

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

DEL ARTE ABSTRACTO A LA NEOFIGURACIÓN EN LA PINTURA
COSTARRICENSE
(1970-1978)
*MANUEL DE LA CRUZ GONZÁLEZ, "FELO" GARCÍA Y
LOLA FERNÁNDEZ*

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del
Programa de Estudios de Posgrado en Artes
para optar al grado y título de
Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales

DANIEL MONTERO RODRÍGUEZ

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2017

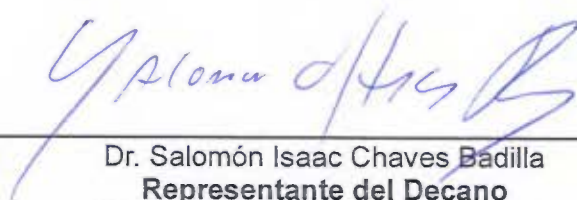
A mi hermana Shirley Montero Rodríguez que con su apoyo facilitó mi proceso de maestría. También a mi familia y amigos, por su solidaridad.

Agradecimientos

A la doctora Marjorie Ávila Salas, tutora y directora de esta tesis, por su guía y comprensión perseverantes a lo largo de esta comprometida faena.

A los consejeros del presente trabajo, doctor Roberto Castillo Rojas y magister Daniel Soto Morúa, por la asistencia brindada. Igual que a todos mis profesores(as) del Programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, por su esfuerzo continuo y dedicado, que me inspira a progresar.

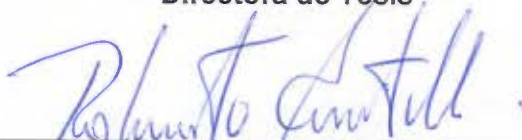
“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales.”



Dr. Salomón Isaac Chaves Badilla
**Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado**



Dra. Marjorie Ávila Salas
Directora de Tesis



Dr. Roberto Castillo Rojas
Asesor



Mag. Daniel Soto Morúa
Asesor



M.A. Eduardo Torijano Chacón
**Representante de la Directora
Programa de Posgrado en Artes**



Daniel Montero Rodríguez
Candidato

Contenido

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Hoja de aprobación.....	iv
Contenidos.....	v
Resumen.....	viii
Abstract.....	ix
Introducción.....	1
0.1. Tema de investigación.....	1
0.2. Problema de investigación.....	3
0.3. Justificación.....	3
0.4. Objetivos.....	10
0.4.1. Objetivo general.....	10
0.4.1.2. Objetivos específicos.....	11
0.5. Metodología.....	11
0.5.1. Análisis de las obras.....	11
0.5.2. Triangulación (análisis general del estudio).....	14
0.6. Estado de la cuestión.....	18
0.6.1. Contexto socio-cultural.....	18
0.6.2. Sobre el tema.....	19
0.6.3. Estudios sobre los artistas.....	22
0.6.3.2. Manuel de la Cruz González.....	22
0.6.3.3. Rafael Ángel Felo García.....	24
0.6.3.4. Lola Fernández Caballero.....	27
0.7. Marco conceptual.....	28
0.7.1. Constructo conceptual de arte abstracto.....	28
0.7.2. Constructo conceptual de neofiguración.....	34
Capítulo I. Fin de la abstracción costarricense.....	42
1.1. I Bienal Centroamericana de Pintura.....	42
1.2. Desenlace de la Abstracción Geométrica en Costa Rica con “Blanco interrumpido” (1971).....	49

1.2.1. Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986) y la abstracción geométrica costarricense.....	49
1.2.2. Análisis de la abstracción geométrica en “Blanco interrumpido” (1971).....	51
1.3. Fin del Expresionismo no-figurativo costarricense con “Ola creciente” (1967).....	75
1.3.1. Rafael Ángel Felo García Picado (1928-) y el expresionismo no-figurativo en el país.....	75
1.3.2. Estudio del expresionismo no-figurativo en “Ola creciente” (1967).....	78
1.4. Última etapa del Informalismo en el país con “Supervivencia” (1971).....	98
1.4.1. Lola Fernández Caballero (1926-) y el Informalismo en Costa Rica.....	98
1.4.2. Informalismo costarricense con “Supervivencia” (1971).....	101
1.5. Corolario.....	119
Capítulo II. Génesis de la Neofiguración en Costa Rica.....	125
2.1. Salones Nacionales de Artes Plásticas.....	125
2.2. Última etapa figurativa de Manuel de la Cruz González: “Desnudo Rojo” (1978).....	132
2.2.1. Manuel de la Cruz González vuelve a la figuración.....	132
2.2.2. Estudio de la figuración en “Desnudo Rojo” (1978).....	134
2.3. El regreso a la pintura figurativa de Rafael Ángel Felo García con “Tugurios” (1970).....	154
2.3.1. Rafael Ángel Felo García y la nueva figuración.....	154
2.3.2. La neofiguración con “Tugurios” (1970).....	157
2.4. La nueva figuración de Lola Fernández en “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo” (1976).....	174
2.4.1. Lola Fernández y la neofiguración.....	174
2.4.2. Análisis de la nueva figuración en “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo” (1976).....	178
2.5. Corolario.....	193

Capítulo III. Análisis sobre la transición de la Abstracción a la Neofiguración costarricense.....	200
3.1. El proceso de la abstracción a la neofiguración en la pintura de Manuel de la Cruz González.....	200
3.1.1. Análisis de la transición de la abstracción geométrica en “Blanco interrumpido”, a la nueva figuración en “Desnudo Rojo”.....	200
3.2. Rafael Ángel Felo García y su transición a la figuración.....	212
3.2.1. Estudio del proceso del expresionismo abstracto en “Ola creciente” hacia la neofiguración con “Tugurios”.....	212
3.3. Del informalismo a la neofiguración en Lola Fernández.....	228
3.3.1. Transición del Informalismo en “Supervivencia” a la nueva figuración con “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo”.....	228
3.4. La coyuntura abstracta-neofigurativa en el país.....	241
3.5. Corolario.....	258
Conclusiones.....	263
Referencias bibliográficas.....	273
Anexos.....	280

Resumen

El estudio del proceso de transición del arte abstracto a la neofiguración, en la pintura costarricense (1970-1978), en los trabajos pictóricos de Manuel de la Cruz González, *Felo* García y Lola Fernández, se realiza a través del análisis semiótica y el método hipotético deductivo, empleando de los tres niveles semiológicos: sintáctico, semántico y pragmático. Esto permite determinar tanto la finalización de la pintura abstracta, como los inicios de la neofiguración en el país para, finalmente, valorar cómo el cambio de estilos en el contexto socio-cultural costarricenses.

En una primera instancia, se analizan las obras “Blanco interrumpido” (1971) de Manuel de la Cruz González, “Ola creciente” (1967) de *Felo* García y “Supervivencia” (1971) de Lola Fernández, como representantes de la abstracción geométrica, el expresionismo abstracto y el informalismo, respectivamente, en Costa Rica. De esta forma, se observa que el arte abstracto no solo significó ruptura en el medio plástico nacional, sino que, a su vez, implicó una revolución pictórica, al posibilitar nuevas formas de trabajo artístico en el país.

Por otra parte, el análisis de los niveles semióticos en las obras “Desnudo rojo” (1978) de Manuel de la Cruz González, “Tugurios” (1970) de *Felo* García y “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo” (1976) de Lola Fernández, permite establecer los inicios del estilo neofigurativo en la pintura costarricense. De este modo, se confirma esa postura revolucionaria del arte abstracto, pues la nueva figuración representa ese cambio artístico que se consigue gracias al rompimiento generado por la abstracción.

Finalmente, la transición del estilo abstracto al neofigurativo en el contexto artístico, cultural y social de Costa Rica, se evidencia al contrastar las obras de ambos estilos en los artistas, así como al compararlas entre ellos. Con esto, la ruptura de la abstracción, y la evidencia de una neofiguración costarricense, con sus particularidades, permiten confirmar no solo la su existencia, de esta última en el país, sino la revolución plástica producida, la cual abrió nuevas posibilidades artísticas en la pintura nacional costarricense.

Abstract

The analysis of the process of meaning in the transition of abstract art to neo-plasticism (1970-1978) on the productions of Manuel de la Cruz González, Rafael Angel "Felo" García and Lola Fernández, allows a critical reading of Costa Rican art of the end of the century (XX to XXI).

Through a semiotic method of study, together with the scientific hypothetical-deductive system in the theory of artistic production, it was possible to determine both the end of the abstract painting, and the beginning of the neo-plasticism in the country, which allowed to finally assess how the change of styles in the Costa Rican socio-cultural context happened. Based on the later mentioned, it was evident that the abstract art did not only mean a break in the national plastic context, but it also implied a plastic (pictorial) revolution, by enabling new forms of artistic work in the country; likewise, it confirms the existence of neo-plasticism in Costa Rican art work. Finally, this study allowed to establish that the transition from non-figurative art to the Costa Rican neo-plasticism shows a pictorial process of the national art related with the local, regional, and global context. In addition, it was possible to determine the existence of a dialog between styles, by both the semantic and technical work and its contextual relationship.

Keywords: Neo-plasticism, abstraction, semiotics, Costa Rican painting, Manuel de la Cruz González, Rafael Ángel Felo García, Lola Fernández.

Introducción

0.1. Tema de investigación

El estudio de las formas de (re)presentación pictórica del proceso de tránsito de la pintura abstracta a la neofigurativa que experimentó el arte costarricense durante los años setenta, es un asunto medular para la comprensión del desarrollo socio-cultural de esta práctica. Esto resulta aún más relevante cuando se toman como punto de referencia los textos de tres pintores icónicos en la construcción de una historia del arte en Costa Rica, como lo son: Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986), Rafael Ángel *Felo* García Picado (1928-) y Lola Fernández Caballero (1926-).

Los últimos treinta años del siglo anterior significaron para la sociedad costarricense un profundo cambio en todos los ámbitos de la vida cotidiana. La economía del país se inscribió en el capitalismo real, y la forma de vida se relacionó cada vez más con los procesos globalizadores de una modernización acelerada y vertiginosa. El mapa cognitivo de la sociedad se transformó y con ello la percepción del entorno social, cultural y político también. De este modo, las formas artísticas se vieron igualmente afectadas, provocando cambios en la forma de percibir el nuevo escenario de la realidad nacional moderna.

En consecuencia, y aunado al periodo comprendido entre 1970 y 1978, el discurso de fin de siglo se asoció a nociones posmodernas¹ de ruptura y crisis, las cuales permitieron releer ciertos discursos hasta entonces tenidos por

¹ El término "posmodernidad" forma parte de un debate teórico asociado con la noción de "modernidad". Ambos términos son abordados por Shirley Montero como paradigmas epistemológicos que se complementan en un diálogo sociocultural actual, el cual permite revisar los postulados generales de la modernidad: razón, ciencia, ética y verdad. Así, la posmodernidad se concibe más allá de un mero periodo, para constituirse en una visión del mundo moderno, logrando instaurar la "crisis" en su sentido etimológico de "evaluación". Es decir, la posmodernidad es una visión crítica y reflexiva del mundo moderno -contemporáneo (2004, pp. 20-32).

inmutables, así como acceder a elementos que permitían relativizar o revisar los discursos plásticos y sus procesos constitutivos tradicionales.

El texto artístico, como producto de un determinado grupo humano, lleva en su genética el germen social. De igual manera, se constituye en eco de las transformaciones sociales y en continuación de los productos culturales heredados. Por ende, el texto artístico sirve como lectura primigenia de los cambios contextuales donde se originan. En este sentido, el estudio de los textos pictóricos de Lola Fernández, *Felo* García y Manuel de la Cruz González, posibilitará una lectura de las conformaciones socio-culturales de la Costa Rica de fin de siglo XX. Así, el tema eje de esta propuesta estará constituido por el interés sobre el análisis semiótico de la *obra artística* como fuente de información y conocimiento, que permita encontrar los significados propios de la transición de lo abstracto a la neofiguración, en el entendido de la concepción teórica de la pintura como producto social y cultural. Se pretende desarrollar un estudio que observe el proceso de permutación en el arte costarricense, concretamente la transformación que se produce del arte abstracto al arte de la neofiguración, a través de las pinturas de estos tres artistas costarricenses (Lola Fernández Caballero, Rafael Ángel *Felo* García y Manuel de la Cruz González), durante el último cuarto del siglo XX. De este modo, el producto cultural (la pintura) servirá como objeto de estudio, sobre todo en su aspecto (re)representativo de una neofiguración que tiende a revisar la imagen. Esto se considera significativo, en tanto que busca establecer no solo la variación que comprende parte de la historia de la pintura costarricense, sino que también intenta determinar cómo se propone el inicio del movimiento neofigurativo en el país.

0.2. Problema de investigación

A partir de las consideraciones precedentes, la problematización del tema de investigación señalado aborda diversos ámbitos, tales como: lo histórico, lo social, lo semiótico-pictórico, entre otros. No obstante, se puede establecer una interrogante básica que sirva de guía al proceso indagatorio, la cual se circunscribe a la siguiente:

¿Cuál es el proceso de los significados que subyace en la transición del arte abstracto a la neofiguración, dentro de las producciones visuales costarricenses de Manuel de la Cruz González Luján, Rafael Ángel *Felo* García Picado y Lola Fernández Caballero?

0.3. Justificación

El último cuarto del siglo XX ha representado para la vida nacional costarricense un periodo de gran significación, en cuanto a las evidentes transformaciones sociales que ha experimentado, como son la tendencia compulsiva a la adquisición de bienes y la marcada división social. Dichos cambios se ven reflejados en el ritmo acelerado de la vida, el marcado consumismo capitalista, la globalización y la tecnologización de la vida cotidiana. Tales procesos de cambio social se interpretan como el sello incuestionable de una modernización. Asimismo, es innegable la relación cultural como producción humana que manifiesta toda transformación de la sociedad, y la experiencia de esta. En tal vínculo se inscribe el trabajo pictórico como expresión fundamental, que no escapa a tales transformaciones sociales ni a su legado histórico.

En relación con lo anterior, resulta importante analizar los significados que se encuentran en las obras pictóricas de los artistas costarricenses Manuel de la

Cruz González Luján, Rafael Ángel *Felo* García Picado y Lola Fernández Caballero². Esto porque son considerados los mayores exponentes del arte abstracto del país³, así como los precursores de la representación neofigurativa⁴ costarricense. Por lo tanto, es un factor trascendental para la investigación.

En este sentido, se propone, en primer lugar, un estudio semiótico (de los significados) de pintura y, por ende, un análisis de los significados de algunas de sus obras en relación con el contexto donde se originan. En segunda instancia, se pretende establecer la vinculación de la obra pictórica del país, con la manifestación latinoamericana del periodo de fin de siglo XX.

Manuel de la Cruz González ha sido proyectado por la crítica como el mayor exponente del arte abstracto en Costa Rica; asimismo, su interés por renovar constantemente su labor pictórica, lo posiciona como un vanguardista de la plástica nacional. Esto se evidencia en incursiones dentro del paisaje nacionalista, la plástica expresionista y la abstracción geométrica, así como el retorno a la figuración, todos claros ejemplos de esto. Obtuvo gran cantidad de premios en las *Exposiciones de Artes Plásticas* (1936) y participó en *Exposiciones Internacionales de Pintores Contemporáneos* (1939). También,

²“La artista es representativa del momento cumbre de la abstracción en Costa Rica y fue invitada a exponer con el Grupo 8 en 1962. Ella fue una de las participantes en la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971); durante este periodo de 1965 a 1971, los cambios serán tan radicales en la relación centro periferia, que podríamos afirmar que el surgimiento de la neofiguración y la resistencia a la penetración cultural desde los centros hegemónicos, dará como resultado, una oposición a las tendencias no figurativas que caracterizaron la década de los años sesentas.” (Montero, 2012, p. 85).

³ Para más información consultar Zavaleta-Ochoa, Eugenia. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense. Ulloa-Barrenechea, Ricardo. (1979). *Pintores de Costa Rica*. San José: EUCR. Rojas-González, José Miguel. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.

⁴ Para mayores referencias sobre la neofiguración consultar: Marchán-Fiz, Simón. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. (11.ª ed.) Madrid: Ediciones Akal. También se puede estudiar al respecto: Merizalde, Catherine. (2013). *Reflexiones éticas y estéticas a partir de “Agonía permanente”*. (Tesis previa a la obtención de la licenciatura en artes plásticas). Universidad Central del Ecuador. Facultad de Artes. Quito. (p. 6). Movimiento artístico que marcó fuertemente la tendencia pictórica de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica.

viajó al extranjero, donde se reveló como uno de los mejores pintores de la época, llegando a relacionarse con artistas como Wilfredo Lam, Oswaldo Vigas y Alejandro Otero. Es fundador y miembro de sociedades artísticas en el país, como *Grupo ocho* y *Grupo taller*. Ante estos méritos, se le otorgó el Premio Nacional de Cultura Magón, en 1981⁵.

Por otra parte, Rafael Ángel *Felo* García se ha destacado como una importante figura de la cultura nacional. Entre 1962 y 1966, fue el primer director del departamento semiautónomo, dentro del Ministerio de Educación, llamado Dirección de Artes y Letras. Desde este cargo, se constituyó en un propulsor del arte en Costa Rica. Además, cuando presentó sus primeros paisajes urbanos en la galería del Banco Central, en el año 1973, se perfiló como uno de los mayores exponentes del paisaje pictórico nacional. Esta conjunción de elementos contextuales hacen que *Felo* García sea reconocido como un artista de gran envergadura, dentro del acontecer nacional del último cuarto del siglo XX (Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, pp. 11-39).

En cuanto a Lola Fernández, sus constantes estudios en el extranjero la proponen no solo como una académica de trascendencia dentro de la enseñanza superior, en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, sino como una pintora con experiencia internacional. Ha sido ganadora de varios premios, como los realizados dentro de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972-1993). Es gran exponente del arte no-figurativo en el país, así como representante de una novedosa figuración en la plástica costarricense. Sin duda la artista es una precursora en cada una de las fases donde se inscribe su

⁵ Para mayor información consultar: Zavaleta, Eugenia. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense y Triana, Alejandra. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central.

producción y, por tanto, una magnífica representante de la calidad artística nacional⁶.

El estudio de la obra pictórica de estos tres artistas significa no solo proyectar la calidad de la plástica nacional, sino brindar un panorama del proceso histórico-artístico en Costa Rica. De igual forma, la trascendencia de la investigación radica en el hecho de que va más allá de un estudio de su labor artística particular, pues se inserta en un momento coyuntural para la producción plástica del país.

Tras la I Bienal Centroamericana de Pintura⁷ en 1971, y su decepcionante veredicto para la participación costarricense, fue evidente el fin del arte abstracto en la pintura nacional. Posteriormente, surgieron obras de marcada tendencia figurativa las cuales, no obstante, manifestaron cierto carácter expresionista y exponían lo que se puede definir como una corriente neofigurativa costarricense. Esto es comprobable tanto en las obras pictóricas de Lola Fernández⁸, como en las de *Felo* García⁹, cuando a mediados de los años setenta ambos artistas abandonaron su labor abstracta para incorporarse a una nueva forma pictórica de mayor figuración. Este hecho se puede comprender como un nuevo periodo

⁶ Mayores referencias en: Rojas, José Miguel. (1994). *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993*. San José: Museo de Arte Costarricense y *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.

⁷ Sobre la primera Bienal Centroamericana de Pintura: "Esa Bienal marcó el fin de algo más de un decenio de arte abstracto en nuestro país. Así, las lacas de 1971 fueron las últimas obras no figurativas González." (2008). Del principio al fin. Costa Rica. *La nación Áncora*. Recuperado de <http://www.nacion.com/ancora/2008/julio/20/ancora1626880.html> [Consulta 20 nov. 2015].

⁸ "Siempre pintora. Hacia finales de los años 70 y en medio de aquel momento de experimentación, Lola Fernández fue retornando poco a poco al empleo casi exclusivo de técnicas pictóricas tradicionales. Nuevos personajes comenzaron a habitar sus telas." Triana, Alejandra. (2012). Lola Fernández, alquimista. Costa Rica. *La nación/Archivo*. Recuperado de http://www.nacion.com/archivo/Lola-Fernandez-alquimista_0_1300470011.html [Consulta 21 oct. 2012].

⁹ "García abandonó el arte abstracto cuando en 1973 presentó en el Banco Central de Costa Rica su exposición sobre la temática de los tugurios." (Zavaleta, 1994, p. 157).

estético dentro de sus labores artísticas individuales, pero coincidentes dentro de las coordenadas temporales.

Con la intención de fomentar un desarrollo cultural y artístico en Costa Rica, se crearon los *Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972-1993)*, donde se retomó el trabajo de proyección de los Salones de 1930. Dentro de este tipo de iniciativa nacional, se presentó una variada propuesta artística. Así, en lo concerniente a la obra pictórica de 1977, se mostró la indiscutible señal de una reciente figuración pos-arte no-figurativo. Estos acontecimientos marcaron un momento artístico que sirve de referente al periodo de transición del arte abstracto a la nueva figuración costarricense. También, parece significativo realizar un estudio sobre el trabajo pictórico inserto en tales coordenadas espacio-temporales, específicamente de aquellos artistas que coincidieron con tales acontecimientos.

En esta I Bienal Centroamericana de Pintura, el artista costarricense Manuel de la Cruz presentó su última propuesta abstracta geométrica. Por lo tanto, como muestra del fin de este periodo, se analizará su obra "Blanco interrumpido"¹⁰ (1971) [Museo de Arte Costarricense]. Manuel de la Cruz González trabajó, simultáneamente, obra no-figurativa y obra figurativa. Así, presentó una etapa final que se caracterizó por ser obra figurativa, después de abandonar por completo la abstracción. "Desnudo rojo"¹¹ (1978) [propiedad particular] es un claro ejemplo de esta fase. Estas manifestaciones pictóricas señaladas se consideran significativas para la evaluación del proceso neofigurativo en Costa Rica, a partir de la obra de este pintor.

¹⁰ Ver anexos figura N° 1.

¹¹ Ver anexos figura N° 2.

Por su parte, Rafael Ángel *Felo* García ha dado muestra de su expresionismo abstracto a lo largo de toda su labor pictórica. Sin embargo, se considera su pintura “Ola creciente”¹² (1967) [colección del artista] como representación de esta etapa en estudio, pues, ya para 1973 el artista presentó su primera muestra figurativa y obtuvo con ella el Premio Nacional de Pintura. Dentro de las obras que se inscriben en esta tendencia se encuentra “Tugurios”¹³ (1970) [colección Banco Central de Costa Rica], la cual es representación clara de esta nueva imagen trabajada por el pintor. Ambas pinturas servirán como referentes visuales del proceso de desplazamiento de la abstracción hacia la neofiguración costarricense.

Por otra parte, en la propuesta artística de Lola Fernández, se observa su labor informalista, donde inicialmente destaca, como una de las más representativas, “Supervivencia”¹⁴ (1971) [Museo de Arte Costarricense]. Esta es la obra con la cual participó en la I Bienal Centroamericana de Pintura, sin obtener ningún reconocimiento. Por otra parte, en el 6º Salón Anual de Artes Plásticas (1977), fue premiada nuevamente su labor por su óleo “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: *Arquetipo*”¹⁵ (1976) [Museo de Arte Costarricense], la cual se emplea como muestra de su consiguiente periodo figurativo¹⁶.

La muestra seleccionada pretende abordar dos momentos de la producción artística nacional, correspondientes a la transición del arte abstracto a la neofiguración, a partir de la obra de los artistas en estudio. La muestra que

¹² Ver anexos figura Nº 3.

¹³ Ver anexos figura Nº 4.

¹⁴ Ver anexos figura Nº 5.

¹⁵ Ver anexos figura Nº 6.

¹⁶ Es preciso reconocer que la artista se mantiene trabajando la figuración al tiempo que elabora su trabajo no-figurativo; sin embargo, cuando concluye su periodo abstracto, *Arquetipo* se considera la manifestación con la que presenta su nueva propuesta figurativa.

se analizará, constituye un corpus reconocido y representativo del periodo correspondiente al contexto histórico de 1970 a 1978, así como a la propuesta pictórica que establecieron estos artistas nacionales. Este tránsito entre estilos se visualiza en la producción de cada artista individualmente; es decir, las obras pictóricas muestran la permutación entre abstracción y neofiguración en cada uno de ellos, por separado.

Las obras de los pintores en estudio se enmarcan en un periodo socio-cultural muy particular para la época, pues los años setenta representaron para el país un momento de estímulo al arte nacional. Algunos incentivos culturales que se presentan fueron, por ejemplo, la creación del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (1971) el cual, entre otros aportes, realizó los siguientes eventos: reorganiza en 1971 la Orquesta Sinfónica Nacional (la cual es autenticada como orquesta sinfónica profesional), en 1972, creó la Orquesta Sinfónica Juvenil y, en 1971, la Compañía Nacional de Teatro emprendió sus labores. Otro aspecto importante en ese momento histórico fue el hecho -ya mencionado- de que se retomaran los Salones Nacionales de Artes, los cuales reiniciaron sus labores en 1972. Esto último representó un estímulo importante para las artes nacionales¹⁷. De igual manera, como parte de este contexto cultural, se llevó acabo la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, en 1971, la cual significó un suceso trascendente en el desarrollo de la plástica, ya que tras ésta se evidenció el fin de la abstracción costarricense. Al concluir el periodo de impulso cultural percibido durante los años setenta, se produce la creación del Museo de Arte Costarricense (1977). Dentro de este entorno histórico, social

¹⁷ Más información sobre estos acontecimientos contextuales en: Rojas, José Miguel. *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993: programa re-visión de un siglo*. v.3. San José, Costa Rica, Museo de Arte Costarricense, 1994.

y cultural de Costa Rica, se reconoce la importancia de un estudio más profundo acerca de los procesos de redefinición de la plástica nacional.

En consecuencia, con el análisis semántico de la pintura costarricense de ese contexto y esos pintores, no solo se busca aportar a la configuración contextual artística del país, sino, a su vez, abrir nuevos espacios de investigación que continúen el proceso dialógico de este tema, de tal modo que se contribuya a establecer futuras propuestas académicas.

El estudio de la nueva-figuración en la pintura de Manuel de la Cruz González Luján, Rafael Ángel *Felo* García y Lola Fernández Caballero, reflexionará sobre el proceso de desarrollo del arte del país, como manifestación de las transformaciones artísticas. También, establecerá la relación entre cultura y sociedad, como aporte al registro socio-histórico y cultural costarricense que, hasta el momento presente, no se ha realizado. En otro orden, por medio de un estudio de esta índole, se pueden considerar las implicaciones que contribuyeron a este cambio pictórico, así como su relación con el contexto sociocultural de Latinoamérica.

0.4. Objetivos

0.4.1. Objetivo general

Analizar el proceso de los significados, en la transición del arte abstracto a la neofiguración (1970-1978), de las producciones pictóricas de Manuel de la Cruz González, Rafael Ángel *Felo* García y Lola Fernández, para dar un aporte a una lectura crítica del arte costarricense finisecular (siglo XX al XXI).

0.4.1.2. Objetivos específicos

- Examinar los principales componentes sintáctico-semánticos que intervienen en el proceso de construcción del arte abstracto costarricense, en el corpus seleccionado, para la comprensión de cómo se inserta en el contexto socio-cultural del último tercio de siglo XX.
- Estudiar los niveles semióticos en los textos artísticos de González, García y Fernández, para una determinación de la presencia neofigurativa en el contexto de la plástica costarricense.
- Reconocer el proceso de transición del arte abstracto a la neofiguración, a partir de los tres pintores costarricenses, como aproximación a las distintas percepciones del objeto artístico en la pintura nacional.

0.5. Metodología

0.5.1. Análisis de las obras

Para efectos del estudio de las obras pictóricas seleccionadas, es fundamental considerarlas a través de los tres niveles, que corresponden al *funcionamiento de los signos*¹⁸, procurando generar un coherente análisis semiótico del texto artístico. Tales niveles se dan en un orden que guía el proceso gradual de interpretación del signo en la obra: sintáctico, semántico y pragmático.

¹⁸ A los elementos semióticos como significante, significado y significación, introducidos por teóricos como Saussure, Ogden, Richards y Peirce, es necesario agregar los de Charles Morris, quien aporta términos que enriquecen el estudio semiótico: "Un ligero desvío se advierte cuando se examina la concepción del signo que Charles Morris nos presenta en la siguiente de sus obras, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values* (1964). Aquí define la semiosis como una relación de cinco términos: el *signo* suscita en el *intérprete* la disposición para reaccionar de una forma determinada (*interpretante*) sobre un tipo de objeto (*significación*), en ciertas condiciones (*contexto*). Ha desaparecido el denotatum de los esquemas anteriores, y se ha introducido un nuevo elemento, el contexto" (Kowzan, 1997, p. 43). Es precisamente esta posibilidad de estudiar el signo en el contexto lo que ha interesado para formular el estudio desde la perspectiva de un nivel *pragmático*, como proponen Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1999).

Estos permiten realizar una interpretación del significante, el significado y su practicidad en el contexto: "El nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios" (Talens, 1999, p. 47).

Inicialmente, se estudian las obras dentro de lo que se entiende como nivel sintáctico, analizando las unidades básicas de sentido, es decir, el signo tal que significante en relación con su significado, con otros significantes y sus significados, generando en su combinación un solo concepto o entendido:

Dentro de este nivel se analizan las relaciones de los signos entre sí. En cuanto que los signos son entidades abstractas compuestas por el significante (clases de señales) con su significado (clase de mensaje) las relaciones entre signos podrán ser abordadas también desde una doble perspectiva: a) la combinación de entidades conceptuales (dimensión semántica) y b) la combinación de elementos de expresión que son clases de elementos perceptibles por los sentidos físicos (visual, auditivo, táctil, etc.) (Talens, 1999, p. 58).

Como se puede observar, el nivel sintáctico queda fuertemente relacionado con el nivel semántico, al producirse una traslación del significante al significado, sobre todo al brindar sentido a la obra: "Quiere esto decir que la separación semántica-sintaxis es pura y exclusivamente terminológica y de metodología, pues ambas regiones están imbricadas" (Talens, 1999, p. 58).

Por otra parte, al encontrar sentido a la relación de signos en las pinturas, se trabajan el segundo nivel, el semántico. Este es de suma relevancia para el estudio, pues no solo brinda comprensión al análisis semiológico sino que, a su vez, es el que abre la posibilidad al estudio meramente de la obra:

Este nivel semántico nos es ofrecido de modo implícito por el texto mismo, en la medida en que la selección de signos, su combinación, etc. constituye un sistema de creencias acerca de la realidad que puede estar o no en contradicción con lo

que explícitamente el autor asuma como suyo, pero que es, en definitiva, el campo que nos interesa para el análisis. Ya hemos dicho y repetido con anterioridad que no importa tanto lo que un artista diga que quiere decir o hacer cuanto lo que realmente dice o hace (Talens, 1999, p. 54).

De esta manera, se comprende cómo el nivel semántico concierne a la proporción entre la interpretación de las obras y su correspondencia con la realidad denotada en las representaciones (o sea, con la obras mismas). Es decir, la suma de significantes y significados, al proporcionar un sentido coherente con la realidad, constituye este segundo nivel del estudio de las obras pictóricas, sin importar las connotaciones que el artista de tales obras haya pretendido establecer.

Finalmente, el análisis de las pinturas, desde su perspectiva sintáctica y semántica, posibilita el entendimiento sígnico de las representaciones y, a su vez, brinda la capacidad de contrastar las manifestaciones pictóricas con su realidad socio-cultural de los años setenta en Costa Rica. Esta facultad de contextualizar las obras se presenta como la tercera fase en el análisis semiológico; este es el nivel pragmático: "Dentro de este nivel se integran por una parte aquellos elementos que remiten a la relación autor/obra y a la correspondiente obra/lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambos, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social" (Talens, 1999, p. 47). En este sentido, la correspondencia de la obra con la realidad socio-cultural de la época a la cual pertenece es significativo, pues, de esta manera se puede establecer la función de la obra como texto artístico portador de sentido y, así, determinar las características fundamentales de las obras para contrastar las variantes estéticas acogidas entre estas.

0.5.2. Triangulación (análisis general del estudio)

Por otra parte, para lograr un correcto análisis semiológico en el estudio, se realizará una triangulación de la información de tal manera que, se puedan cotejar los datos para generar una perspectiva novedosa y objetiva. Esto se logra a través de la propuesta del texto teórico *El sistema hipotético-deductivo científico en la teoría de la producción artística*¹⁹, referido por los autores Talens, Romera, Tordera y Vicente.

De esta manera, a través del estudio semiótico de cada obra que compone el corpus, se logra una correcta interpretación de los signos mediante los niveles de sentido de estos y, así, se establecen las proposiciones necesarias para cotejar la información, mediante un estudio *hipotético-deductivo*. Esta relación entre el estudio semiótico y un sistema hipotético-deductivo es presentado por Talens, Romera, Tordera y Vicente cuando afirman que:

Volviendo a la cuestión de la elaboración de una teoría científica, y yendo al terreno de las formulaciones no estrictamente metateóricas, que son las que nos han ocupado en las páginas precedentes, se hace necesario establecer un eje que organice todos los enunciados e hipótesis para articular un sistema hipotético-deductivo, tal y como se definió páginas atrás, que dé cuenta de la producción artística. Ese eje puede estar constituido –y ese es nuestro punto de partida– por lo que entenderemos, en adelante, como enfoque semiótico (1999, p. 26).

Con esto el estudio semiótico brinda los insumos necesarios (premisas surgidas del estudio de los niveles sintáctico, semántico y pragmático) en cada obra, con los cuales se obtiene la información necesaria para realizar un estudio

¹⁹ Este estudio se basa en la propuesta de Rudolf Carnap, quien: "(...) subraya la necesidad de relacionar los enunciados de lo que denomina Lenguaje teórico (Lt) con los enunciados del Lenguaje de observación (Lo) –niveles supremo e ínfimo en Braithwaite– a través de reglas de correspondencia, de posición intermedia, y que, aunque más directamente relacionadas con el primer nivel (Lt) que con el segundo (Lo), sirven para proporcionar a aquel un apoyo empírico" (Talens, 1999, p. 19). De esta manera, se interpreta una fase teórica y otra de observación, con las cuales apoyar un estudio semiológico concienzudo.

crítico, como se establece en el sistema hipotético-deductivo²⁰.

Este sistema hipotético deductivo se caracteriza por la planificación de niveles, los cuales se generan de manera gradual. De este modo, se realiza inicialmente una recolección de información que produce las primeras deducciones, con las cuales es posible interpretar nuevas conclusiones al cruzar la información mediante un análisis crítico de lo establecido: "Tendríamos así, pues (nivel 1) un conjunto de hipótesis previas, vinculadas a través de (nivel 2) un grupo de hipótesis intermedias a (nivel 3) unos enunciados referidos a producciones artísticas concretas" (Talens, 1999, p. 19). Con esto se genera un primer acercamiento a la pintura abstracta de los artistas costarricenses en estudio, donde se plantearía el estudio de *nivel 1* (capítulo I), resolviendo el primer objetivo específico de la investigación.

Dentro de este primer nivel se pretende determinar no solo cómo intervienen los principales componentes sintáctico-semánticos vinculados al proceso de construcción del arte abstracto costarricense -en el corpus

²⁰ Es necesario aclarar que en la concepción de un método científico como es el hipotético deductivo o, como en este caso específico, *El sistema hipotético-deductivo científico en la teoría de la producción artística*, es imprescindible el entendido de *falsabilidad* de las teorías científicas, o sea, la posibilidad de ser refutadas por la experimentación. Esta idea es propuesta por Karl Raimund Popper (1902-1994), quien explica que toda teoría científica se basa no en un criterio de verdad, sino en un criterio de demarcación: "Aunque (según Tarski y Popper) no puede haber ningún criterio de verdad, sí que hay, de acuerdo con Popper, un criterio de demarcación: el criterio de falsabilidad, según el cual una proposición (o una teoría) es empírico-científica si y sólo si es falsable" (Popper, 1991, p. 3). En este sentido, es necesario comprender que entiende Popper por *falsable*: "Una proposición (o una teoría) es falsable, según Popper, cuando y sólo cuando hay al menos un enunciado básico que la contradiga lógicamente. Es importante que no se exija que el enunciado básico en cuestión sea verdadero, pues la clase de las frases básicas se caracteriza porque todo enunciado básico describe un suceso lógicamente posible (un estado de cosas posible), un suceso cuya observabilidad es lógicamente posible. (Un suceso de este tipo puede ser calificado como una posibilidad de *falsación*)" (Popper, 1991, p. 4). De esta manera, en el método hipotético deductivo, las teorías científicas (en el caso de la investigación, los insumos «premisas surgidas del estudio de los niveles sintáctico, semántico y pragmático») nunca pueden considerarse verdaderas, sino a lo sumo no refutadas, es decir, los enunciados que permiten un análisis semiótico de las obras en estudio y su posterior cruzamiento en la triangulación de la información, se observan como *falsables* en la medida que no han sido refutadas y, asimismo, en la medida que cabe un estado de *posibilidad* de tales propuestas.

seleccionado, sino, a su vez, se busca comprender cómo concluye el periodo abstracto dentro de las producciones pictóricas de los costarricenses en estudio, para establecer cómo se insertan en el contexto socio-cultural del último tercio de siglo XX. En este sentido, se propone –hipotéticamente– que el arte no-figurativo en el país concluye como una ruptura la cual, con el tiempo, pasó a formar parte del arte costarricense.

De igual manera, se estudia la propuesta figurativa de estos pintores generada después de su periodo abstracto, lo cual se considera como el análisis de *nivel 2* (capítulo II), respondiendo al objetivo segundo de la tesis. Al estudiar los niveles semióticos en los textos artísticos de González, García y Fernández, se espera determinar la presencia neofigurativa en el contexto de la plástica costarricense; asimismo se pretende entender cómo fueron los inicios del estilo en el país. En este nivel se plantea la conjetura de que, en el arte del país, se da un proceso neofigurativo posterior al periodo abstracto, dentro de las producciones de los artistas en estudio, y estos fungieron como precursores del estilo.

Para interpretar la información generada, dentro de lo que sería el *nivel 3*, se triangula la información de los dos primeros niveles, de tal forma que la información cruzada posibilita las deducciones críticas: “Si entendemos como *teoría* tanto la que remite al hecho artístico en general como a los hechos artísticos diferenciados (específicos o especiales) todo lo dicho implica que la *teoría* abarcada tanto el nivel 1 (teoría general) como el nivel 2 (teoría específica), mientras la *crítica* se centra en el nivel 3” (Talens, 1999, p. 20). Es decir, se estudian las diferencias y los cambios generados en los argumentos y deducciones iniciales, de forma analítica y crítica, lo cual brinda la posibilidad de

exponer nuevas concreciones sobre el estudio en general. Entonces, el nivel 3 (capítulo III) corresponde no solo al tercer objetivo del estudio sino que, a su vez, responde al problema de investigación. Esto tiene la intención de reconocer el proceso de transición del arte abstracto a la neofiguración, para determinar cuál es el proceso de los significados que subyace en la transición entre dichos estilos, dentro de las producciones visuales costarricenses de Manuel de la Cruz González Luján, Rafael Ángel *Felo* García Picado y Lola Fernández Caballero.

Para este último nivel de carácter crítico, en relación con la construcción signífica de las representaciones pictóricas y los estudios sobre la novísima pintura costarricense, se busca responder a la siguiente hipótesis que orienta esta investigación:

La pintura figurativa posterior al periodo abstracto, elaborada por los artistas costarricenses Manuel de la Cruz González Luján, Rafael Ángel *Felo* García Picado y Lola Fernández Caballero, durante el último cuarto del siglo XX (1970-1978), plantea una propuesta neo-figurativa; con esto se da una revisión del proceso semiótico que subyace en la transición del arte abstracto a la neofiguración, el cual se desarrolló durante dicho periodo. En tal proceso semiótico, la pintura propone nuevos elementos de expresión que responden a los cambios socio-culturales de fin de siglo XX en la imagen pictórica, así el texto se constituye en una revisión de la Costa Rica de este periodo. Este proceso semiótico, que subyace en la transición de las producciones visuales de estos costarricenses, establece a su vez un cuestionamiento de esas imágenes abstractas y neofigurativas, de modo que las deconstruye y las reestructura, como respuesta crítica a los cambios socio-culturales experimentados por la sociedad costarricense, en el marco de la modernización y la globalización del

periodo de fin de siglo XX.

A través de estas conjeturas se trabaja *El sistema hipotético-deductivo científico en la teoría de la producción artística*, donde cada nivel del estudio comprueba dichas propuestas, con la intención de alcanzar el objetivo general del estudio, respondiendo asimismo al problema de investigación.

0.6. Estado de la cuestión

0.6.1. Contexto socio-cultural

Existe una serie de trabajos históricos que, desde diversas perspectivas, establecen la labor artística en Costa Rica, tomando en consideración el contexto cultural de la década de los años setenta. Éstos, abordan aspectos como: pintores costarricenses, orientación expresionista, pintura de paisaje, artistas autodidactas o arte costarricense en general.

Autores como Guillermo Barzuna, Efraín Hernández, José Miguel Rojas, Ileana Venegas y Ricardo Ulloa, han propuesto un panorama artístico nacional. Esto lo realizan ya sea mediante el estudio biográfico de tipo clasificador de artistas costarricenses, como en el caso del historiador del arte Ricardo Ulloa y su libro *Pintores de Costa Rica* (1979); o a través de análisis comparativos que establecen la existencia de una orientación expresionista en la pintura nacional, como es el caso del crítico Eduardo A. Leandro Fonseca en *Análisis de la pintura paisajista de pintores autodidactas en el Área Metropolitana de la ciudad de San José* (1994).

Para efectos de este estudio, es necesario aclarar que algunos de estos trabajos se enfocan en dos momentos específicos: el desarrollo artístico de todo el siglo XX o, por otra parte, solo la segunda mitad de este. A su vez, por el

análisis que realizan de la pintura de Costa Rica, se destacan estudios como *Arte costarricense: un siglo* (2003) de José Miguel Rojas y *Orientación expresionista en la pintura de paisaje costarricense* (1992) de Efraín Hernández. Los textos de Rojas y Hernández son trabajos de clasificación y caracterización de la obra artística, en el contexto costarricense; pero, no son estudios analíticos de pintura neofigurativa, como el que se propone.

Acerca del contexto artístico en Costa Rica, es necesario citar a Guillermo Barzuna Pérez quien, en el año 2005, presentó su trabajo *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000*. Este texto afirma que la segunda mitad del siglo XX es una etapa moderna del desarrollo artístico nacional, donde se presentan signos de vanguardia tardía con respecto a otras latitudes del planeta (Barzuna, 2005). Así, el crítico ubica esta forma artística (vanguardia) dentro del periodo de interés de este análisis, o sea, en los años setenta. De esta manera, Barzuna establece un vínculo entre el contexto histórico donde se inserta su propuesta analítica, y la producción artística que desarrollan Manuel de la Cruz González, Felo García y Lola Fernández. Sin embargo, el estudioso no realiza un análisis específico sobre la abstracción y neofiguración en el país, lo que difiere del trabajo que se propone.

0.6.2. Sobre el tema

Sobre la neofiguración costarricense como tal, se encuentra el trabajo de Ericka Solano Brizuela, titulado *José Miguel Rojas en el contexto de la neofiguración: pintura y obra gráfica de 1984 a 1997*. Este consiste en un estudio tanto del fallo del jurado de la I Bienal centroamericana de pintura, en 1971, como de las teorías propuestas por la crítica del arte Marta Traba; asimismo, el análisis

aborda las obras del artista costarricense José Miguel Rojas.

Una lectura minuciosa del texto permite observar que este muestra un desfase considerable pues, en primer lugar, la autora establece -puntualmente- el inicio del auge de la neofiguración en Costa Rica a partir de 1971 y la I Bienal. Por otra parte, Solano Brizuela realiza su propuesta a partir de las críticas de la época de dicho certamen y, luego da un salto de casi década y media, hasta estudiar las obras de José Miguel Rojas en el periodo comprendido por los años de 1984 a 1997. El estudio no contempla un análisis de las primeras obras neofigurativas en el país, sino que existe un vacío temporal entre las críticas artísticas y el fallo del jurado de la I Bienal, y el contexto del corpus de obras artísticas de José Miguel Rojas que examina. Respecto a esto último, el análisis de las obras se realiza a través de lo que se puede considerar un estudio historiográfico, lo cual hace evidente la ausencia de un análisis semiótico relevante, por lo que no aporta a este estudio.

Así, Solano cae en lo que se puede considerar juicios de valor, pues sostiene que: "A propósito de la neofiguración dentro de la plástica costarricense se ha señalado que esta surgió como resultado de la I Bienal Centroamericana de Pintura realizada en 1971" (2014, p. 226). Esto lo señala a través de los comentarios de Guillermo Montero²¹ quien, por el contrario, sustenta que este hecho es posible a causa de los sucesos de la época, no debido únicamente a la I Bienal, como afirma Solano.

(...) la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971); durante este periodo de 1965 a 1971, los cambios serán tan radicales en la relación centro-periferia, que podríamos afirmar que el surgimiento de la neofiguración y la resistencia a la penetración cultural desde los centros hegemónicos, dará como resultado, una oposición a las tendencias no figurativas que caracterizaron la década de los

²¹ Montero, Guillermo. (2012). La I bienal centroamericana de pintura. *Káñina. Revista de artes y letras*. 36 (extraordinario), 85-89.

años sesentas (Montero, 2012, p. 85).

