todo aquello lo orientó hacia una nueva visión de la realidad. Realidad que plasma en sus obras mediante composiciones claras y organizadas, emulando al artesano en la reconstrucción de las formas con una nueva visión sobre el vínculo del hombre con los instrumentos. Sus imágenes adquieren una vitalidad robusta, de colores homogéneos con una gama limitada, inscritos en una forma geométrica estilizada.

Su espíritu aventurero lo lleva a Australia, Costa Rica, México y los países centroamericanos. Estos viajes lo enfrentan a un nuevo concepto estético. Las diosas de la fertilidad de Lespugne y la venus de Willendorf se transforman en matronas indígenas.

Mujeres robustas, de tez cobriza, formas amplias y poderosas, ojos rasgados, cabello negro y lacio recogido hacia atrás en una trenza. Ellas se convierten en sus protagonistas.

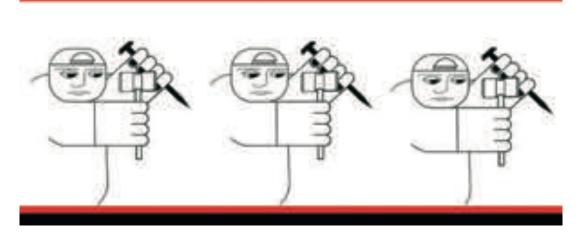
Crucificatur presenta al espectador los pasajes bíblicos de la crucifixión en escenarios arquitectónicos de arcos de medio punto, columnas, pilares y cornisas, a modo de escenografías que contienen imágenes de gran contenido simbólico, de solemne frontalidad, hieráticos gestos, miradas penetrantes y la expresividad intensa de los rasgos indígenas.

Con total respeto, admiración y en igualdad de condiciones, Bracci une a esta propuesta plástica una selección exquisita y apropiada de textos escritos por el gran poeta costarricense Jorge Debravo.

Se afirma que Jorge Debravo hizo poesía para el futuro y pareciera que esta afirmación se comprueba ahora. Su poesía es de gran actualidad e intenso humanismo que exalta el amor y la justicia.

Alvaro Bracci trae la Pasión de Cristo a la contemporaneidad y esa trascendencia del Cristo vivo se instala también en la poesía, se mueve con diferentes matices, pero con el mismo ardor.

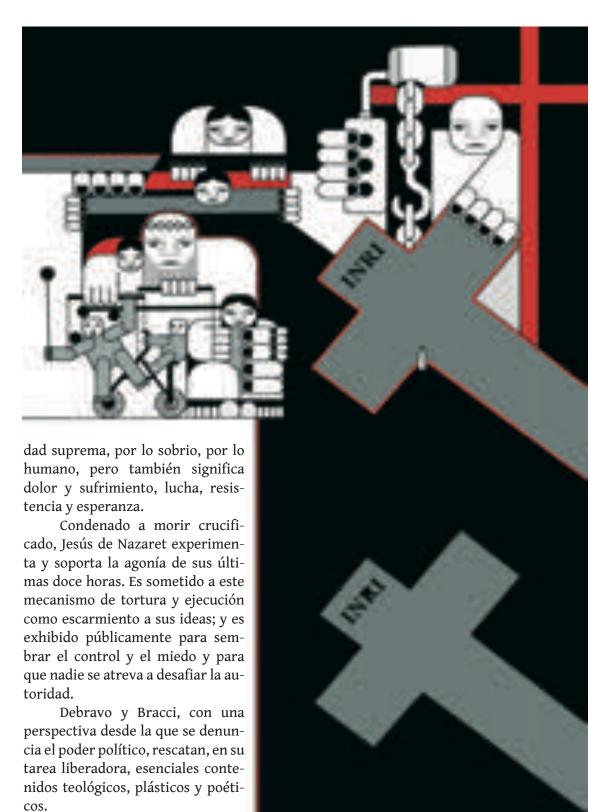
Cristo en la cruz significa una digni-







Elizabeth Barquero









Rafael Ángel Herra

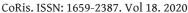
Crucificatur

Crucificatur se llama un libro impreso de Alvaro Bracci. Crucificatur también da nombre a la serie de óleos y dibujos que se publican en este libro de cubierta negra, encuadernado a mano y con generosas impresiones a color en papel cuché. La primera y la última páginas incluyen láminas separables, firmadas y numeradas. Crucificatur es obra de arte en sí mismo.