Finalmente, se puede decir que el estudio no solo manifiesta un desfase temporal considerable en analogía con el periodo de análisis de las obras (1984-1997) y lo que propone como el auge de la neofiguración tras la I Bienal centroamericana de pintura (1971) -en relación con la presente investigación-, sino que propone un análisis de tipo historiográfico de las obras y no semiótico. De igual manera, se plantea el análisis de un artista no solo diferente para el interés de esta investigación, sino que descuida por completo las producciones de los artistas que trabajaron la figuración tras la I Bienal, momento en el que Solano afirma se da el auge de la neofiguración en Costa Rica. Por lo tanto, se considera que el estudio no afecta directamente el tema de investigación; solo brinda un acercamiento a este, desde otras perspectivas, descuidando por completo el interés de este estudio, así como su propuesta analítica.

Para concluir, debido a que el presente trabajo, aborda la transición del arte abstracto a la neofiguración que se (re)presenta en la pintura costarricense, a través de las obras pictóricas de los pintores Manuel de la Cruz González, Rafael Ángel *Felo* García y Lola Fernández Caballero, se observa una importante carencia de estudios, tanto del tema general como de algún aspecto puntual de este. Sin embargo, es oportuno explorar lo que se ha investigado sobre la temática de lo nacional en el arte; así como lo relacionado con análisis en torno al trabajo pictórico de estos artistas en estudio. Considerando esto se revisarán los textos referidos a las producciones de cada artista por separado, para establecer un panorama general sobre el estado de la cuestión.

0.6.3. Estudios sobre los artistas

0.6.3.1. Manuel de la Cruz González

En Costa Rica, las producciones abstractas por excelencia son las generadas por Manuel de la Cruz González (para finales de los años sesenta e inicios de los años setenta del siglo XX). En consecuencia, se encuentra una serie de análisis enfocados en el estudio de su periodo abstracto. Estudiosos como María del Rosario Vargas Flores, Irene María Sáenz Castro, Alejandra Triana Cambroner y Flora Barrionuevo Chen-Apuy²², se han dedicado al estudio del trabajo plástico de este artista nacional, y han brindado perspectivas tanto biográficas como clasificatorias de su obra. Sin embargo, ninguno de los estudios evidencia algún análisis profundo sobre la labor realizada después de sus últimas pinturas abstractas, en 1971. Este vacío propone una ausencia importante respecto al estudio concienzudo sobre el regreso del artista a la figuración.

En el texto *50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González* (1979), María del Rosario, Vargas Flores e Irene María Sáenz Castro dedican un capítulo entero de su tesis a un abordaje biográfico del artista. Luego, realizan lo que se puede considerar una pinacoteca completa de su labor pictórica. Así, las autoras concluyen con una muestra del proceso realizado por el artista. Por otra parte, el estudio solo realiza una brevísima mención sobre la figuración en la producción de Manuel de la Cruz. No se percibe un estudio analítico de esta última etapa del artista. Para esto, describen la imagen visual que brinda su obra *Desnudo rojo* (fecha en 1975 y luego en 1978), transcriben la ficha técnica y

²² La estudiosa realiza el documento *Manuel de la Cruz González*, el cual se presenta como una síntesis biográfica del artista, fungiendo como estudio para niños y jóvenes; este solo abarca hasta su periodo abstracto y no se percibe ningún análisis relevante en relación con el estudio. Barrionuevo, Flora. (2003). *Manuel de la Cruz González*.-1.ed.- San José. C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

clasifican la obra como *Figurativo - geométrico – fauvista* (Vargas y Sáenz, 1979, p. 19), sin explicar o justificar esta última apreciación.

Por otra parte, en el catálogo *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica* (2010), Alejandra Triana Cambronero elabora un estudio sobre la labor del artista desde una perspectiva biográfica y explica algunas de sus etapas:

El escrito resume los resultados de una investigación que partió de dos importantes fuentes: las propias obras abstracto-geométricas de Manuel de la Cruz y una serie de documentos que el artista guardó a lo largo de los años. La mayoría de las obras de carácter geométrico -dibujos, bocetos, óleos, lacas y murales- se conservan en la colección del Banco Central y en otras colecciones estatales, entre las que sobresale también el acopio del Museo de Arte Costarricense (2010, p. 9).

Sin embargo, el texto se encauza en la tercer etapa de Manuel de la Cruz -o sea abstracta-, y deja por fuera la última etapa o vuelta a la figuración, dimitiendo un estudio sobre esta transición de su arte no-figurativo a la nueva figuración.

En cuanto a la labor del artista en el ámbito costarricense, son varios los estudios que hacen alusión a su pintura. Nuevamente, estudiosos como Ileana Alvarado Venegas, José Miguel Rojas, Ricardo Ulloa Barrenechea y Eugenia Zavaleta, exponen trabajos analíticos e históricos, así como algunas catalogaciones de su producción dentro de la esfera del arte en Costa Rica. La mayoría de estos estudios solo brindan una información superficial sobre la labor de este artista y su aporte al arte nacional. También, se percibe una clara distancia de estudios crítico-analíticos de su obra, tanto en general como dentro de una tendencia neofigurativa.

Por otra parte, Eugenia Zavaleta es muy enfática en la labor pictórica del artista. Realiza lo que llama *análisis plásticos* de sus obras abstractas. Dichos

estudios consisten en descripciones de las obras, según criterios técnicos de diseño (ritmo, composición, color, entre otros.), y los relaciona con el contexto histórico general. A su vez, el análisis de la obra del artista no contempla la fase final de su pintura, con lo cual se observa nuevamente una ausencia en cuanto a estudios que aborden ese paso de la abstracción a una posible nueva figuración, en la obra de Manuel de la Cruz (Zavaleta, 1992, p. 71-89).

De esta forma, en relación con el pintor costarricense Manuel de la Cruz, los estudios se pueden considerar biográficos y clasificatorios de su obra. La mayoría de ellos dejan de lado la última etapa de su producción artística, la cual fue figurativa y posterior a su periodo abstracto. Por lo tanto, es evidente la carencia de un abordaje relativo a ese cambio en la producción pictórica de Manuel de la Cruz, pues los estudios encontrados solo proporcionan indicios de esto, sin desarrollar un análisis crítico riguroso.

0.6.3.2. Rafael Ángel *Felo* García

En cuanto al trabajo pictórico de Rafael Ángel García, los estudios que se han realizado van desde lo biográfico hasta la clasificación de su obra en diferentes orientaciones, ya sean expresionistas o abstractas.

El catálogo producido por Ileana Alvarado Venegas, Elizabeth Barquero Segura y Luis Fernando Quirós, titulado *Felo García: artista, gestor, provocador, innovador* (2005), realiza una amplia referencia biográfica, donde se conoce la trayectoria profesional y artística del pintor. En este catálogo, un apartado de Barquero titulado “La estética del tugurio” refiere a la temática del paisaje urbano de García, lo cual posee mayor afinidad con la investigación que aquí se propone. Así, Barquero escribe sobre diversas lecturas críticas realizadas a la

obra del artista. Por un lado, la cataloga de *crítica social* y, por otro, rechaza esto y afirma que “personalmente, encuentro en sus tugurios una solución estética, no social” (Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p. 35), es necesario recalcar que el pintor no pretende aportar soluciones sociales a través de la pintura, sino que se interesa por las soluciones estéticas que realizan los habitantes de los tugurios y representarlas en la pintura. En este sentido, el texto permite un primer acercamiento analítico a la obra pictórica del artista. Sin embargo, la lectura de una posible crítica social en el paisaje urbano de *Felo* García, carece de relevancia para esta investigación, pues no interesa un abordaje sociológico ni antropológico de su obra.

En general, existen otros estudios sobre el pintor, donde se hace referencia a su obra. Por ejemplo, el de Eugenia Zavaleta Ochoa, *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971* (1994), y el de Efraín Hernández, *Orientación expresionista en la pintura de paisaje costarricense* (1992). Estos trabajos pretenden verificar el establecimiento de una determinada forma artística en el país, mediante su manifestación (ya sea abstracta o expresionista) en la plástica de diversos artistas nacionales. En particular, estos críticos se focalizan en la obra pictórica de *Felo* García.

Por otro lado, la historiadora del arte, Eugenia Zavaleta, se interesa por la manifestación abstracta en la pintura de *Felo* García. Su trabajo se presenta entre los años de 1958 a 1971, dejando de lado tanto el periodo de interés para la presente investigación, como la temática sobre la nueva figuración (neofigurativa) del artista, lo cual será el eje medular de este trabajo crítico. En consecuencia, el estudio aporta una visión crítica general sobre la producción

del artista, pero coincide en el aporte que *Felo* García ha realizado al desarrollo de nuevas plásticas en el país.

Finalmente, en el estudio *Pintores de Costa Rica* (1979), de Ricardo Ulloa Barrenechea, se presenta un listado de artistas y de agrupaciones. En cuanto a la obra de *Felo* García, Ulloa menciona su etapa abstracta y cierta influencia extranjera dentro de su pintura. Pero, cuando indica el trabajo paisajista de *Felo* García, la explica de la siguiente manera: "Hoy, esta nueva exposición de Rafael A. García en 1973, ante mis ojos se alza con renovado estremecimiento. El mismo pintor importador del arte londinense rasga todas las velas y brinda, desnuda, la imagen esperada: un arte de contornos costarricense embebido de sangre nacional" (1979, p. 138). De esta forma, Ulloa expone, inicial y levemente, un planteamiento paralelo a esta investigación, respecto a una nueva perspectiva artística dentro de la obra pictórica de Rafael Ángel García. Luego, agrega Ricardo Ulloa: "Trátase casi de un conjuro mágico. Los treinta empátense con un lenguaje contemporáneo. El paisaje, el nuevo paisaje, el esperado, surge y, otra paradoja, gracias a la experiencia abstracta con *Felo* García" (1979, p. 138). De tal manera, relaciona la obra del artista con una nueva imagen cargada de un carácter abstracto. El trabajo de Ulloa no va más allá de un planteamiento general sobre la nueva pintura de *Felo* García, pues no brinda motivos o razones, por las cuáles el arte abstracto del pintor es importante en su nueva representación paisajista, siendo esa la cuestión primordial del presente estudio. Su aporte consiste en observar y proponer una nueva forma estética en el trabajo pictórico de *Felo* García, lo cual sirve para justificar la necesidad de un análisis más profundo al respecto.

De acuerdo con los estudios observados, se puede concluir que la mayoría realiza un abordaje biográfico del pintor costarricense *Felo* García. En cuanto a su obra, las estimaciones de los estudios son -en general- de carácter clasificador. De tal modo, en lo relacionado con su obra y su carácter evolucionista de la abstracción a la neofiguración, no existen trabajos críticos.

0.6.3.3. Lola Fernández Caballero

Respecto a la representante femenina del grupo de artistas en estudio, (la pintora Lola Fernández), se encuentra una gran cantidad de catálogos, dentro de los cuales existe una porción significativa dedicada exclusivamente a la artista y los periodos substanciales de su producción. Dentro de estos se tienen, por ejemplo: *Lola Fernández retrospectiva: 30 años de pintura, 50 años de pintura: Lola Fernández 1948-1998* y *Algunos aspectos de la evolución del arte de Lola Fernández*. Sin embargo, todos estos trabajos realizan un estudio muy general y dejan de lado el análisis profundo de su obra. Incorporando siempre lo biográfico, estos catálogos pretenden brindar un panorama superficial de la labor pictórica de la artista; aunque presentan una amplia gama de su obra, son nulos los análisis de procesos estilísticos, técnicos o formales. Los textos prácticamente carecen de cualquier análisis semiótico, historiográfico o iconográfico, que sirva de fundamento teórico para las afirmaciones realizadas sobre la producción pictórica de Lola Fernández.

Algunos de los catálogos presentan ciertas acotaciones sobre la obra de la pintora, caracterizadas por una evidente subjetividad que va en detrimento de un estudio formal académico. Son meras presentaciones condescendientes con la artista y su obra. Aunque se constituyen en muestras claras de la labor

pictórica de la artista, así como proporcionan pequeños aportes históricos sobre la labor y biografía de la pintora, no trascienden al análisis investigativo como tal. Dentro de estos catálogos se encuentra: *Arte de Costa Rica: Veinte mujeres del siglo XX* (2001); este documento pretende ser una muestra de la manifestación artística femenina en Costa Rica y exhibe la labor pictórica de las mujeres costarricenses a lo largo del siglo XX. El trabajo presenta a la artista como no inscrita dentro de una categoría del *arte feminista*²³, pero sí como transgresora del orden patriarcal, al desarrollarse en un medio y contexto básicamente masculino, a través de su labor abstracta y figurativa. Sin embargo, el texto no ahonda en este importante aspecto, solo realiza una breve descripción de su obra *La violencia* (1959), para ejemplificar la abstracción. En general, este estudio no consigue realizarse como análisis formal de la obra de Lola Fernández y deja vacíos que deben ser completados.

0.7. Marco conceptual

0.7.1. Constructo conceptual de arte abstracto

El arte debe ser entendido como creación conceptual y no solo estético-material, como propone Gillo Dorfles en la introducción al libro *El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo* de Edward Lucie-Smith, cuando de manera general expone: “El arte de todos los tiempos, por lo demás, había conservado y exaltado siempre su función cognoscitiva (y no sólo ornamental), había puesto las bases de una visión del mundo teocéntrica o antropocéntrica, en la que el arte mediaba entre el objeto y el concepto, entre los datos

²³ En: Museo de Arte Costarricense. (2001). *Arte de Costa Rica: veinte mujeres del siglo XX*. San José, págs. 8-10.

sensoriales y los datos mentales" (1983, p. 6). De esta manera, se comprende el arte no solo como elemento estético sino como ideológico, ya que funciona como un sistema de comunicación en la práctica de la sociedad respecto a lo cultural, donde la forma está sometida a la idea de modo similar. En el arte abstracto, la estética pierde sentido como representación y responde solo a entendidos plástico-conceptuales.

Para Karl Ruhrberg y Klaus Honnef, el arte abstracto tiene sus primeros acercamientos con el *suprematismo* y el *constructivismo* rusos, pues en estos se vislumbra la interpretación de la obra de arte como forma, sin importar su representación: "Malevich ha pasado a la historia del arte como el iniciador del suprematismo. Este extraño neologismo quería expresar un objetivo muy simple: el de dar la supremacía a los medios básicos del arte, el color y la forma, sobre la mera representación de fenómenos del mundo visible" (2005, p. 162). De este modo, Ruhrberg y Honnef presentan a Kasimir Malevich como uno de los precursores de este tipo de arte y, a la vez, delimita el pensamiento de la abstracción como ese arte que se aleja de la representación real y da prioridad a los elementos artísticos de la pintura.

En cuanto a la relación constructivista del abstraccionismo, Ruhrberg y Honnef explican cómo toman una posición diversa al suprematismo, permitiendo entender la relación entre ambos términos a partir del aporte que realizan a la concepción de arte abstracto: "Tatlin fue el fundador del constructivismo, un movimiento, en comparación con el suprematismo, mucho más mundano y orientado hacia la tecnología y sus aplicaciones. Los cuadros abstractos y mecánicos y los relieves hechos de vidrio, madera, metal y hormigón de Tatlin, Rodchenko, Vasily Ermilov y muchos otros [...] también se puede remontar al

constructivismo" (2005, p. 165). De esta manera, se postula la mecanización y tecnologización del arte abstracto y su aporte constructivista, por medio de Tatlin.

A partir de estas percepciones, se puede entrever ese sentido del abstraccionismo como arte alejado de la realidad, en cuanto se postula como una no-representación del mundo visible. Karl Ruhrberg y Honnef consideran una tercera etapa dentro de la abstracción, la conocida *De Stijl* o el aporte holandés (2005, p. 173). Sin embargo, Edward Lucie-Smith considera a esta (*De Stijl*) como la contraparte del constructivismo: "El constructivismo fue uno de los predecesores de la abstracción geométrica que todavía practican muchos artistas contemporáneos. Pero las raíces de esta última se encuentran también en Holanda y Alemania. En Holanda el constructivismo tuvo su oponente en el grupo que se autobautizó *De Stijl*, fundado en plena guerra, en 1917" (1983, p. 36). En este sentido, se rescata el aporte del constructivismo holandés, mediante la noción de arte abstracto geométrico.

El abstraccionismo geométrico, encabezado por Piet Mondrian, aporta una ideología dentro del concepto de arte abstracto. Este se encuentra en relación, precisamente, con el trabajo del artista, el cual era: "un estilo puramente geométrico, carente de toda referencia a la figura o el paisaje, hasta alcanzar el estadio en el que los elementos formales de su pintura se simplificaron al máximo" (Lucie-Smith, 1983, p. 36). Esta simplificación de las formas, con la cual se busca eliminar la figura o figuración dentro de las obras, es una de las nociones más generalizadas dentro de una definición conceptual del arte abstracto.

En este sentido, se puede observar, dentro de la idea de arte abstracto, la noción de arte como alejado de la realidad, en tanto que la imagen no representa

el mundo visible; es decir, no existe relación entre la imagen pictórica y la realidad visual. Asimismo, se interpreta no solo como no re-presentativo sino, como no referencia de la figuración.

La concepción de no-figuración es relevante, en tanto que se observa como otra terminología para desarrollar el concepto de abstracción o arte abstracto. Esto es desarrollado por Ana Mercedes González Kreysa, en *Historia general del arte* (2007), donde explica la definición para *tendencias no figurativas*:

Según los teóricos del arte no figurativo como el francés Michel Seuphor, un término como el de "abstracto" para adjudicárselo a una obra que no corresponde a la imitación de la realidad es incorrecto porque, ciertamente, toda obra de arte es una "abstracción de la realidad" al ser una recreación no necesariamente fiel de lo imitado del medio natural. De ahí que el término más adecuado para designar el arte no figurativo sería precisamente este último o de **arte no-objetual**. Pese a ésto, a fuerza de la costumbre convencionalmente se conoce a este tipo de manifestación como **arte abstracto** (p. 123).

Si bien la abstracción es entendida como no-figuración, pues no busca la interpretación de figuras concretas de la realidad, sí se contempla como una representación que da prioridad a los elementos y principios artísticos de la pintura, como son la mancha, el color y la forma básica. Por lo tanto, la *abstracción de la realidad* remite a esta en la medida que la semeja, aunque no de manera exacta y precisa. Umberto Eco plantea estas dos formas de interpretar la semejanza de las cosas:

Resulta indiscutible que los seres humanos piensan (también) en términos de identidad y semejanza; pero también es cierto que, en la vida cotidiana, sabemos generalmente cómo distinguir entre las semejanzas relevantes y significativas, por un lado, y las semejanzas ilusorias y fortuitas, por otro (1997, p. 59).

Por esto, si la abstracción no busca una representación de *semejanzas relevantes y significativas*, sí consigue, indirectamente, una re-presentación *ilusoria o fortuita* con formas y colores, no figurativos, pero sí referentes a la

realidad. Sobre estas discusiones, Eco explica por qué pensamos en términos de identidad y semejanza: “Actuamos así porque cada uno de nosotros ha introyectado un principio indiscutible, a saber, que, *desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás*” (1997, p. 59). Con esto queda claro cómo la pintura abstracta, como objeto real, remite a otra cosa en tanto que sus particularidades generan *relaciones de analogía* con el mundo visual conocido, es decir, cualquier cosa remite a otra por una relación de analogía.

Para Nicola Abbagnano en su *Diccionario de filosofía* el concepto de Abstracción es entendido como: “Operación por la cual una cosa es elegida como objeto de percepción, atención, observación, consideración, investigación, estudio, etc., y aislada de otras cosas con las cuales se encuentra en una relación cualquiera” (1974, p. 20). Con esto, se puede entender la abstracción en cuanto a su relación cognoscitiva, en tanto se vincula con procesos subjetivos y del desarrollo del pensamiento. Sin embargo, el estudioso continúa ampliando el término Abstracto a través de intelectuales como Kant, Aristóteles, Santo Tomas, Locke, entre otros, estableciendo una perspectiva según la cual:

Tales análisis no niegan, sin embargo, la A., sino más bien su noción psicológica, en favor del concepto lógico-simbólico de ella. La A. no es el acto mediante el cual el espíritu piensa ciertas ideas separadamente de otras; es más bien la función simbólica de determinadas representaciones particulares (Abbagnano, 1974, p. 21).

En este sentido, Abbagnano no niega la relación meramente cognitiva de la abstracción como proceso del pensamiento, sino que le agrega rasgos signícos al acto de abstraer, llevándolo al plano de la representación, y proponiendo con esto una carga referencial-simbólica para la abstracción,

alejada de los convencionalismos de la abstracción como a-referencial²⁴.

De tal manera, Nicola Abbagnano propone la abstracción como un proceso mental a través del cual se vinculan símbolos de ciertas representaciones, librando a la abstracción de la a-referencialidad y proponiendo en esta una función sígnica.

Por otra parte, Abbagnano no solo expone la abstracción como un trabajo mental en el cual se enlazan simbologías y representaciones, sino que, a través de Hegel, se da a la tarea de rechazar la idea de *subjetividad* con que se suele cargar al concepto: "Hegel, en efecto, se opone a la opinión de que abstraer

²⁴ Con respecto a la Abstracción en tanto *proceso cognitivo*, como lo plantea Abbagnano, es necesario remitir a Immanuel Kant (1724-1804) en la *Crítica de la razón pura* (1781), pues en esta el filósofo plantea la "Doctrina trascendental de los elementos", en la cual se retoma la posibilidad de los fenómenos y experiencias para producir conocimiento. Aunado a esto plantea el entendido de *juicios sintéticos a priori*, estos son considerados como no procedentes de la experiencia (y percepción), lo cual conduce a fundamentarlos en el sujeto, estableciendo de esta manera el carácter subjetivo del conocimiento.

En este sentido, dentro de este estudio, el filósofo propone su concepción de *Imaginación trascendental*, la cual se interpreta como un modo de entender la realidad inmediata, sin un sentido de experiencia de la percepción: "A la ley natural como ley a la cual están sometidos los objetos de la intuición sensible como tales, debe corresponder un esquema, es decir, un procedimiento universal de la imaginación (exponer *a priori* a los sentidos el concepto del entendimiento puro, determinado por la ley). Pero a la ley de la libertad (como causalidad que no está condicionada por los sentidos), y en consecuencia tampoco al concepto de lo absolutamente bueno, no puede ponérsele como fundamento un esquema con vistas a su aplicación *in concreto*" (Kant, 2009, p. 64). De esta manera, se comprende esa relación con un proceso subjetivo en la propuesta de Abbagnano, pues es mediante un procedimiento *a priori* que se carga el conocimiento de subjetividad, en relación con lo indicado por Kant.

Por otra parte, en el plano de la *función simbólica de determinadas representaciones particulares* planteado por Abbagnano, es necesario estimar el entendido de *esquema* propuesto por Kant, para el estudioso Roberto Castillo en su estudio sobre *La imaginación trascendental en Kant, hacia una estética del espacio* (1994), interpreta esta noción como: "Para Kant, al contrario el esquema debe comprenderse como imagen pura, es decir como imagen que encuentra su origen, no en la percepción sino en la *imaginación pura a priori*, cuya función es de producir las imágenes puras y posibles" (p. 190). En este sentido, más que hablar de re-presentación, la imagen y la imaginación son productoras de conocimiento, por lo tanto el estudioso afirma que: "Es así que la noción de arte en Kant está colocada bajo el signo de la libertad. Toda creación artística es renovación y ensanchamiento del campo perceptivo. Crear significa romper con los cuadros perceptivos impuestos por el entendimiento. El arte crea nuevas miradas sobre la realidad. En este sentido, crear significa trascender la simple percepción. *La imaginación estética crea nuevos tipos de intuición, ella rompe toda expectativa basada en los conceptos a priori*. En el acto creativo, ante todo, es el entendimiento el que está al servicio de la imaginación y no lo contrario" (Castillo, 1994, p. 190). No obstante, si bien el pensamiento Kantiano propone una liberación de la imagen en tanto proceso creativo, como *imaginación pura a priori*, asimismo, en cuanto a la trascendencia de la percepción, la imagen como representación puede seguirse pensando no a-referencial, pues se encuentra ligada al entendimiento, como afirma Castillo.

signifique solamente sacar fuera de lo concreto, para nuestra ventaja subjetiva, tal o cual nota que constituya el concepto, de otras que seguirían siendo reales y válidas fuera del concepto, en la realidad misma" (Abbagnano, 1974, p. 21). De esta manera, aleja la creencia de la abstracción solo como elemento fuera de la realidad, sino que plantea la opción de una realidad dentro de esta misma, ese referente (representación) de los símbolos que se piensan.

De esta manera se comprenden las diferentes formas de designar el constructo teórico de arte abstracto o abstracción. Para efectos de la investigación, es necesario asimilar el concepto de *arte abstracto* como esa no- semejanza con la realidad figurativa (*semejanzas relevantes*) (*función simbólica de determinadas representaciones*), pero sí al contemplar la imagen plástica como referencia de la realidad visual (*semejanzas fortuitas*) (representación de la realidad misma). Por lo tanto, se puede entender el sentido de *no-figuración*, *arte no-objetual* o *abstraccionismo*, dentro de la referencialidad del estudio. Sin embargo, en primer lugar, se preferirá el uso del término arte abstracto, pues como explica González Kreysa es un convencionalismo. En segunda instancia, se empleará el término no-figuración, por su relación con la obra pictórica, como representante de la realidad visual no-referencialidad inmediata.

0.7.2. Constructo conceptual de neofiguración

Después de los procesos artísticos no figurativos, a mediados del siglo XX, comienzan a re-presentarse nuevas formas de creación plástica, las cuales se plantean como una vuelta a la figuración, pero con diferencias sustanciales que se proyectan como novedosas. La neofiguración, como forma artístico-pictórica de los años sesenta y setenta, se propone no solo como un retorno a la

figuración, sino como una tendencia de sucesión en relación con su anterior producto artístico, la no-figuración.

Para el especialista en estética y teoría del arte, Simón Marchán Fiz, la *neofiguración* o *nueva figuración* es, por contexto, una tendencia pictórica que sucede a la no-figuración y que genera, en relación con esta, cambios relevantes:

Desde una perspectiva semiótica, el informalismo reflejaba de un modo indeterminado la relación del hombre con su naturaleza biológica y social. En sus consecuencias connotativas e ideológicas le apartaba del mundo de sus intereses concretos. Su actitud solipsista le fortalecía en una defensa apasionada, patológica en ciertos casos, de un yo enfrentado a su sociedad, contestatario en una especie de vitalismo romántico. Pero este ímpetu formal e ideológico –valioso en sus momentos iniciales– se academiza de tal modo hacia finales de los años cincuenta, que la historia gestual o los conflictos matéricos se convierten en una receta apropiada para un gesto elegante de belleza o una exploración esteticista de la propia materia. En este agotamiento –que requería más amplios análisis– sintáctico, semántico y pragmático se inserta, por una parte, la *nueva figuración* y, por otra, la *reacción constructivista*, como veremos en la segunda parte (Marchán, 2012, p. 13).

Es significativo recalcar que al arte no-figurativo (informalismo) llegó a formar parte de la academia, lo cual lo volvió una fórmula, una norma, con lo cual pierde su sentido inicial *rupturista*, generando así -en parte- su ocaso. Con esto, surge una nueva tendencia plástica ligada a elementos representativos. La neofiguración es entendida como *regresión*, en tanto que: “En este contexto se mueve la amplia gama de «neo-ismos» que remiten a tendencias anteriores a la abstracción” (Marchán, 2012, p. 16). Para el estudioso, el término no solo puede quedar en un entendido de *regresión*²⁵, clarifica que el concepto remite a algo más que la simple retrospectiva, pues es más un después de las tendencias no-figurativas, que una vuelta atrás, a las imágenes representativas.

²⁵ Es significativo señalar que en pintura, así como en la historia del arte en general, no se puede hablar de evolución, progreso o regresión, pues cada periodo artístico tiene su valor particular según su contexto espacio-temporal. Por lo tanto, no se interpreta *regresión* en su sentido literal de *retroceso*, sino en un sentido retrospectivo de *reminiscencia*.

Para la estudiosa del arte argentino, Estefanía Tamburino, la neofiguración es considerada como una de las tendencias que actúan sobre lo que define como *Campo artístico* dentro de la *Escena artística*, la cual se concibe como el espacio donde actúan personas e instituciones que determinan la producción del artista, como mediadores entre la sociedad y la obra (Tamburino, 2008, p. 9). Sin embargo, la autora propone esta concepción como un elemento de ruptura, a través de un análisis de la neofiguración:

(...) la neofiguración argentina, es precisamente el de la de ruptura en las obras de arte y con ella nos referimos a un cambio evidente, a la introducción de un determinado recurso o enunciado que marque una diferencia notoria con obras anteriores y vuelvan evidentes los puntos o momentos en que la noción proyecto de vanguardia se fragiliza lo suficiente como para admitir discursos rupturistas, incluso con el propio proyecto de vanguardia (2008, p. 11).

La tendencia artística de ruptura en la vanguardia, que produce nuevos discursos, proyecta la neofiguración como rompimiento del propio discurso artístico vanguardista. Por otra parte, la estudiosa explica un desarrollo de las características generales que contribuyen a comprender y definir la noción de neofiguración:

Ahora bien, el tipo de obras que estudiamos en este trabajo y que consideraremos como neofigurativas exhiben las siguientes características: primero, operan algún grado de ruptura entre los límites de abstracción y figuración; segundo, integran técnicas y aportes formales de otras tendencias recientes a ella como el Pop Art, diversas tendencias de la opción expresiva e incluso la abstracción geométrica; tercero, las obras presentan una diversidad de elementos aparentemente discontinuos y sin conexión entre sí, lo que confiere a la totalidad de los objetos individuales, una relativa falta de unidad en el sentido de la tradición académica (Tamburino, 2008, p. 12).

Entender la nueva figuración como una tendencia de ruptura no significa, sin embargo, comprender ésta como un total rechazo de los formalismos pictóricos no-figurativos. Parte del postulado de la neofiguración es incluir las características técnico-expresivas de la no-figuración, generando una nueva

propuesta plástica que abandona los academicismos de la figuración anterior, pero incorpora características informalistas.

Cabrera plantea una integración de otras tendencias como el pop art y la abstracción geométrica, pero no incluye todas las tendencias no-figurativas, como sí lo hacen otros autores. Para Armando Torres Michua, no es tanto una idea de ruptura con el arte informal, sino un proceso de reacción frente a un arte no-figurativo agotado: "La Nueva Figuración fue producto de una necesidad expresiva al haberse agotado las posibilidades del Informalismo. La reacción desencadenada no ha terminado todavía" (1974, p. 36). Este crítico no solo plantea una ruptura, sino que también afirma la nueva figuración como un proceso de reacción ante el informalismo; es decir, la nueva figuración responde con nuevas y contrarias estipulaciones a un arte anterior.

Una línea de pensamiento muy similar es la propuesta por Catherine Pamela Merizalde, quien establece una reacción y, a su vez, una integración con la tendencia no-figurativa. Así, la nueva figuración es comprendida como una respuesta a la no-figuración y al contexto socio-político, incorporando una nueva percepción del cuerpo y de la propia figuración. Entonces, la neofiguración retoma la figura humana, representada a través de técnicas informalistas y haciendo a un lado los convencionalismos, al representar la figuración:

La Nueva figuración o Neo figuración fue un movimiento artístico desarrollado entre las décadas de los 60's y 70's del siglo XX, como una respuesta al contexto político (Segunda Guerra Mundial, Revolución Cubana, múltiples dictaduras militares en América Latina, entre otros) que cambiaron la concepción del cuerpo, permitiendo que se regresara a la pintura figurativa, al objeto, a la cotidianidad, pero con las técnicas del informalismo y reaccionando con respecto al arte abstracto (Merizalde, 2013, p. 6).

No solo es una reacción ante la no-figuración; es una negación al propio academicismo de la figuración tradicionalista. Distinguir entre el vanguardismo

no-figurativo y el academicismo de la representación, es la clave para comprender la nueva propuesta figurativa.

Por otra parte, es necesario abordar el eje temático de predilección de la nueva figuración, el cual es -según Tamburrino- el ser humano como germen social: "Tanto en las declaraciones de los artistas como en la crítica que las recepcionó, hubo acuerdo en que el tema predominante en las obras neofigurativas tiene que ver con el hombre, visto como sujeto social inmerso en un mundo que lo sobrepasa: aluden a una serie de 'estados psicológicos' alarmantes, tales como la angustia, el miedo, la soledad..." (2008, p. 12). La neofiguración se preocupa por re-significar la imagen del hombre, reaccionando ante las condiciones de su contexto socio-político, así como ante la representación del ser humano y sus emociones.

Para delimitar el término pues, desde su interpretación como esa ambigüedad figura-representación-ícono, cabría la posibilidad de incluir todas las tendencias que han reestablecido la representación icónica, el teórico atribuye al concepto (nueva figuración) un valor de *transición*: "La neofiguración en el sentido estricto fue una transición entre el informalismo y las tendencias representativas ulteriores. Recupera la representación icónica, acudiendo todavía a muchos procedimientos y elementos informales" (Marchán, 2012, p. 20). De este modo, el término logra interpretarse como transición entre formas estéticas y, a la vez, se propone la relación entre no-figuración y neofiguración, pues esta última guarda con la primera características particulares que las vinculan estéticamente.

Para Marchán la nueva figuración no se puede definir o interpretar sin referenciar otras formas estéticas, siendo esto clave para interpretar este sentido

de *transición* que particulariza al término: "En efecto, no se puede comprender históricamente la neofiguración en sentido estricto desligada de las fuentes del informalismo" (2012, p. 23). La neofiguración no es solamente una vuelta a la figuración (como *neo-ísmo*), sino un paso determinante después de la abstracción, depende de este para existir.

Es necesario ampliar esta percepción y, para esto, Marchán Fiz aporta el constructo teórico de elemento ambiguo, pues es interpretado desde la ambivalencia de la figura-representación. Para esto hace la diferencia entre *representar* como una mimesis y la *figuración* como todo tipo de arte referencial o a-referencial; sin embargo, clarifica que la *figura* debe ser interpretada, desde una perspectiva icónica, como esa imagen reconocible:

El término *nueva figuración* o *neofiguración* se caracteriza por su ambigüedad. El término «figura» es mucho más amplio que el de «representación». En este sentido, todo arte es «figurativo», en especial desde el punto de vista perceptivo de la oposición perceptiva clásica entre la figura y el fondo. Sin embargo, su utilización artística desde 1960 supone la relación con la forma de un objeto, es decir, con la representación icónica en el sentido de la imagen. Por consiguiente, conscientes de su impresión, continuamos empleando la terminología convencional establecida (Marchán, 2012, p. 15).

En este sentido, se logra interpretar cómo el término carga con una referencia heredada, pues a pesar de que *figuración* es un entendido muy amplio, en relación con la *nueva figuración* debe ser interpretado en una perspectiva más cerrada, brindando a éste una concepción de referencialidad más concreta.

Marchán explica el proceso de figuración-representación-iconicidad con el cual se debe interpretar la neofiguración. Inicialmente introduce la relación de *signo-objeto*, en cuanto la obra se vuelve signo del objeto representado. En segunda instancia, la relación instaurada es *icónica* en tanto la obra imita al objeto. Por lo tanto, la obra neofigurativa la entiende como un signo *sustitutivo*.

Es necesario entender esta relación icónica (*obra-significante*, lo representado-*significado*) como una *relación de semejanza*. Esta semejanza es variada y relativista, por lo tanto la neofiguración abarca aquellos movimientos que desde 1960 han reintroducido la representación icónica (Marchán, 2012, p. 15). Como se observa, el estudioso limita la determinación de la neofiguración a través de la contextualización temporal de la pintura, esto con el fin de restringir el amplio panorama que de estas obras se podría asimilar.

Para finalizar, Simón Marchán concluye que el concepto de neofiguración no solo se debe interpretar como una vuelta a la figuración como forma de representación icónica, sino que como transición entre estéticas se postula como un concepto doblemente ambiguo:

Desde las diferentes perspectivas, la neofiguración debe considerarse como el paso de transición entre el polo informalista de la década de los años cincuenta y la nueva representación posterior, una representación interesada cada vez más por las realidades representadas y deseosas de liberarse de las indeterminaciones lingüísticas y significativas. La neofiguración fue una tendencia ambigua en las diferentes dimensiones, a la que se acogieron actitudes diversas y contradictorias (2012, p. 29).

Una postura similar es asumida por Sarriguarte, para quien la neofiguración es considerada un término ambiguo ya que permite integrar todas las posibilidades de la no-figuración (informalismo, abstracción, abstracción geométrica), dentro de la nueva figuración. Esto lo propone como una tendencia confusa:

La neofiguración se enclava entre el informalismo y las tendencias representativas posteriores. Siendo más exactos, diremos que se trata de una transición entre el informalismo de los años cincuenta y su representación posterior: una figuración cada vez más interesada por liberarse de las indeterminaciones significativas. De ahí que, aunque se presente como una postura figurativa, recupere muchos procedimientos y elementos informales. En definitiva, una tendencia ambigua a la que se acogieron diferentes artistas, con lenguajes y posturas muy diversas (Sarriguarte, 2013, p. 60).

Sarriugarte no trata el término como ruptura -como es el caso de Cabrera, sino como eslabón, una transición entre diversos procesos artísticos. Por este motivo, lo justifica como ambigüedad, con lo cual asume una postura más cercana a Simón Marchán. Si bien esto es una vuelta a la figuración, también abandona sus postulados académicos y retoma los formalismos del arte abstracto, procurando generar una ruptura con los principios de este.

En definitiva, se debe comprender la neofiguración como esa tendencia artística de ruptura, la cual genera una variante significativa en el modo de representar y re-significar la representación plástica vanguardista. Pero, a su vez, se debe concebir como una tendencia contestataria, que reacciona ante un arte precedente. Si como figuración no aborda los cánones académicos de la representación, como tendencia plástica se libera de las indeterminaciones significativas de la no-figuración, siendo considerada como una transición entre un arte no-figurativo anterior y una postura estética posterior. Como revela Simón Marchán y Sarriugarte, se considera una manifestación ambigua, pues, es indeterminada al estar entre el informalismo y la representación figurativa.

Por lo tanto, la neofiguración será considerada como esa tendencia que reacciona ante un arte no-figurativo y un contexto socio-político antecedentes, generando cierto grado de ruptura entre tendencias artísticas anteriores, tanto académicas como informalistas; pero, entendiendo esta como una manifestación ambigua, al incorporar formalismos plásticos de arte no-figurativo y representando la figura humana como germen social vulnerable y angustiado, siendo, con esto, un arte de tránsito.

Capítulo I. Fin de la abstracción costarricense

1.1. I Bienal Centroamericana de Pintura

La I Bienal Centroamericana de Pintura, convocada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) en 1971, se enmarca dentro de un contexto socio-político convulso. Los problemas militares presentes a lo largo del territorio centroamericano, como consecuencia de disímiles situaciones políticas, repercutían y se manifestaban tanto a nivel económico como cultural. En consecuencia, el panorama general de Centroamérica era de violencia, desigualdad y crisis:

Por lo tanto, la década del setenta fue un período en que la tensión política se mantuvo, en sus inicios se agudizó la crisis en el Cono Sur: Chile, Uruguay y Argentina. En Centroamérica, debido al triunfo de la insurrección sandinista en 1979 y a la ampliación de las posibilidades de una victoria militar de las fuerzas guerrilleras -en especial del FMLN en El Salvador-, se creyó posible una transformación radical, la cual se evidenció en el discurso político de la izquierda centroamericana, centrado en la idea de que la revolución era la salida a una herencia de violencia, autoritarismo y desigualdad (Barzuna, 2005, p. 24).

Este era el panorama general en la región centroamericana donde se inscribe la I Bienal en 1971. De tal manera, con esta convocatoria se pretendía no solo una labor socio-cultura, sino, a su vez, una forma de integración del territorio, en el marco de la celebración del 150 aniversario de la independencia (Consejo Superior Universitario Centroamericano, 1971, p. 3).

Por otra parte, a nivel nacional, la década de los años setenta significó una época conflictiva en el plano social, la cual trascendió al horizonte cultural. La sociedad costarricense se vio invadida por nuevas ideologías y movimientos de protesta. Esto como consecuencia de una influencia extranjera que se debatía entre problemáticas de carácter global; según lo indica la estudiosa del arte María Enriqueta Guardia:

Al final de la década de los años sesenta y principios de la de los setenta, emerge, en el nivel local, una efervescencia ideológica y social, marcada por el movimiento contra Alcoa (*Aluminium Company of America*) y el surgimiento de movimientos de protesta. Se caracteriza este periodo por la rivalidad entre los dos bloques, por dominación en el mundo y los movimientos estudiantiles extranjeros. Las repercusiones en la plástica nacional van a ser patentes (2008, p. 52).

Como se observa, los acontecimientos revolucionarios costarricenses significaron una transformación a nivel ideológico, social y cultural. Sin embargo, la realidad del país difería drásticamente, en relación con el resto de sus países vecinos como Nicaragua, Guatemala y El Salvador, donde los conflictos bélicos eran de gran envergadura. Esto no significó que las consecuencias de las dificultades sociales, políticas, económicas y culturales no tuvieran repercusiones en el ambiente nacional.

Si, por un lado, las dificultades políticas de los países vecinos afectaron parcialmente a Costa Rica, por otra parte, el proceso de globalización tuvo repercusiones sociales de gran significación, como fueron las propuestas a nivel local. Todas estas condiciones implicaron consecuencias en la esfera cultural costarricense, las cuales iban en detrimento del carácter artístico que se había logrado hasta entonces. Esto lo hace saber Guardia, cuando se refiere al contexto de 1970:

Para la década de los años setenta, nuestro país parece haber caído en la trampa de la globalización y algunos gobiernos olvidaron la importancia de las políticas artísticas y culturales que le han conferido superioridad a nuestra Nación. El aporte privado a las artes, que ha sido importante y ha contribuido a la revitalización de este, también sufre el embate de la globalización (2008, p. 52).

Como se puede observar el fenómeno de la globalización repercutió en Costa Rica para la década en estudio, teniendo consecuencias en el nivel cultural del país. Este es el paisaje nacional donde se enmarcó la I Bienal

Centroamericana, la cual constituyó todo un acontecimiento en el país, involucrando a gran cantidad de artistas nacionales, quienes verían un veredicto poco satisfactorio para Costa Rica.

En este evento, se contó con la participación de los artistas costarricenses: Rafael Fernández (1935-), Lola Fernández (1926-), Jorge Gallardo (1924-), Ricardo Morales (1935-), Cesar Valverde (1928-) y Jorge Manuel Vargas (1942-). Igualmente, en el Salón de Honor se tuvo la presencia de artistas nacionales como: Francisco Amighetti y Manuel de la Cruz González. De este modo, se observó una propuesta muy variada, lo cual iba desde la representación figurativa, hasta la no-figurativa como es el caso de Lola Fernández y Manuel de la Cruz González. Todos ellos, presentaron tendencias vanguardistas que reflejaban tanto una apertura de la visión del arte nacional, como un claro ejemplo de la influencia extranjera, en los artistas que salían a estudiar y trabajar a otras orbes (Consejo Superior Universitario Centroamericano, 1971, pp. 90-111).

Por otra parte, la obra ganadora fue *Guatebala* del artista guatemalteco Luis Díaz: “Este artista concibió un tríptico en metal remachado con tres formas losángicas secuenciales, sintético, y de estilo próximo a la señalética y a la secuencia del cómic; la obra presenta una armadura antigua que es acribillada de balas, desintegrándose; clara muestra de la situación guatemalteca y centroamericana que prevalecía por aquellos años” (Montero, 2012, p. 87). La obra no solo es claro ejemplo de la situación que vivía Centroamérica a nivel político y social en ese momento, sino que es manifestación de la tendencia en la que estaba incurriendo, a nivel cultural, el arte de la región. No era manifestación no-figurativa como se había dado en el continente europeo, sino

una nueva propuesta de carácter figurativo, que se proponía como una figuración con un fuerte sentido crítico de la situación centroamericana en el contexto de la época.

Dentro de los motivos por los cuales la obra guatemalteca consiguió el primer lugar, se determinó su representación temática, clara muestra de los sucesos acontecidos en dicha nación: "Es importante explicar a los lectores que las condiciones de Centroamérica eran distintas y el militarismo dominaba aún [...] No es de extrañar que entre las temáticas de la escuela guatemalteca, el militarismo y los desaparecidos sean temas recurrentes y que caractericen al arte latinoamericano en esa época" (Montero, 2012, p. 86). Este motivo tuvo gran peso para que el arte costarricense no haya obtenido ningún tipo de distinción; no solo porque Costa Rica se mantenía al margen de las empresas militares, sino por la percepción que se generó del arte costarricense como influenciado por una práctica artística foránea.

Según la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, parte del porqué del veredicto quedó aclarado al día siguiente de inaugurado el certamen, cuando se efectúa una mesa redonda sobre la pintura centroamericana. Zavaleta explica: "La crítica de arte Marta Traba manifestó que el arte de vanguardia latinoamericana había dejado de comunicar porque, al incorporar un lenguaje que no correspondía con su propia crisis sino con la norteamericana, se había convertido en una imitación del arte captado, a través de los medios de comunicación colectivos, de dicha sociedad de consumo" (1994, p. 155). De esta manera, se comprende la perspectiva del jurado y el motivo por el cual consideraron algunas de las obras costarricenses, sobre todo las de carácter no-figurativo, como no merecedoras de reconocimiento alguno. Como afirma el

historiador del arte Guillermo Montero respecto al veredicto de esta Bienal, y la circunspección que ha tenido a nivel local con el tiempo: “La negativa de conceder un premio a Costa Rica ha sido interpretado con los años, como una reacción contra la pintura no figurativa” (2012, p. 87). Esto no se debe únicamente al hecho irrefutable de que en Costa Rica no se podían representar fuertes acontecimientos político-sociales, sino por la misma tendencia de los artistas, tras este resultado, al abandonar toda manifestación no-figurativa en la pintura del país.

Como sostiene Guillermo Montero (2012), con el paso del tiempo se fue generando una perspectiva sobre el dictamen de la I Bienal Centroamericana de Pintura, la cual ha hecho considerar que esta fue un llamado de atención a la labor pictórica nacional, pues se evidenciaron las repercusiones de este incidente cultural. Como afirma el estudioso José Miguel Rojas, cuando refiere a la labor pictórica de Manuel de la Cruz luego de sucedida la I Bienal: “González, por su lado y como reacción, abandonó a partir de ese año la pintura abstracto-geométrica para volcarse hacía una pintura contrariamente figurativa y de fuerte colorido” (2003, p. 236). Esto evidencia una respuesta en la actitud artística de la plástica nacional, la cual fue comprobada en la labor de otros pintores costarricense, quienes vivieron en el marco de dicho acontecimiento.

La obra pictórica costarricense de aquel entonces, se encuentra fuertemente ligada a las tendencias abstractas europeas. Esto influyó en el veredicto de la bienal; así como la ausencia de un asidero temático relacionado con los problemas contextuales del territorio centroamericano en general que, si bien no afectaban directamente a Costa Rica, sí fue un hecho que medió en la decisión del jurado. Por otro lado, es necesario considerar que esta decisión

parece obviar la universalidad del arte, al considerar no solo como necesaria la representación filial del contexto socio-histórico en la obra pictórica, sino porque rechaza la pintura de carácter internacional como medio representativo de una realidad generalizada.

El resultado final del jurado, el cual consistió en la abstención de otorgar una mención a los artistas costarricenses que participaron, no solo se asumió como una reacción contra el arte no-figurativo nacional, y sus carencias de relación temática con los conflictos centroamericanos de los setenta, sino, también se consideró como una predisposición positiva hacia la tendencia del arte neofigurativo, en Latinoamérica. Así la predilección del jurado por esta última, es evidencia importante del impulso que tendría:

Al finalizar la década de los años sesentas, el pintor mexicano José Luis Cuevas visitaba San José. Los estudiantes de Bellas Artes le conocían y también los artistas que en futuro participarían en la Bienal, pero en 1971 regresaría como jurado junto a Marta Traba; ellos constituirían el impulso más fuerte de retorno a la figuración, y el frente de oposición a las tendencias no figurativas que habían permitido penetrar el arte de América Latina. Marta Traba se convirtió, con los años, en la promotora de la neofiguración, sustentada en lo que llamaría "Los cuatro monstruos cardinales", dando énfasis a Francis Bacon (Montero, 2012, p. 86).

Al observar la reacción de los artistas costarricenses, luego del dictamen del jurado -donde evidenció una inclinación por la tendencia figurativa y neofigurativa-, se comprende por qué el arte nacional abandonó la expresión no-figurativa, a la vez que se volvió hacia una manifestación pictórica más figurativa.

El estudioso del arte costarricense, José Miguel Rojas, hace patente el hecho irrefutable de un cambio en la plástica nacional. De tal modo, se puede entender el fenómeno de la I Bienal como factor que dio fin a la abstracción en la plástica costarricense. De igual forma, la I Bienal promovió una nueva figuración en la pintura nacional:

En resumen, con el pasar del tiempo, la Primera Bienal Centroamericana de Pintura (1971), resultó ser un evento que en alguna medida cambió el rumbo del arte costarricense. Así se observa que:

- 1) La abstracción de corte informalista, expresionista abstracto o abstracto geométrico cedió el campo a una figuración de fuerte acento expresionista (Rojas, 2003, p. 42).

En consecuencia, se puede afirmar que la I Bienal Centroamericana de Pintura fue el marco contextual que funge como síntoma del fin de la no-figuración costarricense. Asimismo, este hecho cultural fue un suceso de gran envergadura para la pintura nacional, pues evidenció el estado en el cual se encontraba la obra pictórica costarricense, en relación con el trabajo que se realizaba en el exterior. A su vez, brindaba el panorama artístico centroamericano y la relación de este con su contexto histórico inmediato.

Para finalizar, es conveniente entender el contexto cultural de esta I Bienal Centroamericana de Pintura, dentro del país. Esta fue un hecho que marcó grandes cambios, ya que la pintura no sólo se vio en los límites finales de la no-figuración, sino que, a su vez, se presentó ante una nueva forma de representación en la obra pictórica nacional.

Así como en la década de los años sesenta proliferaron los certámenes, las exposiciones internacionales y las becas, lo que fue un aliciente para los artistas y su inserción en las corrientes de vanguardia, la promoción y el impulso que se le va a dar al arte en el nivel oficial y privado, en la década de los años setenta, va a provocar cambios en el ambiente artístico que van a repercutir a corto y mediano plazo. Las terceras vanguardias se abren camino, también la pugna entre dos corrientes plásticas: lo figurativo y no-figurativo (Guardia, 2008, p. 48).

De esta manera, queda claro cómo la década de 1970, dentro del panorama de la I Bienal Centroamericana de Pintura -y a pesar de los problemas socio-políticos que atravesaba el resto de la región-, significó para la plástica costarricense una paradoja. Esto dado que, los hechos socio-culturales implicaban no solo un fin de la no-figuración, sino que provocaban el debate entre

esto y una nueva forma pictórica, surgida como consecuencia del fin de la primera.

1.2. Desenlace de la Abstracción Geométrica en Costa Rica con “Blanco interrumpido” (1971)

1.2.1. Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986) y la abstracción geométrica costarricense

Como representante de la geometría en la no-figuración de la pintura nacional, se estudiará la obra del costarricense Manuel de la Cruz González, pues como afirma María Enriqueta Guardia: “Una de las figuras claves en ese contexto va a ser **Manuel de la Cruz González**, cuya obra abstracta, geométrica y sintética, es un punto de referencia en el arte costarricense” (2008, p. 47). De igual manera, estudiar la obra de este artista es significativo para interpretar las características básicas, del fin en el país, de este tipo de expresión pictórica, así como la relación contextual con el medio cultural costarricense.

La propuesta abstracto-geométrica de Manuel de la Cruz tiene sus comienzos en Venezuela, cuando el artista se auto-exilia en Cuba y luego en dicho país, debido a consecuencias políticas motivadas por la guerra civil de 1948. Por tal motivo, este trabajo se debe a un contacto con el extranjero, donde el artista logra conocer otras expresiones plásticas que lo guían hacia su propuesta personal, la cual importa a Costa Rica y desarrolla a tal punto de ser considerado el mayor representante de esta forma pictórica en el país.

En Maracaibo y en Caracas, González conoció a artistas y obras que causaron gran impacto en sus ideas y en su estilo artístico. El contacto con un ambiente cultural que promovía las últimas vanguardias lo llevó, además, a investigar con profundidad los inicios de la abstracción en Europa y a rendir homenaje en sus pinturas, en sus escritos y en sus conferencias a sus más importantes predecesores abstracto-geométricos (Triana, 2010, p. 35).

La obra pictórica del artista fue muestra del trabajo de abstracción geométrica, nuevo en la Costa Rica de 1960 y 1970; sin embargo, es una manifestación de raíces europeizantes, como deja entrever Alejandra Triana (2010). Los viajes al exterior generaron en Manuel de la Cruz un bagaje cultural tan rico, a través del cual generó su propia propuesta artística.

Por otra parte, es prudente comprender cómo la obra pictórica de carácter abstracto-geométrica de Manuel de la Cruz González encuentra su fin en la década de 1970. Es precisamente en la efervescencia de una Centroamérica cargada de problemas político-militares y una Costa Rica que, si bien -hasta cierto punto- alejada de estas particularidades, se encuentra en pleno enfrentamiento con la globalización, donde Manuel de la Cruz abandona su propuesta no-figurativa. Su última labor de este tipo es presentada en la I Biental Centroamericana de Pintura, siendo interpretada como *un orden superior*.

Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986) es la figura que en el Salón de Honor representa la influencia de las áreas abiertas latinoamericanas [...] Un año antes, había iniciado la serie de lacas que culminaron en 1971, cuando expuso en la Biental, las últimas obras de este tipo. Geometría y minimalismo se unen en un lenguaje que culmina en una sensibilidad aséptica que intenta comunicar un orden superior (Montero, 2012, p. 88).

Dentro de este periodo histórico, y en el marco del acontecimiento cultural de 1971, es cuando el mayor representante de la abstracción geométrica costarricense decide abandonar por completo esta tendencia artística. Sin embargo, se hace indispensable conocer ¿cuáles fueron las características particulares de estas últimas obras plásticas?, ¿qué significados se encuentran en estas? Y, sobre todo, ¿qué significó esto para el ambiente plástico nacional?

Con el tiempo se ha considerado que la obra pictórica de Manuel de la Cruz ha cambiado como consecuencia del veredicto dictado por el jurado de la I

Bienal, pues este dictamen se rigió por la manifestación pictórica que representaba la realidad latinoamericana, rechazando lo que no se dirigía hacia dicha referencialidad. Esto no solo fue indicio del cambio que se estaba gestando en la plástica centroamericana sino que, a su vez, fue signo de lo que se manifestaría en la pintura costarricense:

De hecho, el fallo del jurado de la Bienal de 1971 fue síntoma del cambio que se estaba dando en el arte centroamericano. Dicho jurado estuvo conformado por algunos de los principales promotores de aquella nueva tendencia regionalista: Marta Traba, considerada, entonces, como una de las mejores exponentes de la crítica del arte en Latinoamérica y los artistas -y también críticos- José Luis Cuevas, Fernando de Szyszlo, Armando Morales y Oswaldo Guayasamín. Los premios para El Salvador, Honduras y Costa Rica fueron declarados desiertos y aunque González no participó, su obra fue criticada por no reflejar los problemas sociales y políticos que enfrentaba la región. Es probable que el acontecimiento haya tenido alguna influencia en que el artista optara por cerrar su período geométrico en aquel momento (Triana, 2010, p. 51).

Como consecuencia del veredicto poco favorable para Costa Rica y las críticas realizadas, tanto al trabajo pictórico nacional como a la obra de Manuel de la Cruz, se ha considerado con el tiempo que fueron motivos por los cuales el artista decide abandonar la obra abstracto-geométrica. Sin embargo, como señala Cambronera esto es algo *probable*, pues no se puede afirmar con certeza que esto haya sido una causa segura, pero sí se puede considerar como motivo que reafirmara esta decisión.

1.2.2. Análisis de la abstracción geométrica en “Blanco interrumpido” (1971)

A través del análisis de la obra *Blanco interrumpido* (1971), del artista costarricense Manuel de la Cruz González, se espera establecer cómo está definida su última propuesta abstracto-geométrica, tanto de manera formal como conceptual, a su vez, establecer la relación entre pintura y contexto histórico,

donde se determine el estado formal de finalización de la pintura geometría no-figurativa costarricense. En este sentido, como menciona el estudioso Jorge Chen Sham, la obra de arte se presenta como manifestación de los acontecimientos sociales: "Recordemos que el positivismo plantea una relación de causalidad entre la obra de arte y la sociedad y, en este sentido, existe entre lenguaje y cultura una relación motivada, por la que la obra de arte se transforma en función expresiva de un proyecto comunicativo y sabe expresar las vivencias y las experiencias de una sociedad" (2001, p. 81). Por lo tanto, la obra visual de Manuel de la Cruz se puede interpretar como representación del contexto socio-cultural de la década de 1970, en la medida que procura esbozar la relación expresiva y formal en la representación del final de la no-figuración en el país.

En un inicio es preciso considerar el título de la pintura de Manuel de la Cruz González, el cual funciona como *paratexto*²⁶ pues, en este sentido ofrece un primer acercamiento a la obra y se considera como una guía y dirección de lectura artística en el estudio. Por lo tanto, se hace indispensable interpretar con qué se vincula dentro de la obra como referente y, asimismo, con qué se relaciona signíficamente. De acuerdo con esto, al estudiar el paratexto *Blanco interrumpido*, inicialmente remite a su proposición literal, como *Blanco*, el cual en el *Diccionario de Retórica* refiere a:

Figura* retórica que consiste en dejar sobre la línea, "como si faltaran palabras", un espacio vacío que simboliza un silencio que, al no estar marcado por algún signo de puntuación (que sería lo usual), adquiere un "valor psicológico". Henri Morier pone este ejemplo tomado de Paul Claudel: "Poeta, tú que nos traicionarás! Portavoz, a dónde llevas la voz que te hemos confiado."

²⁶ Será entendido como la relación que realiza Gérard Genette con los *intertextos* como: "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro" (1997, p. 54). Es decir, el título se tomará como un paratexto de lectura que inmediatamente refiere a una analogía signífica.

Se trata pues de una metábola* de la clase de los metaplasmos*. Se produce por supresión* completa (Beristáin, 1995, p. 83).

De esta manera, se plantea el blanco como *vacío-silencio* y esto, a su vez, como *supresión*. Así se podría inferir en la obra una supresión del ruido dejando el espacio en silencio, ante un blanco que abarca la mayor parte de la pintura. Sin embargo, es prudente valorar la carga no solo retórica sino simbólica del blanco, pues de esta forma se entrevé, con mayor precisión, la lectura que de esta obra se pueda realizar. En el *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier interpreta el Blanco de la siguiente manera:

Como su color contrario, el negro, el blanco puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de los colores. Se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico. Pero la conclusión de la vida -el momento de la muerte- es también un momento transitorio en la charnela de lo visible y lo invisible, y por ende otro comienzo. El blanco -*candidus*- es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición (los candidatos a las funciones públicas se vestían de blanco) (1986, p. 189).

En este sentido, el blanco no solo es supresión, *ausencia* o totalidad, sino que tiene un *valor ideal*; es a su vez elemento de *cambio*, de transición de un estado a otro (vida-muerte); es un nuevo *comienzo*. Podría interpretarse el blanco de la obra como ese elemento vacío y silencioso en proceso de cambio. Por otra parte, para estudiar el paratexto completo es necesario comprender el sentido que pueda darse a la palabra *Interrumpir*. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, se entiende como: "Cortar la continuidad de algo en algún lugar o en el tiempo" (2001, p. 876). Con esto se podría asumir que *Blanco interrumpido* remite inicialmente a la discontinuidad del vacío, el fin del silencio, dando paso al cambio, al principio de algo, al nuevo comienzo.

En cuanto a la simbología del blanco, para Jack Tresidder no refiere ya al silencio o cambio, sino que le confiere una connotación un tanto más sublime;

para este, el blanco es: "El color absoluto de la luz, en consecuencia, símbolo de pureza, verdad, inocencia y lo sagrado o lo divino" (2003, p. 35). Con esta perspectiva, la obra del pintor puede ser interpretada con un sentido excelso, pues al dominar el blanco en la composición *Blanco interrumpido*, se pueden connotar ideas más nobles, cercanas a la perfección (*verdad-divino*).

En relación con la imagen del cuadro, se puede decir que responde, hasta cierto punto, a esas relaciones sígnicas del paratexto. Dentro de esta se tienen las *unidades plásticas*: como son las formas geométricas de diferentes tamaños. La posición -como uno de los primeros *formemas*²⁷ a considerar- es variable en cada uno: por fondo se tiene el gran cuadrado del formato en blanco; sobre este se encuentra un cuadrado negro en una posición *marginal lateral derecha* y con una *elevación baja* (sin embargo, hay que recalcar que se encuentra más próximo a la *centralidad*); al lado de este pequeño cuadro, se encuentran dos rectángulos alargados (siena tostado y amarilla ocre) con *orientación* horizontal, dejando entre estos y el cuadro negro solamente un pequeño margen donde el blanco del fondo continúa.

En cuanto a esto, parece pertinente referenciar las significaciones que pueden implicar estas formas geométricas. De esta manera, se tienen los cuadrados, tanto el formato general (gran cuadrado blanco) como el pequeño (cuadro negro) que, según el *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, iconos y emblemas tradicionales*, es: "El antiguo símbolo de la Tierra [...] el cuadrado simbolizaba permanencia, seguridad, equilibrio, la organización

²⁷ Al comprender el *sema* como el mínimo rasgo o diferencia semántica con el cual se logran distinguir los significados, un *formema* puede ser entendido como la *forma* mínima capaz de una carga semántica. De esta manera, este término puede ser estudiado como: "Será aprehendida en una situación «pura» en la que no tiene ninguna característica cromática ni textura (...) y en la que presenta una relación de luminosidad ideal y estable. Por su puesto que, así considerada, esta forma es un objeto teórico" (Grupo M: 1993, p. 190).

racional del espacio, la proporción correcta, limitación, rectitud moral y buena fe” (Tresidder, 2003, p. 70). Nuevamente se rescatan nociones nobles: *equilibrio*, *organización* y *rectitud*. Esto sumado a la relación simbólica del rectángulo que se presenta dentro de la obra pictórica, nos brinda un panorama general de la posible lectura semiótica sobre el trabajo de González.

Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el rectángulo remite no solo a relaciones de excelencia, sino que representa, a su vez, un anhelo de perfección por parte del ser humano. Esto lo explica y relaciona con el *número de oro* (Phi ϕ 1,618); así, los rectángulos: “Simbolizarían la perfección de las relaciones establecidas en la \rightarrow tierra y el \rightarrow cielo y el deseo de los miembros de la sociedad de participar en esta perfección” (2009, p. 876). Con esto, se pueden valorar todas las *isotopías*²⁸ que hasta el momento se han generado al estudiar la obra simbólicamente, y que giran en torno a una idea medular. En este sentido, tanto los formemas *Blanco*, *Cuadrado* y *Rectángulo* remiten al mismo sentido de búsqueda de la perfección, *nuevo comienzo*, *pureza*, *verdad*, *equilibrio* y *rectitud*.

Es inevitable hacer una relación entre el referente que brinda el paratexto de la pintura con la obra visual a la cual titula. Por lo tanto, en este punto, la *unidad plástica-color* recae con gran significado, pues al ser un cuadrado donde prácticamente todo es fondo blanco, especialmente al encontrarse levemente alterado por los rectángulos que invaden a un costado en forma horizontal,

²⁸ Este concepto se entenderá como la *coherencia discursiva*, al contemplar la *conexión entre elementos del texto en el nivel semántico*, como lo plantea José María Pozuelo Yvancos: “Hay isotopía cuando se da reiteración de contenido semántico que permite la lectura jerarquizada de un texto porque al establecer la isotopía se establecen las dependencias de los sememas respecto a un haz, el isotópico, que forma el discurso como conjunto unitario y homogéneo de contenido: no quiere decir que todo texto tenga una sola isotopía, sino que la isotopía, aun habiendo variado en un texto, configura una línea de conexión semántica, una coherencia, un proyecto de lectura.” (2009, p. 207). Es decir, un mismo discurso puede presentar varias isotopías, que jerarquizadas y en conjunto brindan un solo sentido semántico a al discurso (en este caso la pintura).

indudablemente, refieren al *blanco interrumpido*. Por otra parte, la *disonancia* del color, es decir el contraste del cuadro negro y los rectángulos café, en relación con el formato claro, refuerza la idea del pequeño cuadrado como mácula sobre el pulcro fondo.

Sin embargo, esto se logra al estudiar La imagen como *signo plástico*²⁹, y no precisamente como *icónico*³⁰. Es necesario realizar la diferencia, ya que la obra abstracto-geométrica en estudio no es referencial en su sentido icónico. Como señalan Alberto Carrere y José Saborit: “La reivindicación moderna de los niveles plásticos culmina en la evidencia significativa de la abstracción, donde excluida da coartada figurativa, sólo queda reconocer el contenido de formas, texturas y colores” (2000, p. 99). Es decir, valiéndose de las *unidades plásticas* y de los *formemas*, es posible estudiar sógnicamente una obra no-figurativa.

Así mismo, en algunos casos es posible generar una relación de significaciones entre el signo plástico y el icónico, a pesar de la no-

²⁹ Para comprender el término de *signo plástico* es necesario definir inicialmente el entendido de *signo pictórico*. Esto es posible gracias a la *atribución de la dimensión sémica a la pintura*, de la que hablan Alberto Carrere y José Saborit, que implica *presuponer que ésta se encuentra constituida por signos*: “La pintura presenta signos pictóricos diversos y en unidades de diferente dimensión («pinceladas», «manchas», «colores», «formas», «representaciones», «pedazos de tela» o «papel», el propio «cuadro»...), que pueden llamarse propiamente así, signos pictóricos, en la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir, en la medida en que, de manera general, muestran que algo está en lugar de algo para alguien (...)” (2000, p. 73). Comprendido de esta manera al signo pictórico como las unidades mínimas de la pintura cargadas de sentido simbólico o sógnico, es posible interpretar asimismo la idea de signo plástico: “Si entendemos que un signo pictórico (por ejemplo, una función semiótica de «pincelada») tiene expresión y contenido, concluiremos (como se tratará más adelante) que ese tipo de signos a los que se ha dado en llamar *plásticos* (los que no tienen un referente o, como se suele decir en pintura, no son la representación de algo) no se pueden identificar solo con el plano de la expresión” (Carrere y Saborit, 2000, p. 75). En este sentido, se asimila *signo plástico* como *signo pictórico* en la medida en que, interpretados como a-referenciales, logran interpretarse como signos, quedando involucrados tanto dentro el plano de la expresión como del contenido. Para mayores referencias consultar: Grupo M. (1993). “El signo plástico”. En: *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.

³⁰ El término se interpretará como el *signo icónico* establecido por Alberto Carrere y José Saborit: “En resumen: el plano del contenido de un signo icónico no es la cosa real, el objeto extraído de la realidad (exista o no), que por definición es ajeno a la semiosis, sino un concepto, una cierta «representación psíquica cultural», resultado siempre de una selección de rasgos codificados, que se relaciona con los sistemas en el plano de la expresión a través de un proceso de transformación” (2000, p. 98). En este sentido, se puede establecer al icono-signo icónico- como ese referente de la realidad que la resignifica, es decir, requiere de un proceso de codificación y decodificación de las representaciones.

referencialidad con que siempre se pretende cargar estas formas visuales. Esto se establece al reconocer el signo plástico propiciado en el siglo XX “y consolidado a lo largo del presente siglo, pueden reconocerse en algunos cuadros auténticos diálogos, más o menos agitados o tranquilos, entre signos plásticos e icónicos” (Carrere y Saborit, 2000, p. 99). Con esto, queda claro la posibilidad de establecer una relación entre las significaciones del paratexto y la obra visual *Blanco interrumpido*, a pesar de su no-figuración como obra pictórica.

Esto queda aún más claro cuando se hace la relación directa a la referencialidad de las obras abstractas como proceso creativo. Para la estudiosa Marjorie Ávila Salas la creación plástica, aún la conocida no-figuración, es de carácter referencial:

Hoy podemos decir que ninguna manifestación artística, aún la más abstracta, puede ser considerada a-referencial, pues todo aquello que el ser humano realiza, de alguna forma procede de su memoria y de sus experiencias, de manera que en estricto sentido la creatividad puede ser cualidad humana, más no la “creación” (2014, p. 6).

De esta manera, no solo se plantea toda obra como referente de algún aspecto de la realidad sino que, a su vez como texto pictórico, es capaz de comunicar la realidad contextual a través de la perspectiva creativa del artista.

Por lo tanto, se puede interpretar *Blanco interrumpido* como documento³¹ en su sentido historiográfico, a través del cual se pueden entrever algunas pistas

³¹ La obra de arte se puede tomar como *documento* a través del cual se descubre la relación histórico-cultural de una época. La estudiosa María de las Nieves Agesta explica esto cuando refiere *El método iconológico*: “Esta corriente metodológica, en contraposición a la Escuela de Viena, se centra en el **contenido de la obra de arte**, es decir, en el “qué dice”, aunque sin por ello desdeñar el “cómo lo dice”. Por otro lado, se aboca al **estudio de la transmisión de los temas del arte antiguo a través de la Edad Media y su resignificación en el Renacimiento**. Su principal aporte ha consistido en el hallazgo de indicios que permitan armar una cadena de relaciones fundadas y eslabones verificables entre textos, imágenes, ceremonias, prácticas sociales y culturales para llegar a una cabal comprensión de las obras de arte” (1989, p. 4).

para decodificar la relación signífica de la pintura y, a su vez, la relación contextual de esta con su medio.

Siguiendo este entendido de pintura como texto (documento histórico), se puede leer primigeniamente de forma literal lo que transmite la obra. Aun cuando esta es de carácter abstracto (sin embargo, referencial). En este sentido, y tomando en cuenta lo que se ha estudiado en un acercamiento sintáctico de la obra, se puede hacer una lectura inicial que esboce una primera interpretación de la obra.

Para la historiadora Eugenia Zavaleta, la pintura en estudio se propone no solo como una de las últimas de su estilo en el país, sino como ejemplo de la relación sintáctica de *sobriedad, pureza y armonía*:

Y, justamente, éstas son algunas de las cualidades que subrayan el carácter racional de estos cuadros, en donde al eliminarse, por ejemplo, todo rastro de pincelada o textura, se suprime cualquier connotación emotiva.

Finalmente, en *Blanco interrumpido* (Lámina #20), las anteriores características se concretan en una extrema simplificación; plasmó sólo casi la mitad de una franja vertical, seccionada en un cuadro y dos rectángulos. Esto, junto con una armonía por contraste de valor tonal, en donde el amplio fondo blanco neutraliza cualquier estridencia, le proporciona un carácter de suma sobriedad, pureza y armonía. Y así, después de haber alcanzado la más pura síntesis de su lenguaje abstracto, se despide definitivamente de éste (1994, p. 85).

Con esta referencia de la historiadora, se puede corroborar esa lectura primigenia de la obra como paradigma visual de sobriedad (*rectitud*), pureza y armonía (*equilibrio*). De esta manera, se consigue afirmar que, semánticamente, la pintura *Blanco interrumpido* es representación de orden y estabilidad, es manifestación más pura de verdad y perfección (la mención de verdad se refiere al simbolismo del color blanco como se mencionó anteriormente).

En el texto *Cómo mirar un cuadro abstracto: Aproximación a la abstracción pictórica mediante el análisis de obras realizadas por mujeres* (2010), Aurora Alcaide expresa las características elementales para calificar una obra no-

figurativa como Abstracta Geométrica; estas tienen fundamento tanto en el uso del color y las formas, como en la interacción de estas en el espacio:

(...) en la Abstracción Geométrica predominan las formas geométricas simples, como el cuadrado, el círculo, el triángulo y el rectángulo, así como las líneas rectas y los colores primarios: rojo, amarillo y azul, además del blanco y el negro. La composición suele estar estructurada mediante pocos elementos y el color aplicado en capas uniformes y homogéneas, evitando que sea visible la huella del pincel, al igual que cualquier indicio de textura (p. 10).

Atendiendo las características particulares de la obra en estudio, se puede establecer dentro de esta corriente geométrica de la no-figuración. A pesar de la variada tendencia en la que trabajó el artista, es su periodo abstracto el que mayormente le ha marcado dentro de la plástica nacional costarricense. La transformación que sufre la pintura de González es descrita y catalogada como parte de este estilo: "Pasa así de una pintura vehemente y dramática a las lacas en las que surge un arte geométrico de gran síntesis formal. Predomina en ellas la vertical sobre la horizontal. Generalmente sus lacas son dinámicas no sólo por el enérgico contraste cromático - luminoso sino por las formas angulosas y punzantes que rompen la monotonía de las verticales y horizontales del cuadro" (Vargas y Sáenz, 1979, p. 109).

Cuando se estudian trabajos abstractos, se hace necesario establecer el grado de referencialidad que alcanza la obra -como se mencionó anteriormente y según lo establecido por la estudiosa Marjorie Ávila, ni siquiera las manifestaciones abstractas pueden considerarse a-referenciales-. En este sentido, es correcto establecer el grado de representación que puede alcanzar un tipo de obra como *Blanco interrumpido*, para así, interpretar con precisión la relación semántico-pragmática que alcanza la propuesta pictórica.

Aurora Alcaide plantea el grado de realismo del cuadro al estudiar una obra abstracta; también, advierte sobre la tendencia innata a mezclar figuración

y abstracción. Esto lo concibe la estudiosa como *Taxonomía de los cuadros abstractos aplicando el criterio de su grado de realidad*; en este texto expone tres tipos o grados de representación-no-figurativa. Para efectos del trabajo del artista en estudio, es necesario considerar la *Abstracción de 1er Grado o Pura*:

(...)Sus principales características son: ausencia total de cualquier referencia a la realidad, ni siquiera al artista creador, consideración de la pintura como objeto de conocimiento en sí mismo, tendencia al reduccionismo formal y cromático, preferencia por las formas geométricas simples y por los colores primarios y las gamas acromáticas; ausencia total del rastro de la pincelada y, en definitiva, todos los rasgos formales que caracterizan a la Abstracción Geométrica (...) (Alcaide, 2010, p. 16).

Establecida la obra no-figurativa de González, como abstracción geométrica con calidad referencial, es posible determinar su capacidad semántica en tanto relativa al trabajo plástico. De igual manera, al estudiar ya las referencias simbólicas del blanco, el cuadrado y el rectángulo, en calidad de *pureza, sobriedad y armonía*, es posible avanzar más en cuanto al estudio de su obra. Para el pensador Guillermo Montero, quien indiscutiblemente se refiere a las últimas obras no-figurativas del artista -dentro de las cuales se encuentra *Blanco interrumpido*-, las ideas de pureza y armonía se presentan como un *orden superior*, debido a la relación matemática de las obras:

Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986) es la figura que en el Salón de Honor representa la influencia de las áreas abiertas latinoamericanas. [...] Un año antes, había iniciado la serie de lacas que culminaron en 1971, cuando expuso en la Bienal, las últimas obras de este tipo. Geometría y minimalismo se unen en un lenguaje que culmina en una sensibilidad aséptica que intenta comunicar un orden superior; metafísica pura, basada en el número y la proporción. Con los años, los ensayos óptico-retinales dan paso a su obra maestra: el blanco y el negro son interrumpidos por el color-luz. Es un diálogo razonado de la vida y la muerte, una idea superior³² (2012, p. 88).

Es evidente que se refiere a la *proporción áurea*³³, que anteriormente se

³² El subrayado es propio y para fines del presente trabajo.

³³ La proporción o sección áurea ha sido empleada desde la antigüedad: "En los *Elementos de Euclides*, la obra en la que toda la matemática empírica contenida en las observaciones de babilonios y egipcios

mencionó en cuanto al rectángulo y su relación con el número Phi ϕ . Ésta proporción o *número de oro*, es de mucha relevancia para el arte no-figurativo, pues "Para los artistas abstracto-geométricos, la mejor manera de crear una obra de arte perfectamente equilibrada y universal, es mediante los números" (Calvo, 2014, p. 116). Con este entendido, es justo cuestionar ¿cómo consigue este tipo de representación en la obra?, y asimismo, ¿qué connotaciones y qué sentido tiene este para la obra y su significación?

Se puede establecer con certeza el empleo de esta práctica matemática dentro de la obra, como lo hace saber Esteban Calvo Campos en su estudio *Manuel de la Cruz González, su noción de "arte cósmico": la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación* (2014). No solo se establece esta característica aurea en las obras del artista, sino que perfila una de las asociaciones posibles con este sistema: "Este aspecto de las dimensiones áureas fue muy utilizado por González durante su etapa de abstracción y en los procesos cuando estuvo fuera de Costa Rica, en particular con los aspectos musicales asociados con sus creaciones pictóricas" (Calvo, 2014, p. 114). Con esto, es posible no solo afirmar el uso del *número de oro* (Phi ϕ 1,618) en la pintura, sino que se genera una sujeción entre formas artísticas diversas dentro

adquiere su carácter teórico y especulativo, es donde se encuentra la primera fuente documental importante sobre la sección áurea" (Bonell, 2000, p. 26). Por otra parte, la proporción aurea también ha sido utilizadas por grandes figuras como Leonardo da Vinci, quien realiza un aporte al término: "Según Pacioli, Leonardo da Vinci fue el ilustrador *De Divina Proportione*, y es precisamente a él a quien se atribuye la otra denominación con que es conocida esta proporción: *sectio aurea* (sección áurea) de donde provienen los nombres de Sección de Oro, Golden Section, Goldene Schnitt, Section d'Or, etc." (Bonell, 2000, p. 17). En este sentido, es preciso anotar como la proporción aurea ha sido empleada desde en la pintura hasta en la arquitectura por Le Corbusier, para efectos del estudio ésta proporción será entendida como lo establece el estudioso matemático Fernando Corbalán: "El número áureo o la proporción áurea (también llamada *divina*, *de oro* y otros nombres igual de rimbombantes), tiene un origen modesto. Se trata de dividir un segmento en lo que en la Grecia clásica (hace más de 20 siglos) se llamaba *en media y extrema razón*. ¿De qué va el tema? Dado un segmento cualquiera hay que trocearlo en dos partes de distinta longitud, de forma que el cociente o razón entre la longitud de todo el segmento y la de la parte mayor sea igual al de esa parte mayor entre el menor" (Corbalán, 2009, p. 103).

del trabajo pictórico.

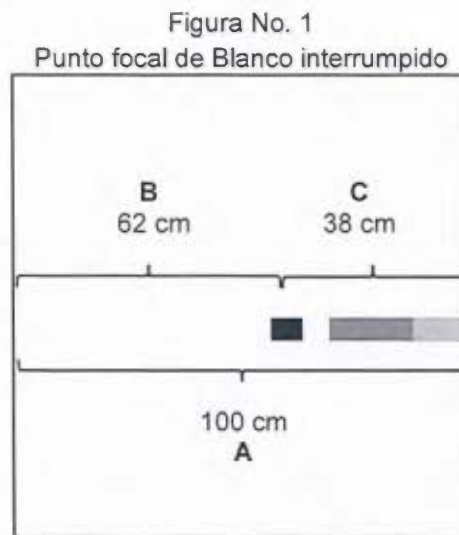
Ante esta relación pintura-música³⁴, es pertinente examinar cual es la importancia, no tanto de esta asociación de formas, sino de su parentesco simbólico con el uso de las matemáticas; por qué era significativo en la pintura la correspondencia música-matemáticas-artes visuales.

Este vínculo con la música tiene relaciones sígnicas que se vuelven relevantes para el estudio, ya que la música y su correlación matemática son equivalentes de perfección, como se buscaba en la pintura; de igual manera, es importante debido al conocimiento que González tenía sobre la música clásica, en especial la del barroco Johann Sebastian Bach: "Al lado de su análisis de la estructura matemática de la música de Bach, para el pintor, esta última, se concentra en su forma más pura, particularmente en la forma musical de la fuga, considerada como la manifestación técnica y artística más madura y libre de la escritura contrapuntística" (González-Kreyza, 2012, p. 35). El uso del *contrapunto* para obtener un *equilibrio armónico* en la música es el mismo propósito que busca la producción de Manuel de la Cruz González al utilizar el blanco, el cuadrado y el rectángulo en su obra *Blanco interrumpido*, o sea esa armonía

³⁴ A la correspondencia, antes mencionada por el estudioso Esteban Calvo, entre las dimensiones áreas de González y los aspectos musicales asociados con sus creaciones pictóricas, se puede sumar el análisis de Ana Mercedes González Kreysa *Música y artes visuales en Costa Rica* (2012), en el cual determina a Manuel de la Cruz como uno de los pioneros en la implementación de lo que considera como *Metáforas acústico-visuales*: "Pese a que se hace necesaria una investigación más profunda en lo concerniente a la incidencia de estas corrientes acústico-visuales en Costa Rica, podemos empezar proponiendo al artista pionero en este campo, nos referimos a Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986)" (2012, p. 35). Sin embargo, González Kreysa no establece dotes sinestésicas en el trabajo del pintor, pero si refiere cierta influencia musical en algunos de sus trabajos: "(...) en un álbum de dibujos a plumilla que data del año 1939 encontramos unos ejercicios a mano alzada en los cuales transcribe su percepción sensorial de obras como El mar de Debussy, una composición constituida de suaves formas orgánicas, que resaltan la irregularidad rítmica de la composición" (p. 35). Otro ejemplo lo podemos observar cuando Calvo afirma que: "Aunque son pocos los bocetos y obras concebidas a partir de metáforas musicales, sabemos que Manuel de la Cruz González se dedicó durante un tiempo a crear pinturas a partir de composiciones musicales: "Cuando viví en Venezuela quise pintar la música. Le di valores pictóricos a las notas musicales y así elaboré once cuadros basados en partituras" (AG-K)" (2014, p. 117).

equilibrada y perfecta.

Esto es aún más significativo cuando se estudia la composición de la pintura, ante todo por el evidente uso de las relaciones áureas. Pues, si se analiza la posición del *punto focal*, localizado en el pequeño cuadro negro que contrasta fuertemente con el blanco del fondo, se distinguen proporciones numéricas que están en razón unas con otras; es decir, sus diámetros están en proporción de similitud.



Como se observa en la figura No. 1, si se divide el ancho total del cuadro **A**, 100 cm, por el número Phi ($\phi = 1.618[\dots]$), se obtiene 61.804697157 que es equivalente a la distancia de **B** y, a su vez, al dividir este resultado por Phi, se consigue 38.1982059067, el cual es correspondiente a **C**. En este sentido, se puede determinar la razón que existe entre estos, donde **A** es a **B** como **B** es a **C**. Esta correspondencia es lo que determina la proporción áurea (o *divina*), tal y como explica el estudioso del arte Frederick Malin: “La Proporción Divina se define como aquella en la cual la relación entre el mayor y el menor es igual a la que existe entre el mayor por un lado y la suma de mayor y menor por otro”

(1984, p. 69). Con esto, queda establecida la relación matemática del número de oro en la pintura en estudio.

Para la abstracción geométrica *Blanco interrumpido*, el número es la representación de la creatividad del ser en tanto que manifiesta ritmo, o sea es la medida justa: "El número es el infinito perceptible, la escancia del ritmo que para ser convertido en emoción estética, debe ser modificado o acordado según una voluntad creadora, solo en la medida, compaginamos la emoción estética de la forma, -la forma es medida-" (González, 2014, p. 167). Es evidente el conocimiento que el pintor tenía del número y su relación *emotiva* -como él mismo llama- con la representación estética. La importancia del conocimiento del artista sobre las matemáticas, solo es relevante en la medida en que puede demostrarse el uso en la pintura en estudio.

En relación con lo anterior, se hace incuestionable la temática que se está tratando de dirigir en la obra *Blanco interrumpido* y que posee diferentes codificaciones: puede ser entendida como un orden perfecto de la pintura; podría ser interpretada como equilibrio estético; o, como lo establece Eugenia Zavaleta, cuando habla de las obras de González de 1957, como *armonía absoluta*:

Evidentemente, en este momento, el artista se encontraba en un proceso de análisis de la forma, lo cual se tradujo en una paleta muy sobria, en el apego a figuras geométricas monumentales, colores planos y superficies lisas. Sin duda, González se encontraba en busca de la pureza y la sobriedad, el equilibrio y la armonía absoluta (1994, p. 51).

El sentido *absoluto* es significativo, pues es la particularidad de este arte, un estudio perfecto de la composición, las formas y los colores que remite a esa idea imperiosa. Hasta este punto, se puede observar el claro interés en la obra por referenciar ese sentido de pureza, equilibrio, orden y perfección. Por lo tanto, se vuelve indispensable determinar cuál el propósito de tal manifestación

pictórica, qué representaba esto para el espectador, y sobre todo, cómo se interpreta esta última propuesta no-figurativa del artista costarricense.

Según la estudiosa Aurora Alcaide, un cuadro no-figurativo, aparte de su representación objetiva: líneas, formas y colores, puede responder a otros objetivos en cuanto a la funcionalidad de la obra: "Expresar la esencia universal del mundo, la Verdad, el ideal Belleza Absoluta y la Máxima Perfección, a la que Platón alude en su Teoría de las Ideas y que mantiene nexos con la Teosofía y otras filosofías esotéricas y religiones" (2010, p. 23). Para Alcaide la pintura desempeña diferentes funciones (*mágica, educativa y transmisión de máxima moral*), para esto considera la independencia de la obra como cosa funcional a-referencial, es decir, independiente del propósito del autor y de las interpretaciones variadas de una pintura; esta presenta en sí un solo propósito, una única semántica (isotópica si se quiere), que es la que le brinda valor como elemento signifiante. Asimismo, presenta la posibilidad de extraer de una representación abstracta la *idea Belleza Absoluta y la Máxima Perfección*, como esa funcionalidad de la pintura al transmitir una *máxima moral*.

Según lo anterior, algunas obras abstractas buscan transmitir estas ideas de *Belleza Absoluta y Máxima Perfección*, como una intención semántica; es decir, no solo es presentar un *Orden* estricto en la obra, sino que, a su vez, busca representar la *esencia universal del mundo, la Verdad*. En cuanto a esto, es conveniente estudiar el propósito o relación que se hace en la obra en estudio en relación con estas significaciones, no solo el planteamiento inmediato de la obra, sino también, su trascendencia a nivel contextual.

Indiscutiblemente, la obra pictórica va dirigida hacia un espectador que debe leer el trabajo como un texto visual. En este sentido, la estudiosa Alejandra

Triana propone una perspectiva sobre el enfoque al que va dirigida la obra: "Pero más allá de un equilibrio decorativo, el artista pretendía que la belleza de una composición geométrica con campos planos de color debía cumplir los cometidos mágicos de integrar al espectador con el orden y la esencia del universo" (2010, p. 62). En relación con este planteamiento, se puede asimilar la pintura *-Blanco interrumpido-* como un elemento que comunica patrones de *orden*, aunando a la no-figuración el sentido de *esencia del universo*, como propósito semántico del mensaje pictórico.

El investigador Esteban Calvo, quien se dedica a estudiar tanto la obra de González como su ideología³⁵, logra determinar cuál es la intención de las representaciones no-figurativas al exponer la referencia de *Belleza Absoluta* en la pintura. Esto lo consigue analizando el documento *El arte como integración cósmica* del propio pintor costarricense:

Para González, crear objetos bellos no es sinónimo ni efecto de imitar la naturaleza, la creación se produce mediante la relación de geometría y color; una pintura se concibe como si se tratara de una armonía musical. Más allá de lo que para nosotros pueda significar un objeto bello, para González la belleza era un medio para integrarnos con el cosmos; mediante la interacción con una obra de arte el espectador se conectaría con el cosmos (2014, p. 118).

En este punto, se pueden comenzar a esbozar las relaciones sintáctico-semánticas de la pintura. El uso del blanco, el cuadrado, el rectángulo, así como la forma de composición aurea, responden a una necesidad de representar un orden perfecto; que como vemos con Triana y Calvo, va dirigido a integrar al

³⁵ Para el estudioso Esteban Calvo es necesario referirse a una serie de filosofías, teorías e ideas con las cuales poder interpretar la forma de visión y, con esto, la pintura de un artista como Manuel de la Cruz González, algunos de estos pensamientos son por ejemplo: la Filosofía de la naturaleza (*physis*), el Pitagorismo, El número phi, entre otros. Para mayores referencias en: Calvo, Esteban. (2014). Manuel de la Cruz González, su noción de "arte cósmico": la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación. *Escena Revista de las artes*. 72 (2), 101-121.

espectador con el cosmos³⁶. Esta idea de lo sublime, puro y equilibrado es presentada al espectador como paradigma de perfección cósmica.

Por otra parte, este planteamiento no es del todo desconocido; parte del propósito de la abstracción geométrica va dirigido a manifestar un orden en tanto *esencia universal*. Sin embargo, lo significativo al estudiar esta intención de la obra por integrar espectador y cosmos, tiene que ver con la finalidad que se busca tras esta función. Esto lo plantea la estudiosa Marjorie Ávila al proyectar la capacidad del arte abstracto geométrico en tanto referente visual: "Es innegable la capacidad de la geometría para expresar solidez estructural y al mismo tiempo elevación esencial mística. No existe ninguna otra modalidad artística, que pueda expresar con tanta precisión la organización y el orden como aspiración humana" (2014, p. 10). En este sentido, es imperioso establecer esa búsqueda de *organización-orden* que enuncia una *aspiración humana*, como lo hace ver Ávila. Por lo tanto, se puede relacionar la obra de arte, como manifestación de ese anhelo de orden por parte del ser humano, ya no solo como aspiración en el replanteamiento pictórico.

Se puede decir que la pintura *Blanco interrumpido* (como obra no-figurativa) buscaba representar la *Belleza Absoluta y Máxima Perfección* con el propósito de *integrar el ser humano al cosmos*, impulsado por esa *aspiración del ser humano*, como señala Ávila. Sin embargo, tras estas deducciones se encuentra una finalidad, la cual se plantea con la presentación de la obra. Como propone Alejandra Triana, la belleza de la representación pictórica es una vía hacia la armonía espiritual en la pintura de González:

Esta belleza -según lo mencionó- puede encontrarse en la naturaleza, así como

³⁶ La idea de *cosmos* se interpreta como: "Mundo (conjunto de todas las cosas creadas)" (Real Academia de la Lengua Española, 2001, p. 455).

en el arte; es necesario buscarla porque, oculta tras las apariencias y envuelta actualmente en un mundo caótico y materialista, es una de las pocas vías hacia el equilibrio cósmico, hacia la armonía espiritual y hacia la verdad (2010, p. 67).

Según lo anterior, se comprende esa aspiración humana de las representaciones abstracto-geométricas como un camino hacia la *armonía espiritual*. Es decir, orientar el espíritu del hombre hacia la armonía y la *verdad* es el cometido de la obra del pintor. Esta idea es planteada con precisión por Ávila, basándose en los estudiosos Bloch y Marcuse, quienes proponen al arte como medio en la *construcción de un mundo utópico y mejor para todos*. Guiada por ellos, la estudiosa plantea que el arte es la expresión de un espacio-tiempo que busca un mundo mejor, alternativo a la realidad (2014, pp. 2-4). Esto no solo lo establece en el arte abstracto geométrico en general, sino que lo esboza dentro del trabajo pictórico de Manuel de la Cruz González, cuando diferenciando la obra del pintor con la de su homólogo Herberth Bolaños, el primero sí concibe esta forma utópica de pensar el arte: “La producción de Bolaños, a diferencia de la de Manuel de la Cruz González, no cree idealmente en la capacidad humana de encontrar por sí solo el orden y la organización para una nueva sociedad” (Ávila, 2014, p. 19).