Bracci ha dedicado su vigor creativo

a muchos temas. Entre ellos captó su interés la reinterpretación de cierto motivos religiosos, en particular el relato neotestamentario de las Estaciones del vía crucis, es decir, las etapas que llevan a la crucifixión. Estos episodios, que empezaron a definirse en las prácticas religiosas de los primeros siglos, terminarán consolidándose. La práctica romana de ejecutar por la cruz a malhechores era un acto humillante. Los primeros













Rafael Ángel Herra



cristianos no podían predicar la supremacía de un dios que había muerto de esa forma. Pero una vez asociada al poder secular, a partir de Constantino, la nueva iglesia encontró sentido en acercar a Cristo a la suerte de los humillados y ofendidos, para usar la expresión de Dostoievski. Si Cristo sufre, el creyente podrá ampararse a una figura de identificación y se sentirá acompañado

y comprendido en su sufrimiento; más aún: el sufrimiento será un acicate para la salvación, como lo popularizaron los anacoretas y los mártires, ficticios o reales. De todas formas la enorme inestabilidad social y política del Bajo Imperio, sobre todo en el siglo III, favoreció el crecimiento del cristianismo, junto con otras creencias salvacionistas y competidoras como la de Mistra o Isis, que



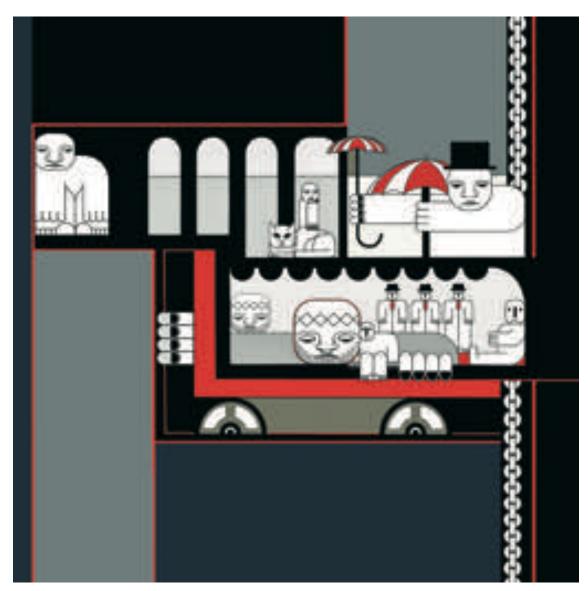




tuvieron santuarios en Roma. A pesar de la inseguridad, el miedo, la incertidumbre y la violencia en todas partes, más aún con la inestabilidad del poder central, el creyente se convertía en un aliado de la divinidad. Este sentido escatológico de la conducta es un factor moral. Pablo decía solo fide, es decir solo salva la fe, no importan las obras, pero la fe misma es un bálsamo contra el do-

lor y el miedo.

El tema de la crucifixión concentra en un solo relato el meollo redentorista del cristianismo. Si las últimas horas de Cristo fueron así, nadie lo sabe, pero al creyente le basta asumirlas como tales, igual que cualquier otro mito. La muerte del hijo por acción del padre fue un tema común a varias religiones antiguas. Entre los griegos Cro-







•

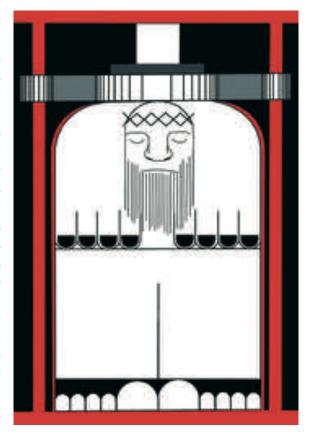
nos devora a sus hijos. Jehová aniquiló a la humanidad entera, salvo a Noé y su familia, gracias al viejo castigo del diluvio tomado de mitos mesopotámicos. En la nueva religión triunfante, Dios padre envía a su hijo único a la cruz. El sufrimiento redime, y culmina con la resurrección que, por cierto, se agregó tardíamente como XV Estación del vía crucis, durante el papado de Juan Pablo II.

Este relato, con sus etapas de consolidación, inspiró desde pinturas rupestres, pasando por la apoteosis del arte religioso renacentista, hasta hoy.