Como se puede observar, la pintura *Blanco interrumpido* se proyecta como referente de un mundo utópico al que puede aspirar el ser humano. Por otra parte, el planteamiento utópico de un mundo mejor funciona como estímulo para que el hombre busque el cambio (como se vio la simbología del color blanco en la obra en estudio) y se genere una mejora no solo del entorno, sino del mismo humano como ente espiritual, un *nuevo ser humano*. Esta idea se maneja dentro de las posturas del arte geométrico no-figurativo:

Es un viejo sueño de los artistas que la creación de un entorno mejor y más bello promueva el surgimiento de un ser humano nuevo y más noble. [...] Pero tanto

si se trataba de la estructura pictórica dinámica de los rusos o de la estructura estática de los holandeses, todo se orientaba a conseguir el máximo bien para la mayoría, una ambición utópica que se refleja simbólicamente en los temas de sus obras (Ruhrberg, 2005, p. 161).

En cuanto a lo anterior, es necesario considerar cuál era la situación mundial en ese momento: esto para comprender con claridad esta postura sobre la semántica de la pintura geométrica no-figurativa en Costa Rica. Es significativo considerar las implicaciones sociales que se generaban tanto a nivel mundial, centroamericano, así como su impacto a nivel local, para poder determinar el motivo que provocaba estas perspectivas en la obra, y sobre todo, determinar el conocimiento del artista respecto a estas problemáticas, que lo llevaron a la creación de esta referencia visual.

Para Eugenia Zavaleta, la época de los setentas estaba marcada por los inicios de la dominación del capitalismo sobre territorios centroamericanos. Esto se traducía en la estrategia estadounidense de implantar la corporación multinacional, con la intención de invertir capital. De tal manera, explica con claridad cuando habla de la dominación financiera en los países subdesarrollados:

Durante la Segunda Guerra Mundial, se inició un proceso de crecimiento, que duró hasta 1967-1971, en las principales economías capitalistas. Este auge fue fortalecido por la posición dominante de Estados Unidos en el comercio mundial. [...] Sin embargo, cuando concluyó el incentivo de la demanda bélica, la economía norteamericana se vio en la necesidad de buscar otros sitios en donde colocar sus excedentes. Fue así como la llamada corporación multinacional del sistema capitalista estadounidense puso la mira en los países subdesarrollados para invertir sus capitales. [...] Esta importación de tecnología significó la dominación financiera y comercial ejercida por la empresa multinacional (Zavaleta, 1994, p. 117).

Esta manipulación no solo se reflejó a nivel económico, sino que, también tuvo impactos políticos en la región centroamericana, la cual se enfrentaba en esos momentos a distintos problemas bélicos que, aunados a la dominación

extranjera, significaban un gran impacto a nivel social y, por ende, cultural. Como expone la historiadora Ericka Solano: "El contexto histórico de la década de los setenta está marcada por la guerra y las dictaduras en América Latina" (2014, p. 232). De esta manera, se contextualiza la realidad de América Latina dentro de una situación difícil que, de una u otra manera, generaba su impacto en el territorio costarricense.

Por otra parte, retomando lo que se mencionó al inicio del capítulo sobre la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, en la época, la situación costarricense como país no militarizado promovía la idea de una realidad aislada del resto de países centroamericanos. Este pensamiento, en cierta medida equívoco -como se verá más adelante-, se hizo manifiesto -incluso- en la I Bienal Centroamericana de Pintura, donde se exponía *Blanco interrumpido* de González en el Salón de honor. Esto lo indica el artista José Miguel Rojas, precisamente al estudiar la disposición del jurado en dicho certamen:

Dicho jurado se inclinaría por aquella obra de índole contestatario. Y dentro de ese marco la obra del guatemalteco Luis Díaz, un tríptico titulado "*Guatemala 71*", obra de corte informalista que de manera muy sutil, planteaba el drama político-militar de su país. Esa irrevocable decisión del jurado, inclinado por un tipo de propuesta identificable con una parte del área centroamericana en cuanto al fenómeno del militarismo y las dictaduras, explicaría que en términos generales no se interesarán por las propuestas por parte de Costa Rica, cuyas "obras no estaban dirigidas a objetivo alguno y, por lo tanto, no procedían de ningún medio ni apuntaban a ningún receptor. Resultaban ejecutadas porque sí, respondiendo sólo a la distracción personal de los artistas y a su mayor o menor capacidad de absolver la pintura como un problema técnico" (1994, p. 7).

Sin embargo, se puede decir que esta decisión del jurado -al considerar a Costa Rica, y su pintura, como aislada del panorama centroamericano- no es del todo asertiva, pues tanto los procesos globalizadores en los que el territorio costarricense se estaba involucrando, dentro del capitalismo real (que era parte de la manipulación estadounidense como dejó ver Zavaleta), así como los

conflictos bélicos de los países vecinos, tenían sus consecuencias dentro de la realidad del país. Por otra parte, a nivel local, a pesar de la cierta estabilidad que se vivía, Costa Rica no carecía de sus propios problemas socio-políticos, los cuales eran parte del contexto de la época de los años setenta.

Como el propio José Miguel Rojas señala, la nación se encontraba en plenos enfrentamientos sociales, los cuales manifestaban cambios ideológicos en la mentalidad del pueblo costarricense:

La década siguiente -años setenta- fue recordada por importantes agitaciones sociales y fuertes pugnas de tipo ideológico. El 24 de abril de 1970, los estudiantes universitarios, encabezando un movimiento popular -a través de manifestaciones "reprimidas con violencia"-, se opusieron de manera radical a la firma del contrato con la transnacional norteamericana ALCOA (Aluminum Company Amalgamated), la cual pretendía explotar la bauxita del Pacífico Sur (2003, p. 213).

De esta manera, la realidad contextual de la época de *Blanco interrumpido* estuvo marcada por problemas militares a nivel centroamericano, y por problemas sociales de tendencia ideológica a nivel local. Esto evidencia que el fallo del jurado, guiado por una *descontextualización del drama centroamericano*, era injustificada: pues Centroamérica, como conjunto de países subdesarrollados, vivía dentro de un contexto igualmente amenazante y difícil.

Por otra parte, para el artista, esta realidad histórica del país no fue del todo desconocida. La relación del contexto y la obra de arte se encuentran fuertemente ligadas. Esto lo hace saber Esteban Calvo al hacer evidente que, en los años anteriores a los setenta, el artista hacía manifiesto su pensamiento pesimista sobre la realidad del mundo:

González estaba convencido de que la vida en su época (finales de los años cincuentas) era desordenada y vertiginosa, fuente de sensaciones de angustia y desolación para toda la humanidad. También creía que la finalidad de cada obra de arte (sea esta figurativa o abstracta) es provocar en el espectador una sensación de orden y equilibrio que le permita integrarse de nuevo con la esencia del cosmos, es la idea de un reencuentro con la energía universal (2014, p. 116).

Esto es clave para entender cuál era la percepción que se manejaba antes de realizar *Blanco interrumpido*, no solo por considerar la vida de la época como *desordenada*, sino por pretender al arte como paradigma-*utopía* de *orden* ante esta sociedad caótica³⁷. Se hace evidente que la pintura buscaba establecerse como una guía para el espectador, al llevar a este hacia la esencia del cosmos, ante la realidad poco satisfactoria que se registraba. Esto lo propone el mismo González Luján, quien no solo manifiesta ser consiente de ese ambiente difícil para el país, sino que afirma que el objeto del arte es traer la verdad, esa que se oculta tras prejuicios y *tabúes*:

Nuestra época se ha caracterizado por una ansiosa búsqueda de la verdad en todos los órdenes, el arte no ha escapado a ella. Si comparamos los cincuenta años que llevamos de nuestro siglo en balance con todo el siglo XIX, notamos de inmediato el profundo cambio operado. La influencia de la verdad es cada vez más permanente en nuestra cultura. Prejuicios, tabús, escrúpulos y deformaciones que ocultaban la verdad, caen por su propio peso en busca de la desnudez natural cada vez más deseada (2014, p. 167).

Con esto se puede concluir que la pintura *Blanco interrumpido* se realizó como arte abstracto geométrico de manera depurada, cuidando las formas y colores que empleaba, e incluso buscando la composición ideal. Tal como se ha expuesto, esto se logra al representar esa sensación de *pureza*, *equilibrio* y *orden*, con el claro propósito de transmitir la idea de *armonía absoluta* con la cual *integrar al ser humano con el cosmos*. De tal forma, se plantea en la pintura un nuevo espacio ficticio y perfecto, la *utopía de una realidad alternativa*. Todo esto ante una sociedad que perdía el norte y se hallaba en perspectivas poco idóneas.

Finalmente, es necesario contemplar cómo concluyó el periodo abstracto

³⁷ Sin embargo, hay que considerar que esto también puede suponerse como simple compensación de la abstracción como una huida de lo real, es decir, un ocultamiento que revela la necesidad de rebelión crítica y no ilusión.

geométrico en relación con el medio costarricense. Dentro de la larga trayectoria del pintor y de todas las propuestas plásticas en las que estuvo involucrado, es su periodo geométrico el que más lo representa y, a su vez, con el que irrumpe en la realidad de una Costa Rica poco afable a los cambios vanguardistas. Esto es necesario establecer pues se interpreta como una injerencia sobre la obra en estudio, sin embargo, lo determinado por el artista no es de interés, sino solo su desarrollo pictórico no-figurativo geométrico en el cual se encuentra *Blanco interrumpido*.

Para Esteban Calvo, la propuesta pictórica en las obras de González, aunada a un nuevo material y técnica, significó el rechazo por parte del espectador, quien no estaba acostumbrado a una visión poco tradicional de la pintura:

Instalado nuevamente en Costa Rica a fines de los cincuentas, y durante toda la década siguiente hasta 1971, González desarrolló un estilo pictórico muy depurado. La concepción minimalista de la abstracción se identificó en las llamadas "Lacas Duco", pinturas conocidas de esta forma dentro de la jerga especialista haciendo referencia a la técnica y pigmentos utilizados para elaborarlas, propios de la industria automotriz y no tanto del arte, lo que significó a su vez un impacto no muy positivo dentro del público costarricense, quienes vieron con cierto recelo e incluso con sospecha estos trabajos, descalificándolos y rechazándolos (2014, p. 103).

Sin embargo, no se puede asegurar que este fuera el motivo por el cual abandona su propuesta no-figurativa. Se podría afirmar que el abandono total de la abstracción geométrica por parte de Manuel de la Cruz, se expone como síntomas de cambio en el medio cultural latinoamericano. No solo ante el fin de la no-figuración costarricense, sino ante una nueva propuesta plástica que se contraponía a la abstracción, una nueva representación pictórica que se expone como neofigurativa.

Para la estudiosa del arte, María Alejandra Triana, más relevante que el

abandono de la no figuración geométrica del artista, es la nueva figuración que realiza luego de este periodo lo que verdaderamente interesa, pues se proyecta como síntoma de cambio para el arte y la pintura. Con esto se plantea -como posibilidad- el hecho de que las nuevas tendencias plásticas en la región eran reaccionarias ante propuestas plásticas de origen europeo: "Pero, aunque menos romántica, tal vez la explicación más acertada sea el peso que había comenzado a tener en las artes latinoamericanas una tendencia que se oponía a las pretensiones universalistas y ascéticas de la abstracción geométrica. [...] De hecho, el fallo del jurado de la Bienal de 1971 fue síntoma del cambio que se estaba dando en el arte centroamericano" (Triana, 2010, p. 51). Es decir, el fin de la no-figuración geométrica propone un cambio estético reaccionario, así como la neofiguración se presenta como opositora ante su anterior forma plástica -la abstracción-.

De esta manera, se propone la obra *Blanco interrumpido*, no solo como representante de la última etapa no-figurativa del artista, caracterizada por el equilibrio y orden de formas geométricas perfectas y colores planos, sino, a su vez, como representación de un paradigma de una realidad alternativa armónica (*utopía espacio-temporal*) para una sociedad en desconcierto. Esta manifestación plástica cede ante nuevas propuestas pictóricas en la región latinoamericana, así como dentro de la realidad nacional, dando paso a una nueva representación pictórica en la plástica del artista como es la neofiguración.

1.3. Fin del Expresionismo no-figurativo costarricense con “Ola creciente” (1967)

1.3.1. Rafael Ángel *Felo* García Picado (1928-) y el expresionismo no-figurativo en el país

Estudiar la obra pictórica del artista costarricense Rafael Ángel *Felo* García, es relevante no solo por la importancia de su aporte expresionista abstracto al medio plástico del país, sino, a su vez, es significativo al considerar la contribución de este artista a la producción y gestión cultural de Costa Rica. Como lo hace saber la exdirectora ejecutiva de los Museos del Banco Central de Costa Rica, Dora María Sequeira, quien considera a García como un gestor cultural:

Gestor del Grupo 8, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, del Colegio de Arquitectos, entre otros. Principalmente, fue gestor de la Dirección General de Artes y Letras y su primer director. Esta entidad, antecesora del actual Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, encontró con *Felo* el primer promotor cultural con un verdadero interés de llevar la cultura al pueblo. Bajo su dirección, las actividades culturales proliferaron llevando el teatro, la música y la danza a las comunidades por todo el territorio nacional (En: Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p. 8).

Por otra parte, es primordial analizar semióticamente la obra de García, pues se propone como la primera obra expresionista abstracta en el país. Como determina la estudiosa Eugenia Zavaleta: “En el caso de *Felo* García, éste se acogió, desde un primer momento, al expresionismo abstracto (...)” (1994, p. 38). Desde sus inicios la propuesta del artista es una representación no-figuración; por lo tanto, para manejar un panorama completo de la pintura abstracta del país, es significativo investigar la propuesta de este artista, estableciendo así la perspectiva de la finalización de ésta forma artística en Costa Rica.

Al considerar a estas producciones como representaciones del expresionismo abstracto costarricense, es necesario cuestionarse cómo se da

este fenómeno; sobre todo al reconocer que este movimiento artístico es de raíces europeizantes, y tuvo gran influencia en el medio cultural estadounidense. La obra del artista, prácticamente, tiene sus inicios cuando este viaja a Inglaterra para completar sus estudios de arquitectura. Llevando en mente la inquietud que había desarrollado por la pintura, al relacionarse con artistas como Manuel de la Cruz González y Teodorico (*Quico*) Quirós:

Ahora con más noción de su interés por la pintura, encontró que el panorama plástico londinense respondía a sus interrogantes con el expresionismo abstracto. La búsqueda concluyó al descubrir que los actores principales de la obra podían ser los elementos plásticos de la pintura -color, forma, línea, espacio, textura, movimiento- y no la realidad objetiva, consideración que en un medio como el costarricense hubiera sido difícil de estimar (Zavaleta, 1994, p. 9).

Indiscutiblemente, la obra pictórica londinense ejerció influencia sobre la obra de García, a través de elementos pictóricos que despertaron su interés al punto de volverse protagonistas en sus producciones.

De regreso en el país este artista, como algunos otros, vuelve con nuevas perspectivas del quehacer artístico, estimulado por los enfoques de otros contextos culturales. Implantando un novedoso panorama plástico, los artistas que viajaron al extranjero logran cerrar periodos anteriores, que mantenían al arte pictórico nacional sumido en el academicismo. Para la estudiosa Ileana Alvarado, rompen con un panorama aletargado:

Nuevas visiones irrumpen con energía el adormecido medio cultural. Lola Fernández, Felo García y Manuel de la Cruz González realizaron exposiciones individuales en 1958 en el Museo Nacional, evidenciando el inicio de un nuevo periodo para el arte. La de García fue la primera muestra totalmente "No Figurativa" (Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p. 16).

Se reconoce así la primera labor del artista, tanto en la referencia pictórica con que inicia en el medio plástico costarricense, como su posición contestataria con un arte no-figurativo. Para algunos, el trabajo se da paralelo a estas otras latitudes, donde el arte no-figurativo tuvo tanto éxito; sin embargo, parecen no

considerar que el artista conocía algunas de éstas propuestas: “En 1958, Felo efectúa su primera exhibición individual en el Museo Nacional, donde presentó al público obra no figurativa que coincidía en su factura con la pintura de acción y el expresionismo abstracto de los Estados Unidos, así como con el Informalismo Europeo” (Sequeira; en: En: Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p. 8). Por otra parte, hay que reconocer que para el medio pictórico costarricense era una propuesta no solo novedosa, sino necesaria como forma rupturista dentro de proceso pictórico nacional.

Por otra parte, se considera que la obra de García no se puede clasificar únicamente en un estilo, pues el pintor se ha dedicado a gran cantidad de técnicas y formas plásticas, las cuales han enriquecido su trabajo como pintor. Sobre esto dice Eugenia Zavaleta: “Paralelamente a las dos obras antes mencionadas, García desarrolló la abstracción caligráfica y gestual del informalismo o, si se quiere, del “action painting” (pintura de acción)” (1994, p. 38). No obstante, hay que contemplar que el trabajo plástico del expresionismo abstracto presenta, como característica particular, el hecho de que se manifestaba de diversas formas. Esto lo hace saber la estudiosa e historiadora del arte Ana Mercedes González Kreysa, cuando explica el surgimiento de dicha tendencia: “Dentro de este contexto surge lo que conocemos como el Expresionismo abstracto, una manifestación mayormente pictórica que encierra dentro de su mismo nombre a varias tendencias” (2007, p. 173). Es particular relacionar la labor pictórica tan variada de García con dicha tendencia, y observar un desarrollo similar en cuanto a lo heterogéneo del estilo.

Para efectos del estudio, se considera prioritariamente su obra no-figurativa -comprendida entre las décadas de los sesentas y setentas- dentro de

la forma plástica del expresionismo abstracto. Esto con el interés de examinar la obra *Ola creciente* de este artista, como paradigma de dicho estilo en el país.

1.3.2. Estudio del expresionismo no-figurativo en “Ola creciente” (1967)

Por medio del análisis de la obra pictórica *Ola creciente* de Rafael Ángel Felo García, se constata cómo está caracterizada la etapa plástica no-figurativa del pintor y, así mismo, establecer el fin del arte expresionista abstracto en Costa Rica, así como sus particularidades dentro del desarrollo plástico, en el contexto socio-cultural del país.

Inicialmente, es necesario comprender qué se entiende por Expresionismo abstracto, a nivel histórico; esto para establecer la base sobre la cual se forja la obra pictórica de García. En el *Diccionario de estética de las artes plásticas*, se entiende por expresionismo abstracto: “Nombre que se dio a una corriente pictórica, que tuvo una enorme difusión e influencia durante la década de 1950, surgida en Europa bajo la influencia del surrealismo, del “tachismo” (Ver) y de la obra de Kandinsky, adquirió un furor en Estados Unidos, especialmente en la costa Oeste, donde los artistas estaban ávidos de novedades a fin de poder sustraerse del fatigante lastre pictórico pseudoclasicista anterior” (Fernández, 2003, p.216). Reconocer éste estilo no-figurativo en el contexto europeo, sirve para identificar las diferencias temporales, así como la influencia que para García significó el conocer otras latitudes.

El arte no-figurativo expresionista manifiesta características particulares, muy diferenciadas entre estilos como la abstracción geométrica o el informalismo. Para establecer con certeza la tendencia de la pintura en este

estilo, se hace preciso identificar las peculiaridades de ésta forma plástica. Para Kirchner, uno de los fundadores del grupo abstracto "Die Brücke", los elementos plásticos de la pintura son los que brindan al pintor la capacidad de transmitir sensaciones y experiencias subjetivas:

La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para estos. Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos (En: De Micheli, 1993, p. 290).

Una característica particular que resalta Kirchner es el hecho de que la obra se realiza de manera libre; es decir, no median reglas para la creación pictórica³⁸. Todo surge como una manifestación personal y subjetiva por parte de la percepción del pintor, tanto la forma técnica como temática.

En este sentido, se puede entender al expresionismo abstracto como un estilo pictórico de postguerra, surgido en Europa e influenciado por el surrealismo. De igual manera, este brinda gran protagonismo a las formas plásticas como son la pincelada, el color, la mancha y el grafismo, con las cuales

³⁸ En este sentido, es necesario referirse a Immanuel Kant, quien es el autor de esa relación entre la imaginación como proceso creativo libre en el cual no median reglas. Según el estudioso Roberto Castillo en su artículo sobre *La imaginación trascendental en Kant, hacia una estética del espacio* (1994), plantea esa problemática sugerida por Kant, en la cual se desliga la imaginación de esa carga de legalidad: "Pero aquí Kant subraya una contradicción. ¿Cómo es posible que la imaginación sea libre y al mismo tiempo conformarse a una ley, pues solo el entendimiento es quien da la ley? Se trata de una "legalidad sin ley; y de un acuerdo subjetivo de la imaginación con el entendimiento sin acuerdo objetivo". Dicho de otra manera, de un lado la imaginación está ligada a un concepto determinado, y por ello, ella ensancha y enriquece su campo de percepción, y por otro lado, esta representación se conforma a la libre legalidad del entendimiento, es decir que, en tanto representación no está destinada a formar parte del conocimiento objetivo. El entendimiento encuentra que la representación debe ser vista como un fin en sí misma, pues no tiene un fin fuera de sí, ni como imagen subsumida en un concepto, ni como imagen que aporta alguna utilidad al sujeto" (p. 192). De esta manera, se comprende como la imaginación como proceso creativo en la representación artista, consigue interpretarse como un proceso libre, desligado de la percepción como forma de interpretar el conocimiento. Es decir, la creación de imágenes se desentiende de esa percepción previa de la realidad, ligada al entendido de ley, para conseguir una libertad del sujeto (artista) a la hora de generar imágenes.

se busca una representación subjetiva, alejada de las reglas clásicas de composición; es decir, es contraria a los postulados de la academia.

Según lo anterior, se puede determinar que la obra *Ola creciente*, se puede clasificar dentro de este movimiento pictórico. Esto debido tanto a sus características formales, como al hecho de que en ésta prima la expresividad sobre la forma y el contenido; como lo establece la curadora de arte Elizabeth Barquero, al describir las particularidades de algunas de sus pinturas, sobre todo:

(...) *Ola Creciente* (Lám. 18), en las que el deseo de expresión está por encima de la forma y en las que se unen la gran riqueza del color con una forma de expresión completa y la espontaneidad de la mancha, logrando una fuerte vida interior que se proyecta sobre el lienzo, liberada de la representación. Aparece entonces una obra significativamente bella, con un valor por sí misma, aunque al mirarla aparentemente no represente nada. El espectador encuentra su significado con el título (Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p.32).

Por otra parte, como expresa Barquero, la pintura halla su significado al referenciarla con el título. En este sentido, como ya se mencionó, la obra de arte no-figurativa no se puede considerar totalmente a-referencial. Por lo tanto, estudiar este paratexto (título) como primer acercamiento al significado de la obra pictórica se hace fundamental para lograr una clara interpretación de esta, su estilo y su contexto. De este modo, se devela así los últimos rasgos de la abstracción pura en el país, antes del retorno a formas pictóricas nuevamente figurativas, y se establece con claridad las particularidades del fin del expresionismo abstracto costarricense.

En este sentido, *Ola creciente* se puede valorar a partir del término *Ola* como: "Onda de gran amplitud que se forma en la superficie de las aguas" (Real Academia de la Lengua Española, 2001, p. 1097). Al agregar a esto *creciente* se puede entender esa *onda* marina que está en aumento. Esto tendría su

equivalente, en el cuadro, con los *signos plásticos*³⁹, los colores: azul, rojo y blanco, donde el azul se puede interpretar fácilmente como agua y el blanco como la espuma del mar al reventar la ola; esto sobre todo al estar representados por manchas curvadas. Sin embargo, se hace necesario una lectura más profunda y simbólica, que brinde una visión completa del trabajo pictórico. Por esto, se puede estudiar la *Ola* como la interpreta Chevalier en su *Diccionario de símbolos*:

Las olas levantadas por la tempestad han sido comparadas también a los dragones de las profundidades. Simbolizan entonces las irrupciones repentinas de lo inconsciente, otra masa de orden psíquico, de engañosa inercia, lanzada por las pulsiones instintivas al asalto del espíritu, del yo pilotado por la razón (1986, p. 774).

Con esto se puede connotar, inicialmente, un sentido inconsciente-subjetivo en la representación (*orden psíquico*). Como menciona el autor, son *pulsiones instintivas del espíritu* (del yo), donde, al igual que el enfoque expresionista abstracto, la obra tiene un sentido liberador de las formas plásticas, al igual que la libre creación de la pintura.

Si a este sentido *inconsciente* de la *Ola*, se aúna la simbología del color azul, se logran hacer más asociaciones de orden subjetivo. Como propone Chevalier, al referirse al entendido que tenía el pintor abstracto Kandinsky: "Su movimiento, para un pintor como Kandinsky, «es a la vez un movimiento de alejamiento del hombre y un movimiento dirigido únicamente hacia su propio centro que, sin embargo, atrae al hombre hacia lo infinito y despierta en él deseo de pureza y sed de lo sobrenatural» (KANS). Se comprende entonces su

³⁹ Estos se entenderán como los proponen Alberto Carrere y José Saborit: "La pintura presenta signos pictóricos diversos y unidades de diferente dimensión («pinceladas», «manchas», «colores», «formas», «representaciones», «pedazos de tela», o de «papel», el propio «cuadro»...), que pueden llamarse propiamente así, signos pictóricos, en la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir, en la medida en que, de manera general, muestran que algo *está en lugar de algo para alguien*, siendo su parte material (expresión) capaz de evocar alguna otra cosas" (2000, p. 73).

importante significación metafísica y los límites de su empleo clínico (1986, p. 164). Surge aquí, por otra parte, una connotación del azul como un deseo de pureza, similar a lo estudiado con *Blanco interrumpido* y el arte abstracto geométrico, pero esta vez brindando prioridad a su sentido subjetivo.

En otro sentido, es posible asimilar el color rojo, presente en las manchas curvas que semejan las olas, como un elemento de cambio. A pesar de que el rojo puede ser asociado con tantas connotaciones: "El color activo y masculino de la vida, fuego, guerra, energía, agresión, peligro, revolución política, amor, alegría, festividad, vitalidad, salud, fuerza y juventud" (Tresidder, 2003, p. 204), es indistintamente vinculado con signos de vigor y energía. Por esto, puede simbolizar con mayor fuerza el cambio positivo: "Rojo es el color del fuego que todo lo purifica, o del amor que todo lo sublima" (Deneb, 2001, p. 241). Se puede relacionar al rojo con esa transformación en la obra, el cambio de lo quieto a lo activo, la energía y la sublimación-purificación de la *Ola*.

En cuanto a lo anterior, al entender la obra como una manifestación técnica y conceptual surgida de *pulsiones instintivas del espíritu*, y vinculando ésta con la simbología de *cambio y purificación (significación metafísica)*, es posible observar cómo no solo se connota una relación subjetiva en la obra, sino que, se posibilita la denotación de referentes visuales reconocibles, a través de los *signos pictóricos*⁴⁰, esto es posible al definir la obra en el vínculo título-imagen.

⁴⁰ En este sentido referencial de los *signos pictóricos (plásticos)* de una obra no-figurativa es necesario aclarar que, como explican Alberto Carrere y José Saborit, ante el hecho de que se suele identificar signo icónico con pintura figurativa (representativa) y signo plástico con la pintura abstracta, esto se puede considerar un error pues: "El signo no es una entidad fija, sino una convención que provisionalmente relaciona expresión y contenido, de modo que signo plástico y signo icónico pueden producirse a partir de un mismo plano de la expresión" (2000, p. 91). Es decir, un signo plástico puede significar, de forma similar (no igual), que lo haría un signo icónico.

Esto es aún más comprensible cuando la historiadora del arte, Eugenia Zavaleta, habla sobre las características de *Ola creciente* y considera en estas el *chorreo*, los *trazos gestuales* y la *pinclada libre*, como rasgos particulares que se relaciona con el título de la obra. Al respecto hace una descripción que relaciona al paratexto con el texto:

Lo anterior se hace más evidente en *Ola creciente* (1967) (Lámina # 18). El artista produjo toda una imagen, reforzada con el título, al disponer de una serie de trazos diagonales o curvos en blanco, rojo y negro. Estos definieron la sensación ascendente que conduce al punto culminante antes de que la ola reviente. También se valió de las delicadas líneas blancas, que evocan el agua espumeante, para anunciar la inminente caída de la onda marina. Y, por último, con los acertados acentos rojos, ayudó a crear un fuerte contraste y a equilibrar la pintura (1994, p. 80).

En este estudio plástico que hace la historiadora, es posible observar ese vínculo que logran los *signos plásticos* como *isotopías* del mensaje visual; es decir, cómo los *formemas*, *cromemas* y *texturemas* (manchas, pincladas, líneas y colores) logran generar una *sinécdoque plástica*⁴¹ al vincular estos con una imagen visual reconocible, una ola a punto de reventar, una onda marina y sus agua espumeantes.

Por otra parte, a pesar de que el expresionismo abstracto se caracteriza por una libre creación, alejada de reglas fijas, la pintura, como menciona Zavaleta, logra equilibrarse a través de contrastes con algunos acentos rojos, lo cual refiere cierta planificación de la obra. En este sentido, se puede comprender cómo la pintura en estudio, a pesar de estar calificada dentro de dicha tendencia -por el uso de chorretes y trazos gestuales-, se crea bajo ciertos paradigmas

⁴¹ Este término aplica si se considera que, al contemplar "La elipsis en lo plástico, por ejemplo la elipsis de textura y color por medio del recurso del dibujo (cap. III, § 3.5.4.), puede implicar simultáneamente una sinécdoque plástica en lo icónico, por cuanto una parte de los elementos constituyentes del signo plástico está por todas las demás" (Carrere y Saborit, 2000, p. 325). En este sentido, se interpreta esa no-figuración de los elementos plásticos en conjunto como una figura referencial, a través de un desvío forma-contenido; o sea la parte -manchas y color- por el todo -ola, agua y mar-.

compositivos, que alejan su creación del automatismo característico del expresionismo.

La historiadora del arte deja clara esta postura sobre la racionalizada creación de la pintura, cuando explica que en algunas de las obras de García (de las cuales *Ola creciente* es más característica) es posible observar el estudio que el artista realiza, cuidando el contraste, el equilibrio compositivo y la armonía: "A pesar de que en este tipo de obras predomina lo emotivo, en García prevaleció y rigió el diseño racional y muy meditado. Esto se aprecia en cómo utilizó el rojo y el azul para crear una armonía por contraste y para equilibrar el cuadro, o en cómo plasmó un delicado y transparente "dripping" para también equilibrar y, a la vez, contrastarlo con los vigorosos trazos" (Zavaleta, 1994, p. 80). No solo se establece el trabajo plástico de tendencia expresionista abstracto por sus características plásticas, sino que se diferencia de este estilo de manera particular -pues la obra es estudiada y planeada-. Sin embargo, hay que considerar que la mancha y el *dripping* brindan a la obra esa espontaneidad que surge fortuitamente por el derrame de pintura.

Por otra parte, es necesario contemplar la labor del pintor, para comprender la repercusión de esta experiencia sobre la pintura en estudio. En este sentido, para algunos estudiosos, la pintura del artista es claramente de tendencia expresionista abstracta, por el trabajo expresivo-subjetivo con que sugiere sus creaciones, recurriendo a técnicas y elementos pictóricos que evocan la libre creación del trabajo pictórico. Tal es el caso de la estudiosa Yamileth Pérez, quien perfila el desarrollo artístico de las obras de García como *espontaneidad creadora*, sin trabajo de boceto: "Su etapa inicial fue eminentemente arte abstracto, luego pasó a la etapa -al parecer experimentada

por más tiempo—, acerca del goce por el color y la forma, en cuyo proceso prevaleció la espontaneidad creadora, pintando directamente sobre el lienzo, sin intermediación de boceto alguno” (2009, p. 77). La ausencia de un boceto o dibujo demuestra una falta de planificación en la obra, podría determinarse que la pintura es completamente autónoma e indeliberada.

Sin embargo, a pesar de la influencia en el extranjero de un expresionismo abstracto libre y espontáneo, la propuesta de García, en Costa Rica, se vuelve particular. El artista la proyecta en forma controlada, como manifiesta Guillermo Montero (historiador del arte y exdirector del Museo de Arte Costarricense): “El tipo de pintura que hacía en los 60 estaba muy influido por el New Vision Group, la comunidad artística de la cual formó parte en Inglaterra en los 50. También recibió el influjo de la *action painting*, que se desarrollaba en los Estados Unidos. Sin embargo, a diferencia de este estilo, su pintura nace de un efecto más controlado” (En: Chinchilla, 2009, párr. 14). Igualmente expresiva, su pintura no obedece radicalmente a las posturas extranjeras de la no-figuración expresionista; se propone como un expresionismo no-figurativo costarricense.

Por otra parte, la obra *Ola creciente* no solo responde a un expresionismo abstracto para Costa Rica, sino que establece una relación entre el título y la imagen, a través de la cual se logra una representación clara para el espectador, como describe la pintora Eugenia Zavaleta: *blanco de espumas y olas reventando*.

Esta imagen clara de la obra abstracta que logra representar algo, esta no-figuración que no puede ser a-referencial, es una característica de las obras pictóricas del artista, pues como explica la estudiosa Elizabeth Barquero, la obra de García (entre los años 56, 57 y 58) inicia como una *voluntad de estilización y*

esquemización, en la cual: "El resultado final es una abstracción, pero la presencia de la realidad persiste a lo largo del proceso. La realidad es transformada por el creador, pero este no reniega de ella. En algunos casos, constatamos la contracción de la forma hasta concluir en el signo. Para los espectadores actuales el valor primitivo del signo desaparece y es reemplazado por un orden estético" (Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p. 32). De esta forma, es posible denotar la expresividad de la obra, la carga subjetiva de su creación. Pero, a su vez, es posible vincular la obra con procesos creativos compositivos que connotan la referencialidad de la obra, así como en *Ola creciente*, al pertenecer a dichas formas de creación.

Sin embargo, a pesar de que se puede demostrar cierta referencialidad en la obra, esta no puede tomarse en forma categórica, pues indiscutiblemente la propuesta en *Ola creciente* evoca la expresión y libertad creativa; es decir, el referente no es exacto con la realidad, es solo parcialmente afín. Por eso, cuando la estudiosa Aurora Alcaide Ramírez habla de la *Taxonomía de los cuadros abstractos aplicando el criterio de su grado de realidad*, hace referencia a la capacidad de representación de las pinturas de tipo no-figurativo. Para esto, plantea diferentes grados de referencialidad de las obras de esta tendencia; como anteriormente se estudió, la obra de *Blanco interrumpido* pertenece al 1º grado o pura; en el caso de *Ola creciente*, se puede clasificar en el 2º grado, como la misma estudiosa expone:

Un cuadro abstracto pertenece al grupo de la Abstracción de 2º grado cuando en él no hay referencias formales al mundo exterior del artista, aunque sí a su naturaleza interior. El aspecto visual del mismo, al igual que su proceso de realización serán muy distintos, en función de si el artista utiliza el cuadro como vehículo para expresar sus emociones y sentimientos o para explorar los confines de su espíritu y de su razón, y así poder ofrecer una versión metafórica de la esencia del universo, de lo inmutable y que no puede ser aprehendido por los sentidos, sino mediante el intelecto, y que constituye realmente lo que puede

ser calificado como Belleza Perfecta, el Bien Supremo o Dios, según las teorías platónicas (1969: 12-38) (Alcaide, 2010, p. 17).

Según este criterio de clasificación de la capacidad de representación de las obras no-figurativas, *Ola creciente* puede ser tomada como *vehículo para expresar emociones y sentimientos*, con lo cual *ofrecer una versión metafórica de la esencia del universo*, lo que establece una búsqueda por la *Belleza Perfecta -el Bien Supremo*. En este sentido, se puede vincular la obra *Ola creciente* de García con *Blanco interrumpido* de González, por esa búsqueda de la perfección (al enlazar el significado del azul como búsqueda de la purificación y del rojo como elemento de cambio), o sea una realidad paralela al mundo donde se vive.

Este planteamiento, donde se separa la realidad de la pintura y se busca con esta última una realidad más bella y pura, es expuesto por Barquero cuando habla de la relación entre la obra del pintor y el arte abstracto:

Felo García, inquieto, creativo, se deja subyugar por esta forma de expresión, en la que, mediante un proceso mental, se separa la realidad del realismo y construye una nueva realidad. Adopta una forma diferente de comunicación, subjetiva al más alto nivel, cuya significación se sustenta en la lectura de formas, la combinación de colores y el contraste de textura" (Alvarado, Barquero y Quirós, 2005, p. 30).

Con esto, se interpreta la obra como la construcción de una realidad alterna (*sin renegar* de la realidad misma), que aunado a lo que propone Alcaide, constituye el *Bien supremo*. Esto se hace aún más significativo al relacionarlo con la simbología del color rojo como ese elemento *que todo lo purifica*, por su efecto de *sublimación*, así como con el azul en tanto *deseo de purificación*.

En este punto, es necesario considerar las implicaciones de la significación de la obra en estudio, la interpretación que de esta se hace, para establecer un vínculo entre la lectura visual y el contexto de la pintura.

Hasta aquí, el estudio de *Ola creciente* ha permitido considerar cómo la obra pictórica de García se establece dentro del estilo expresionista abstracto. Asimismo, se puede distinguir una lectura clara entre imagen y paratexto, con la cual establecer la particularidad del expresionismo no-figurativo costarricense, el cual no solo es expresivo y subjetivo, sino que está planeado, o sea no es un arte totalmente aleatorio. Por otra parte, se puede observar que esta obra, la cual es programada, connota la intención de una nueva realidad, que refleja la bella sutileza de la mancha y la pincelada, dispuestas según una organización de color en el espacio compositivo.

Este vínculo entre la pintura en estudio, como realidad alterna que busca la belleza y perfección, con el trabajo *Blanco interrumpido* de González, tiene cierto sentido cuando se valora el hecho de que éstas tendencias de los artistas eran construcciones plásticas que ambos habían conocido fuera del país. Así, manifiestan cierto paralelismo con los cambios que estas artes habían tenido en el extranjero:

El desarrollo del arte abstracto después de la guerra partió de una objetivación purista basada en la forma calculada matemáticamente, pasando por un reino autónomo de signos llenos de recuerdos de la naturaleza, para llegar finalmente a una representación de sentimientos y sensaciones subjetivas, reflejos mentales de las experiencias de la realidad del artista: un arte expresionista abstracto, en pocas palabras, que culminó en l'art informel en Europa y en action painting en Estados Unidos (Ruhrberg, 2005, p. 231).

Sin embargo, a nivel nacional, este tipo de proceso no se da de manera progresiva sino, por el contrario, de modo simultáneo. Esto dado que, al tiempo que con *Blanco interrumpido* González realizaba obra abstracto geométrica (forma calculada matemáticamente), con *Ola creciente* García proponía su labor del expresionista no-figurativo.

Esta influencia extranjera en la pintura abstracta de Costa Rica, la

presenta María Alejandra Triana al referirse al lugar de procedencia de cada una de estas formas estéticas, a través de la influencia de sus autores (es necesario considerar este proceso de los artistas para comprender como incide sobre la pintura): “Estos tres creadores que mencionamos habían regresado del extranjero no hacía mucho: Fernández venía desde Italia, González de Venezuela y García de Inglaterra. No fue azaroso que cada uno de ellos estuviese inmerso en el mundo del arte no representativo pues la abstracción había tomado ya gran fuerza en aquellos países” (2013, párr. 5). Es significativo valorar no sólo la reminiscencia de estos artistas en el extranjero, sino, considerar el contexto artístico fuera del país; en relación con el que se daba en el país.

Para el estudioso Johnny Vargas Durán, el ambiente costarricense se encontraba en un contexto plástico muy diferente al de países europeos y, en parte, debido a esta descontextualización, las primeras exposiciones de arte abstracto padecieron la crítica, como todo aquello que es nuevo y desconocido: “El choque fue terrible en este paraíso donde la última aventura plástica era pintar a la manera impresionista, las exposiciones sufrieron una pésima acogida como la atestiguan artículos del diario La Nación y la Prensa Libre” (1999, párr. 9). Por otra parte, esta propuesta novedosa para el ambiente cultural en Costa Rica, se plantea como rupturista, pues venía a contrariar los cánones de la academia, así como las propuestas pictóricas tradicionales.

La realidad contextual de Costa Rica y su ambiente artístico difería en relación con el panorama que se generaba en el exterior, este contraste se evidencia por la estudiosa Eugenia Zavaleta cuando menciona que: “A finales de 1956, Felo García regresó a Costa Rica con un horizonte más amplio, el cual

quizo mostrar a sus compatriotas. Pero lo que encontró fue un ambiente plástico “miserable” (1994, p. 23). Por otra parte, en relación con esta problemática, el artista decide actuar de inmediato; trabaja hasta mostrar en 1958 lo que ha sido considerada la segunda expresión de arte no-figurativo. Para la historiadora, las exposiciones de los artistas abstractos en el país, generaron gran cantidad de crítica que: “Toda esta situación de expresiones de disgusto de unos y de complacencia de otros, evidencia que se estaba gestando un cambio en la plástica costarricense” (Zavaleta, 1994, p. 25). Esto no solo reafirma el cambio en la pintura tradicionalista en el país, sino que permite vislumbrar esa ruptura con el academicismo de la plástica nacionalista. Fue un cambio en la forma de pintar, donde la mancha y la libre pincelada toman protagonismo, junto a colores intensos, así como el rojo de *Ola creciente*, símbolo de cambio y sublimación.

Este sentido de discordia entre los estilos plásticos del país, permite observar un paralelismo con el surgimiento del expresionismo abstracto europeo, el cual se propone como elemento reaccionario contra las doctrinas establecidas para la época: “(...) el expresionismo abstracto constituye una reacción contra los modos de sentir más mezquinamente nacionalistas” (Lucie-Smith, 1983, p. 49). Esta particularidad del estilo refleja el sentido que tiene el uso de la no-figuración, como elemento de diferenciación con los otros movimientos artísticos, ya que busca reaccionar ante lo conocido por un efecto de oposición.

Al igual que en el extranjero, la forma como se acoge la pintura abstracta en el país refleja no solo el carácter tradicionalista con que se interpretaba el arte pictórico, sino que demuestra cómo este funcionó como ruptura, ante el panorama artístico de la Costa Rica de los sesentas y setentas.

En cuanto al expresionismo en sí, este surge como reacción contra las

ideologías del momento en los países europeos de inicios de siglo XX. El positivismo con que se trataba de ver el mundo ante la eminencia de la guerra, provoca en los artistas una repuesta contestataria y de oposición:

El expresionismo nace sobre esta base de protesta de crítica y es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo. Se trata de un amplio movimiento que difícilmente se puede encerrar en una definición, o delimitar según la forma en que se manifiesta, como se podría hacer en otros casos, por ejemplo, el cubismo. En efecto, los modos en que el expresionismo se manifiesta, incluso si queremos agruparlos a grandes rasgos, son bastantes numerosos y diversos. La única manera de llegar a su composición es, pues, partir de sus contenidos, que, por lo demás, son todos menos unívocos. De todos modos, lo que se puede decir de entrada es que el expresionismo es, sin duda, un *arte de oposición* (De Micheli, 1993, p. 72).

En este sentido, la pintura de García puede ser estimada como rupturista, desde su inicio y hasta que se contempla la obra *Ola creciente*, cuando se encuentra en la cúspide de su abstracción. Esta pintura se puede considerar como reveladora del trabajo pictórico del artista; esa *Ola* que aumenta e irrumpe, que con el rojo vaticina el cambio y con el azul promueve pureza, es un cambio en la plástica y en la mentalidad del costarricense. De igual manera, al provocar tanta conmoción en el medio costarricense y vincularse con la ideología del expresionismo -abstracto-, es prudente considerar cómo estaba el medio plástico de entonces, así como determinar la relación entre obra y contexto.

Estudiar de qué manera se caracterizó la época en la que *Ola creciente* se encuentra en el apogeo de la abstracción de García, permite interpretar la relación entre creación y medio.

Para estudiosos de la historia como Guillermo Barzuna Pérez, la segunda mitad del siglo XX representa, para el acontecer costarricense, la manifestación clara de la modernidad y, con esta, de los estilos representativos de la vanguardia, aunado a una búsqueda identitaria:

La segunda mitad del siglo XX representa en el caso costarricense, un evidente

auge y desarrollo de la modernidad en diversas manifestaciones artísticas. La plástica asumió a partir de los años 60 signos de vanguardia en correspondencia con otras latitudes del planeta, aunque de forma poco tardía. El vanguardismo que ha recorrido la pintura y la escultura desde el grupo de los 8, hasta el actual grupo Bocaracá, muestra un medio siglo de arte alternativo y de búsqueda incesante en torno a la creación y afirmación de identidades (Barzuna, 2005, p. 3).

Con esto no solo se puede considerar la consolidación del modernismo en la Costa Rica de los años sesenta, sino, permite vislumbrar el hecho de que la plástica, al igual que otras formas culturales, buscaba un sentido de identidad -como menciona Barzuna-; con este parecer, se puede relacionar esta búsqueda con el hecho de que el país se encontraba en los inicios de las manifestaciones de la globalización y el capitalismo real. De tal forma, definir una identidad era significativo para posicionarse en el ámbito mundial.

En este sentido, se puede observar como *Ola creciente* no solo estima la influencia del artista en el extranjero, sino que permite establecer las particularidades de la vanguardia en el país. Asimismo, se ubica en un periodo en el cual el modernismo y la modernidad están perfilándose en la cultura costarricense. La obra no solo es representación subjetiva de la creatividad del artista, también es un signo evidente del acontecer nacional.

El estudioso Johnny Vargas Durán habla sobre *el desarrollo de las ideas estéticas* en el país, como consecuencia de los planteamientos de la modernidad. Estos procesos los posiciona en los años setenta, y los interpreta a través de los cambios sociales, como es el consumo de masas (resultados de la globalización). Estos acontecimientos afectan directa e indirectamente la producción artística en el país:

Con los años 70 la tecnología amplía los horizontes del rincón paradisíaco. El "santón" MacLuhan habla de la aldea global y se comienza con el arte pop, como expresión de la sociedad de masas lógicamente consumista y todo esto crea una nueva gama de artistas con intenciones de un arte que rebase las fronteras de

lo nacional y se le abran las puertas a los grandes mercados internacionales (Vargas, 1999, párr. 10).

Es así como se interpreta la acogida de la modernidad en Costa Rica, donde la revelación de procesos globalizadores, hace que los artistas busquen más allá de lo que el país ofrece; esta forma de pensar comienza con la llegada de los pioneros abstractos al país, que regresan con deseos de cambiar el panorama general de la plástica costarricense. La propia obra de García buscaba abrir el panorama plástico, a través de una pintura no-figurativa.

Los procesos de globalización tienen sus inicios con la llegada de la televisión al país: "El cambio decisivo en el consumo cultural de masas, sin embargo, ocurrió en la década de 1960, al inaugurarse la televisión en Costa Rica" (Molina, 2007, p. 15). Este, como medio de difusión publicitario, no solo promocionó el consumo de bienes, sino que inspiró estilos de vida foráneos: "La televisión debutó en Costa Rica en 1960, y se convirtió rápidamente en la punta de lanza de la saturación de la vida cotidiana de los costarricenses por el entretenimiento y la información procedente de Estados Unidos" (Molina, 2005, p. 23). La vida cotidiana, la sociedad y la cultura costarricense se ven afectados por este acontecer, así como por los cambios generales en la región latinoamericana.

La globalización, como ese proceso de comunicación e interdependencia entre los distintos países del mundo, que presagiaba conflictos de identidad para cada una de las diversas comunidades del planeta, tiene su comienzo -en Costa Rica- entre los años sesenta y setenta, presentando nuevas formas de interpretar las realidades locales en contraste con otras latitudes.

La comparación de la vida cotidiana, social, económica y cultural, con otros parajes del planeta, tiene para el país sus comienzos con la creación de la

televisora nacional, al presentar estilos de vida extranjeros. Sin embargo, es a nivel artístico que se presagiaba esa confrontación entre lo local y lo foráneo que promovía la globalización, no sólo por la importación de estilos artísticos por parte de los pintores que viajan, sino por la misma necesidad de romper con la tradición en el medio y enfrentar al país a nuevas propuestas. La estudiosa Tamara Días, habla sobre la labor de los tres abstractos costarricenses -Manuel de la Cruz González, Lola Fernández y *Felo* García-, y el ambiente cultural:

Ahora bien, si aquellos artistas encontraron en su momento un medio adverso a sus propuestas, de alguna forma sentaron las bases para una mejor comprensión de la abstracción en el país. Desde luego, varios años después el contexto sociocultural sería de diferente y el debate en torno a lo propio y lo ajeno, lo local y lo global se han vuelto más inestables y difusos (2003, p. 17).

Es notable el hecho de que Costa Rica se insertaba en procesos de mundialización que afectaban el medio artístico; de igual manera, toda la región se encontraba en un proceso de avance industrial, como refiere Barzuna sobre América Latina: “La década del sesenta es la resultante, por un lado, de los efectos de los programas populistas desarrollados desde los años cuarenta en todos los países de la región y de los procesos de industrialización” (2005, p. 21). La industrialización y los principios de la globalización (como es el libre comercio y consumo de masas) proyectan cambios en la forma de vida del latinoamericano, por ende, del costarricense y su cultura.

Con esto, el cambio proyectado por el azul y el rojo de *Ola creciente*, donde se busca una realidad más pura con la no-figuración y fuera de esta realidad, se identifica con los cambios que se manifiestan en el ambiente nacional. No es que la obra represente el cambio de la vida del costarricense frente a la globalización. La pintura *Ola creciente* es una más de sus manifestaciones; o sea, representa los cambios en la plástica nacional, la cual

busca esa internacionalización, esa proyección del costarricense frente al mundo.

Sin embargo, es necesario considerar no solo el panorama local, sino, a su vez, la realidad del resto de la región latinoamericana, la cual se encontraba en momentos de crisis política, económica y social, debido a dictaduras y procesos militares. Dentro de este panorama, las vanguardias europeas encontraron un acicate en el contexto convulso latinoamericano:

Ya a partir de los años cincuenta, aquel incipiente interés por las corrientes de vanguardia, manifestado por los artistas latinoamericanos, tomó fuerza y sus adherentes proliferaron. Las miradas se volvieron hacia las tendencias que en ese momento ocupaban a los creadores plásticos europeos y estadounidenses, es decir, el expresionismo abstracto, la abstracción geométrica y el arte cinético (Zavaleta, 1994, p. 167).

Esto puede ser debido a la fuerza expresiva de la no-figuración, la explosión de colores y manchas que se enlazan con representaciones de posguerra. Cual sea la interpretación, lo cierto es que, como afirma la crítica de arte Marta Traba: "En el apogeo de las dictaduras latinoamericanas durante las décadas 50 y 60 el expresionismo es un efectivo vehículo para canalizar mensajes políticos y sociales" (1994, p.3 - párr. 45). A pesar de esta coyuntura entre éste estilo pictórico y contexto latinoamericano, la realidad del país, para los años sesentas y setentas, es diferente. El país no se encontraba en problemas militares ni en revoluciones políticas, por lo cual se asumía esa postura de que la abstracción no solo era foránea (a la plástica nacional), sino también ajena a la realidad costarricense (representación del contexto).

A pesar de la ausencia de crisis política en los años sesentas, la realidad costarricense se enfrentaba en revoluciones sociales como: *las protestas contra el incremento de la electricidad* que, ya para 1962, era parte de la tradición de lucha social del Valle Central; *las protestas por el agua en el proceso de*

centralización del Estado, donde el SNAA fue el blanco de las luchas sociales; también se da la lucha por los problemas de vivienda y *enfrentamientos contra los empresarios autobuseros* (Alvarenga, 2005, pp. 18-41). Esto sin mencionar la lucha radical contra la firma del contrato con la transnacional norteamericana ALCOA (Aluminum Company Amalgamated), en los años setentas. Todo esto confirma un movimiento social que, si bien no es revolución político-militar, sí señala la situación turbulenta de Costa Rica en esa época.

En relación con la idea anterior, se puede afirmar que la realidad costarricense no es del todo pacífica y, en asuntos culturales, la plástica comienza no solo a mostrar signos de vanguardia, sino a perfilar la discordia con los estilos más radicales del modernismo. Como se había mencionado anteriormente, la obra *Ola creciente* es la muestra de esa ruptura del trabajo plástico en Costa Rica, pero sobre todo es ejemplo de cómo esta plástica no-figurativa posibilitó nuevos panoramas para la pintura costarricense, volviéndose parte de la historia del arte costarricense. Para el crítico brasileño Mário Pedrosa, en Latinoamérica la *ruptura* dentro de formas plásticas académicas es considerada como *revolución plástica*:

En un texto escrito dos años después, el crítico brasileño sacará a relucir nuevamente el asunto de las relaciones entre revolución política y revolución artística, concluyendo que esta última debía entenderse sobre todo como revolución de la sensibilidad, una revolución a la que estaba contribuyendo en gran medida la difusión de la plástica abstracta (En: De la Nuez, 2014, p. 199).

Es decir, Costa Rica, antes de la no-figuración, se encontraba en un periodo relativamente estable, no se daban grandes fenómenos políticos ni militares, como el resto de la región centroamericana. Por otra parte, la plástica nacional es descrita como *adormecida* y *miserable*. Por lo tanto, el ingreso de la abstracción es comprendido como un acontecimiento de ruptura. En este sentido

y ligado a lo que dice Pedrosa, si bien la revolución en Costa Rica no era de orden político, por la divergencia en la sensibilidad pictórica, como es el caso de la obra de García (y en la pintura de los otros artistas no-figurativos), sí manifiesta una *revolución plástica*. Pues la no-figuración no solo generó ruptura, sino que al finalizar ésta (con obras como *Ola creciente*), consigue llegar a ser admitida dentro del arte nacional como una estética que abrió posibilidades en la plástica del país:

Esto, sin embargo, no disminuye ni la obra ni la contribución realizada por Fernández, García y González de introducir la abstracción en nuestro medio. Y si bien no inventaron un lenguaje plástico y tampoco el arte abstracto sobrevivió como una corriente fuerte en el país, sí abrieron el panorama pictórico costarricense a nuevas posibilidades estéticas (Zavaleta, 1994, p. 88).

Por lo tanto, al contemplar *Ola creciente* como significativa, denota la sensibilidad del artista, en tanto el arte siempre es subjetivo; asimismo, con los trazos curvos de rojo y azul, connota el cambio el movimiento del mar. También, la pintura permite distinguir la característica particular de la totalidad de la obra del pintor como elemento de ruptura en la pintura costarricense, y como medio que posibilitó nuevas formas plásticas en Costa Rica -como puede ser apreciada la neofiguración-. De esta forma, es un ejemplo de revolución plástica que comenzaba a hacerse evidente en la región.

Para finalizar, Zavaleta se refiere a *Ola creciente* como un trabajo *gestual*, con predominio de lo *emotivo*, mediante la *pincelada libre*, el *chorreo* y gracias al uso del *gran formato*; en suma una obra más expresiva: "Con la magnificencia brindada por estas obras de gran formato y de amplios trazos, semejantes a los últimos acordes de una sinfonía, García finalizó su trayectoria abstracta para poco después sumergirse dentro de la figuración" (1994, p. 80). A pesar de que, con los años, Rafael Ángel *Felo* García ha continuado trabajando obra abstracta

y figurativa, es con éstas características que se ha conocido su labor dentro del fin del periodo no-figurativo en el país. De igual manera, se vislumbra su inmediata labor pictórica como referencial que, en cierta medida, se podría catalogar como una obra neofigurativa dentro de su pintura.

1.4. Última etapa del Informalismo en el país con “Supervivencia” (1971)

1.4.1. Lola Fernández Caballero (1926-) y el Informalismo en Costa Rica

La labor pictórica de Lola Fernández Caballero es significativa para el acontecer costarricense, debido a que es quien presenta la primera obra no-figurativa en el país, hecha por una mujer. Se puede decir que con la representación femenina de la no-figuración se da inicio al estilo que generó ruptura en la plástica de Costa Rica, implantando una visión más vanguardista. La artista ha dedicado gran parte de su vida a especializarse en pintura, realizando estudios en esta área tanto en Costa Rica, Colombia, Italia, como en Oriente. Con esta base académica ha conocido todos los ámbitos de la pintura, hasta llegar, en los años sesenta, a su obra abstracta y, posteriormente, realizar obra figurativa:

Inicios y abstracción. *Lola Fernández* (Cartagena, Colombia, 1926) ingresó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica en la década de 1940; en 1946 viajó a Bogotá para especializarse en pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, y en 1954 profundizó su conocimiento pictórico en la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia (Triana, 2012, párr. 13).

Con estos conocimientos regresó de Italia y mostró al público costarricense no solo sus capacidades en el ámbito pictórico sino, a su vez, presentó a la plástica del país nuevos horizontes estéticos y conceptuales: “Dispuso exponer en el Museo Nacional, ya que ofrecía dos salas adecuadas para tal cosa. Y así el 29 de mayo de 1958 quedó inaugurada su exhibición,

auspiciada por la Universidad de Costa Rica y con participación del entonces rector Carlos Monge Alfaro, convirtiéndose ésta en la primera exposición de arte abstracto realizada en Costa Rica" (Zavaleta, 1993, p. 256). En este sentido, se presenta la primera obra no-figurativa que conoce el espectador nacional, inaugurando un despertar para la plástica que hasta entonces solo se relacionaba con tendencias que aun conservaban el academicismo muy arraigado.

Otro rasgo significativo, al estudiar la pintura de esta artista, es el hecho de que representa el trabajo de la mujer y su capacidad para desenvolverse en cualquier ámbito, pues hasta entonces, la obra pictórica estaba relegada al reconocimiento del hombre, a pesar de que existían mujeres que se dedicaban a la pintura. Es Lola Fernández la gran representante, por su función rupturista y por su intensa labor dentro de la pintura costarricense: "Esto convierte a Lola Fernández en una de las pioneras que encausan el arte local hacia la búsqueda de la equidad de géneros, ya que a partir de su propuesta la tradicional posición relegada de la mujer ya no será la misma" (Rojas, 2003, p. 112). Esto es importante en la medida que presenta un valor agregado a la obra de dicha artista. Sin embargo, no es un asunto medular para el análisis de los significados en su producción como obra abstracta o neofigurativa.

El gran conocimiento que maneja sobre la pintura, ser la primera representante de la no-figuración costarricense, así como una propulsora de la igualdad de género, esto sin hablar de su vasta labor pictórica, son razones para estudiar el trabajo pictórico de Lola Fernández como paradigma del

*informalismo*⁴² en Costa Rica.

Por otra parte, la obra pictórica de Fernández es muy variada. Se ha desenvuelto tanto dentro de la figuración como dentro de la abstracción. Para 1979, se establecen tres etapas dentro de su plástica no-figurativa, en esta no se contempla la figuración que realizaba durante estas etapas, ni se menciona su posterior trabajo figurativo, una vez concluida la fase abstracta en el país:

La pintora -a grandes rasgos- considera tres períodos en su evolución abstracta. El dominado por singular preocupación espacial. Las estructuras, bastante asimétricas, se construyen por el contraste de zonas espaciales y grandes masas. Uso paciente de veladuras dirigidas a conformar un colorido por transparencias. EL período de la máquina, de espacios simples y acumulación de elementos. En ellos diferentes obras rememoran cierto racionalismo de la mancha, aunque en otras defina mayor dinamismo desde un formato monumental. (...) El actual período de los "relieves" nos conduce hacia verdaderas construcciones que participan del carácter de una obra tridimensional. Junto al volumen natural y la estructura plástica, se incorporan ricas grafías o variados "collages". Entonces, además del valor pictórico, las formas adquieren dimensiones esculturales con el juego típico de luces y sombras (Ulloa, 1979, pp. 142-143).

A pesar de que se consideran tres etapas en la labor plástica abstracta, para el estudio de la última percepción pictórica en su trabajo se observa como prioridad *el período de la máquina*. Esta es una serie de pinturas dentro de las cuales se encuentra *Supervivencia*, obra con la cual participa dentro de la I Bienal Centroamericana de Pintura -momento cuando se establece el fin de la abstracción costarricense-. Asimismo, la obra es meramente pictórica, y refleja el estado preciso de la última etapa de la pintura informalista en el país. Por otra parte, *el período de los relieves* se considera como obras tridimensionales que

⁴² La pintura informalista no debe ser entendida solo como un nombre para referir a la pintura abstracta, sino que esta debe ser asimilada como una variación contextual que plantea una ausencia de la forma: "Se intentó también desarrollar una teoría que situase la abstracción europea sobre las mismas bases del expresionismo abstracto americano. Muchos críticos usaron el término «arte informal» para indicar que la pintura ya había abrazado la idea de la ausencia de formas como una deliberada contraposición a la rigidez del movimiento moderno de preguerra" (Lucie-Smith, 1983, p. 109).

adquieren carácter escultural, quedando por fuera del interés de la investigación.

En cuanto al estilo de la obra no-figurativa de la artista, el estudioso David Ulloa comenta la obra de Lola Fernández al referirse sobre sus composiciones abstractas, en las cuales explora el informalismo; de igual manera, habla de sus estudios en Asia y el conocimiento que esto aporta a su obra, volviéndola más rica e implementando, en su conocimiento occidental, técnicas como el estarcido (*stencil*):

Agrupó obras de la década de los 60 y explora el estilo llamado "abstracción informal". En 1961 Fernández obtiene una beca de la UNESCO para realizar estudios de pintura en Asia. Para este grupo de obras la influencia del arte japonés sobre el estilo de la costarricense es evidente en la distribución del espacio y en el uso de técnicas como la "veladura" o la superposición de capas. También se incorpora el uso del "stencil" o plantilla, técnica que se seguirá haciendo presente durante la obra de la artista (Ulloa, 2012, párr. 8).

Por las razones presentadas anteriormente, se estima la obra de Lola Fernández dentro del estilo abstracto *informalista*. Se considera para esto su periodo pictórico de la serie *La máquina*, debido a que esta se presenta meramente como pintura. A su vez, esta es relevante para la investigación tanto por su nivel técnico, como por la importancia de su participación en la I Bienal Centroamericana de Pintura, con la obra *Supervivencia*.

1.4.2. Informalismo costarricense con "Supervivencia" (1971)

A través de la obra *Supervivencia* de la artista costarricense Lola Fernández, se establecerá el fin de la pintura no-figurativa de carácter informalista en Costa Rica. Esto es necesario para comprender las particularidades de uno de los estilos pictóricos que enmarcan la no-figuración costarricense.

Para interpretar correctamente la obra, dentro de este movimiento, es

necesario comprender cómo se determina el informalismo en el contexto mundial, las características más específicas con que se ha definido este, así como un pequeño proceso histórico:

Paralelamente en Europa se desarrollan tendencias similares a las surgidas en Estados Unidos, que ha sido denominado como **Informalismo**. Dentro de este movimiento encontramos toda una variedad de propuestas plásticas que irán desde la abstracción de carácter caligráfico, muy emparentada con el *action painting* (Fig. 5.9) hasta un Expresionismo lírico-abstracto basado en formas fluidas e irregulares, cuya constante es el valor intrínseco y evocador del color. Otra vertiente se encuentra presente por la *pintura matérica* (...) (González-Kreyza, 2007, p. 176).

Como se puede observar, el *informalismo* se debe interpretar como un estilo muy variado, dentro del cual se puede establecer tanto la obra de *Supervivencia* como la pintura *Ola creciente*; es decir, este movimiento plástico se puede interpretar como un nombre más para decir abstracción o no-figuración. Sin embargo, hay que considerar al informalismo como una tendencia variada, la cual permite gran cantidad de técnicas e implementación de formas artísticas que permite incluso la incorporación matérica en las obras.

En este sentido, del acercamiento de la obra no-figurativa al trabajo de diversas tendencias, como el *action painting* y la *pintura matérica*, se puede interpretar como una forma de establecer o clasificar la obra no-figurativa. Esto lo determina la estudiosa del arte abstracto, Aurora Alcaide, cuando habla de una *Clasificación de la pintura abstracta en función de sus características formales*; en esta determina el carácter de un trabajo matérico: "(...) Abstracción Matérica es la contundente presencia de las texturas táctiles en la composición, las cuáles no siempre son el resultado de la abundante aplicación de materia pictórica sobre la superficie del cuadro, sino también de la incorporación de distintos materiales al mismo, como papel, maderas, cartón, polvo de mármol etc." (2010, p. 11).

En este sentido, se puede considerar *Supervivencia* dentro del

informalismo, gracias al variado trabajo técnico, al incorporar diversos materiales dentro de la pintura (obra matérica). Con esto, la pintura no solo es ruptura en el sentido académico para la Costa Rica de los sesentas y setentas, sino que se plantea como novedosa al implementar nuevas técnicas plásticas en el país, abriendo nuevas perspectivas en la visión de los artistas nacionales.

El uso de diversos materiales va aunado a la implementación de nuevas técnicas pictóricas, como lo establece María Alejandra Triana al referirse al trabajo pictórico de la artista: “Desde mediados de los años 60 hasta principios de los 80, Fernández decidió experimentar con una mayor diversidad de recursos técnicos, como el *collage*, el estarcido, el relieve, la transferencia química de imágenes y el arte textil. Todo ello le permitió desplegar series temáticas –algo usual en toda su producción– que visualmente resultaron muy distintas entre sí” (2012, párr. 21). De esta manera, Triana proyecta la variedad técnica de la artista y, a su vez, indica una particularidad de la obra, que hasta el momento no había sido implementada. Se trata del uso de series. Las series temáticas posibilitan la creación de obras en torno a una misma idea y desarrollo plástico.

Como parte de estas series, se encuentra una de gran significación dentro de su periodo abstracto, *La máquina*, donde se halla la obra en estudio. Esta es interpretada por Guillermo Montero como:

La pintura de Lola constituye una imagen explosiva. El rojo, color reiterado en su obra desde los años sesentas y asociado a la violencia, explota ante el espectador, no sin sutilezas; integrando todo tipo de información de la cultura contemporánea, denunciando el kitsch local y generando un espacio difícil de olvidar; así, el título de una de sus obras es sugerente: *Supervivencia* (2012, p. 88).

En este entendido, es significativo apreciar como Montero se deja guiar por el paratexto de la obra, proponiéndolo como *sugerente* y relacionándolo con significados como *violencia*. Al estudiar el título de la obra se puede establecer

Supervivencia tal que: "Acción y efecto de sobrevivir" (*Real Academia de la Lengua Española*, 2001, p. 1433). En este sentido, sobre esa acción de sobrevivir ¿cómo se puede interpretar? y ¿a qué se debe sobrevivir?

Para la estudiosa del arte Eugenia Zavaleta, la obra habla sobre el caos en el cual vive el hombre, llegando a connotar, incluso, ideas de muerte y destrucción:

En *Supervivencia*, Fernández creó un sutil eje vertical y otro horizontal, con el que definió un punto áureo, a partir del cual una explosión de imágenes y formas traducen el caos que rodea al hombre. Esa amenazante conmoción es resaltada aún más con el predominio del rojo y el negro, manipulando sus connotaciones de fuego, destrucción y muerte. La artista se valió, sobre todo, de recursos puramente pictóricos para crear dicho ambiente, pero también introdujo la figura, consistente en un sutil collage de escenas, como por ejemplo, de guerra y de teatro (1994, p. 77).

La historiadora del arte, no solo define la obra como esa supervivencia del hombre ante el caos en el que vive, sino que lo relaciona con la idea de guerra y supervivencia a la muerte. Esto al incorporar imágenes figurativas por medio de la técnica del collage. Asimismo, relaciona significativamente estas figuraciones y este caos plástico, con el uso de los colores predominantes: rojo y negro. En este sentido, al estudiarlos se puede establecer, por ejemplo, en el caso del negro, que: "Simbólicamente es más frecuentemente entendido en su aspecto frío, negativo. Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. En este sentido recuerda la significación del blanco neutro, del blanco vacío, y sirve de soporte a representaciones simbólicas análogas, tales como los caballos de la muerte, tanto blanco como negros" (Chevalier, 2009, p. 747).

La simbología del negro puede ser asociada con la del rojo que, como se había estudiado anteriormente, representaba gran cantidad de significados, todos relacionados con la *vida, fuego, guerra, energía, agresión, peligro*, entre

otros. Se tiene así, negro-muerte y rojo vida-guerra; indiscutiblemente se presencia una dicotomía vida-muerte, donde la presencia de la guerra parece fundamental. Esto, en asociación directa con el paratexto, permite interpretar esa *sobrevivencia* como juego entre vida y muerte.

Por otra parte, al estudiar las figuras que sutilmente sobresalen en el caos plástico de manchas y pinceladas, es posible observar una mujer que se abraza, unos militares sosteniendo sus rifles, unos bailarines, así como una pareja con un niño y un mono de la mano. Estas imágenes no solo representan -en sí- individualmente, sino que, en conjunto, son parte de esa aglomeración de manchas, pinceladas, letras sueltas y figuras, connotando, como lo estableció Zavaleta, un *caos*. Estas figuras visibles en una obra no-figurativa, funcionan como *isotopías discursivas* que redundan sobre un mismo tema; se puede establecer como un paralelismo con el mundo contemporáneo: publicidad, ciencia, política, cultura y sociedad, mezclados y aglomerados. Es decir, en sí, cada imagen no dice nada; es en su conjunto y su aglomeración dentro de la pintura que adquieren sentido, asociado a ese caos de la sociedad contemporánea.

En cuanto al trabajo plástico como proceso pictórico-conceptual en *Supervivencia*, se reconoce el hecho de que el trabajo carece de planificación. En este sentido, responde a las particularidades del informalismo, en el cual no se plantean diseños o propuestas. La obra surge inmediatamente de la idea, y el trabajo plástico se resuelve en el propio acto de pintar (es necesario conocer la referencia de la artista, no como su interpretación de la pintura, sino sobre su proceso pictórico, esto para poder determinar con precisión la obra *Supervivencia* dentro de estilo *Informalista*):

P: ¿Y cómo le surgen las ideas?

L: No sé, me vienen y las voy madurando, no boceteo, con esa idea yo me lanzo a hacer series –yo fui de las primeras en hacer series, porque antes no se usaba–, me basaba en una idea central que siempre tenía una razón de ser. No he hecho nada gratuito, todo tiene una razón de ser (En: Aguilar y Báez, 2013, párr. 10).

La obra pictórica, al estar realizada en directo sobre el bastidor, se propone como una obra completamente informalista, sobre todo si se contempla el uso de diversas técnicas (collage y estarcido) y la implementación de nuevos materiales; igualmente, esto se da por la incorporación de lo que se considera una constante en la obra de Fernández: “Es una constante mía, la de los chorreos” (En: Zúñiga, 2013, párr. 14). Sin embargo, aunque la pintura es estimada como no-figuración, se debe tener presente que: “En realidad, la pintora, a lo largo de su carrera artística, se ha desenvuelto tanto dentro de la figuración como dentro de la abstracción” (Zavaleta, 1994, p. 77). Esto no solo es relevante para comprender que ambos procesos se daban al unísono, sino para entender que la pintura abstracta muchas veces contemplaba la figura como parte del trabajo.

Es en este punto donde se hace relevante considerar el vínculo entre la no-figuración informalista y la referencia o a-referencialidad en la pintura. Para esto, es conveniente estudiar lo que Alcaide considera como la *Taxonomía de los cuadros abstractos aplicando el criterio de su grado de realidad*; esto lo consigue mediante la clasificación de las obras no-figurativas. En este sentido, la estudiosa presenta: *2.1.3. Abstracción de 3er Grado o Pseudo-Abstracción*, dentro del cual se considera posible clasificar *Supervivencia*; este criterio establece que: “La *Abstracción de 3er grado o Pseudo-abstracción* se caracteriza por sus referencias formales y conceptuales a la realidad. No obstante, esta interpretación del mundo natural no se realiza de una manera

literal, sino sutil y metafórica, y a través del filtro de la subjetividad del artista” (2010, p. 19). En este entendido, la obra *Supervivencia*, al igual que la *Ola creciente* de Felo García, se presenta como la realidad subjetivada; es una *metáfora visual*. Pero, finalmente, la metáfora de la pintura es interpretada por el espectador, siendo este quien denota la carga simbólica en esta.

Para la estudiosa Alcaide, esta tipología de obras *Abstracción de 3er Grado o Pseudo-Abstracción*, se puede dividir en tres subgrupos, dentro de los cuales el tercero (tipo B) se cavila como el más próximo al trabajo para la pintura en estudio, pues establece que:

Obras que, valiéndose de determinadas técnicas, como la fotografía, el collage o las transferencias, incorporan en su superficie compositiva las formas abstractas que existen en la naturaleza, bien naturales o artificiales, descontextualizadas y/o ampliadas (muchas de estas formas proceden de organismos o estructuras microscópicas que a simple vista no remiten a nada de la realidad)” (2010, p. 20).

Tal y como se propone aquí, las obras no-figurativas pueden incorporar en sí la figuración sin dejar de ser consideradas abstractas. Por este motivo *Supervivencia*, a pesar de sus referentes visuales reconocibles, sigue siendo no-figuración. No solo es esto lo que la clasifica dentro de esta tipología que establece Alcaide (para las obras abstractas), sino que, la incorporación de otras técnicas matéricas como el collage logra integrar la figuración como no-figuración.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que la obra se considere completamente a-referencial, pues la referencialidad de una obra (como ya se ha discutido anteriormente) no depende de la figuración o no-figuración; así, toda obra abstracta puede ser referente del mundo visual reconocible. Esto se puede distinguir en la pintura, a través de la relación paratexto-imagen. En este sentido, se puede entender la obra de pintura como referente del mundo visual, en tanto

que representa algo; un algo que puede estar sugerido por la guía del paratexto y que, sobre todo, está determinado por la subjetividad, en tanto esta se concreta en un determinado contexto.

Siguiendo la idea de la no-figuración como referencial y, asimismo, como una mezcla entre figuración y abstracción, se puede estudiar lo que Alcaide determina como *Grado de realismo del cuadro*. Esto lo plantea al diferenciar entre la no-figuración, como un camino que se aleja del naturalismo, y un trabajo que mixtura la figuración y abstracción:

Esta tendencia innata a mezclar figuración y abstracción justifica el hecho de que, aunque muchos artistas abstractos hayan tomado el camino del alejamiento total de la naturaleza, otros hayan optado por fórmulas mixtas que a continuación se estudiarán, y que no por ello, por ser "impuras", dejan de ser menos válidas. Por lo tanto, cobra sentido cuestionarse acerca del grado de realismo cuando se contempla un cuadro abstracto (Alcaide, 2010, p. 15).

En este sentido, se puede estudiar la pintura *Supervivencia* como una obra que mezcla figuración y no-figuración sin llegar a perder su sentido de obra abstracta. Como anteriormente se mencionó, los trabajos con tales características son clasificados por Alcaide como *Abstracción de 3er Grado o Pseudo-Abstracción*; para la estudiosa, este tipo de clasificación se logra al subdividir los tipos de obras; en el caso de *Supervivencia*, al estar realizada con óleo y collage (técnica mixta), puede ser clasificada en la categoría B; así las obras abstractas pueden incorporar la figuración sin perder su sentido de obras abstractas.

De esta manera, en el caso de *Supervivencia*, es importante contemplar las figuras que se incorporan no solo como representaciones, sino como un todo compositivo donde se entremezclan con los chorretes, las manchas y las pinceladas, para interpretar la obra como representación subjetiva, al igual que para interpretar su relación contextual.

En cuanto a la contemplación de la obra en su totalidad compositiva, y no solo en la individualidad de las figuras usadas, se hace necesario considerar el trabajo como una sola imagen; es decir, estudiar qué quiere decir la pintura en su totalidad, como esa representación subjetiva. Para el Dr. José Gómez Sicre, Crítico de Arte y Director del Museo de Arte Contemporáneo de la América Latina Washington D.C., el trabajo de Fernández mantiene una relación entre color, elementos plásticos y figuras de manera que genera una percepción global de la imagen, interpretada en su concordancia espacio-temporal:

Es decir, aunque se proponga elaborar la realidad, lo plástico se sobrepone, desentendiéndose del mundo de donde emergió. Esa ambivalencia da su sello definitivo a la personalidad de esta creadora. Ejemplo preciso es la serie que titula *La Máquina*, en la que agrupa elementos disímiles, tomados de la realidad, con que produce un todo abstracto, a veces insertando figuras recortadas y pegadas en hábil collage. Generalmente, vuelve a predominar en estas masas de aspiración monumental el rojo hábilmente mezclado con un gris acero. Esta asociación cromática se nos ofrece como advertencia dramática o crítica sobre el destino confuso de la humanidad (En: Museo de Arte Costarricense, 1974, p. 7).

De esta manera, Gómez establece, en los trabajos de la serie *La Máquina* -a los cuales pertenece *Supervivencia*-, una ambivalencia entre figura y abstracción, donde predomina la no-figuración; así, al relacionarse con los cromemas, esta (la obra) propone establecer ese *caos que rodea al hombre* del que hablaba Zavaleta y que, según Gómez, es connotación del confuso destino de la humanidad.

Por lo tanto, las figuras como recortes de un collage en *Supervivencia* se pierden dentro del colorido de la obra entre manchas y pinceladas, generando una sola imagen abstracta. Sin embargo, esto no quiere decir que la obra no-figurativa no represente, como se había mencionado anteriormente; toda obra abstracta no puede ser a-referencial. En los casos de las obras no-figurativas de la costarricense, es necesario considerar el todo de la composición para

reconocer esa característica representacional. Así como lo inquiriere el periodista Randall Zúñiga, al referirse al trabajo pictórico de la artista:

Aunque lo mencione, Lola rehúye de la dicotomía entre arte abstracto y figurativo. Arguye que todo arte resulta figurativo. De ahí que la composición de la mayoría de su obra, con una figura redonda en la parte superior y una figura rectangular hacia el centro –a veces la cabeza y el torso de un retrato directo, a veces la abstracción de un paisaje– unifique buena parte de la exhibición (2013, párr. 22).

De esta manera, *Supervivencia* puede ser considerada como un paisaje abstracto, donde entre el colorido y las manchas reconocemos formas y figuras humanas. Por otra parte, es necesario contemplar qué quiere decir ésta representación plástica. En este sentido, es necesario estimar que una obra informalista se ve referenciada por su contexto. Como propone la estudiosa Bélgica Rodríguez, cuando se refiere a la pintura de la artista como una dicotomía entre una realidad subjetiva y una objetiva: “La suya es en parte una realidad subjetiva que proviene de sus sueños, de sus fantasmas y de sus preocupaciones, así como también de una realidad objetiva, cuya procedencia está en su entorno y las señales que este le provee (Galería Valanti, 1998, p. 6). Así, se puede determinar que la pintura se distingue como una representación más del contexto cultural de Costa Rica en su época.

Al revisar en qué forma la obra representa y simboliza (semántica de la pintura), se puede relacionar con el estudio de Alcaide, cuando propone que un cuadro puede tener diferentes funciones; una de sus funciones más comunes es la transmisión de una *máxima moral*, de una idea. Dentro de estas determina: “Establecer conexiones entre el arte y la tecnología mediante la creación de imágenes que son fruto del híbrido pintura-fotografía (ver Fig. 17 y 18), o de la aplicación de la cibernética al arte” (Alcaide, 2010, p. 26). En este sentido y volviendo al cuadro (*Supervivencia*), se determina ese vínculo entre pintura-

fotografía, estableciendo esa *conexión entre arte y tecnología*, la cual se podría valorar como uno de los motivos en la obra.

Cuando se estudia la pintura, se pueden observar varios elementos que vienen a confirmar esa correspondencia entre arte y tecnología del que habla Alcaide, como: la mixtura de técnicas como el óleo y el collage fotográfico, la combinación entre manchas, texturas y letras estarcidas o, el uso del color rojizo y un *gris acero*. Esta ambivalencia en *Supervivencia* es para Zavaleta el referente de la *amenaza de la máquina*, y considera que en esta se representa ese entorno opresivo de la tecnologización:

Ese ambiente saturado y asfixiante lo transmite en el cuadro *Supervivencia* (Lámina # 16), incorporando algunas letras que simbolizan los rótulos de la ciudad. Asimismo empleó desechos de máquinas, a modo de pastillas, para imprimir patrones de formas geométricas, algunas de las cuales recuerdan "...la omnipresente computadora, simbolizada por unidades de memoria organizada de manera repetitiva..." Estas impresiones llevan implícita la amenaza que significa el poder de la máquina, capaz de devorar al hombre mismo. Por ejemplo, Fernández considera que muchos de los problemas de Latinoamérica son debido al abrupto paso de la carreta al avión, lo cual no ha permitido asimilar adecuadamente la tecnología (1994, p. 76).

De esta manera, las diversas imágenes fotográficas implementadas con el collage, los colores -rojo, negro y gris acero-, los estarcidos de texturas y letras, son isotopías discursivas que giran en torno a un denominador común; así, se interpreta la pintura como esa representación simbólica del caos y ruido (visual) de la revolución tecnológica. Esto, en relación directa con el paratexto, se puede comprender como la supervivencia del ser humano en medio de la vida cotidiana tecnologizada.

Ese caos que sugiere la obra, por la mezcla de imágenes, manchas y letras, es para muchos no solo representación del avance tecnológico, sino, una muestra de la reacción de la misma sociedad ante el despliegue de la modernidad. Como sugiere Ricardo Ulloa, al referirse a la obra: "De otra parte,

en *Supervivencia* la superficie acribillada con verdaderos estampados donde los “recortes”, fusionados con los pigmentos, sugieren el diálogo social de nuestra era, con caos y su belleza” (1979, p. 143). Establece, en la obra, un *diálogo social* que contempla *caos y belleza*; es la pintura retratando la realidad y fusionando todo dentro de su armonía de color y composición.

Por otra parte, la implementación de nuevas técnicas en la pintura, como el collage, los estarcidos y el uso de estenciles, tienen su fundamento en los viajes realizados al extranjero. Como expone Randall Zúñiga: “La influencia europea luego tendría su contraparte –o complemento- gracias a un nuevo viaje, ahora por África y Asia, y de a poco empezó a sumar, también, collages y estencils” (2013, párr. 31). Esta influencia del extranjero no solo enriqueció el trabajo pictórico de la artista (se considera pertinente hacer este tipo de referencias, pues repercuten directamente sobre la pintura en estudio), sino que abrió todo un panorama plástico para el arte costarricense. Sin embargo, esta implementación iba a tener, con el tiempo, un costo para la obra.

Es significativo estimar que *Supervivencia* es una de las pinturas con las cuales Lola Fernández participó dentro de la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, junto con *Evolución* (1971) y *La Respuesta* (1971). La participación de la obra en esta bienal tiene relevancia a nivel de la plástica nacional; no solo debido al veredicto en esta, sino por considerarse un síntoma dentro de las causas que llevaron al arte abstracto costarricense a su fin.

Como anteriormente se ha referido sobre el veredicto de la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, es necesario agregar que el jurado de esta primera bienal -que estaba compuesto por: Marta Traba (Argentina), José Luis Cuevas (México), Fernando de Szyszlo (Perú), Armando Morales (Nicaragua) y Oswaldo

Guayasamín (Ecuador)-, inicialmente sostuvo que, la causa por la cual declararon desierto el Premio Nacional de Costa Rica, se debía a un empleo excesivo de algunas técnicas: "(...) la participación de este país a pesar de presentar un aceptable nivel técnico en los casos de Lola Fernández, Rafael Fernández y Jorge Manuel Vargas, tiene un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo (collage de fotografías, pistola de aire, frotage, etc.)." (Zavaleta, 1994, p. 155). Sin embargo, el trabajo técnico no parecía justificar la resolución del jurado, generando agitación en el ambiente nacional.

Ante esto, como manifiesta la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, al día siguiente, el jurado aclaró el motivo de su decisión, dando como razones el hecho de que el arte latinoamericano, al asirse de nuevos lenguajes importados, dejaba de comunicar su propia realidad:

La crítica de arte Marta Traba manifestó que el arte de vanguardia latinoamericano había dejado de comunicar porque, al incorporar un lenguaje que no correspondía con su propia crisis sino con la norteamericana, se había convertido en una imitación del arte captado, a través de los medios de consumo. Traba consideraba que los países latinoamericanos estaban viviendo un periodo revolucionario; por lo tanto, la pintura debía de unírseles, haciendo su propia revolución y recuperando su lenguaje para así readquirir su capacidad de comunicación con el público. (1994, p. 155).

De esta manera, el jurado de la bienal no solo consideraba poco pertinente el arte costarricense a nivel técnico, sino que lo alejaba de la realidad latinoamericana, sobrevalorándolo de imitativo y como falto de relación con el contexto.

Como se ha mencionado anteriormente, la realidad del país no era igual que la del resto de la región centroamericana. Sin embargo, se valoraba desde los mismos parámetros que los países vecinos. Como lo indica la historiadora del arte Ericka Solano, sobre la opinión del artista costarricense José Miguel

Rojas, al referirse a la decisión del jurado en dicha bienal, quien debate la postura de que la no-figuración no aporta al contexto del país:

En la opinión de Rojas el jurado al esperar de Costa Rica una obra forzosamente política se colocó en una posición dogmática y politizada, generalizando la situación centroamericana juzgó que la representación costarricense estaba descontextualizada del drama centroamericano, sin darse cuenta de que las obras eran un producto vinculado con su propia realidad (Solano, 2014, p. 230).

En el sentido que propone Rojas, la realidad política en el país era totalmente diferente a la centroamericana, lo cual era parte de las críticas del jurado en la I Bienal, al generalizar la contextualización de las obras costarricenses. Por otra parte, como se ha estudiado con anterioridad, el país carecía de revolución política; sin embargo, en materia artística, la pintura no-figurativa venía a establecer su propia revolución con la ruptura ante el academicismo costarricense (revolución plástica) y su posterior aceptación dentro del medio. Esto, como manifiesta Rojas, significa que *las obras eran un producto vinculado con su propia realidad*.

Por otra parte, si se considera la pintura como una importación técnica, y ante una posible descontextualización con la realidad latinoamericana: “Traba criticaba en los artistas latinoamericanos, como Lola Fernández, que se vinculaban a las vanguardias europeas y estadounidenses” (En: Solano, 2014, p. 227); es necesario contemplar cuál es el problema de incorporar nuevos leguajes plásticos a la pintura nacional.

En este sentido, es posible explorar cómo el arte latinoamericano ha sido desdeñado por los europeos, al ser considerado como una copia. A esto se suma que críticos de la región, como Marta Traba, reafirmen tales discursos occidentales, sin priorizar en la relación global del arte latinoamericano. Es decir,

el arte de la región se encuentra inmerso en una serie de influencias inevitables, de las cuales surge un arte local. Algo similar ha ocurrido con el arte europeo:

Como bien señala José Emilio Berrucúa fuimos acostumbrados al abordaje de las vanguardias del siglo XX, tomando los inicios desde Europa, y Europa lo hace con sus más grandes artistas vanguardistas. Sus fuentes – de originalidad, de rareza, de diferenciación - fueron los países llamados por ellos “exóticos”, en aquel contexto histórico-social del Viejo Continente. Ejemplos reconocidos son Henri Matisse, Paul Gauguin, Pablo Picasso, entre otros. Aquellos artistas se interesaron por otras culturas, modificando su forma de ver a esas culturas, desprendiéndose de la mirada propia del pensamiento colonizador para aprender de ellas. Así Picasso posará su atención en las máscaras africanas, Matisse hará lo propio con las estampas japonesas (Selva, 2011, p. 3).

De esta manera, se puede observar como el arte europeo ha gozado de licencia para asimilar otras formas estéticas ajenas. No obstante, en el caso de Latinoamérica, el arte ha sido estigmatizado como mimético, tanto en lo técnico como a un nivel temático y contextual. Por este motivo, es posible valorar la obra *Supervivencia*, no como una copia del arte extranjero -como señala la crítica del arte Marta Traba, tras el veredicto de la I Bienal Centroamericana de Pintura-, sino, como una labor que tiene un valor a nivel local, como ruptura estética o revolución plástica que, implementando técnicas foráneas, logra un lenguaje propio dentro del contexto al que pertenece.

Hay que contemplar que esta revolución plástica -esa estética abstracta en la pintura-, fue iniciada en 1958 (junto con Manuel de la Cruz González y Felo García), cuando expone por primera vez en el Museo Nacional. Por lo tanto, para 1971 cuando se da la bienal, esta tendencia no-figurativa lleva más de una década de estarse ejecutando, y genera un discurso desgastado. En este sentido, no se puede valorar únicamente el criterio de que el arte abstracto fuera o no contemplado como una labor oriunda o importada (como señala Traba), o de que a nivel técnico se manejara *un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo* (como determinó el jurado de dicha bienal).

Es necesario contemplar la I Bienal Centroamericana de Pintura como ese síntoma que determinó un discurso ya agotado para la época, el cual se manifestó a través del veredicto del jurado, la crítica de arte alrededor del tema, así como, por el mismo desuso de la tendencia por parte de los tres representantes del arte abstracto costarricense.

Por otra parte, la obra *Supervivencia*, al igual que la I Bienal, se ubican en un contexto histórico costarricense particular, con características que derivan del devenir del arte nacional. Es necesario contemplar la época para determinar su relación con la obra y, así, determinar cómo es que se interpreta la conclusión del informalismo en Costa Rica.

Cuando la obra es presentada en la Bienal, Centroamérica se encontraba en procesos de industrialización, como asevera el historiador Iván Molina: "El universo comercial se transformó en dos fases. La primera, producto de la industrialización de Centroamérica, comprendió las décadas de 1960 y 1970, y se caracterizó porque la expansión del consumo, estimulado por una profesionalización creciente de la publicidad y por la televisión, fue mediatizada por la integración del istmo (...) (2007, p. 12). Esta situación de la región traería consecuencias para el país, tanto a nivel económico como cultural, y coincide temporalmente con el establecimiento de la plástica abstracta.

Para Costa Rica, este despliegue industrial tiene sus inicios a mediados de la década de los sesenta, al unirse al resto del istmo. Esto traería, para el país, un desarrollo tecnológico, así como consecuencias económicas significativas: "El verdadero despegue de la industria ocurrió en 1963, cuando Costa Rica se unió al Mercado Común Centroamericano, el cual fue originalmente diseñado para integrar las estructuras productivas de la región y

dotarlas de los beneficios las economías de escala, al fomentar industria sustitutiva de importaciones” (Molina, 2005, p. 31). Al contemplar estos acontecimientos de la época, es factible establecer un vínculo inmediato con la pintura *Supervivencia*, en la cual se pretendía representar esa máquina como referente tecnológico, lo que Zavaleta considera la *amenaza de la máquina*.