En el trasfondo de esta tradición pictórica que cada artista ha reconstruido con su estilo, o con el estilo de una época, debemos saludar la imaginación de Alvaro Bracci y su maestría técnica. Figuras geométricas, colores uniformes sin volumen, donde predominan el rojo y el negro, combinación de líneas, ángulos rectos o esquinas arqueadas. Las imágenes, en cada una de las estaciones, van creciendo con ingredientes que no son solo decorativos, sino referencias al mundo del trabajo, al martirio de los artefactos. Así el artista representa la figura central a punto de ser comprimida dentro de un pistón. El Cristo asediado geométricamente por manos que empuñan clavos levanta un clamor que puede entenderse como la humanidad amenazada por sí misma. La cruz está en todas las imágenes. En la XV Estación, la Resurrección, aparece un color nuevo, una mezcla de grisceleste, distinto al luminoso celeste renacentista.

El libro incluye tres artículos introductorios: uno de Bracci mismo, otro de Edmundo Retana y el de Álvaro Zamora, que profundiza con lucidez. Cada entrada de estación incluye textos de Roberto Castillo. También al final aparece el extracto de un libro de Juan Carlos Flores, así como un listado de exposiciones, actividades y reconocimientos. El diseño es un acierto de Evelyn Valenciano. A lo largo del libro se intercalan versos del poeta Jorge Debravo. Cierro este comentario citando dos de ellos incluidos en la XV Estación:

Quitad la guerra. ¿Atadla! Encarceladla. ¡Mira que el niño aquel está sembrando!









•



Ficha técnica del libro Crucificatur, de Alvaro Bracci

-Interior

Páginas impresas a color en impresión digital en papel *couché* mate 250 gramos o similar según muestra aportada por el autor, (se aporta arte final en *in design*, idml y pdf). En la página que sigue a cada entrada de estación, se enfatiza la obra completa dedicada a esa estación; y se inserta una página traslúcida, según muestra aportada por el autor.

-Guardas

El libro cuenta con guardas en el matiz de color rojo, según criterio establecido por el autor.

-Cubierta

Tapa dura; encuadernada en negro mate con embozado (se aporta arte final para clisé)

-Camisa, cobertor o jacket

Impresa a color en papel couché de 300 gramos o similar, con revestimiento mate (se aporta arte final para la camisa y el diseño de troquel con las plecas de corte para ensamblar las estampas).

-Estampas

hay estampas a color, con impresión digital en papel *Canson* blanco de 300 gramos o similar para imitar el papel artístico (se aporta arte final para las estampas al 100%).







Alvaro Bracci

1948 Nació el 27 de agosto en Roma Italia studi Pontificio Seminario Vaticano Minore Istituto Tecnico Galileo Galilei Universita` UACA Filosofia

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1979 1979 Galeria "La vivienda".
- 1980 Sala Jorge Bravo. Museo De Arte Costarricense.
- 1981 "Oleos y serigrafias". Sala de la Cia. Nacional de Teatro.
- 1982 Exposicion en Mallort 22, Londres.
- 1984 Museo de Arte Costarricense, Sala Enrique Echandi.
- 1984 Café del Teatro Nacional.
- 1987 Museos B.C.C.R Plaza de la cultura, "Una historia para siempre"
- 1987 Testimonio, 24 obras permanents para la iglesia de San Ramon.
- 1987 Museo de San Ramon Costa Rica
- 1988 Arte para la Paz Asamblea Legislativade Costa Rica
- 1989 "Simbolos delAbrazos". Exposicion Asamblea Legislativa. Salón Expresidentes.
- 1989 Exposicion Individual I.T.C.R.
- 1989 "Arte por computacion Bracci-Prado". Teatro Melico Salazar.
- 1989 Cuartel de la Boca del Monte.
- 1990 "El Quijote". Galeria de Arte Contemporaneo GANAC.
- 1990 "Textiles". Galeria Kandinski.
- 1991 Mencion de Honor Salon Nacional de Pintura Manuel de la Cruz Gonzalez
- 1992 "Pinocchio". Galeria Enrique Echandi.
- 1992 U.C.R. Estudios Generales.
- 1993 Galeria Kandinski.
- 1994 Ministerio de Gobernacion.
- 1995 Homenaje a Collodi. Galeria Enrique Echandi.
- 1996 Galleria La Piña Roma
- 2006 Foyer Teatro Nacional.
- 2008 Teatro Nacional "Caribe".
- 2009 Teatro Nacional "Teatro Nacional".
- 2015 Museo Historico Cultural Juan Santamaria