Dentro de este contexto, es necesario contemplar por qué a esta apertura tecnológica se le consideraba *amenazante*, siendo incluso motivo para que Fernández titule su obra *Supervivencia*; a qué se refería esta supervivencia - dentro de la serie *La Máquina*- en su contexto.

Para considerar la relación del paratexto de la obra con la realidad del país, es necesario estimar las consecuencias de la apertura industrial de mediados de los sesenta, que se estarían haciendo visibles a inicios de los años setenta. Para Molina, ese auge industrial no significó un crecimiento para todo el país, sino que se focalizó en cierto sector:

Como resultado de lo anterior, y del uso intensivo de la tecnología, el despegue industrial fracasó en generar abundante empleo. Los salarios de los que encontraron trabajo en ese sector ascendieron sólo un 10 por ciento ente 1962 y 1972, a pesar de que la tasa de crecimiento anual de las ganancias fue de un 19 por ciento en ese período (2005, p. 33).

De esta manera, es posible vislumbrar por qué la obra se titula como *Supervivencia*, dentro de la serie *La Máquina*, pues este auge tecnológico-industrial de su época no significó un aporte al mejoramiento de la situación económica del empleo costarricense, ni de su forma de subsistir.

Por otra parte, el desarrollo industrial tiene una contraparte en el ambiente urbano de la capital. Como explica Iván Molina, entre 1960 y 1980, se da la primera fase de expansión urbana, la cual tiene como consecuencia: “(...) a lo largo de las principales vías de acceso al casco josefino florecían una

urbanización espontánea y desordenada, falta de todo tipo de planificación, en la que confluían viviendas con comercios, talleres y fábricas, un universo sin áreas verdes apropiadas, ruidoso y con el aire cada vez más contaminado” (2007, p. 4). Según la imagen de la ciudad de San José que expone el historiador, es fácil comprender como la pintura representa el *caos que rodea al hombre* -del que hablaba Eugenia Zavaleta-, o de ese *confuso destino de la humanidad* que identifica José Gómez Sicre en *Supervivencia*. La obra es, indiscutiblemente, un referente visual de la situación tanto temporal como espacial de la Costa Rica de 1971.

Para finalizar, se puede interpretar *Supervivencia* como ese *caos* que desató el periodo industrial en el país; el desarrollo tecnológico, la falta de planificación urbana y la ausencia del crecimiento en el sector empleo, se manifiestan visualmente en la composición, a través de ese conglomerado de imágenes, texturas, letras, manchas y colores, que no solo reflejan *La Máquina* de la industria y la tecnología, sino que son referente de esa difícil labor de sobrevivir en medio del *caos*, ese *confuso destino de la humanidad*.

En cuanto a la labor pictórica posterior a la no-figuración de Fernández, se advierte un trabajo no solo figurativo, pues siempre trabajó la figuración al lado de la no-figuración -como advierte Eugenia Zavaleta-, sino una nueva figuración dentro del proceso de la pintura: “En la *Serie La Máquina*, aparecen ambas tendencias interactuando y esto, junto con la forma en que se manejó los elementos arriba analizados, crearon un nuevo lenguaje plástico que marcó el inicio de otra etapa en la producción artística de Lola Fernández” (Zavaleta, 1994, p. 77). En este sentido, se puede apreciar *Supervivencia* no solo como manifestación del último periodo de la pintura no-figurativa en el país, sino que,

a su vez, es posible entrever en ésta una posterior y novedosa figuración de la pintura de Costa Rica.

1.5. Corolario

El trabajo pictórico de los tres representantes del arte no-figurativo en el país, permite establecer tanto las particularidades plásticas en las representaciones escogidas, así como determinar una semántica de estas, a través de la cual es posible percibir la relación contextual de las obras. De esta manera, el estudio semiótico de las pinturas permite considerar y comprobar las características con las cuales se da fin al periodo abstracto en la plástica costarricense.

Primeramente, se tiene la obra *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz González, clasificada como abstracción geométrica, a través de esta obra se logra comprobar cómo se percibe la última etapa de este estilo plástico en el país. Así, por ejemplo, se determina -como parte de esta tendencia- el uso de colores primarios, que dispuestos de manera plana -es decir, eliminando todo rastro de pincelada y textura en su factura- sugieren el trabajo depurado y preciso de la no-figuración geométrica. Aunado a esto aparece el uso de formas como el cuadrado y el rectángulo, las cuales no solo establecen la geometría sino que, a su vez, permiten observar ese trabajo lineal y meticuloso en la pintura.

El uso de formas como el cuadrado y el rectángulo se une al uso de las proporciones áureas para simbolizar equilibrio, organización, rectitud y perfección. Así, para esta búsqueda de una composición ideal, se recurre a cromemas que referencian simbólicamente el cambio, la transición y la pureza, como es el blanco. Todos estos elementos eran buscados por el artista con la

intención de generar una imagen que transmitiera estos ideales, pues su obra representa esa utopía espacio-temporal, la cual plantea una realidad alternativa y armónica. De esta manera, se puede apreciar en *Blanco interrumpido*, un claro interés por transmitir la representación de *armonía absoluta* con la cual *integrar al ser humano con el cosmos*. Por lo tanto, la pintura presentaba al público costarricense de 1971 una realidad bella, perfecta y, por ende, utópica, era un modelo para la sociedad de entonces.

Por su parte, con *Ola creciente* se propone una obra de carácter expresionista. Esto debido a la libertad en la creación plástica con manchas, pinceladas y texturas más sueltas. De esta forma, al examinar esta pintura, es posible denotar la sensibilidad del artista, forjada a través de la subjetividad de García. Como significante, los trazos curvos de rojo y azul connotan el cambio - el movimiento del mar-, al igual que el cambio de la plástica nacional. A pesar de esto, el trabajo de boceteo en la obra, propone una particularidad de la no-figuración costarricense, que se aleja del expresionismo convencional europeizante, pues en este no median reglas para la creación pictórica. Sin embargo, su obra permite interpretar cómo la expresividad prima sobre la forma y el contenido, estableciendo de esta forma el expresionismo costarricense.

Por otra parte, la obra pictórica *Ola creciente* permite determinar no solo la labor rupturista del estilo, en relación con lo que habitualmente se pintaba en Costa Rica, sino que posibilita interpretar la no-figuración en el arte nacional como una *revolución plástica*. A pesar de que la pintura no-figurativa, fue vista tanto como un acontecimiento que sucedió sin relación con el contexto nacional, como una labor peligrosa para la plástica nacional, el alejamiento de la pintura, no solo con la tradición pictórica sino con el mismo academicismo que se

practicaba en el país, viene a ser un referente de los cambios sociales que se gestaban en Costa Rica, tanto a nivel cultural como económico y político. De tal forma, es posible establecer la particularidad del arte expresionista costarricense.

En cuanto a *Supervivencia*, la expresividad de esta pintura, una pincelada de factura más abierta, el uso de chorretes, así como la incorporación de nuevos materiales y técnicas (collage, estarcidos, transferencias, entre otros), definen su trabajo como informalista. Conjuntamente, se encuentra que la pintura no utilizaba ningún proceso de boceto y trabajaba directamente sobre el bastidor.

En cuanto al uso del color, *Supervivencia* refiere a una relación negativa (negro-muerte y rojo vida-guerra), connotando la obra con asociaciones violentas. Asimismo, al estudiar otros colores, como el rojizo y gris acero, se ha asociado a elementos mecánicos técnicos-industriales. Esto llega a ser sugerente al relacionarse con el título de la serie de obras *La máquina*. De igual manera, la incorporación de imágenes dentro del trabajo, manifiesta en la obra una carga discursiva asociada a la contemporaneidad (política, ciencia, cultura y vida cotidiana). A través del vínculo: color, manchas, pinceladas e imágenes (letras, personas, maquina), se pueden apreciar denotaciones de caos y confusión; todo esto se consideran isotopías que giran en torno a un solo discurso, el de la modernidad, y la imposición del cambio tecnológico para la sociedad, trayendo con este caos y confusión.

Por otra parte, la participación de la pintura -*Supervivencia*- en la I Bienal Centroamericana, permite establecer lo siguiente. En primera instancia, a través del estudio del veredicto del jurado, se observan las críticas de arte surgidas por este suceso; en segundo lugar, también se visualiza el desuso del estilo por parte

de los artistas no-figurativos, y cómo el estilo llegó a generar un discurso rupturista desgastado para la pintura costarricense. Esto significa que la Bienal era un síntoma más de lo que se gestaba en la plástica costarricense.

Las tres obras son referentes contextuales de la Costa Rica de los años setenta. Cada una connota diferentes formas de percibir la realidad social, cultural y nacional. A pesar de que el país no se hallaba en conflictos bélico-políticos, como el resto de la región Centroamericana, sí presentaba sus particularidades en las manifestaciones sociales, económicas y culturales; éstas peculiaridades se veían interpretadas en las obras no-figurativas *Blanco interrumpido*, *Ola creciente* y *Supervivencia*.

El hecho de que Costa Rica pasara de un modelo agroexportador a uno industrializado, con la unión al Mercado Común Centroamericano, fue el resultado de la expansión del consumo de masas, estimulado por la publicidad y la televisión. Esto no solo es representación del cambio económico en el país, sino que es señal de un cambio político y cultural. Costa Rica se encontraba en las puertas de la globalización, en pleno capitalismo real. Asimismo, era el evidente resultado de una modernidad ya instalada.

El país, a la llegada de los artistas no-figurativos del extranjero (inicios de los sesentas), presentaba el acostumbrado modelo agrícola en la economía; esta característica socio-política se manifestaba culturalmente en un ambiente artístico adormecido. Por lo tanto, no es de extrañar que el cambio en la plástica nacional, con la llegada de los artistas, coincidiera con el cambio en el modelo industrial. Suceso económico este que traería sus consecuencias a nivel social, con una serie de manifestaciones, como es el caso de las protestas por el agua en el proceso de centralización del Estado (SNAA fue el blanco de las luchas

sociales); también, se da la lucha por los problemas de vivienda y enfrentamientos contra los empresarios autobuseros; asimismo, la lucha radical contra la firma del contrato con la transnacional norteamericana ALCOA (Aluminum Company Amalgamated) -ya en los años setentas-.

Aunado a los acontecimientos mencionados y al uso intensivo de la tecnología, el modelo industrial fracasó en el país. Esto, tanto al generar abundante empleo, como al provocar, con la primera fase de expansión urbana -que se refleja a lo largo de las principales vías de acceso al San José-, una urbanización faltante de planificación. Esta urbanización era espontánea y desordenada (en la que confluían viviendas con comercios, talleres y fábricas).

Estos cambios van a ser notorios en la pintura no-figurativa costarricense; así, por ejemplo, en el caso de *Blanco interrumpido*, se refiere a una utopía de la realidad, fuera de los afeamientos de la ciudad y la problemática social, mostrando un modelo de lo que debería ser o a lo que se debe llegar, avizorando las problemáticas por venir. Asimismo, *Supervivencia* personifica esa realidad costarricense ante las consecuencias de una industrialización malograda y su caótico devenir social y urbano, al incorporar figuras que sugieren la relación con la máquina y la tecnología. Por otra parte, está la obra *Ola creciente*, en la cual es posible descubrir ese cambio rupturista en la plástica costarricense, que se interpreta como revolución plástica, al igual que los cambios políticos y económico que trajo el nuevo sistema industrial.

Para finalizar, es posible observar como los cambios económico-políticos, con la implementación de la industria (como es el consumo de masas, la influencia de la televisión y el desarrollo urbano), produjeron no solo cambios en la sociedad (como son los movimientos sociales, la poca generación de empleo

y el afeamiento de la ciudad), sino que, a su vez, provocaron un cambio cultural, observable en la revolución plástica que significó la no-figuración en Costa Rica. Todo esto fue la clara manifestación del modernismo en el país, así como la introducción de las vanguardias, ante los cambios sociales y políticos de la modernidad.

Sin embargo, esta revolución plástica que significó la no-figuración, terminó percibiéndose como un discurso desgastado, manejado por más de diez años que, para 1971, coincidiendo con la I Bienal Centroamericana de Pintura, mostraba las señales de un arte agotado. Las obras de los tres artistas no-figurativos, en los años setentas, eran parte ya de la plástica costarricense y su posición rupturista había dejado de significar un cambio para la academia, pasando finalmente a incorporarse a esta y a la pintura costarricense.

Finalmente, es posible observar como las tres obras (*Blanco interrumpido*, *Ola creciente* y *Supervivencia*) son referentes visuales del fin de la abstracción costarricense; asimismo, permiten distinguir un posterior trabajo pictórico en sus creadores, al perfilar un posterior trabajo pictórico representativo que no es solo referencial, sino que propone una novedosa figuración para la pintura de Costa Rica.

Capítulo II. Génesis de la Neofiguración en Costa Rica

2.1. Salones Nacionales de Artes Plásticas

La creación de los Salones Nacionales de Artes Plásticas en Costa Rica (1972) se presenta en un contexto socio-político similar al de la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), los problemas político-militares en la región Centroamericana continúan afectando el ámbito económico y cultural; la situación del panorama general sigue siendo convulsa y violenta. Esta influencia que tiene el istmo sobre el país lo plantea la estudiosa María Enriqueta Guardia, cuando afirma que: “La guerra centroamericana y la nicaragüense, de finales de la década de los años setenta, repercute de manera muy directa en Costa Rica; se involucran ideológicamente tanto fuerzas vivas del país como algunos artistas que se sienten identificados con la tendencia” (2008, p. 52). Como se ve, las consecuencias son tanto en orden social como cultural, implicando corrientes y empatías por parte de los costarricenses.

La realidad del ámbito nacional se incorpora a las nuevas ideologías provenientes del extranjero, donde los movimientos de protesta eran pan de cada día. Por otra parte, en el ambiente cultural, fuera de la I Bienal, no se disponían de espacios o momentos a través de los cuales los artistas costarricenses pudieran hacer muestra de sus creaciones. Por tal motivo, se generan dichos Salones Nacionales de Artes Plásticas (también conocidos como Salones Anuales de Artes Plásticas), con la intención de establecer espacios para la muestra del arte nacional; asimismo, a través de los premios se genera un incentivo para los artistas. Estos salones surgen como sucesión de las Exposiciones de Artes Plásticas (1930).

Los Salones Nacionales de Artes Plásticas se generan en dos etapas,

según el estudioso y pintor José Ricardo Rojas; la primera etapa (1972 a 1983) es cuando se identifica un cambio en la pintura de la plástica costarricense, tanto por el notable abandono de la abstracción como por la incorporación de una pintura que retoma la figuración. En una segunda etapa, los Salones Anuales de Artes Plásticas, que eran responsabilidad de la Dirección General de Artes y Letras, pasan a ser responsabilidad del Museo de Arte Costarricense (Rojas, 1994, pp. 7-16). Estos espacios posibilitan la visualización no solo de la plástica nacional sino que, a su vez, permiten observar cambios y nuevos rumbos en la creación pictórica del país.

Para el estudioso José Miguel Rojas, los Salones Nacionales de Artes Plásticas tienen un antecedente fundamental, tanto por servir de impulso para la creación plástica nacional, como por su estímulo a la importancia de un arte nuevo y propio. Como propone el mismo Rojas:

Un antecedente decisivo habría de estimular su organización ininterrumpidamente en una primera etapa que va de 1972 a 1983. Este antecedente, sería sin lugar a dudas, la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971) organizada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) dentro del marco de un Festival de Arte en conmemoración del 150 aniversario de la Independencia (1994, p. 7).

Indiscutiblemente, la I Bienal Centroamericana de Pintura marcó un cambio dentro de la plástica costarricense, no solo al dejar en evidencia la realidad pictórica local en contraste con la región centroamericana, sino por promover nuevos panoramas pictóricos para el arte nacional. A esto se puede agregar, como se mencionó en el apartado sobre la I Bienal Centroamericana de Pintura, sobre la influencia neofigurativa del jurado, en personajes como Marta Traba (Argentina) y José Luis Cuevas (México) y cómo, de manera directa o indirecta, esto repercutiría sobre la pintura costarricense; como expone Rojas

respecto a la I Bienal: "Este evento no llegaría a convertirse en un acontecimiento aislado dentro de la plástica nacional. Por el contrario, llegaría a marcar el debilitamiento y fin del arte abstracto -en una primera y gran etapa-, para luego, dar inicio a una figuración, marcada por un fuerte expresionismo con énfasis en el dibujo y la gráfica fundamentalmente" (1994, p. 7). Esto hace evidente cómo la pintura tomó un tono neofigurativo, pues incorporó características esenciales de este estilo: la vuelta a la pintura figurativa, pero sin abandonar del todo las técnicas o formas abstractas (expresionistas).

Parte de los motivos por los cuales se retoman los Salones Nacionales de Artes Plásticas tienen que ver con una iniciativa del Estado por generar un entendido cultural con sentido oficial. Rojas explica que el Partido Liberación Nacional intentaría, entre 1970 y 1978, llevar a cabo un plan reformista, dentro del cual se crea el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes; el propósito de este era generar una sociedad económica estable y culta (1994, p. 5). Para el estudioso Iván Molina Jiménez, lo que se buscaba era generar una *cultura oficial*: "A su vez, el Estado procuró institucionalizar una cultura oficial, mediante instancias especializadas, empleos y premios, todo lo cual culminó en la organización del Ministerio de Cultura en 1971" (2005, p. 24). Como parte de esta iniciativa, se crean y reorganizan una serie de proyectos artísticos de interés cultural, como son: la Orquesta Sinfónica Nacional (1971), la Orquesta Sinfónica Juvenil (1972), la Compañía Nacional de Teatro (1971), se organiza una Cinemateca Nacional ubicada en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, que luego da origen al actual Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (1973) (Rojas, 1994, pp. 5-6).

Ante esta propuesta del Estado, por oficializar un sentido de cultura, se

genera una tendencia reaccionaria con la cual promover una percepción distinta del entendido de arte y cultura: "Distintos sectores sociales e instituciones encargados de la cultura provocan el surgimiento de un "movimiento cultural contestatario", mediante el cual, intentarían promover "otra" cultura desde otro norte a diferencia de la cultura oficial" (Rojas, 1994, p. 5). Este movimiento, no solo promueve un nuevo sentido de cultura, sino que busca cuestionar la oficialidad que propone el Estado. Dentro de estos sectores de los que habla Rojas, se encuentran:

Dentro de este movimiento cultural contestatario surgen grupos vinculados estrechamente con los partidos políticos de izquierda y sectores populares organizados. Entre estos grupos destacaría el escritor Rafael Cuevas Molina, el Movimiento Juventud Unida de Paso Ancho (MOJUPA:1972); el Movimiento de la Nueva Canción (1970); La Comuna (1977), movimiento que propugnaría poner el arte al alcance de todos, a través de los grupos de teatro Tierra Negra, Teatro Estudio de la UNA, Teatro Experimental y Danzacor. Y, finalmente, el movimiento cristiano, Centro Nacional de Acción Pastoral (CENAP). (1994, p. 5).

Por otra parte, este parecer del Estado y la tendencia reaccionaria de ciertos sectores de la sociedad provocaría que se generara un interés por el arte y la cultura que, de cierta manera, promovió un entendido de arte y cultura más popular, al darse una simbiosis entre Estado y pueblo:

En resumen, si bien tanto el Estado como los distintos sectores sociales e instituciones intentarían estimular la cultura de acuerdo con sus propios intereses, en términos generales, observaríamos que ambas partes llegarían a coincidir en su intento por estimular un arte y una cultura que tuviera un mayor "acceso" y participación por parte del pueblo (Rojas, 1994, p. 6).

Este hecho político, social y cultural, tiene una repercusión significativa dentro de la plástica costarricense, pues genera en el arte una percepción de un mayor carácter social: "Así, tanto el interés del MCJD y su plan de reforma (la cultura al servicio del pueblo) como interés por lo gráfico que despierta la I Bienal Centroamericana de Pintura, van a generar fundamentalmente un arte en torno a una obra de carácter social y tendencia expresionista" (Rojas, 2003, p. 246).

Estas transformaciones que se dan en el arte nacional, son peculiaridades de una obra de carácter neofigurativo, no solo por el retorno a la figuración, la permanencia de una tendencia expresionista, sino, el mismo hecho de generar una obra de carácter social.

Dentro de este proceso de culturación oficial y popular, se generan los Salones Nacionales de Artes Plásticas, en los cuales las diferencias con un arte abstracto anterior van a ser notorias, tanto por un retorno a la figuración como por las representaciones propuestas en estas: "Vemos cómo esta temática de la realidad urbana, unida a una fuerte figuración expresionista, se intensificó una vez que se iniciaron en 1972 los Salones Nacionales de Artes Plásticas" (Rojas, 2003, p. 247). De tal forma, queda patente esa nueva figuración que mantiene particularidades expresionistas y que representa una realidad urbana, manifestación de ese carácter social que anteriormente se mencionó.

Para el contexto de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972), se observa no solo un interés del Estado y el pueblo por el arte y la cultura, un posible despertar generado por la I Bienal Centroamericana de Pintura, sino que se aúna la realidad social que se genera durante la época. La urbanización de la ciudad, consecuencia de distintos eventos políticos, económicos y sociales, termina por formar parte de las representaciones pictóricas del país.

Estas representaciones que se producirían después de la I Bienal Centroamericana de Pintura y durante el periodo de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, tienen sus antecedentes desde los años sesenta, como hace saber el estudioso Iván Molina:

La década de 1960 supuso el inicio de una expansión urbana sin precedentes, que fue alimentada por inmigrantes rurales, ya se tratara de familias acomodadas, atraídas por los mejores servicios y las mayores oportunidades de estudio y de empleo público para sus hijos e hijas, o de campesinos desplazados

por los procesos de concentración de la tierra, asociados con la profundización en el agro. El vertiginoso crecimiento del aparato estatal (entre 1948 y 1980, se crearon unas 100 instituciones nuevas y, en el último año indicado, el 18.9 por ciento de la fuerza de trabajo del país laborando para el estado), del sector terciario y de una industrialización que fue dominada por el capital extranjero estimularon un flujo demográfico que pronto trastocó la fisonomía de la dinámica de las ciudades, sobre todo en el casco josefino⁴³ (2007, p. 4).

Este hecho de crecimiento urbano, debido en parte a un proceso de migración campo-ciudad, va a tener repercusiones tanto en la apariencia de la ciudad como en la vida de sus ciudadanos, provocando grandes cambios en el aspecto cultural de la Costa Rica de los años sesenta y setenta: "El costo de tal expansión urbana es muy alto en términos culturales y ambientales: aparte de una contaminación creciente, la pérdida de todo un estilo de vida" (Molina, 2007, p. 5). Tales cambios en las costumbres y las formas de la vida en la ciudad, van a verse representadas de diversas formas en la pintura costarricense, generando cambios culturales significativos.

El proceso de urbanización había iniciado para los años sesenta; sin embargo, para los años setenta, la situación en el paisaje urbano comienza a ser diferente. El crecimiento de las ciudades, la falta de planificación y la situación general del país, provocan una imagen de la ciudad poco alentadora:

La gradual conversión del Valle Central en un caos urbano había empezado. El resultado, esencialmente no planificado, es hoy en día evidente en todas partes: un universo feo, falto de parques y de facilidades para peatones y ciclistas, con el agua y el aire crecientemente contaminados. Este proceso, en curso en la década de 1970, prometía ya la pesadilla actual que es la Gran Área Metropolitana (Molina, 2005, p. 26).

La fealdad de la ciudad, de la que habla Iván Molina, que inicia en los años setenta, implica un crecimiento urbano y, a su vez, es manifestación de los problemas económicos a los que se enfrenta el país en dicha década. Las

⁴³ El subrayado es propio y para fines del presente trabajo.

causas de tal situación tienen sus orígenes en la relación con la región centroamericana. Los orígenes de la condición económica que empieza a enfrentar el país, no solo se deben a los problemas militares que enfrentan los otros países centroamericanos, sino, a su repercusión sobre la economía del mercado común en la región, así como a la recesión del mundo occidental y al endeudamiento del Estado:

El Mercado Común Centroamericano agotó su capacidad de crecimiento en el decenio de 1970, en gran medida debido al rechazo de las burguesías de los otros países del istmo a realizar reformas que elevaran el poder de compra de la población. El súbito aumento en el precio del petróleo a partir de 1973 hundió al mundo occidental en la recesión, al tiempo que el precio de los productos agrícolas costarricenses empezó a caer. Esta baja fue compensada temporalmente por el alza en la cotización del café en 1976 y 1977, derivada de las heladas que afectaron la producción cafetalera de Brasil en esa época. A su vez, el Estado crecientemente solicitó préstamos a los bancos internacionales, desesperados por reinvertir los billones de dólares acumulados con el auge petrolífero (Molina, 2005, p. 35).

Estas problemáticas globales y del istmo tienen consecuencias en el país, tanto a nivel económico, político y social como en su aspecto cultural-artístico, no solo por la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes o por las distintas reactivaciones de organizaciones culturales como los Salones Nacionales de Artes Plásticas, sino por el mismo efecto que el impulso cultural y el desarrollo social va a tener sobre la pintura costarricense.

La importancia de la reactivación de los Salones de Artes, no es solo por el interés del Estado o del sector popular por el arte y la cultura, sino que sirve como contexto espacio-temporal del país sobre el cual se genera una nueva pintura de carácter figurativo y social.

Según el estudioso José Miguel Rojas, son varios los sectores interesados en el apoyo cultural costarricense, como se muestra con el incentivo de la creación de los Salones Nacionales:

El Primer Salón Anual de Artes Plásticas (1972), sería convocado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, la Dirección General de Artes y Letras y la Asociación Nacional de Artes Plásticas en pintura (óleo, acuarela, gouache, pastel u otras técnicas), dibujo, grabado y escultura. Este primer salón se llevaría a cabo en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Costa Rica a partir del 12 de diciembre de 1972 y permanecería abierto hasta el 15 de enero de 1973 (1994, p. 10).

Para finalizar, se puede observar cómo el arte en Costa Rica, en la década de 1970, se ve afectada por las acciones políticas, militares, económicas y sociales que se generan tanto dentro como fuera del país, a nivel regional (Centroamérica) y a nivel global (Occidente). De tal manera, el país busca estimular una cultura y una producción de esta, con la cual instituir y formalizar una sociedad más culta y que, a su vez, reflejará el contexto de la realidad nacional en su sentido social y artístico. De tal forma, surgen nuevas formas pictóricas contrarias a las anteriores y con particularidades neofigurativas así como referentes de la realidad del país.

2.2. Última etapa figurativa de Manuel de la Cruz González: “Desnudo Rojo” (1978)

2.2.1. Manuel de la Cruz González vuelve a la figuración

Tras la I Bienal Centroamericana de Pintura en 1971, la pintura costarricense inicia un nuevo proceso de cambio. La abstracción geométrica, expresionista e informalista, que en sus inicios había sido protagonista de la ruptura plástica nacional, va a ser abandonado por los principales autores de estas obras. Se generaron, en el periodo de los Salones Nacionales de Artes Plásticas en 1972, nuevas representaciones figurativas, que no abandonan del todo las formas expresivas de la no-figuración.

En el caso de Manuel de la Cruz González, el abstracto geométrico por

excelencia en la pintura de Costa Rica, decide dejar del todo la no-figuración e iniciar un último periodo figurativo en su pintura. Las razones por las cuales abandona esta estética abstracta se desconocen. Sin embargo, la I Bienal es el evento que marcó el fin de tal periodo pictórico en el artista. Para la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, la causa de su decisión tiene que ver con la decepción de un medio que no reconoce la importancia de tales trabajos: "Al final de su vida sintió que su obra había sido incomprendida, como también experimentó una gran decepción hacia el país, lo cual posiblemente lo hizo retornar a la figuración" (2012, p. 100). Cuales hayan sido los motivos por los que deja la no-figuración, lo cierto es que no abandonó la pintura (como algunos escritos afirman); este artista retomó su pasión pictórica pero, esta vez, desde una perspectiva figurativa, una nueva figuración; en relación con los trabajos de sus comienzos artísticos, Manuel de la Cruz vuelve a una figuración cargada de su anterior pintura geométrica.

En cuanto al abandono de la no-figuración -fuera de haberse perfilado como un arte agotado en la I Bienal-, para algunos estudiosos como Eugenia Zavaleta, dentro de las causas de la renuncia de Manuel de la Cruz a este arte, pueden ser razones de carácter político, como explica la historiadora:

Entre las razones que pueden explicar este sentimiento, se puede señalar que el artista se dio a conocer especialmente como un pintor abstracto, corriente que ha encontrado dificultad en ser aceptada por el público. Pero, probablemente, el factor más determinante fue su posición política. Su exaltada defensa del calderonismo le impidió posteriormente enrolarse dentro de las filas de la cultura oficial y, por ende, lo privó de legitimidad y popularidad. No sin razón la amargura lo llevó a escribir: "Venezuela significa mi despedida a la vida" (Zavaleta, 2012, p. 100).

A pesar de que las razones pudieran ser políticas o, en cierta medida, un caso de decepción por el medio cultural costarricense, la realidad es que el artista no deja del todo su trabajo pictórico. Por lo tanto, es difícil afirmar qué

motivos políticos lo alejaron de pintar abstracción. El hecho de que se alejara solo de la no-figuración y no de la pintura, es una razón para sospechar que consideró la obra abstracta como finalizada, motivo que lo hiciera volcarse por un arte donde retoma la figura pero con tintes abstractos.

La nueva obra del artista, tras la I Bienal Centroamericana, es considerada como una labor que evoca su primera figuración de los años treinta, dentro de las Exposiciones de Artes Plásticas (1930). Para el estudioso Esteban Calvo, el recelo del medio costarricense, en relación con la pintura no-figurativa, fue motivo suficiente para impulsarlo a realizar una nueva figuración dentro de su pintura:

Ante esta reacción y con el interés de recobrar el beneplácito de sus coterráneos, durante toda la década de los setentas y hasta su fallecimiento, González retomó con cierto aire de nostalgia la propuesta temática de sus inicios, esto es, los trabajos de las décadas de los años treinta y cuarenta, pero sin embargo, a pesar de que tienen gran fuerza expresiva, no recuperó el aura de las obras de las primeras décadas del siglo (2014, p. 104).

De esta manera, culmina el trabajo artístico del pintor costarricense Manuel de la Cruz González, tras varios años de abstracción geométrica pura; retoma la figuración con un tinte nostálgico. Pero esta nueva figura carga, en algún grado, cierta expresividad; su obra se vislumbra a través de un ojo conocedor de la plástica abstracta y geométrica que, de una u otra manera, trasciende su nueva y última labor artística.

2.2.2. Estudio de la figuración en “Desnudo Rojo” (1978)

Con la obra de Manuel de la Cruz González *Desnudo rojo* de 1978 y el estudio de la neofiguración en ésta, se espera comprender cómo se estableció dicho movimiento artístico dentro de la plástica costarricense. Asimismo, se pretende comprender cuáles fueron las particularidades plásticas, sintácticas,

semánticas y contextuales de la obra, logrando develar cuáles son las características de la neofiguración en el país.

Para comprender la obra es necesario interpretar, inicialmente, los semas fundamentales que le brindan sentido, es decir, las partes sígnicas que la componen. Para esto, es preciso estudiar primero el paratexto de la obra, en este entendido se tiene *desnudo* con un sentido de falta: “**Desnudo, da.** Sin vestido. || 2. Muy mal vestido o indecente. || 3. Falto o despojado de lo que cubre o adorna. || 4. Falto de recursos sin bienes de fortuna. || 5. Falto de algo no material *Desnudo de méritos, de favor*” (Real Academia de la Lengua Española, 2010, p. 536). Desnudo se puede comprender como algún tipo de carencia, ya sea de un bien material o moral.

Asimismo, al estudiar el *rojo* se puede completar la información que brinda el paratexto: “Rojo. Encarnado muy vivo. U.t.c.s. Es el primer color del espectro solar. || 2. Rubio (|| de color parecido al del oro). || 3. Dicho del pelo: De un rubio muy vivo, casi colorado. || 4. En política, radical, revolucionario” (Real Academia de la Lengua Española, 2010, p. 1346). De esta manera, es necesario asumir al rojo como ese color que refiere a la viveza. Con esto se puede interpretar *Desnudo rojo* como algún tipo de carencia o falta en la vida; o bien, podría asumirse como una vida al desnudo, un ser pobre y humilde. Sin embargo, tal disquisición es escasa. Por lo tanto, es necesario comprender la obra en su descripción icónica, volviendo a la referencia del paratexto más adelante.

La pintura *Desnudo rojo* es la representación de un torso femenino desnudo y de color rojo junto a un ramo de flores azules. En el trabajo *50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González* (1979), María del Rosario Vargas e Irene Sáenz, brindan una descripción muy lucida de la obra:

Descripción: Un desnudo femenino de pie ocupa la parte izquierda del cuadro, con marcada vertical; se extiende en la parte inferior hasta el extremo derecho del marco. Ocupa el primer plano, en contraposición a una zona clara que constituye un segundo plano. Entre la figura y el fondo claro se encuentra un florero. Un rectángulo vertical ubicado a la izquierda de la figura, tiene características de tercer plano. Finalmente detrás de la figura, en acentos oscuros está el fondo como el cuarto y último plano (1979, p. 119).

Con esto es posible ubicar los elementos sintácticos, que conformarían los primeros semas para el análisis, ubicando: un desnudo femenino, un florero y un rectángulo. Sin embargo, con esto solo se están obteniendo los formemas del texto pictórico; es necesario considerar los cromemas que actúan en el trabajo: "Color: Por la manera en que el artista aplica el color en este cuadro puede decirse que es de carácter fauvista. A su vez la paleta se reduce a un mismo color rojo, que se repite en tres zonas del cuadro, al negro, amarillo, blanco y finalmente algunos azules" (Vargas y Sáenz, 1979, p. 119). De esta manera, se logra tener un panorama general de los elementos primordiales que actúan como semas dentro de la obra; es decir, las mínimas unidades que cargan de significado a la pintura.

Por otra parte, es necesario considerar la labor técnica con que se ejecuta *Desnudo rojo*; parte de esto es posible al contemplar la aplicación del color en el trabajo; sobre todo al considerar los trabajos de este periodo de Manuel de la Cruz: "El color se caracteriza por ser fauvista y en algunos casos fosforescente, por la aplicación del óleo sin casi ninguna mezcla" (Vargas y Sáenz, 1979, p. 121). Este hecho demuestra que la obra conserva, de alguna manera, un rastro de la técnica no-figurativa con que trabajaba el artista antes de esta obra, puesto que, al igual que sus obras no-figurativas, no realiza casi ninguna mezcla, aplicando el color directamente.

Esto es comprobable cuando la historiadora del arte Eugenia Zavaleta

habla de la influencia del artista abstracto Malevich, sobre la obra no-figurativa de Manuel de la Cruz: "El artista siguió el planteamiento del pintor ruso al utilizar formas elementales y colores básicos, tal como lo confirman los cuadrados, círculos, y los matices rojo, blanco y negro" (1994, p. 73). A pesar de que el estudio es sobre la obra *Homenaje a Malevich* (1965), la característica es comprobable en muchas otras obras abstracto-geométricas, pues son producidas con planos de color puro.

Es significativo el hecho de que las obras abstracto geométricas de González se relacionan estrechamente con sus obras posteriores -de carácter figurativo-, pues no solo manifiestan una simbiosis entre figuración y no-figuración, sino que son manifestación de una característica singular de la neofiguración. Dentro de ese último periodo artístico del pintor, en el cual se encuentra *Desnudo rojo*, es posible observar que: "Serán características de esta etapa sus paisajes bucólicos con colores planos y de paleta reducida, dando énfasis a los colores primarios y secundarios aplicados mediante pinceladas pastosas con figuras y planos delineados en color negro" (Calvo, 2014, p. 104). De esta manera, es patente la influencia abstracta geométrica del artista, con planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida, dentro de las últimas obras figurativas.

Para el estudioso del arte Simón Marchán Fiz, al estudiar la tendencia neofigurativa, un tanto de manera histórica, logra concertar que: "Desde un punto de vista significativo, la reintroducción de iconos e imágenes fue muy tímida en sus primeros momentos, permaneciendo ligada a la indeterminación informalista" (2012, p. 19). Parte de los postulados de la neofiguración consiste en que es una respuesta a la no-figuración. Sin embargo, es una nueva

representación que reincorpora técnicas o formas plásticas de este. En este sentido, es factible observar similitudes entre la obra *Desnudo rojo* y algunas obras anteriores -de tendencia no-figurativa- del mismo artista, lo cual posibilita la relación de esta pintura con la tendencia neofigurativa.

Siguiendo este sentido, es posible observar en la propia obra *Desnudo rojo*, que el trabajo no solo de los colores, sino también de las líneas y las formas, mantiene un gran parentesco con la estética abstracto geométrica que le antecede, como proponen las estudiosas María del Rosario Vargas e Irene Sáenz: "Este óleo es representativo por su interpretación diferente del "desnudo femenino". Continúa con la fuerza lineal de los desnudos anteriores pero se asemeja a las lacas por su tratamiento geométrico de las formas, con un color fauvista" (1979, p. 119). La suma del trabajo geométrico de las formas representadas, el tratamiento plano de los colores, le brindan a la pintura un aire de arte geométrico, similar al que realizaba Manuel de la Cruz con las lacas de 1971.

Por otra parte, fuera del estudio de los formemas y cromemas, es prudente recordar que la obra constituye un regreso a la representación, luego de un cierto periodo de no-figuración en la plástica costarricense. No obstante, no constituye una figuración común a las realizadas antes del periodo abstracto en Costa Rica; como exponen Vargas y Sáenz, es una combinación evidente entre figuración (como representación) y la no-figuración: "El realismo reaparece con una nueva interpretación, definido ahora por una estilización geométrica. Las figuras sobre todo, tienden a reducirse a formas geométricas" (1979, p. 121). Como se mencionó anteriormente [en el marco conceptual], la neofiguración "Recupera la representación icónica, acudiendo todavía a muchos procedimientos y

elementos informales” (Marchán, 2012, p. 20). Esto es un elemento clave que propone a *Desnudo rojo* como una obra de carácter neofigurativo, no solo por la reincorporación icónica, sino también por el tratamiento plástico de la pintura.

Para reconfirmar el vínculo de la obra figurativa con el tratamiento del estilo abstracto geométrico, se puede llegar incluso a comparar el trabajo lineal que se brinda en esta. Según Vargas y Sáenz, en *Desnudo rojo* el “Dibujo: Es de carácter preferentemente geométrico, llega a la total simplificación detallista. [...] La línea de contorno aún es más acentuada que en otros cuadros, tanto por el grosor como por el color oscuro de la misma” (1979, p. 119). De esta manera, es posible contrastar el estilo pictórico de la obra con la del máximo exponente de la abstracción geométrica, Piet Mondrian; fuera del evidente trabajo con planos en la composición de formas geométricas simplificadas al máximo, lo que es significativo es que “Las sutiles líneas negras dividían la superficie en compartimentos negros, blancos, grises y de los tres colores fundamentales” (Lucie-Smith, 1983, p. 36). Con esto es posible interpretar *Desnudo rojo* como una obra que retoma la figuración desde un estilo cargado de informalismo, lo cual la propone como una obra de carácter neofigurativo.

Hasta este punto es posible establecer que, dentro del *plano de la expresión*⁴⁴ de la obra, se encuentra una serie de elementos como son: el color, la línea y la forma, los cuales proponen una sujeción técnica con trabajos anteriores a la pintura, de tendencia no-figurativa (abstracto geométrica);

⁴⁴ El *plano de la expresión* se debe interpretar ligado al *plano del contenido*, ambos términos semióticos constituyen el signo, como establece Roland Barthes: “El signo, pues, está compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el de los significados el *plano del contenido*” (1993, p. 39). De esta manera, es posible vincular al *plano de la expresión* con el *nivel sintáctico*, donde se estudian los elementos que componen la obra, asimismo, es permisible relacionar el *plano del contenido* con el *nivel semántico*, en el cual se analizan los significados de tales elementos.

asimismo, es viable interpretar la figura dentro de estos elementos sígnicos, que propone a la obra como una nueva figuración. De esta manera, el trabajo pictórico se asimila, en un nivel sintáctico, como una obra con características neofigurativas, estableciendo en el país la introducción de un nuevo estilo artístico. Pero, para valorar esto es necesario estudiar a profundidad los significados involucrados en *Desnudo rojo*, los cuales permitan establecer con certeza la relación de esta con la neofiguración en Costa Rica.

En este sentido, es necesario retomar el paratexto de la obra, estudiando nuevamente su significado; pero, esta vez, desde una relación sígnica, valorando por separado y en conjunto el sentido simbólico de *Desnudo rojo*. De esta manera, se puede interpretar desnudo o desnudez como:

La desnudez, estado natural del hombre, en virtud de un cúmulo de creencias y suposiciones pasó a ser estado sociológico anormal. Desnudar/desnudarse es despojar/desvestirse: quitar lo que se ha puesto sobre lo que llamamos desnudo. Hasta en sentido figurado, desnudar a alguien es robarle («desplumar», se dice también). A la hora de expresarse, se admira la verdad «desnuda»; y cuando algo puede ser visto o entendido por todos, se suele decir al «desnudo». Así, pues, la desnudez en nuestro lenguaje indica privación: quitar algo. Pero podemos afirmar que desnudez/desnudo, dejando a un lado las razones culturales y climáticas del vestido, expresan un variado número de apreciaciones que van desde lo material a lo espiritual pasando por lo ritual y conceptual o estético (Deneb, 2001, p. 192).

Este sentido simbólico de la desnudez, se puede asumir no solo como un estado natural, que socialmente ha sido desnaturalizado y anormalizado, sino que se interpreta como *privación*, es la carencia de vestido, de bien material o espiritual. Por otra parte, dentro de un estudio plástico de este significado, el desnudo contempla cuatro variaciones, dentro de la pintura del Renacimiento:

Desnudez. Como observa Ferguson, durante el Renacimiento se distinguían en las artes plásticas cuatro tipos de desnudez simbólica: la *nuditatis naturalis* (el estado natural, al nacer); la *nuditatis temporalis* (la carencia de bienes); la *nuditatis virtualis* (la desnudez como símbolo de pureza e inocencia), y la *nuditatis criminalis* (la desnudez como símbolo de vanidad y de lujuria). En «El amor

sagrado y el amor profano», de Tiziano, se representa plásticamente este contraste entre la *nuditas virtualis* y la *nuditas criminalis* (Pérez-Rioja, 2003, p. 162).

De esta manera, hay variedad de formas de interpretar la desnudez en la obra de Manuel de la Cruz; sin embargo, al observar la actitud del personaje femenino que se representa en la pintura, es indiscutible que se debe excluir la *nuditas criminalis*, al carecer de una apariencia de vanidad y lujuria, al igual que la *nuditas naturalis*, pues no se observa una desnudez como estado natural al nacer. Por el contrario, como hacen notar Vargas y Sáenz, los personajes de este nuevo periodo figurativo de González son taciturnos: "La actitud de sus personajes revelan nobleza y dignidad. No hay resignación pero tampoco alegría. No hay comunicación excepto el silencio que a todos ellos abrumba" (1979, p. 121). En este sentido, se podría clasificar la obra como la *nuditas temporalis* por cierto sentido de una posible carencia de bienes, así como la *nuditas virtualis*, por una desnudez como símbolo de pureza e inocencia.

Dentro de las posibilidades de la simbología de la desnudez, en *Desnudo rojo*, como *carencia de bienes*, así como *pureza e inocencia*, es necesario contemplar un último significado para este término, que delimite su noción. Para el estudioso Jean Chevalier esta particularidad de desnudez tiene un principio y significado primigenio:

Aunque la desnudez del cuerpo aparece frecuentemente en Occidente como un signo de sensualidad, de degradación materialista, conviene recordar en primer lugar que no se trata de ninguna manera de un punto de vista universalmente compartido; por otra parte, esta concepción es la consecuencia del pecado original, de la caída de Adán y Eva. Se trata realmente de una caída de nivel: del Principio, a la manifestación; de una exteriorización de las perspectivas (2009, p. 411).

Finalmente, con esta apreciación es posible delimitar el significado de un desnudo como el presente en la obra, como una caída de nivel, podría

interpretarse como una degradación materialista. En definitiva, la desnudez debe ser interpretada como una forma de carencia, ya sea de bien material, así como lo que Chevalier llama caída de nivel.

Por otra parte, para completar el significado del título es preciso agregar la simbología del rojo. Este se encuentra ligado con la vida y la muerte, es las dos al mismo tiempo:

Rojo. Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Pero hay dos rojos, el uno nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeta, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible (Chevalier, 1986, p. 888).

De esta manera, se puede establecer -en cierta medida- que *Desnudo rojo* equivale a una falta, una ausencia, es la pobreza o escasez en la *vida*, presente con el rojo. En este sentido, es posible considerar la obra como esa pobreza en la vida, es la representación de una carencia económica o espiritual.

Dentro de la representación pictórica de la obra, es necesario estudiar el desnudo femenino en cuanto simbología de la mujer. Esto se enlaza con el estudio del desnudo que considera la *nuditas temporalis* y la *nuditas virtualis*. Tanto por la desnudez como carencia o inocencia, así como por su implicación como femineidad. El estudioso José Antonio Pérez Rioja, en su *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, propone la simbología de la mujer como:

Mujer. Simbólicamente la representa, no el tiempo histórico, sino la generación o el transcurso de las generaciones. Principio pasivo de la naturaleza, aparece -como observa Cirlot- en tres aspectos: como sirena (que encanta, divierte y aleja de la evolución); como madre (patria, ciudad, naturaleza); y como doncella desconocida (amada o ánima). Por esto dice Jung que los antiguos establecían las siguientes diferenciaciones: Eva (relación impulsiva), Helena (relación afectiva), Sophia o Sabiduría (relación intelectual) y María (relación moral)" (2003, p. 309).

En este sentido, debido a que se considera al personaje, como lo proponen Vargas y Sáenz, una caracterización de nobleza y dignidad, no se estima en este el significado de sensualidad (como *sirena* o *doncella - nuditas criminalis-*). Sin embargo, es posible connotar en este personaje el aspecto de *madre* que, como establece Pérez, es la personificación de patria, ciudad o naturaleza; como expone el estudioso, es *el transcurso de las generaciones*.

Siguiendo este sentido del desnudo femenino (mujer) en la obra como *madre*, y agregando a este que en la pintura se muestran los senos, es permitido completar esa connotación de madre y de vida (como consentía el significado del rojo). De tal manera, la imagen de los pechos puede significar: "Los pechos, los senos, representan la vida con toda su energía, pues de ellos brota la leche que da el ser. Culturas milenarias nos han dejado representaciones de la mujer con sus pechos como Gran Madre; incluso algunas «Venus» aparecen con muchos pechos: vida, fecundidad, ser. También: protección, refugio" (Deneb, 2001, p. 208). Confirmando ese significado de gran madre, se le puede asociar esa idea de ente protector, *madre* (patria, ciudad o naturaleza) *refugio*.

Asimismo, al analizar la desnudez del seno en la pintura, es posible agregar connotaciones muy similares a las interpretadas con la significación del título de la obra. En este sentido, cuando se estudia no solo el pecho sino que, al mismo tiempo, su desnudez es factible interpretar esto de dos formas:

La denudación del pecho ha sido considerada a menudo como una provocación sexual: símbolo de sensualidad o de favor físico de una mujer. César cita el hecho a propósito de las mujeres galas de Avaricum que imploran la piedad de los soldados romanos. Pero se trata únicamente de un gesto de humillación y de súplica (Chevalier, 2009, p. 808).

Así es posible retomar ese sentido que brindaba el estudio del paratexto, el cual establece una pobreza en la vida -carencia económica o espiritual-. De

tal manera, dejando de lado el sentido de provocación sexual que, como se explicó anteriormente, el personaje no denota tales significaciones, es permisible estimar ese desnudo del seno como *humillación* o *suplica*. Por lo tanto, el desnudo femenino de la pintura de Manuel de la Cruz, en el cual se muestran los senos, puede apreciarse como una pobreza de la vida, una carencia o humillación, es significativo en tanto connota un estado de nobleza y dignidad, como proponen Vargas y Sáenz.

Por lo tanto, el estudio de los signos presentes en la representación pictórica *Desnudo rojo*, posibilita la interpretación de una vida humilde y pobre, así como connotar ese entendido de madre-refugio. De esta manera, es comprensible que, para Vargas y Sáenz, el periodo figurativo seguido de la abstracción en la pintura de Manuel de la Cruz González manifiesta: "La figura de esta etapa es especialmente una figura campesina, tratada con una gran severidad formal. Son estáticas, pasivas, calladas, incommunicativas y preferentemente frontales" (1979, p. 121). Siguiendo este sentido, se logra establecer un vínculo entre la representación de campesino que, a través de la desnudez, comunican cierta *carencia*, *humildad* e, incluso en cierto grado, *humillación*, así como *nobleza*, tal como exponen las estudiosas, son figuras *estáticas*, *pasivas* y *calladas*.

En este sentido, las relaciones signícas de la obra permiten no solo observar la evidente vuelta a la figuración en los trabajos pictóricos del artista, sino que confirma la reincorporación de la figura humana en la pintura; una figura *estática*, *pasiva* e *incomunicativa*. Esto es una característica propia de las obras neofigurativas, presentes luego de los años sesenta; como explica el estudioso del arte Simón Marchán Fiz: "La nueva figuración se centró primariamente en la

figura humana aislada, sin aparentes relaciones contextuales, desprovista en general de connotaciones históricas y sociales, oscilando entre la subjetividad y la objetividad” (2012, p. 27). De tal forma, es viable interpretar la pintura *Desnudo rojo* no solo como una transición hacia una nueva figuración, sino que, al observar en esta la reintroducción de la figura humana que se encuentra -hasta cierto punto- aislada y pasiva, como una obra de características neofigurativas.

Continuando con el análisis sígnico de los elementos representados en el texto pictórico, se puede observar al lado derecho del cuadro, frente al personaje femenino, un florero o un ramo de flores. Al estudiar el significado de las flores es posible recalcar ese aspecto pasivo del personaje, con el cual se carga la obra de simbolismo: “Las **flores** son arquetipos espirituales, símbolos del alma, cuya significación está vinculada al color. También son figuras alegóricas de situaciones, sentimientos, estaciones, virtudes, artes y ciencias. Las flores son las más maravillosos seres pasivos que reciben su ser de la tierra y del cielo, del agua y del humus” (Deneb, 2001, p. 84). Para el estudioso León Deneb, el significado de las flores oscila entre un entendido de *espíritu-alma* y la representación de *seres pasivos*. Sin embargo, al estudiar la interpretación de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, es factible establecer un solo sentido al simbolismo: “**Flor**. 1. Aunque cada flor posee secundariamente un simbolismo propio, la flor en general es símbolo del principio pasivo” (Chevalier, 2009, p. 504). Con esto, las flores representadas suman la connotación de pasividad a la pintura.

De esta manera, al observar el rostro tranquilo con el cual se representa al personaje de la obra, el entendido de *desnudez* como *carencia de bienes - pureza e inocencia-*, así como el seno desnudo es *humillación o suplica*, y al

aunar la connotación de las flores como *seres pasivos*, es se estiman estos elementos como isotopías de humildad, abatimiento y pesadumbre.

Por otra parte, es plausible estudiar otro elemento más que aportaría un significado más a esas isotopías señaladas. Si se estudia el color negro que se une al fondo con la figura femenina, se agrega a ese simbolismo general de pobreza, humillación y pasividad:

El negro tiene un simbolismo casi inevitable como el color de las fuerzas negativas y los sucesos desgraciados. Representa la oscuridad de la muerte, la ignorancia, la desesperación, el pesar y el mal (cuyo Príncipe de la Oscuridad es Satanás), los niveles inferiores o etapas (el inframundo, la disolución primaria en la alquimia) y un augurio ominoso. Los mirlos son el símbolo cristiano de la tentación. En la superstición (y el idioma moderno) el negro es sinónimo de desastre: gatos negros, días negros, puntos negros, marcas negras (de descrédito) y bola negra (para votar contra alguien). Como el color del luto, dramatiza la pérdida, y ausencia (Tresidder, 2003, p. 168).

De esta manera, el color negro carga a la obra de cierto sentido negativo, el cual se adiciona a en la connotación de la que hablan Vargas y Sáenz cuando explican que en los personajes *no hay resignación pero tampoco alegría*. La unión del negro con el rostro melancólico del personaje, agregan simbología a esa sensación de pesadumbre y abatimiento, no solo en el rostro mismo del personaje, sino en la pintura en general.

En este sentido, donde la pintura se interpreta con cierta *pesadumbre*, es posible estimar otro aspecto específico de la neofiguración. Esta vez a nivel latinoamericano. Es posible observar cómo esta tendencia no solo retoma al ser humano dentro de la representación pictórica, sino que incorpora temáticas sociales, casi existencialistas del ser: "Nace en Venezuela la Nueva Figuración, donde se retoma al ser humano y el entorno social como punto de partida. Ya no se representan personajes en su estado normal, sino que se penetra dentro de ellos hurgando en la profunda agonía de su existencia. Sus exponentes logran,

a través de la sátira, acusar una realidad" (Tabarez, 2009, p. 99). Es viable estimar la pintura *Desnudo rojo* como una obra neofigurativa o cercana a la neofiguración, debido a su proximidad con temáticas que reflejan ese estilo en las obras posteriores a la abstracción.

A través del estudio de los significantes encontrados en *Desnudo rojo*, como son: desnudez, rojo, mujer, desnudez del pecho, flores y negro, es posible establecer algunos significados como: carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar. Consecuentemente, es factible determinar el *plano del contenido* de la obra; este brinda un sentido de pesadumbre y abatimiento con el cual se puede vincular la pintura con los postulados temáticos de las representaciones neofigurativas. Sin embargo, es necesario establecer el contexto al cual pertenece la obra, de esta manera se determina con claridad el sentido de la obra.

Es necesario recordar que la obra *Desnudo rojo* pertenece a los último trabajos pictóricos realizados por Manuel de la Cruz. Esta labor se distingue de sus anteriores trabajos figurativos en el sintetismo plástico, así como el uso de colores planos-; como presenta la estudiosa Alejandra Triana:

El último legado pictórico de Manuel de la Cruz fue el realizado durante los años setenta y hasta 1986, año de su muerte. El pintor siempre "en la búsqueda" y siempre virtuoso colorista y diseñador retomó, en la mayoría de las obras de este período, los temas del paisaje y del campesino costarricense y trabajó, también, temas muy diversos como escenas urbanas y desnudos femeninos, lo cual hizo con un estilo que se relaciona con sus obras de los años treinta, pero en los que el dibujo es más sintético, el diseño del espacio adquiere mayor importancia y los colores son aún más planos y su uso más audaz (2010, p. 23).

De esta manera, se plantea la obra como un trabajo figurativo pero, a diferencia de los trabajos figurativos de los primeros años de su pintura, este se caracteriza por mantener una influencia de su anterior propuesta pictórica (neofiguración), a través de un trabajo más sintético y de colores planos, similares a

la abstracción geométrica. Esto se interpreta como signo de neofiguración en la pintura (como se estudió anteriormente). Por otra parte, este se presenta en los años setenta y ochenta, tiempo después del fin de la abstracción costarricense (1971), lo cual es particular cuando se considera la temporalidad en el estudio de las obras neofigurativas: "El criterio de semejanza es *relativista, perceptual y varía con el umbral de percepción*. Esto explica que la nueva figuración no se limite a una tendencia y que, por lo tanto, en un sentido amplio se refiera a todos aquellos movimientos que desde 1960 han reintroducido la representación icónica" (Marchán, 2012, p. 15). De esta manera, la obra *Desnudo rojo*, que reintroduce la iconicidad a través de representaciones figurativas y que, además, es posterior a los años sesenta y a la no-figuración (abstracción) costarricense, se propone como una obra neofigurativa en la pintura del país.

Por otra parte, en cuanto a la temática referida en la pintura, esta alude, en cierta medida, a la situación que afrontaba el costarricense en los años setenta (*Desnudo rojo* es de 1978). Al interpretar al *desnudo* como esa carencia (pobreza), es necesario recordar cómo se liga con el estudio de Vargas y Sáenz, donde afirman que en el último periodo artístico de Manuel de la Cruz, se llegó a representar *la figura campesina, estática, pasiva y callada*; asimismo, se agrega a esta idea las connotaciones que surgen desde el plano del contenido: *carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar*. Esto se enlaza con el contexto costarricense, pues como hace saber la estudiosa Ana Patricia Alvarenga Venutolo, desde los años sesenta la sociedad costarricense sufre transformaciones:

En las décadas estudiadas la sociedad costarricense sufre importantes transformaciones. Una de las más importantes la constituye el crecimiento de las ciudades. El desarrollo industrial a partir de los sesentas, vinculado a la integración de Costa Rica en el Mercado Común Centroamericano, junto al

rápido proceso de expulsión del campesino empobrecido, promovieron el desarrollo de centros urbanos” (2005, p. 5).

Como se puede observar, el desarrollo industrial por el que atravesaba el país, el crecimiento de las ciudades y la expulsión del campesino empobrecido, son las transformaciones que comienzan a caracterizar a la Costa Rica de entonces. Estas particularidades son los rasgos presentes en el estudio de *Desnudo rojo*, lo cual establece un vínculo entre la obra y su contexto.

En este sentido, parte de lo que sucede con el crecimiento de las ciudades tiene que ver con la *migración campo-ciudad*, protagonizada por esos campesinos empobrecidos de que habla Alvarenga. Esto es consecuencia directa del ingreso al capitalismo real:

La década de 1960 supuso el inicio de una expansión urbana sin precedentes, que fue alimentada por inmigrantes rurales, ya se trataba de familias acomodadas, atraídas por las mejoras de servicios y las mayores oportunidades de estudio y de empleo público para sus hijos e hijas, o de campesinos desplazados por los procesos de concentración de la tierra, asociados con la profundización del capitalismo en el agro” (Molina, 2007, p. 4).

De esta manera, es comprensible entender por qué Alvarenga habla de una transformación de la sociedad costarricense. No es solo el proceso de industria, la migración y el crecimiento urbano; es también el empobrecimiento y la desesperanza de los costarricense desplazados.

Tales acontecimientos surgidos en los años sesenta van a acarrear consecuencias hasta la década de los setenta, cuando se genera la obra en estudio. Esa transformación del país va a derivar en una sociedad convulsa, manifiesto de las políticas asumidas en esos años. Para el investigador Rafael Cuevas, algunas de esas consecuencias o características de la sociedad costarricense son: “«Las jornadas de abril»... fueron el inicio de un período de protesta, huelgas y acciones diversas, protagonizados por trabajadores de

empresas, empleados públicos, trabajadores bananeros, campesinos sin tierra y estudiantes, período que se prolongó a través de los años setenta" (2008, p. 32). Con esto, se comprende como la sociedad está en crisis y, a su vez, se puede enlazar con la significación de la obra pictórica, en la medida que esta refiere *pobreza, vida, humillación y pesar*, es esa desnudez de la patria, esa *Gran Madre* empobrecida y pesarosa.

Por otra parte, hay que considerar que todos estos cambios eran producto de acciones a nivel global. En este sentido, el contexto latinoamericano en general experimentaba fenómenos de violencia y cambio, los cuales tenían sus consecuencias a nivel de país. Es factible observar que aunado a los problemas políticos, militares, económicos y sociales, se suman las consecuencias de un proceso global de cambio, el cual explica gran parte de los cambios que experimentarían América Latina, los cuales tendrían sus inicios en la década de los setentas:

Es posible consignar que la etapa anterior se termina de manera abrupta con las violentas dictaduras, que desde los años setenta asolaron a gran parte de los países de la región y que vinieron a cancelar las expectativas y proyecciones utópicas que la habían motivado. Posteriormente, el término de la guerra fría, los procesos de democratización que sucedieron al fin de los regímenes autoritarios, la asunción del neoliberalismo y los procesos de globalización de la economía, la expansión de la cultura de masas y los medios de comunicaciones, el aumento de las oleadas migratorias, los nuevos movimientos sociales, son sólo algunos de los múltiples y variados factores que transformaron drásticamente el panorama artístico y cultural en América Latina en las últimas dos décadas (Jara, 2012, p. 80).

Según lo plantea Jara, en el contexto histórico latinoamericano se observa un cambio de paradigma social; con la incorporación de la globalización, la sociedad va a verse afectada por la influencia de otras culturas. De tal manera, en la misma sociedad costarricense se observarán cambios generados por el neoliberalismo, que asume Jara. Sin embargo, estos son vistos como una crisis

de valores, considerándose un problema a nivel nacional. No obstante, para el estudioso Rafael Cuevas, esto no es en realidad un problema de crisis de valores, sino, la manifestación de un cambio en la ideología del costarricense:

Por otra parte, los valores promovidos por la ideología neoliberal transforman la tabla de valores del costarricense. Con mucha frecuencia se oye hablar, entre ciertos sectores "responsables", sobre la preocupación por la crisis de valores por la que atraviesa la sociedad. Se ha creado, incluso, una Comisión Nacional de Rescate de Valores que organiza campañas de concientización y publicitarias. No existe, sin embargo, ninguna "crisis" de valores. Lo que hay es un cambio ideológico promovido por las transformaciones en la base material de la sociedad. La ideología neoliberal se basa en un ser que es individualista, consumista y materialista (2008, p. 36).

Es necesario considerar estos cambios políticos, económicos y sociales a nivel global para, así, establecer los paralelismos generados en la esfera cultural. De esta manera, al establecer las alteraciones de paradigmas ideológicos en el ámbito latinoamericano, es plausible contemplar los cambios generados en la cultura costarricense y, con esto, en su pintura.

Por tanto, como se observa esa transformación -un tanto convulsa- en la región de Latinoamérica, protagonista de guerrillas, dictaduras y protestas sociales, es posible contemplar consecuencias a nivel cultural; cambios y transformaciones tanto en las representaciones pictóricas, como en las teorías y cánones artísticos.

Esos cambios culturales a nivel latinoamericano se han representado a través de la figura de la argentina y crítica de arte Marta Traba, quien promueve un cambio en el arte de la región, sustentada en que el arte latinoamericano debía encontrar una postura auténtica:

Por otra parte, Traba emplea el término neofiguración de manera un tanto difusa, pero le sirve para certificar la existencia de un cambio de rumbo en la plástica latinoamericana, que se autoafirma frente a los modelos importados del «pop», el arte cinético, el «happening», etc. En el panorama complejo de los cincuenta y sesenta, se trataba de reubicar la posición del artista latinoamericano, buscando una autenticidad (una postura resistente) que solamente podría

lograrse si abandonaba las prácticas miméticas en deuda con los modelos centrales y establecía el conveniente nexo con los anhelos de su comunidad [...] Las obras latinoamericanas, por tanto, debían responder a una exigencia de significación auténtica (de la Nuez, 2014, p. 206).

De esta manera, se confirma esa necesidad por el cambio de la plástica latinoamericana, estimulada por el interés de establecer una forma auténtica de representación. En este sentido, se observa como la neofiguración se plantea como un estilo que logra establecer una permutación, con la cual se identifican las obras latinoamericanas de los años posteriores a la década del sesenta del siglo XX.

Este proceso de cambio llega a tener repercusiones en la pintura costarricense. La transformación es notoria tras la I Bienal Centroamericana de Pintura, en 1971, como refiere el estudioso del arte costarricense Guillermo Montero: "...la primera Bienal Centroamericana de Pintura, ya para entonces la abstracción ha vivido su momento y se gesta el retorno a la figuración..." (2015, p. 91). Con esto, se confirma que la pintura del país se transformó radicalmente, pasando de la no-figuración a la figuración. Sin embargo, es necesario observar que no se trató solo de un *retorno*, como propone Montero, sino que, se concibió como un cambio y como la introducción de la tendencia neofigurativa en Costa Rica: "Esta postura de Traba con respecto a la figuración fue retomada por José Miguel Rojas dentro de su obra plástica a través del auge de la neofiguración en Costa Rica, esta tendencia cobró fuerza en el país a partir del fallo del jurado en la primera Bienal centroamericana de pintura" (Solano, 2014, p. 235). De esta manera, se confirma el inicio de esta tendencia en el país, así como su auge para la década en estudio, confirmando esos cambios que presentaban la región latinoamericana, y manifiestos también en el país.

En este sentido, es posible interpretar como los cambios sociales y

culturales a nivel de la región latinoamericana, así como los gestados en la realidad costarricense, hayan tenido consecuencias en el cambio de la pintura de Manuel de la Cruz González. Al estudiar que, tras la I Bienal Centroamericana de Pintura en 1971, se registra una transformación en la obra del artista -dentro de la cual se inserta la pintura *Desnudo rojo*-, es factible enlazar el hecho con lo acontecido en el contexto de la obra:

Eventually, his socio-cultural context overwhelmed him. Dwindling self-conviction in his geometric abstraction, disillusionment, and cynicism led González to abandon his most daring and challenging work and to look back on his days abroad with nostalgia. The 1971 series of lacquer paintings would prove to be his most experimental contribution; thereafter, he reverted to a more traditional, figurative style (Bonilla, 2014, p. 239).

Con esto se demuestra la influencia que ejerció el contexto socio-cultural del artista sobre su obra, generando después de 1971 un cambio en la labor pictórica, cuando pasa de la no-figuración a un estilo figurativo, como expone la historiadora del arte Laura Bonilla (2014).

La obra *Desnudo rojo* no solo es la muestra de una vuelta a la figuración por parte de Manuel de la Cruz González, sino que se plantea como propuesta neofigurativa, en la medida que manifiesta características similares a dicho estilo. Por ejemplo: al presentar cierta influencia abstracta geométrica con el uso de planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida, una estilización geométrica, la reintroducción de la figura humana y , debido a su proximidad con temáticas neofigurativas, se presenta tanto en el plano de la expresión, como en el plano del contenido. Asimismo, según Bonilla, el abandono de la abstracción geométrica y la reintroducción en la figuración, dentro del trabajo del artista, es un fenómeno que se presenta en la propuesta neofigurativa; según el investigador Armando Torres: “La Nueva Figuración fue producto de una necesidad expresiva al haberse agotado las posibilidades del

Informalismo. La reacción desencadenada no ha terminado todavía” (1974, p. 36). De esta manera, es posible descubrir en *Desnudo rojo*, ciertas características que, si bien no la posicionan como una obra completamente neofigurativa, sí la vinculan con los inicios de dicha tendencia en el país, posicionando a la obra como precursora de la neofiguration costarricense.

2.3. El regreso a la pintura figurativa de Rafael Ángel Felo García con “Tugurios” (1970)

2.3.1. Rafael Ángel Felo García y la nueva figuración

Es importante considerar la obra de Rafael Ángel Felo García dentro de la propuesta de la neofiguration costarricense, pues no es solo uno de los máximos representantes de la no-figuración costarricense, sino que también es uno de los precursores de una nueva figuración en la pintura del país. Asimismo, es importante considerar su obra figurativa, ya que, como refiere la estudiosa María Alejandra Triana, el artista es más reconocido por su labor figurativa posterior a la abstracción: “Desde inicios de los años setenta, el artista se dedicó de nuevo a la pintura figurativa con obras por las que es quizás, más reconocido en la actualidad: aquellas que representan tugurios o viviendas espontáneas” (2013, p. 2). Precisamente es esa temática del *tugurio* con la que retoma la figuración, lo cual hace significativo valorar su propuesta como neofiguration.

Conviene recordar que Felo García no solo se dedica a la obra plástica. Sus estudios en arquitectura en el extranjero le valieron para que, junto a un grupo de arquitectos costarricenses, estructura los planes de estudio de la Escuela de Arquitectura. De esta manera: “La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica abre sus puertas en 1971, con Felo García como

primer director" (Alvarado, 2005, p. 24). Este hecho es relevante en la medida que el pintor logra combinar ambas áreas del saber, enriqueciendo a través del conocimiento arquitectónico su labor pictórica posterior a la no-figuración:

Es muy interesante que esta revitalización del campo arquitectónico en la vida de *Felo* García coincide con un cambio radical en su trabajo plástico, donde el tema arquitectónico se vuelve también protagonista en su pintura con la denominada estética del tugurio. Podemos decir que el año en que se abre la escuela de Arquitectura con *Felo* García a la cabeza, se inicia el planteamiento de esta temática (Alvarado, 2005, p. 26).

Por otra parte, es necesario considerar que la pintura de paisaje del Rafael Ángel *Felo* García tiene sus inicios mucho antes de su periodo no-figurativo, cuándo el artista apenas comenzaba a conocer y experimentar con la pintura, siendo aún estudiante de arquitectura. Esto es significativo en tanto se denota que él conocía ambas tendencias con antelación, tanto la figuración como la abstracción, para luego combinarlas dentro de su propuesta temática del *tugurio*. *Felo* García tiene su primer acercamiento a la pintura cuando, a través de Teodorico (*Quico*) Quirós, trabaja la temática del paisaje, como expone la estudiosa del arte costarricense Ileana Alvarado:

Este encuentro es muy valioso desde todo punto de vista, pues don Quico era un pintor reconocido, con un trabajo ya consolidado y, además, con una labor como arquitecto también sólida; su pasión por la pintura, su experiencia, su generosidad y su sentido del humor, propios de la gente inteligente, lo convierten en un buen amigo y un gran apoyo para una persona joven como García. Juntos iban a pintar paisaje (2005, p. 14).

Los conocimientos previos en arquitectura, pintura de paisaje y no-figuración, en Rafael Ángel *Felo* García se fusionan para que en los años setenta presente su propuesta pictórica. En esta muestra una nueva figuración, donde la pintura de paisaje y la técnica expresionista logran representar el reciente paisaje urbano que se estaba dando en Costa Rica: "Es sin duda alguna *Felo* García el primero que se interesa en la arquitectura del tugurio como un tema digno y

constante de representación pictórica. Después de una época predominantemente abstracta y no figurativa, el artista regresa a la figuración con una obra afín a su profesión de arquitecto: la arquitectura marginal urbana” (Alvarado, 2011, p. 68).

Es evidente que el proceso del artista conlleva a una nueva representación pictórica en el país. Sin embargo, no se puede afirmar que el artista desconoce del todo el estilo neofigurativo y que, por esto, es una creación aleatoria. Por el contrario, se sabe que el pintor conocía -previo a su pintura sobre la *estética del tugurio*- el trabajo de neofigurativos como el de Fernando Botero en Colombia, lugar donde incluso incursionó en el paisaje urbano de dichas ciudades: “De Cuba pasó a Colombia para continuar jugando el mismo deporte. Aquí ya sí comenzó a dibujar con mayor constancia, enfocó su tema de interés en los tugurios de los barrios bajos de Cali, Medellín y otras ciudades. Asimismo visitó exposiciones en las que pudo apreciar la obra de artistas como Omar Rayo y Fernando Botero” (Zavaleta, 1993, p. 248). De esta manera, se puede afirmar que García había tenido contacto con la pintura neofigurativa y que conocía dicho estilo.

En este sentido, es significativo estudiar la obra pictórica de Rafael Ángel Felo García posterior a su periodo abstracto, en tanto se presenta como una nueva forma pictórica para la plástica de Costa Rica. No solo por el hecho de retomar la figuración, como menciona Alvarado, o porque logra combinar la pintura del paisaje con la técnica de su anterior expresionismo abstracto; sino por la misma temática urbano-marginal, y de referente social, característica propia de la obra neofigurativa.

La presentación del paisaje urbano *La estética del tugurio*⁴⁵, conjunto de obras expuestas en el Banco Central en 1973, es la primera obra en este estilo exhibida por el artista. Estas pinturas se encuentran cargadas de gran simbolismo y significación: "Las imágenes de aglomeraciones habitacionales que nos ofrece el autor desde 1973, son diversamente entendidas. Promueven en el espectador una interpretación personal, lo que hace mucho más atractiva esta temática y podríamos afirmar que esta es una de las razones por las que este arte ejerce cierta fascinación" (Alvarado, 2005, p. 34). Por tales razones, las representaciones figurativas del paisaje urbano -que permiten una gran interpretación-, son significativas para el estudio de la nueva figuración costarricense. En este sentido, dentro de este grupo de pinturas se propone la obra *Tugurios* de 1970, como representante de dicho estilo para su respectivo estudio.

2.3.2. La neofiguración con "Tugurios" (1970)

El estudio de la pintura "Tugurios" (1970), del artista y arquitecto Rafael Ángel *Felo* García, es significativo para el análisis de la obra neofiguativa costarricense, no solo por la propuesta de un nuevo paisaje urbano que conlleva esta, sino por su traslado estético de la no-figuración a un trabajo de carácter representacional. En este sentido, interpretar la pintura *Tugurios* (1970) como la nueva figuración, es clave para establecer dicho estilo en el país, asimismo, para determinar y caracterizar cómo se dio este proceso en la pintura de Costa Rica.

⁴⁵ En relación con el trabajo pictórico de *Felo* García el historiador del arte Guillermo Montero nombra a estos trabajos con dicho termino, como lo hace saber Elizabeth Barquero en el texto *Felo García: artista, gestor, provocador, innovador* (2005): "La "estética del Tugurio" es el nombre acuñado por el historiador del arte Carlos Guillermo Montero para definir los paisajes urbanos cuyo tema es el tugurio" (Alvarado, 2005, p. 34).

En consecuencia, la pintura *Tugurios*, pertenece al conjunto de obras elaboradas por el artista a inicios de los años setenta, las cuales -a la vez- demuestran su retorno a la figuración. De igual manera, estas pinturas exhiben un gran auge de formas y figuras, las cuales permiten una composición más dinámica que, unida a la incorporación de técnicas pictóricas más libres -como la mancha, textura y el frotado-, posibilitan un trabajo renovado, lejos de los estereotipos de los paisajes tradicionales:

Desde el punto de vista plástico, el espacio propuesto le permite la construcción de pequeños rincones; el juego con los distintos niveles, cables de luz, antenas de televisión y ropa tendida le permite proponer una estructura compositiva muy dinámica. Como recursos plásticos sus tugurios de la primera década (setenta) son muy ricos en texturas visuales y táctiles, reducidos en el color, emplean como recurso técnico la aplicación del pigmento por frotado de un trapo y la línea que define la estructura de las casas al atravesar el color y dejar su huella incisa o algunas veces mediante un lápiz (Alvarado, 2005, p. 37).

Este tipo de composición más dinámica en la pintura, lograda con la incorporación de la figura y los recursos plásticos, muestra un nuevo paisaje; así, el aglutinamiento de casas desordenadas, como suele darse en los tugurios, es parte importante de la manera de componer del artista: "Algunas veces superpone unas casas a otras, como si se tratara de una colmena" (Alvarado, 2005, p. 37). En este sentido, es significativo valorar como el tipo de temática, (*La estética del tugurio*), así como la reincorporación de la figura (icónica) dentro de esta disposición pictórica, coaccionan un modelo de composición en la pintura, el cual se aproxima al estilo neofigurativo, como plantea el estudioso del estilo Simón Marchán:

La neofiguración aprovechó la composición caótica, desordenada, propia del informalismo. Ahora bien, la introducción del objeto le exigía una cierta lógica de convenciones gráficas e icónicas sin las cuales no podía existir como representación. La composición neofigurativa conjugó los polos de la figuración y del lugar que ocupa en el espacio (2012, p. 26).

Por otra parte, la pintura no solo ejemplifica un retorno figurativo en la obra del artista, sino que muestra la incorporación técnica que desarrolla en un periodo no-figurativo, pero aplicado esta vez a un trabajo del nuevo paisaje urbano: "Su última muestra, en 1973, tiene singular significado. Felo García aprovecha sus experiencias abstractas aplicándolas ahora al paisaje urbano. El típico ambiente de barriada josefina con sus casuchas de madera alcanza solides plástica y expresión artística" (Ulloa, 1979, p. 137). La representación de la barriada josefina, como refiere Ricardo Ulloa, se fusiona entre la figuración y la técnica no-figurativa, generando una nueva imagen del paisaje costarricense.

Esa nueva imagen que incorpora la figuración y la *experiencia abstracta* de obras anteriores a la pintura, se propone como un síntoma de la introducción de la nueva figuración en la obra *Tugurios*. Esto se recalca cuando Ileana Alvarado explica los tres componentes principales del tipo de obra: "Se generó así un nuevo tipo de paisaje urbano que, aunque partió del estudio de la realidad, es netamente pictórico, ya que el artista no se sujetó al realismo sino que generó una construcción abstracta muy personal" (2011, p. 68). Con esto, el *paisaje urbano* como obra *netamente pictórica*, a través de una *construcción abstracta*, caracteriza a la pintura como de tipo neofigurativo. Esto ya que, como se ha estudiado con anterioridad, esa unión figuración-abstracción genera en la pintura posterior a la década del sesenta una valoración de esta como neofiguración.

La estudiosa del arte Alejandra Tamburrino, al estudiar el grupo Neofigurativo en Argentina, logra establecer características propias del estilo (en coincidencia con el trabajo teórico de Marchán), donde propone esa fusión figuración-abstracción: "De hecho, el grupo Neofigurativo ha sido revisado la mayoría de las veces destacando cierto grado innovador, especialmente en el

aspecto formal, la fusión entre abstracción y figuración, la deformación de elementos y el rechazo a lo visualmente atractivo” (2008, p. 13). Al tomar en cuenta esto, así como la relación que se da en la pintura *Tugurios*, es posible concebirla ligada a esta tendencia pictórica, perfilando de cierta manera la neofiguración en el país.

En este sentido, se visualiza cómo el *plano de la expresión* en la obra permite un primer acercamiento al estilo neofigurativo. Así, profundizar en la composición y observar las representaciones de cables de luz, antenas de televisión y ropa tendida sobre las casas, se demuestra esa reincorporación de la figura que, después del periodo abstracto, es indicio de las obras neofigurativas. Por otra parte, recursos como son las texturas visuales y táctiles, el frotado, así como la incorporación técnica del expresionismo ejercido por García y aplicado al nuevo paisaje urbano en la obra *Tugurios*, permiten enlazarla con la característica particular de la neofiguración; es decir, esa *fusión entre abstracción y figuración*.

La interpretación adecuada de la pintura *Tugurio* requiere conocer el verdadero significado de este título como paratexto de la obra. Por lo tanto, cuando se indaga en su definición se tiene que corresponde a: “Choza o casilla de pastores. II 2. Habitación, vivienda o establecimiento pequeño y mezquino” (Real Academia de la Lengua Española, tomo 10, 2001, p. 1522). En sí, el tugurio es una casa en condiciones precarias. De esta manera, el paratexto de la obra refiere inmediatamente la significación de la representación visual en la pintura. Es un barrio pobre, es un escenario *mezquino*.

El estudio de los símbolos en las diferentes figuras representadas en la pintura, permite estudiar el significado de las casas que se presentan en el barrio

empobrecido, ese tugurio de chozas. En este sentido, se tiene que la casa maneja un simbolismo sagrado en una relación de casa-templo; sin embargo, al estudiar esta es posible establecer otro significado asociado al significado de choza:

La choza, frágil, de imagen pobre, con su techumbre hecha de hierbas, sin otro suelo que la tierra desnuda, refugio de pastores y nomadas, es símbolo de la efímera existencia humana. Pero sólo es vista así por quien tiene sus ojos puestos en el más allá. De hecho, mucha literatura acude a la choza para verla llena de seres monstruosos, de peligros insospechados o de fantásticos tesoros que guardan al héroe, quien siempre resulta victorioso. Es el lugar de la lucha iniciática (Deneb, 2001, p. 249).

De tal forma, el grupo de casas-chozas, como símbolo de la *efímera existencia humana*, como ese *lugar de lucha*, aunado a elementos representados como *cables de luz*, *antenas de televisión* y *ropa tendida* (como refiere la estudiosa Ileana Alvarado en la pintura de tugurio), esos *pequeños rincones* empobrecidos, se pueden interpretar como isotopías del mismo significado de la lucha que se genera en medio de la pobreza. Es un lugar de resistencia, donde la pobreza se representa como paisaje urbano-marginal.

En este sentido, es posible confirmar esta relación simbólica entre referente, significante y significado, pues, como explica la estudiosa del arte costarricense Ileana Alvarado, la pintura de este tipo se interpreta como crítica social:

Es de esta manera que el artista, a partir de un tema surgido en los años 70 por un problema real de la Gran Área Metropolitana, convirtió el tugurio en un planteamiento pictórico de carácter abstracto y generó, sin buscarlo, una crítica social en un paisaje urbano que, no obstante el caos de los tugurios en la realidad, era armónico en la representación. El artista e investigador guatemalteco Roberto Cabrera expresó muy bien la forma en que García sintetizó, en imágenes, la realidad percibida, de lo que él llamó la "*cultura de la pobreza*" (2011, p. 70).

Con esto Alvarado logra sintetizar la relación del *signo* en la pintura de

paisaje urbano del artista. Entonces, se posibilita interpretar que *Tugurios*, como *significante*, es una pintura figurativa de *carácter abstracto*, la cual *refiere* a la realidad costarricense, en cuando representa *un tema surgido en los años 70 por un problema real de la Gran Área Metropolitana*; por otra parte, también permite comprender el *significado* de la obra como *cultura de la pobreza*. Asimismo, esto permite observar en la pintura un carácter de *crítica social*.

Parte de lo que interesa al estudiar una obra visual, según un análisis *signico*, no es la relación obra-pintor (no interesa que dice el pintor), sino la relación obra-espectador (qué dice la obra), permitiendo interpretar el trabajo pictórico en su contexto inmediato⁴⁶. Por lo tanto, es relevante señalar algunas valoraciones, que se han realizado al tipo de obra, sobre *la estética del tugurio*, como la que presenta Alvarado sobre el criterio de la escritora Carmen Naranjo:

Arte comprometido con la crítica social, eso es lo que Carmen Naranjo piensa al admirar las obras que obtuvieron el Premio Nacional de Pintura en 1973. *Para mí era la denuncia social más grande que se había hecho en el país, y me asombró la plasticidad, la belleza, el mensaje; como había Felo combinado esas tres cosas, incluso los blancos que usó para dar la idea de soledad, desamparo y abandono de ciertos sectores sociales, cuando pintó montañas de tugurios, pirámides de tugurios, el mismo blanco da la sensación de grupos aislados, abandonados, desolados* (Alvarado, 2005, p. 35).

Es relevante observar cómo, para Carmen Naranjo, la pintura del nuevo paisaje urbano refiere a un compromiso con la crítica social. Esto demuestra que

⁴⁶ Parte de este planteamiento es propuesto por Michel de Foucault cuando explica: "La noción de obra primero. Se dice, en efecto (y una vez más es una terrible tesis muy familiar), que lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas" (2010, p. 56). Asimismo, Roland Barthes expone sobre el estudio de una obra: "(...)pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal(...)" (1987, p. 71). De esta manera, el estudio de una obra se presenta prioritariamente sobre el texto (texto-visual) y sobre el lector (espectador), para conseguir una interpretación correcta de sentido.

la significación del paratexto y las relevancias simbólicas de las representaciones en la obra, consiguen tematizar un concepto sólido y unitario.

Por otra parte, es necesario considerar aspectos presentes en la pintura como son el blanco del fondo, la ropa tendida o el gris de las casas (chozas); estos son presentados por Alvarado cuando le brinda un énfasis al blanco, en las representaciones de Rafael Ángel *Felo* García:

Es indudable que en la solución plástica de García el blanco (luz) cobró protagonismo a nivel simbólico, pero es importante aclarar que este valor se potenció gracias a las decisiones formales tomadas por el artista. A nivel formal el blanco es fondo y forma (representación). Por un lado, como fondo da la sensación de espacio abierto, en oposición al gris de la arquitectura (sombra). Por otro lado, como forma –representación de ropa tendida– se convierte en el contrapunto ideal para contrarrestar el peso producido por el gris aglutinamiento de las casas (2011, p. 69).

Al estudio sígnico que se ha realizado de la choza se le aúna ahora el del color; como presenta Alvarado, las casas por aglutinamiento generan un gris que contrasta con el blanco del fondo y de la ropa tendida. Al profundizar en la simbología del gris, se incrementa ese significado que ofrece tanto el paratexto de la pintura como las representaciones figurativas en este. Esa *cultura de la pobreza* que refiere *la estética del tugurio* se ve recalcada con el cromema con que es representada; en este sentido, al estudiar la simbología del color, se tiene que: “El gris, por ser resultado de una mezcla a partes iguales, es como el cetro de un equilibrio, pero siempre es visto como el color de cierto halo de pesimismo, cuando no de ambigüedad” (Deneb, 2001, p. 239). De esta manera, ese barrio pobre como escenario de *mal aspecto*, en tanto constituye la estética del tugurio, se ve reiterado simbólicamente con el color gris con que es representado.

Por otra parte, Alvarado expone otro color relevante para el estudio de la obra. La estudiosa interpreta el *blanco* como elemento y principio artístico que presenta no solo un juego figura-fondo (blanco del fondo y figuras grises), sino

que equilibra la composición al incorporar la ropa tendida blanca, como forma de compensación de pesos visuales. Asimismo, si se estudia el *blanco* como cromema en *Tugurios*, es posible connotar una relación simbólica *metonímica*⁴⁷:

La representación del hombre aparece de una manera tácita en la obra pictórica del artista. En los tugurios, el inquilino está representado por las casas mismas, las antenas de televisión, las puertas y las ventanas abiertas por las que escapa la luz, la ropa tendida; todo ello nos asegura que el hombre es el actor principal, que construyó y habita estos lugares, que está presente pero no lo vemos (Alvarado, 2005, p. 39).

Así, es posible observar como ese desplazamiento del significado donde el mismo tugurio es signo del hombre, permite estudiar la obra como un referente social en relación con lo que anteriormente se presentaba como *crítica social*. Este tipo de estética no es solo signo del hombre, sino que está vinculada con el propio crecimiento de la sociedad: “A nivel de significación, la proliferación de ropa tendida blanca evidencia el creciente número de habitantes de la barriada” (Alvarado, 2011, p. 70). Con esto, es posible afirmar que la obra no solo significa, sino que también denota metonímicamente al hombre y, de esta manera, se comprende cómo connota una relación social.

Este estudio de los significados de la pintura *Tugurios*, así como en general sobre la obra pictórica de *Felo García*, la constituyen en un germen social, pues esta obra representa la realidad costarricense de los años setenta; asimismo, la significancia del trabajo pictórico, en tanto *estética del tugurio-cultura de la pobreza*, refuerza su clasificación como una obra de carácter social. Esto, a su vez, hace factible interpretar la obra como de naturaleza neofigurativa,

⁴⁷ La *metonimia* es entendida como un desplazamiento de sentido, donde el significante refiere a otro tipo de significado, desplazando su significación; pues esta es: “Consideramos metonimias pictóricas a aquellas operaciones en las que una magnitud sustituye a otra manteniendo con ella una relación de contigüidad (causa-efecto, continente-contenido, portador-cualidad, parte-todo –sinécdoque) (Carrere y Saborit, 2000, p. 307). Con esto, es posible comprender un significado diferente al significante, en el cual el sentido es desplazado a otro significante con el que mantienen alguna relación -contigüidad.

dado que las características generales de esta tendencia estética tienen un interés primario en el ser humano y su entorno; como expone el estudioso Simón Marchán Fiz, la neofiguración presenta la reintroducción del ícono tímidamente, sin embargo:

Paulatinamente se fue enriqueciendo de connotaciones explícitas, referidas a realidades sociales concretas. Basta señalar la temática humana aislada inicial y la tematización posterior de unidades iconográficas, de temas con mayor fuerza simbólica y participativa en el seno de las diferentes sociedades. La explicitación de connotaciones repercutió de un modo inmediato en los niveles pragmáticos de las relaciones de las obras con los espectadores (2012, p. 19).

Esta perspectiva de la nueva figuración, en la cual se retoma al ser humano y su entorno, no solo plantea la posibilidad de re-presentar al ser humano, sino que permite proyectar una realidad social donde se observa la existencia de éste, su agonía, sufrimiento; es decir, es más cercana a las realidades sociales de su contexto, de forma similar como actúa la representación tácita (*metonímica*) del hombre y su realidad empobrecida en *Tugurios*.

Ante estas relaciones simbólicas entre el hombre y su contexto-espacio, también es posible observar una neofiguración del paisaje. Esto se consigue al estudiar una realidad latinoamericana del estilo de la nueva figuración; tal planteamiento es propuesto por la estudiosa del arte venezolano Nidia Tabarez Reyes, en *Esbozo histórico del arte de representación de paisajes en Venezuela desde principios hasta finales del siglo XX* (2009), donde expone que, con el surgimiento de la neofiguración en Venezuela, se abre camino a la reinterpretación del nuevo paisaje: "En la década de los 70, los artistas interesados por retomar el género paisajista, no escaparon a tales intereses y por ello surge en estos años inquietudes de acercamiento hacia la naturaleza y hacia el interior del ser (una vuelta hacia sí mismo). Se ha despertado en ellos

una necesidad de investigación y reflexión" (p. 100). Como se puede observar, en la realidad latinoamericana se brinda una perspectiva del paisaje como parte de ese nuevo estilo de los años sesenta y setenta, donde se retoma la realidad del ser humano (*interior del ser*). Esto, a su vez, se enlaza con lo que está aconteciendo en Costa Rica, en el mismo momento histórico, donde *Tugurios* es la representación del surgimiento del nuevo paisaje urbano, cargado de crítica social.

Hasta este momento, el estudio sígnico como *plano del contenido* de la pintura permite esbozar un mismo significado, al contemplar elementos como las chozas y las otras representaciones, que se interpretan como isotopías de la misma temática de la pobreza. Este nuevo *paisaje urbano marginal* se contempla como un signo de *crítica social*. Asimismo, el análisis de cromemas como el gris y el blanco refieren a esa *cultura de la pobreza* y al entendido metonímico del hombre y su crecimiento desmedido (*ropa tendida*). Esta significancia en *Tugurios* hace factible interpretar esa tematización general de pobreza (esa *efímera existencia humana*, esa precariedad), que se puede vincular con la neofiguración por su interés: la angustia, el miedo, la soledad del ser humano; en cierto modo se enfoca también en la crítica social.

Por otra parte, esa relación contextual de la pintura en estudio con la realidad del país, es factible de corroborar cuando se indaga en lo acontecido durante la época cuando fue realizada la obra. En este sentido, es posible observar como la introducción de nuevas ideologías en el país, así como las consecuencias del neoliberalismo y los procesos de globalización, comienzan a hacerse sentir en el entorno costarricense, sobre todo al verse vinculado a la integración en el Mercado Común Centroamericano. De esta manera, el

escenario del país cambió paulatinamente durante este periodo:

La primera fase de la expansión urbana, entre 1960 y 1980, se caracterizó por una ampliación de las comunicaciones y los transportes que facilitó el contacto entre la capital y sus comunidades circundantes [...] a lo largo de las principales vías de acceso al casco josefino florecía una urbanización, en la que confluían viviendas con comercios, talleres y fábricas, un universo sin áreas verdes apropiadas, ruidoso y con aire cada vez más contaminado (Molina, 2007, p. 4).