Currículo

2016 Galeria Nacional "Tiempos Modernos"

2017 Lobby Club Union "Wa'apin"

2018 BCR Caribe

2018 Museo de Arte Costarricense Retrospetiva "Dulcis in fundo"

ACTIVIDADES Y RECONOCIMIENTOS

- 1978 VII Salone de Arte Plastica Museo de Arte Costarricense San Jose C.R.
- 1979 VI Concurso Internacional ACCA Miami, Florida, USA
- 1981 V Bienal Internacional de Valparaiso Chile
- 1981 Exposicion de la Sociedad Japonesa de Artistas Internacionales Museo Prefectual Tokio Japon
- 1981 X Gran premio de Arte Contemporaneo Montecarlo Monaco
- 1982 Canning Hause Londres
- 1982 XVI Gran Premio de Arte Contemporaneo Montecarlo Monaco
- 1983 Segundo Premio de adquisicion. Salon de Artes Graficas Max Jimenez Huete, MAC.
- 1983 Grupo Convergencia.Galeria Enrique Echandi Museo de Arte Costarricense
- 1984 Salon internacional de Pintura Paris Francia
- 1984 Mencion Especial. I Bienal L&S. Museos BCCR.
- 1985 XVIII Gran Prix de Art Contemporaine, Montecarlo
- 1985 Grupo Cofradia. Libro
- 1985 XIX Gran Prix de Art Contemporaine, Montecarlo
- 1986 II Bienal La Habana, Cuba
- 1986 Galeria Forma San Salvador, El Salvador
- 1986 Primera Mencion de Honor, II Bienal L&S. Museos BCCR.
- 1986 Primer Premio. I Salon Anual de Grafica D. M.A. FAO.
- 1986 Mencion de Honor I Salon Anual de Grafica D. M.A. FAO.
- 1987 VIII biennal Internacional de Valparaiso Chile
- 1989 Arte Costarricense en Alemania Galerie kulturzentrumAlte
- Hauptfugrwache, Manhein, Alemania
- 1991 Salon Nacional de Grabado Francisco Amighetti
- 1991 Primer Premio Arte en Grande, Concurso de Vallas.
- 1991 Tercer Premio Arte en Grande, Concurso de Vallas.
- 1992 Mencion de Honor. Salon de Pintura 1992.
- 1992 Presidente A.P.E.C. Asociacion de Pintores y Escultores Costarricenses.
- 1993 Jurado Salones Nacionales. Museo de Arte Costarricense.
- 2002 Tercer Premio Bienal A 2000 años de laCristiandad
- 2012 Premio Italia Categoria Cultura

Colecciones

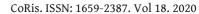
Museo de Arte Costarricense







86





Álvaro Bracci

Museo de Arte Latinoamericano Managua Nicaragua Museo Forma San Salvador El Salvador Galeria Nacional de Arte Contemporaneo, Costa Rica Museo Casa de Las America, Cuba Museo del Banco Central de Costa Rica Museo Historico Cultural Juan Santamaria

Libros ilustrados (Autores)

Álvaro Zamora, Mario Alfaro, filósofos y escritores Álvaro Zamora, Guillermo Coronado, filósofos y escritores Rafael Ángel Herra, filosofo y escritor Arturo Jofre, economista Daniele Troitier, filóloga y escritora Adriano Corrales, filólogo y escritor







Colaboradores de este número

Rafael Ángel Herra Rodríguez:

Doctor en Filosofía por la Johannes Gutenberg-Universität de Maguncia, Alemania; estudios complementarios en Filología Románica y Literatura Comparada. Catedrático jubilado de la Universidad de Costa Rica (UCR). Dirigió la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva y la Revista de Filosofía (UCR). Profesor invitado en universidades de Bamberg y Giessen (Alemania). Embajador de Costa Rica en Alemania y en UNESCO. Miembro de varios consejos editoriales, de la Academia Costarricense de la Lengua y del Consejo Científico de Polylog, Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren (Viena). Fue editor de Áncora; es articulista del diario La Nación. Autor de libros de ensayo filosófico, poesía, novela y de gran cantidad de artículos. Obtuvo el Premio Internazionale di Poesia Alfonso Gatto (Salerno).

Correo electrónico: rafaelangel.herra@gmail.com

Roberto Castillo Rojas:

Doctor en Filosofía por la Université de Provence Aix-Marseille I; Catedrático jubilado de la Universidad de Costa Rica (UCR), de cuya Escuela de Estudios Generales fue Director. Es miembro de la Comisión del Programa Latinoamericano de Educación y de las Comisiones del Doctorado en Educación y en Filosofía de dicha universidad. Es autor de diversos artículos y recensiones. Correo electrónico: cast.rojasrob@gmail.com

Elizabeth Barquero Segura:

Licenciatura en Letras destacada en Historia del Arte, obtuvo su título en Estudios Literarios con énfasis en Historia del Arte en la Universidad de Toluouse, Francia. Ha desempeñado su actividad académica en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional, también en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. Es curadfora, crítica de arte, organizadora de actividades artísticas. Actualmente funge como Directora de la Galería Nacional.

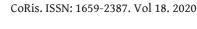
Correo electrónico: ebarquero@museocr.org

Mario Alfaro Campos:

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Costa Rica. Es Profesor jubilado del Instituto Tecnológico de Costa Rica y ha sido docente en la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. Ha publicado numerosos artículos y recensiones. Es Vicepresidente de la Asociación Costarricense de Filosofía









Colaboradores de este número

y miembro del Círculo de Cartago, de cuya *Revista Coris* ha sido Director. Correo electrónico: alfamario@gmail.com

Álvaro Zamora Castro:

Doctor en Filosofía por la Universidad de Costa Rica; becario del DAAD (estudios complementarios del posgrado en la Julius Maximilian Universität, Würzburg, Alemania). Es Profesor jubilado de la UCR y del ITCR, cuya Escuela de Ciencias Sociales dirigió. Actualmente funge como Director de la *Revista CORIS*, es miembro del Círculo de Cartago y de varios consejos editoriales. Fue Presidente de la Junta Administrativa del Museo de Arte Costarricense, Coordinador de la *Revista Umbral* (COLYPRO). Ha sido articulista de Áncora; autor de libros de ensayo, cuento y poesía.

Correo electrónico: zamorar5@gmail.com







Índice de imágenes

2	Buscando el Infinito
1	Bracci, estudio en Puntarenas
7	Abrazo onírico
)	Palo encebado
0	Caleidoscopio
13	Todos somos uno (foto con el pintor y tira impresa)
14	Pareja
15	Espejismo
15	Atisbo
15	Mujeres
15	Abrazo
15	Madre
15	Sukia
l6	Eva
16	Horizonte
L7	Ergo sum
l88	Procesión
L9	Luna Rossa
L9	Cruce
20	De la realidad a la imaginación (escultura)
21	De la realidad a la imaginación (escultura)
22	Sueños de libertad
23	Muñeca de Puerto Viejo
24	Violinista en el tejado
25	No se vende
26	Soñando molinos
27	Expo-MAC
27	Ser y no ser
27	Pecado original
28	Con María
28	Los tres poderes, el cambio
	El político
29	Presencia relativa
	Espejismo
32	Familia caribeña
33	Espera
35	1956
36	
	Resurrección
0.0	Inflorma Conta VV







39	Soñando molinos
40	
42	Cristo amarillo
41	Cronología de pesca
43	Semilla
44	Espera la madre
46	La mujer y la luna
47	El cardenal
48	La muerte del Quijote
49	Bracci en el jardín
50	Tocada e fuga
53	Giusepe (Peppe), el padre
53	Cavallo a dondolo
53	Franca e Peppe, los padres
54	Bracci en México, 1971
55	Espectador
56	Vendedores de fruta
57	Juan Carlos Flores, Edwin Cantillo, Rafa Fernández, Alvaro Bracci
58	Con Rafa Fernández
58	Reflexión
58	Mi familia
58	Con Guido Sáenz
60	La ventana
61	Urbe
62	El estudio, 1980
	Anunciación
64	La amante del monseñor
66	Pinocho con Arlequín
67	El Quijote
	El Cristo de los campesinos
	Crucifixión
	Libro Crucificatur (portada)
71	Poncio Pilatos
72	Le entregan la cruz
73	Lo clavan en la cruz
74	En Jerusalén
77	Clavado en la cruz (detalle)
78	Cirineo
	Lo desvisten
80	Resurrección
81	
	La sepultura
83	La piedad