Con esto es posible comprender cómo la pintura *Tugurios* llega a representar esa *estética del tugurio* que menciona el historiador del arte Guillermo Montero. No solo es la ampliación de la ciudad y su posterior afeamiento, sino el mismo proceso de *migración campo-ciudad* que intensifica este crecimiento urbano. Así, como explica Alvarado, ese incremento urbano - relativo al crecimiento de la población- se ve representado en la pintura mediante la *proliferación de ropa tendida blanca*. Esto es desarrollado por Felo García al observar la realidad del barrio josefino, el cual es un fenómeno tanto nacional como latinoamericano:

En 1973. Un 57 por ciento de los costarricenses vivía en el Valle Central, y fue recompensado por ello con una cantidad desproporcionada de infraestructura y servicios públicos. Como en muchas partes de América Latina, el eje del crecimiento urbano fue más la expansión del sector terciario que la industrialización, aunque esta última experimentó una transformación decisiva a partir de 1960 (Molina, 2005, p. 26).

Un ejemplo de este proceso urbanístico y de cambio social en otra partes del continente, es expuesto por la estudiosa del arte venezolano Nidia Tabarez, quien plantea que los problemas sociales tienen que ver con los procesos de industrialización presentados desde los años sesenta, así como el desplazamiento de los habitantes a las ciudades, generando problemas de carácter social: "Ya el paisaje urbano en los 60 había sido invadido por la industrialización; carreteras, automóviles, televisores, electrodomésticos, envuelven la vida del hombre. Hay una movilización de habitantes del campo a

la ciudad y surge, como consecuencia, el auge de la marginalidad, la delincuencia y la miseria” (2009, p. 99). Estos cambios no son exclusivos de países suramericanos; es necesario recordar que, entre los sesentas y setentas, dos tercios de la inversión pública de Costa Rica se destinó a la construcción de puentes y carreteras, puertos y caminos, represas y otras plantas eléctricas; por otra parte, la televisora en el país inició en la década de los sesenta, así como la conversión del Valle Central en un caos urbano (Molina, 2005, pp. 17-26). Todo esto generó una variación tanto en el paisaje costarricense, como en su respectiva pintura de paisaje.

De esta manera, es posible observar como los significantes representados en la pintura *Tugurios*, como el aglutinamiento de *chozas*, el color *gris* de estas, así como los *cables de luz*, *antenas de televisión* y *ropa la tendida*, son referentes inmediatos de la realidad del paisaje costarricense, un paisaje cada vez más urbano. Por otra parte, la obra se convierte en un significante de la realidad social del país, a través de significados como *pobreza*, *pesimismo*, *efímera existencia humana*. En consecuencia, tanto la obra en estudio como el trabajo pictórico posterior a la no-figuración en García, se interpretan como *crítica social* porque representan el contexto socio-histórico del país.

Parte de esa forma como la obra contextualiza la realidad costarricense de los años setenta, se presenta luego de realizada la pintura (1970), cuando se registran datos históricos que corroboran parte de lo que la obra manifiesta; por ejemplo, al estudiar que *la proliferación de ropa tendida blanca evidencia el creciente número de habitantes de la barriada*, esto llega a ser registrado cuando: “...en 1977, unas 500.000 personas (casi la cuarta parte de la población total del país en ese año) viajaban diariamente al casco capitalino. La

subordinación de los cantones colindantes con el josefino pronto amplió su cobertura geográfica, y alcanzó las ciudades de Alajuela, Heredia, y los entornos de cada una (Molina, 2007, p. 5). La migración campo-ciudad, así como el incremento de la población y la geografía urbanas, son condiciones representadas (de modo tácito o metonímico) en la obra *Tugurios*, por lo cual la obra se establece como un referente social.

Ese proceso de migración de los costarricenses a la capital, debido en parte a las facilidades que brindaba la ciudad, así como por los campesinos que eran desplazados por los procesos de concentración de la tierra, se ve representando en la obra del artista -como ya se mencionó de manera tacita-, a través de la aglomeración urbana. Esto es justificado por Ileana Alvarado cuando explica:

Es fundamental anotar que el espacio abierto de la primera propuesta de la *Estética del Tugurio*, cedió el paso a la proliferación de la arquitectura en la segunda, ilustrando –sin buscarlo adrede– lo que sucedía en la realidad, donde las migraciones a las ciudades grandes aumentaban y con ello los problemas de trabajo y vivienda. Así como la pobreza se extendía cada vez más en la realidad, ampliándose con ello el nuevo paisaje urbano, en los trabajos de García también los tugurios comenzaron a llenar todo el espacio pictórico (2011, p. 72).

En este sentido, es posible observar que los problemas de trabajo, vivienda y pobreza, se asocian con las migraciones a las ciudades y el creciente urbanismo. Esto queda registrado -de modo progresivo- en las representaciones de Rafael Ángel Felo García. De esta manera, es posible inferir que la pintura *Tugurios* es el testimonio de los primeros cambios generados en la oleada de paisaje urbano-marginal. Si bien el número de casas en esta obra es reducido - dado que es una de las primeras en el estilo de *la estética del tugurio* y por lo

tanto, no llega a ser una *hipérbole visual*⁴⁸ de lo que llegarán a ser las posteriores pinturas de paisaje urbano-, sí consigue referir la problematización de vivienda y pobreza que se estaba generando en la realidad costarricense de su época.

Por otra parte, como ya se mencionó anteriormente, no es de interés la opinión del artista sino la interpretación que se recoge al estudiar la pintura. En este sentido, es posible observar cómo la obra es producto, en parte, de la influencia profesional de García (Arquitectura). Sin embargo, la referencia que genera la representación del barrio pobre es incuestionablemente contextual, pues si bien el interés del artista es la *solución del problema habitacional* de la población de escasos recursos (Alvarado, 2005, p. 37), la denotación del tugurio connota significados de pobreza y urbanismo desordenado:

Roberto Cabrera Padilla afirma que la formación profesional de *Felo* García pesa en la escogencia de la temática, pero es claro en asegurar que no lo interpreta como *una conceptualización plástica teñida de psicologismo denunciador*. Sitúa esta manifestación artística como logada al ambiente sociocultural costarricense, a la cultura de la pobreza, en los años setenta, producto de las movilizaciones del campo a la ciudad de los que surgen las áreas marginadas y los enjambres habitacionales pobres en todos los espacios vacíos o deteriorados de San José, incluidas las casas de cartón y desechos bajo puentes y pendientes movedizas de los ríos Torres y María Aguilar que enmarcan la ciudad capital (Alvarado, 2005, p. 34).

Al estudiar a profundidad la pintura *Tugurios*, es posible establecer que la obra referencia esa idea de *cultura de la pobreza* de la que han hablado varios de los estudiosos, mediante el desarrollo de *la estética del tugurio* realizada por el artista. Todo esto representa la realidad costarricense que se desarrollaba en

⁴⁸ Este concepto debe ser comprendido como lo explican Alberto Carrere y José Saborit al referirse a las *Figuras y tropos*, en este apartado asimilan la *Hipérbole Visual* como una exageración (de tamaño) en la figura representada en determinada imagen: “La hipóbole visual se caracteriza por un exceso –de aumento o disminución– en el plano de la expresión, que desborda los límites de la verosimilitud en la representación icónica o las expectativas respecto a la regularidad plástica. Su exageración –asistida con frecuencia por tropos, como la metáfora– permite reconocer, no obstante, su lejano parecido con un significado verosímil” (2000, p. 443). De esta manera, es el cambio en la proporción del icono representado lo que varía la significación del signo expuesto en la imagen.

la década de 1970. Por otra parte, es necesario entender qué sucedía en el acontecer nacional que permitió se de este tipo de relación obra-contexto.

La pintura en estudio se realizó cuando el país se enfrentó a las consecuencias de la migración campo-ciudad, como resultado de los procesos de concentración de tierra; a su vez, esto llevó al empobrecimiento del pequeño agricultor, generando el aumento del precarismo en los alrededores de la ciudad capital, y llegando a manifestarse en *la estética del tugurio* dentro de la representación pictórica. Esta situación específica es explicada por el estudioso Iván Molina:

En contraste con los pequeños y medianos caficultores, que se movilizaron exitosamente en 1960 con el fin de regular mejor su relación con la burguesía cafetalera, el descontento entre los campesinos pobres se expresó, en algunos casos, en la formación de ligas y comités de orientación izquierdista. El total de familias precaristas se elevó de 14 000 a 17 421 entre 1963 y 1973, y entre 1963 y 1970, estallaron 2203 conflictos por la tierra, la mayoría en el pacífico Norte y Sur y en Limón (áreas en las que se expandió la ganadería y el cultivo del banano) (2005, p. 31).

Esta situación de pobreza y precarismo en aumento durante los años setenta, era apenas el comienzo. Los habitantes de estos espacios empobrecidos eran esos campesinos desplazados quienes, en busca de una mejor situación de vida, migran a las ciudades y, en estas, solo generan los conocidos tugurios sin llegar a solucionar sus problemas:

Los tugurios de la realidad hoy, no se parecen a los de los primeros tiempos, donde muchos de los habitantes eran campesinos que, en búsqueda de mejores condiciones de vida, encontraron la miseria; pero que, no obstante, a pesar de la estrechez, vivían en un ambiente relativamente más seguro, donde posiblemente la ropa se podía colgar en el exterior de la casa (Alvarado, 2011, p. 74).

Es evidente como la pintura *Tugurios* representa no solo *la estética del tugurio* como manifestación del paisaje urbano, sino que es la representación contextual de la historia de Costa Rica. En este sentido, es posible observar que

la pintura representa esa temática de *la cultura de la pobreza*, generando una interpretación de *crítica social*; asimismo, posibilita el estudio de la realidad del país en la década de los setentas. Todo esto a través del nuevo paisaje urbano costarricense.

Dentro de esta *estética del tugurio*, que se enmarca dentro del nuevo paisaje urbano, es posible estudiar la obra en relación con la temática y las representaciones de obras neofigurativas, sobre todo con la estética neofigurativa venezolana. En este sentido, como establece la estudiosa de la neofiguración venezolana Nidia Tabarez, lo urbano, el hacinamiento y la destrucción del paisaje natural son parte de los intereses de los nuevos figurativos:

Lo urbano, lo rural, el hacinamiento, la contaminación, la destrucción del paisaje vienen a ocupar el espacio reflexivo de los artistas. Nace en ellos una necesidad de reconstruirlo, ya no en la forma poetizada que los paisajistas que el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas lo hicieron; ahora los "neopaisajistas" fijan su atención en la carga emotiva que puede contener un paisaje, considerándolo, por esta razón, un personaje que emerge de la realidad palpable y de la imaginación del que crea una obra de este género. Así pues, podemos decir que la naturaleza está humanizada por el artista (2009, p. 101).

Como se deduce de lo anterior, el interés en el paisaje urbano no es solo la representación; es en tanto mecanismo reflexivo para interpretar la emotividad del paisaje humanizado. De esta manera, es posible establecer cierto paralelismo con la pintura en estudio, pues no solo plantea un nuevo paisaje urbano-marginal, sino que proyecta en esta la *crítica social*. De manera metonímica, incorpora al hombre y su realidad (*cultura de la pobreza*), siendo un paisaje sin humanos pero humanizado. Por lo tanto, es posible interpretar la obra *Tugurios* como un trabajo neofigurativo, en tanto incorpora el paisaje urbano como manifestación del ser.

Por otra parte, el artista neofigurativo se inquieta por el deterioro del

paisaje natural. Esto hace que se llegue a la representación de un paisaje inventado; no pretende el realismo (en el sentido de copia) en la pintura, sino que construye reminiscencias de la realidad y del paisaje humanizado que finalmente crea:

Del artista brota la preocupación por el destino del paisaje natural, por el desgaste, deterioro y abandono al que ha sido sometido por el hombre. Es de esta preocupación que nace el "Nuevo Paisaje", que rompe con los esquemas del paisaje tradicional y que cambia los modos de ver la naturaleza. [...] Este nuevo paisajismo no representa el mundo, de manera rigurosamente realista; son paisajes inventados que muchas veces surgen del recuerdo del artista y que vienen a constituir reminiscencias entre la realidad y la fantasía (Tabarez, 2009, p. 100).

Si bien la intención de los artistas neofigurativos venezolanos es la representación no imitativa del *nuevo paisaje*, motivado por su preocupación ante el paisaje natural, se puede establecer una diferencia con la obra *Tugurios*: esta no plantea precisamente ningún tipo de inquietud por el entorno natural; por el contrario, su interés es el estado social. Sin embargo, la obra en estudio representa una imagen poco realista, pues las *casuchas de madera alcanzan solidez plástica y expresión artística*; al igual que el paisaje neofigurativo mencionado, el cual posee *paisajes inventados que muchas veces surgen del recuerdo del artista*. De esta manera, *Tugurios* llega a ser una reminiscencia entre la realidad contextual del país y la interpretación que la obra hace del nuevo paisaje urbano en Costa Rica.

Por lo tanto, es posible establecer vínculos técnico-pictóricos, sígnicos, temáticos y contextuales entre la obra *Tugurios* y la estética neofigurativa. Esto corrobora no solo la existencia de la neofiguración en el país, sino que determina de qué manera y cómo se caracteriza esta tendencia en la pintura de paisaje urbano de Rafael Ángel *Felo* García. Con esto, se puede conocer y precisar el surgimiento de este estilo en la pintura costarricense.

2.4. La nueva figuración de Lola Fernández en “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo” (1976)

2.4.1. Lola Fernández y la neofiguración

En los años setenta, tras el fin de la no-figuración en el país, se percibe el auge de un nuevo estilo de pintura que retoma la figuración pero que no representa un retorno al academismo de inicios de siglo XX sino, se entrelaza con las conquistas logradas por la abstracción dentro de la plástica costarricense. En este sentido, es significativo valorar la nueva obra pictórica de la artista -pionera del informalismo costarricense- Lola Fernández, no solo por la importancia de su labor como artista no figurativa, sino porque retoma una nueva representación figurativa dentro de su pintura.

Por otra parte, es significativo valorar la obra posterior a la no-figuración de esta artista, por ser considerada un retorno a la figuración y, a su vez, por estar clasificada como una labor neofigurativa en la pintura del país. Como afirma la estudiosa María Enriqueta Guardia: “Aunque **Lola Fernández** se incorpora al grupo posteriormente, forma parte de los artistas del Grupo 8 que conducen el arte costarricense hacia las corrientes de vanguardia. Incursiona en la abstracción a base de manchas; y en los años setenta, investiga la abstracción geométrica y luego hace una obra de tipo neofigurativo” (2008, p. 48). Guardia (2008) considera la obra de Fernández como una introducción, en el país, de las vanguardias; asimismo, estima la pintura de los años setenta -posterior a la no-figuración- como un trabajo de tipo neofigurativo, sin exponer las razones por las cuales lo considera. En este sentido, el estudio de la obra de la artista como neofiguración es relevante para determinar cómo se caracterizó particularmente en la pintura, y en el arte costarricense en general.

Parte de la labor de esta artista es considerada como neofigurativa, tanto por la deformación de las figuras como por la temática y la técnica que utiliza; esto lo propone la estudiosa María Alejandra Triana, al referirse a una obra en específico de Lola Fernández, en la cual interpreta algunas características: "Series como *Personajes de Oriente y Retratos* nos muestran un tipo de vanguardia artística que para la época resulta más bien conservador; en cambio, en *El bobo del pueblo*, por ejemplo, descubrimos influencia de la neofiguración, tendencia que exalta la deformación de las figuras, celebra lo grotesco y recurre a algunas soluciones técnicas de la abstracción informal" (2012, párr. 16). Es precisamente esa representación de lo grotesco y la técnica no-figurativa dentro de las representaciones por lo cual la estudiosa llega a la conclusión de que existe *influencia* neofigurativa, sin embargo, no afirma que la obra sea de tal estilo.

Estudiar la obra pictórica de Lola Fernández como neofigurativa es significativo, no solo por reconocer el estilo en la pintura del país, sino por la consideración de la artista como paradigma de la no-figuración costarricense. De esta manera, es posible establecer -a través del análisis de la obra- tanto la posición de una neofiguración particular en Costa Rica, como determinar de la transición entre no-figuración y nueva figuración en la artista, como proceso artístico.

Como se mencionó anteriormente, la artista es catalogada de influencia neofigurativa; esto por las características de algunas de sus obras. Sin embargo, es necesario considerar que Lola Fernández no desconocía del todo la propuesta neofigurativa, pues, como afirma la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, la pintora había tenido contacto previo con la obra del famoso neofigurativo Francis

Bacon (1909-1992)⁴⁹, lo cual deja ver que la artista conocía tal tendencia pictórica:

La pintora, sin embargo, no recuerda a ningún artista no figurativo determinado que la influenciara o impresionara. Tampoco se acuerda por qué empezó a pintar abstracto. Como excepción, tiene muy presente una exhibición de Francis Bacon, quien utilizaba la técnica del chorreado del expresionismo abstracto en sus obras figurativas. Esta muestra sí la impactó, pero, de acuerdo a Fernández, sólo la vio una vez como para que se hubiera traducido en algún efecto plástico determinado (Zavaleta, 1994, p. 5).

A pesar de que la historiadora del arte afirma que el trabajo del pintor no afectó directamente la obra de la artista durante su periodo abstracto, sí es posible determinar que el trabajo neofigurativo no era en absoluto desconocido para Fernández y que, con el tiempo -con su posterior trabajo figurativo-, como afirma la estudiosa, la obra de Francis Bacon *sí la impactó*. Por otra parte, hay que considerar que el trabajo del pintor fue de gran influencia en varios artistas latinoamericanos, como deja saber la estudiosa de las artes en Colombia, María Margarita Malagón-Kurka, cuando habla sobre la crítica de arte Marta Traba Taín: "Traba consideró que éstos compartían con pintores contemporáneos como Francis Bacon un lenguaje de tipo neofigurativo. La mención que hace Traba de Francis Bacon no es casual, ya que él fue altamente influyente para muchos artistas latinoamericanos" (2008, p. 17). Podría decirse que el hecho de haber conocido la pintura de Bacon es, para Fernández, un precedente de su propuesta figurativa posterior a su periodo no-figurativo.

El trabajo plástico de Lola Fernández se desarrolla entre la no-figuración, el trabajo de relieves y un retorno a una propuesta figurativa, estas dos últimas

⁴⁹ El pintor británico es considerado el más importante pintor neofigurativo, como afirman algunos estudiosos: "El máximo exponente de la Nueva Figuración fue también su predecesor: Francis Bacon" (Torres, 1974, p. 36). "Sin duda alguna, Francis Bacon (nacido en Dublín en 1909) es el pionero y principal representante de esta tendencia. A pesar de la influencia ejercida sobre el *pop* inglés, ha permanecido una figura aislada en el panorama de la pintura europea figurativa" (Marchán, 1012, p. 24).

propuestas son desarrolladas a lo largo de la década del setenta, siendo reconocidas a nivel nacional a través de las premiaciones de los Salones Nacionales de Artes Plásticas: "En la década de los años setenta en pintura, Lola Fernández con su *Relieve N.º 1* y premio en el Salón de 1973, extiende hasta sus últimas consecuencias su búsqueda en el ámbito de la abstracción, para luego, en 1977, en el 6º Salón, reaparecer dentro de la figuración con su serie *Arquetipos*" (Rojas, 2003, p. 248). Es significativo valorar que hasta después de la segunda mitad de la década de los setenta, y tras la I Bienal Centroamericana de Pintura, es cuando la pintora se dedica a una propuesta considerada como una nueva figuración; esta se propone dentro del trabajo de series pictóricas, lo cual es importante tener presente, pues al estudiar la obra es necesario referir tanto a la pintura como a la serie a la cual pertenece.

En el VI Salón Anual de Artes Plásticas (1977), y dentro de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972-1993), es premiada la labor de Lola Fernández en la categoría de Pintura: "Dentro de las especialidades, en el Salón de pintura lo obtendría en la especialidad de óleo, Lola Fernández por su obra: *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*" (Museos de Arte Costarricense, 1994, p. 15). Esta obra es relevante para el estudio no solo por el reconocimiento a nivel cultural en el país sino que, es significativa por ser uno de los primeros trabajos de la artista donde muestra una nueva figuración tras el abandono de la no-figuración, una vez concluida la I Bienal Centroamericana de Pintura. *Segunda etapa: Cuarta escalera Serie: Arquetipos* de 1976, es un óleo sobre madera con el cual se pretende estudiar las características de una nueva figuración en la pintura costarricense.

2.4.2. Análisis de la nueva figuración en “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo” (1976)

La labor pictórica de Lola Fernández Caballero es significativa por su aporte a la plástica costarricense, en tanto se considera como precursora de la no-figuración en el país; asimismo, es relevante contemplar la obra figurativa llevada a cabo durante y posterior a su periodo abstracto. Por ello, esta pintura es cardinal en tanto manifiesta no solo una vuelta a la figuración, sino, que se proyecta como una mezcla técnica entre estas propuesta plásticas. Por lo tanto, la obra pictórica de la artista puede ser considerada como de carácter neofigurativo, siendo esta la intención al estudiar su obra *Segunda etapa: Cuarta escalera Serie: Arquetipos* (1976), no solo por ser reconocida en los premios de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, sino por ser un referente crítico de la pintura costarricense posterior al fin de la no-figuración costarricense, tras la I Bienal Centroamericana de Pintura.

Al estudiar el título en la obra pictórica de Lola Fernández, *Segunda etapa: Cuarta escalera* de la *Serie: Arquetipos*, es necesario contemplar los elementos principales que actúan como paratexto de la obra. En este sentido, es posible estudiar la definición de *escalera* con la intención de relacionar este texto (título) con la imagen (pintura). Por lo tanto, se entiende por *escalera* la “Serie de escalones que sirven para subir a los pisos de un edificio o a un plano más elevado, o para bajar de ellos” (*Real Academia de la Lengua Española*, 2001, p. 643). Con esto es posible asumir que “*Segunda etapa*” es parte de esa relación de asenso dentro de la “*Cuarta escalera*”. Asimismo, es posible comprender el

paratexto de la pintura como una *metáfora visual*⁵⁰, ya que sugiere esa posibilidad de un segundo asenso por escalones dentro de una “*Cuarta escalera*”. La pintura representa a un personaje pequeño en hombros de otro personaje adulto, lo cual puede reafirmar esa relación metafórica-visual, donde la posición de las figuras asume esa *escalera* (asenso) sugerido por el título.

Por otra parte, al revisar el concepto de *Arquetipo*, que es el nombre de la serie a la cual pertenece la pintura, es posible entender este como: “Modelo original y primario en un arte u otra cosa” (*Real Academia de la Lengua Española*, 2001, p. 141). Es en cierto modo un paradigma, un patrón o ejemplo del cual otros modelos, pensamiento o conceptos surgen. En este sentido, se puede interpretar el trabajo pictórico que retoma la figuración (tras el abandono de la no-figuración) como una nueva forma de representación (arquetípica).

Es necesario precisar que la obra en estudio representa un cambio de paradigma en el trabajo pictórico de la artista. La obra constituye la labor de una nueva figuración, caracterizada por ser colorista, con lo cual la pintura logra ser muy expresiva:

Pero la artista, guiándose por sus necesidades e instintos creadores, pasó rápidamente a otro tipo de expresión caracterizada por la figuración. El color es clave, en todo su trabajo, pero no para considerarla una pintora colorista por excelencia, ya que si bien su paleta es rica y exuberante, la forma es

⁵⁰ Cuando se habla de metáfora visual y se comprende esta como una relación de analogía, se puede cometer el error de interpretar ésta como un *Símil* visual. Sin embargo, este último requiere de dos elementos visuales para su comparación, por lo cual no permitiría un estudio de la obra-título: “En un principio no podemos hablar de *símil*, porque no están presentes los dos elementos comparados. Esto nos decide a pensar más en términos de metáfora, con el matiz de que sí hay otro elemento, no visual, como es el título, que «muestra» el otro elemento de la comparación, o acaso nombra el elemento presente-ausente, sugiere la idea de tropo explícito, metáfora explícita y anclada por el título” (Carrere y Saborit, 2000, p. 468). Por lo tanto, es necesario interpretar la analogía entre pintura y título como metáfora visual, para esto es necesario interpretar este término como un juego de comparaciones: “(...) más que acortar la metáfora como un mecanismo estricto de sustitución en términos que mantienen entre sí una relación de analogía, convendría referirse más bien a una tensión entre magnitudes, una tensión dinámica que enfrenta identidades y diferencias produciendo entre ellas una especie de copresencia o condensación. Cuando llamamos león a alguien, no es que un león imaginario se ponga en su lugar –como la palabra león en la frase–, sino que ese alguien se nos presenta con «cara» de león (...)” (Carrere y Saborit, 2000, p. 328).

fundamental. Color y dibujo se complementan. Lola es la dibujante de gran calibre que utiliza el color como una manera de expresar más bien un sentimiento y una sensibilidad ante su tema (Galería-Valanti, 1998, p. 7).

La relación entre la figuración durante y posterior a los años sesenta, así como el tratamiento técnico de la no-figuración, es clave para interpretar las obras neofigurativas. Sobre esto, la estudiosa María Margarita Malagón-Kurka reseña un poco el término nueva figuración: "El primer concepto fue desarrollado a finales de la década de 1950 por historiadores como Marta Traba, Aldo Pellegrini y Peter Selz, para caracterizar obras de la segunda postguerra en las que la figura humana reapareció, usualmente con un alto grado de distorsión (...)" (2008, p. 17). Como se puede apreciar, la concepción de la nueva figuración en Latinoamérica contempla la recuperación de la figura humana con cierta distorsión; en este sentido, la pintura en estudio no solo representa un retorno de la figuración y de la representación humana, sino que, manifiesta esa distorsión con las desproporciones de las figuras.

Por otra parte, es importante valorar -además de que se retoma la figuración-, que esta representa una disolución con el arte no-figurativo anterior; sin embargo, no abandona del todo las calidades abstractas dentro de la nueva representación figurativa. Como hace saber la estudiosa Alejandra Triana, sobre la pintura figurativa realizada durante el periodo abstracto de la artista: "En la década de 1960, su obra abarcó las vertientes figurativa y no figurativa con igual vehemencia, y hay incluso composiciones que pueden calificarse a la vez de abstractas y representativas pues reúnen, sin límites claros, elementos de una y otra condición" (2012, párr. 16). Es significativo apreciar como la obra pictórica de la artista ha mantenido una mixtura entre figuración y no-figuración desde la década de los sesentas (al trabajar figuración y abstracción al unísono), pues,

como se ha estudiado anteriormente, esto es una particularidad de la pintura neofigurativa:

La dicotomía abstracción–figuración que rechazan implica la discordancia con la conjetura según la cual, cada una de estas opciones visuales son opuestas e incompatibles, una polaridad injustificada. Esto significaba la libertad de crear: las figuras reales, los objetos conocidos, se trabajan de igual forma que alguna idea abstracta, se rompía el límite entre figuración y no figuración sin alterar el sentido de la técnica (Tamburrino, 2008, p. 19).

Como se puede observar *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie: Arquetipos*, constituye un retorno a la figuración en la plástica costarricense posterior a la no-figuración; asimismo, sugiere una plástica que incorpora las técnicas pictóricas de la abstracción en la representación de la figura humana desproporcionada (distorsionada), proponiendo a la obra como de carácter neofigurativo.

Para el crítico de arte y director del Museo de Arte Contemporáneo de América Latina Washington D.C., Dr. José Gómez Sicre, el trabajo de Lola Fernández, específicamente sus escaleras, son considerados austeros debido a su limpieza de elementos:

Cuando después de practicar e insistir en lo abstracto regresa a la figura humana, por ejemplo, opta por el juego formal de *Arquetipos*, una serie de 1976 a 1978 que afirma a Lola Fernández como una trascendente personalidad, definida en el arte de Centroamérica. En estas Escaleras, hay un derroche de austeridad que para nada sufre con la inserción de notas vivaces de rojo puro. Son posibles retratos sin concesiones, limpios de elementos sobrantes, más bien, restringidos a cualquier halago visual con que pudieran disfrutar los profanos de la buena pintura. En estos ejercicios disciplinados, pero sensibles, Lola Fernández nos da su medida y se sitúa en la alta jerarquía donde por sí misma se ha instalado (Museo de Arte Costarricense, 1974, p. 8).

De esta forma, el crítico deja claro que la pintura de la artista, tras un periodo no-figurativo, retoma la figura humana (tal como la neofiguración plantea), pero que ésta es limpia de elementos; llega incluso a clasificar la pintura como “retratos sin concesiones”. Las particularidades expuestas son reiteradas

por el estudioso del arte costarricense David Ulloa, cuando habla del trabajo de la artista desde la década de los sesentas, cuando ya hacía manifestación de todos estos conocimientos dentro de la pintura:

En la misma década Lola Fernández también explora el arte figurativo. Para ese momento esta tendencia se encontraba en pugna con el estilo de la abstracción, sin embargo la pintora logra armonizar y dominar ambos estilos sin restarle a la calidad plástica. En esta sección se encuentran obras caracterizadas por la utilización de la figura humana con énfasis en lo oscuro y lo grotesco (2012, párr. 9).

Como se ha estudiado, la pintura de esta artista no solo es manifestación de un retorno a la figuración y de la figura humana, sino que ha relacionado esta con la técnica no-figurativa-informalista, ambas características son tipificaciones de la neofiguración. Desde el hecho de contemplar el informalismo de la primera pintura de Lola y su posterior figuración: "Como se ha dicho, los historiadores coinciden en considerar al Informalismo como la "antesala" de la Nueva Figuración" (Tamburrino, 2008, p. 20). Inclusive, la representación lograda en la pintura de esta artista, esa "figura humana con énfasis en lo oscuro y lo grotesco", permite referir el trabajo de la nueva figuración: "Lo que buscó la Nueva Figuración fue una "otra belleza", donde cabía lo deforme, lo grotesco, lo incómodo, lo desfigurado y lo "feo" (Tamburrino, 2008, p. 69). Estas características expresas: deforme, grotesco y desfigurado, se logran ver presentes cuando se observa que, en la pintura, ambos personajes tienen la manos desproporcionadamente grandes, así como la cara sombría del personaje adulto, permitiendo asimilar la obra como de tendencia neofigurativa.

Por otra parte, al observar los personajes representados en *Segunda etapa: Cuarta escalera*, eso seres humanos en *escalera* -uno en hombros de otro-, con sus grandes manos desproporcionadas, sus caras sombrías y lúgubres, reflejando cierto grado de angustia, y la extraña forma como la artista

fusiona sus cuerpos con el fondo de la obra, permiten establecer otra relación neofigurativa:

La figura representada en una obra neofigurativa-expresionista genera su propio espacio vital gracias a su carácter dinámico. Su espacialidad no es tanto de *posición*, como ocurre generalmente en los objetos exteriores, sino de *situación*, de un desarrollo de sus acciones. En estas obras se instauró una dialéctica entre el espacio corporal y el espacio exterior, donde el primero es el fondo sobre el que puede aparecer el objeto como fin de nuestra acción (Marchán, 2012, p. 27).

De esta manera, esa mezcla entre figuras y fondo, así como la actitud de estas y su distorsión en la pintura, guardan cierto parentesco con la representación neofigurativa descrita por Marchán; pues más que significar la relevancia de las figuras y su espacio, importa esa representación de su angustia, es esa situación.

En un *plano de la expresión* de la pintura, es posible observar cómo las particularidades de representación de la obra, en asociación con las características de la plástica de la artista, permiten determinar cierta analogía con los planteamientos de una neofiguración latinoamericana. Tanto el hecho de retomar la figura, como la nueva representación del ser humano oscuro o grotesco, o simplemente sombrío y desproporcionado (*distorsionado*), mediante una representación pictórica que reutiliza la plástica no-figurativa, son elementos claves para determinar un parentesco con el estilo neofigurativo.

Por otra parte, retomando el estudio del paratexto en relación con la pintura, pero desde una perspectiva simbólica, es posible determinar cierta significación específica de *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie: Arquetipos*. En este sentido, es preciso interpretar la simbología de la *escalera*; esta es entendida como un progreso del conocimiento-transfiguración:

Escalera. I. La escalera es el símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo aparente o divino; si vuelve a entrar en el

subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente. La escalera blanca representa a veces la alta ciencia; la escalera negra, la magia negra. Como la → escala, simboliza la búsqueda del conocimiento exotérico (la subida) y esotérico (la bajada) (Chevalier, 2003, p. 460).

Al observar esta definición simbólica de la escalera, es posible interpretar esa metáfora visual del niño sobre el adulto como un ascenso hacia el conocimiento, es esa ayuda entre un personaje y otro para alcanzar determinado objetivo. Por lo tanto, cada uno de estos representa un peldaño de la escalera. Los personajes son esa *Segunda etapa: Cuarta escalera* de la que refiere el título como paratexto de la pintura.

De igual manera, es posible entender esa ascensión de la escalera como una vía no solo hacia el conocimiento sino que, asimismo, dentro de la representación pictórica, la escalera puede simbolizar el cambio de estado; es el traslado de un ser a otro: "Escalera. En el simbolismo cristiano es uno de los instrumentos de la Pasión –por lo que aparece, a menudo, en las escenas del Descendimiento– y también se refiere al sueño de Jacob. Plásticamente, simboliza la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro" (Perez-Rioja, 2003, p. 195). Entonces, la escalera es una ruptura que implica una permutación entre seres. En el caso de la pintura en estudio, es posible estimar el cambio entre personajes, del adulto al niño que sostiene en hombros.

En consecuencia, al estudiar simbólicamente los personajes representados en la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera*, es posible establecer en qué consiste esa permutación de la escalera que menciona Perez-Rioja. Cuando se observa la obra, es viable connotar la escalera en ese juego de sostener a un personaje en hombros de otro, siendo un adulto que sostiene a un niño pequeño. Por lo tanto, si se estudia la simbología de este, se tiene que niño representa:

Pureza, potencialidad, inocencia, espontaneidad, símbolo del estado natural, paradisiaco, libre de ansiedad. En la iconografía, el niño también representa el conocimiento místico, la apertura a la fe, como en la imagen del alquimista de un niño con corona, el cual representa la Piedra Filosofal. Cristo utilizó el simbolismo de los niños cuando dijo que sólo aquellos que se humillaran como niños chicos podrían entrar al Reino de los Cielos (Tresidder, 2003, p. 169).

Con esto es posible comprender la escalera como esa ruptura-transición entre un personaje y otro dentro de la obra, asumiendo ese tránsito como una ascensión hacia la *pureza*, *inocencia*, hacia un *conocimiento místico*. Dentro de este estudio sígnico, la *transfiguración* de un personaje a otro se puede asumir como un *símil*⁵¹ visual, donde se comparan los personajes estableciendo sus diferencias, con las cuales se determina la significación de la obra. Por otra parte, dentro de este estudio de pares en la obra, es posible interpretar esa *Segunda etapa* dentro de la *cuarta escalera* como un símbolo de dualidades, al analizar la simbología del dos:

El dos es un número extraño, cuyo signo parece ruborizarse por irse alejando del uno y convertirse en tú. Cuando reflexiona, se consuela pensando que el tú también es un yo. El dos no es un número, sino el uno opuesto a otro uno en desafiante combate que acabará por convertirse en «nosotros». Es dualidad en la que dos antagonistas van rivalizando en el espacio y en el tiempo. Bien y mal, día y noche, luz y oscuridad, cuerpo y alma, complementándose o distanciándose, uniéndose o separándose –quien sabe–, pues todo responde a un misterio (Deneb, 2001, p. 217).

En este sentido, estudiar la *Segunda etapa* de la obra como *dos* representa otro juego de dualidades semejante al del símil visual, el cual compara las representaciones de las dos figuras, bien y mal, conocimiento e

⁵¹ El símil deber ser comprendido como lo proponen Alberto Carrere y José Saborit, como *Símil, comparación*, en tanto es un entendimiento referido de Lausberg: «lo semejante, que es empleado como *locus-prueba* y como *ornatus*, consiste en la comunidad de una propiedad entre varias (por lo menos dos) cosas», entendiéndose que «con todo lo semejante va mezclado algo desemejante, pudiendo variar el grado de mezcla». De ahí la simetría conceptual del símil y antítesis, pues, en palabras del rétor alemán, «lo *cumtrarium* es un grado especialmente claro de lo desemejante» (2000, p. 416). Es decir, el *símil* es la analogía entre dos elementos visuales -o más- que comparan tanto semejanzas como diferencias con las cuales establecer su simbología.

ignorancia, inocencia y malicia. Dentro de ese juego de dualidades, esas analogías pares permiten asumir contrarios dentro de la comparación. Es decir, estudiar las diferencias de estos personajes como dualidad implica una dicotomía en los significados. Una propuesta semejante es manejada por el ex-rector de la Universidad de Costa Rica, Claudio Gutiérrez, para quien las obras de *Arquetipos* representan el desdoblamiento del ser, una dicotomía de la personalidad:

La dualidad y dicotomía, símbolo de un mundo esquizofrénico, queda expresada de muchas otras maneras. En la serie *arquetipos*, como el desdoblamiento de la persona, siempre en lucha consigo misma, como Ego y Superego, Yo y No-Yo. En las figuras—humanas, seres vivos, como palidez mortuoria (1977, p. 1).

En este sentido, es posible interpretar a los dos personajes de la pintura como un mismo ser, el cual se desdobra en un niño con un brazo lastimado, en hombros de un adulto de cara sombría, siendo así un juego de Ego, Superego en un Yo. Esto plantea un estudio psicológico más profundo; sin embargo, lo significativo del aporte de Gutiérrez es que plantea a esos seres humanos de “palidez mortuoria” como representación simbólica de “un mundo esquizofrénico”, de la persona “en lucha consigo misma”; son precisamente estas características las que cargan de simbolismo a la obra, en algún grado como signo de violencia.

Este planteamiento de violencia sobre la obra pictórica de la artista, posterior al periodo no-figurativo, es presentado por la estudiosa Bélgica Rodríguez al hablar sobre el trabajo realizado dentro de la figuración de Fernández:

Lola, si bien paso [sic] por un período abstracto, no geométrico, sino más bien orgánico y lírico, casi un resultado de su interés por la cultura japonesa, siempre ha sido una pintora profundamente figurativa. Dentro de la figuración, su interés ha pasado por muchos aspectos, desde una postura onírica, pasando por el

realismo hasta llegar a un cierto expresionismo violento (Galería Valanti, 1998, p. 8).

Si bien la obra *Segunda etapa: Cuarta escalera* se propone más como una representación de lo incómodo y desfigurado, en cierta manera es también una representación de lo grotesco y violento en la medida que, como afirma Gutiérrez, el trabajo figurativo expresa esa lucha dicotómica, esa tristeza del ser, esa esquizofrenia. Asimismo, se puede afirmar que la pintura en estudio funciona como una *sinécdoque pictórica*⁵² ya que los seres personificados representan la sociedad contextualizante de la obra.

Desde cierta perspectiva, se puede considerar que la serie a la que pertenece la obra recurre a la representación para sugerir esa realidad violenta -incomoda- de la sociedad. Asimismo, esa sinécdoque presente en la pintura sugiera esa desproporción-*desfiguración incómoda*, que contempla lo grotesco del ser -esquizofrénico- como esa verdad penosa de la sociedad. Por lo tanto, es posible asimilar esto como crítica social. En cierta medida, la obra es un referente de la sociedad costarricense de la época, pues contextualiza el momento socio-histórico en que es realizada, como afirma la estudiosa Bélgica Rodríguez al referir la obra de la artista:

Sus espectadores, sus arquetipos, sus muchedumbres, forman un universo colectivo que tiene mucho que ver con las razones que la llevan a definir un tema. Todas sus diversas series temáticas son equivalentes pictóricos de convenciones sociales. En consecuencia su pintura muestra una sensibilidad en consonancia con su tiempo, con la esencia estética de un presente en el que la artista Lola Fernández se sumerge sin dar tregua a posibles concesiones de orden extra pictórico (Galería Valanti, 1998, p. 6).

⁵² La *sinécdoque pictórica* se debe interpretar, como lo establecen Alberto Carrere y José Saborit: "Como ya señalamos, las dos primeras metáforas aristotélicas –*genus pro specie* y *species pro genere*– han sido denominadas por la tradición retórica sinécdoques: generalizante la primera, puesto que el género está por la especie (el todo por la parte), y particularizante la segunda, ya que la especie está por el género (la parte por el todo). La sinécdoque es una forma específica de metonimia en la que la relación de contigüidad entre los dos términos es cuantitativa; dicha relación cuantitativa a veces se aproxima –o se confunde– con otras del estilo continente-contenido o cualidad-portador (2000, p. 319).

Esta perspectiva donde la obra no solo representa la realidad contextual, sino que, además, a través del elemento figurativo del ser humano se propone como una forma de denuncia social, es propuesto por la estudiosa Catherine Merizalde cuando estudia el contexto de *La Nueva figuración* o *Neo figuración* - en relación con las tendencias de posguerra-, para esta: "Es el contexto lo que permite que este movimiento, con su particular forma de concebir el cuerpo humano cobre un sentido de denuncia social" (2013, p. 7). De esta manera, es posible vincular *Segunda etapa: Cuarta escalera*, con un sentido de denuncia social, dado por la reincorporación de la figura humana y su particular desproporción-desfiguración. Igualmente, este aspecto de representación de una convención social, implica su adscripción al estilo neofigurativo, siempre supeditado a su realidad contextual.

Por otra parte, en el *plano del contenido* de la obra es factible entender la representación, a través de sus símbolos, como una interpretación metafórica-visual del contexto social costarricense. De esta manera, un signo como la *escalera* propone esa permutación del individuo; o sea, es ruptura y cambio entre un modo de ser y otro. En el caso de *Segunda etapa: Cuarta escalera*, la transición de un ser desproporcionado-*desfigurado* (ser "esquizofrénico") a un personaje inocente y puro (niño), sugiere ese ascenso de la escalera -*Segunda etapa*- como una dicotomía de los personajes (bien-mal, conocimiento-ignorancia). Asimismo, esta dualidad se presenta como una lucha dentro de un mismo ser, es el desdoblamiento de la personalidad, la lucha entre *yo* y *no-yo* [alter-ego]. Este enfrentamiento entre el bien y el mal se interpreta como un referente contextual, según representa convenciones sociales a través de la reincorporación de la figura humana en la pintura costarricense. En este sentido,

y considerando que la serie de la que forma parte la obra, acude a la representación para proponer esa realidad violenta (incómoda) y dicotómica de la sociedad.

La reincorporación de la figuración en la pintura de Costa Rica (posterior a la abstracción), y la relación de crítica social con el contexto costarricense, no son los únicos vínculos entre la pintura de Lola Fernández con la neofiguración; sino que, el hecho de reincorporar la figura humana y la importancia que le brinda al cuerpo, proponen la correspondencia entre la obra y dicha forma estética:

Así pues, la figura humana en el espacio neofigurativo se relaciona con el mundo exterior como algo hacia lo que se proyecta con timidez, poniendo en primer término la espacialidad del propio cuerpo y de sus miembros, ligada directamente a la motricidad. Ésta traduce a un lenguaje visual las implicaciones cinestésicas y las articulaciones del movimiento (Marchán, 2012, p. 27).

Si bien la pintura no trabaja precisamente con formas completamente cinestésicas del movimiento, sí brinda gran importancia a la simbología del cuerpo, exagerando rasgos a través de la desproporción y mediante la gestualidad o expresividad de los rostros de los personajes, observados como sombríos y lúgubres. En este sentido, cabe reconocer cierta relación entre la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera* de la *Serie: Arquetipos* y la pintura neofigurativa.

Dentro de las conclusiones generadas en un estudio de los Salones Nacionales de Artes Plásticas (1972-1993), dentro de los cuales participó y fue premiada la obra en estudio, se deduce que: "La abstracción de corte informalista, expresionismo abstracto o abstracto geométrico cedió el campo a una figuración de fuerte acento expresionista" (Museo de Arte Costarricense, 1974, p. 43). Este hecho confirma no solo la postura de la obra como neofigurativa, en tanto este estilo restablece la figuración posterior, y como

respuesta a una pintura no-figurativa anterior, sino que, asimismo, se confirma la importancia de la obra dentro de la realidad de la Costa Rica de los años setenta. La pintura refiere ese cambio en la plástica nacional, significativo para el contexto cultural al que pertenece.

Por otra parte, es necesario observar el contexto sociocultural de *Segunda etapa: Cuarta escalera*, para lograr una interpretación correcta del contenido simbólico al que refiere la propuesta. En este sentido, se estiman los años sesentas y setentas, dentro de los cuales se da en el país un proceso de expansión urbana que tiene ciertas consecuencias a nivel social, como expone el estudioso Iván Molina:

La despersonalización del quehacer cotidiano en las áreas urbanas se expresó en varios niveles. La experiencia de caminar de la casa al lugar de trabajo y viceversa, tan frecuente antes de 1950 y que permitía a las personas identificarse con un cierto paisaje social y cultural, empezó a dispararse con el crecimiento de las ciudades (2007, p. 6).

Esta apreciación expone un cambio de ser, en la vida cotidiana del costarricense, pasando de una forma de "identificarse con un cierto paisaje social y cultural" conocido, a una "despersonalización" provocada por la expansión urbana. Una permutación similar es propuesta en la obra, cuando se interpreta la transfiguración de los personajes representados; la obra manifiesta un tránsito entre dos estadios de los entes personificados; es la *Escalera* como ruptura y cambio entre un modo de ser y otro, una transición inocencia-malicia.

Sobre ese proceso de cambio en la identidad del costarricense, fuera de la expansión urbana, el historiador Iván Molina Jiménez propone que el origen de esto tiene que ver con la introducción en el país del capitalismo real, de una ideología neoliberal; afirma que el proceso de urbanismo que se da en Costa Rica entre los sesentas y ochentas deriva en: "(...) un estilo de vida que, en

asocio con el exitoso ascenso de la ideología neoliberal, fomenta el aislamiento, el desconocimiento de los vecinos, el individualismo y el desinterés por lo que exceda el umbral de la propia familia” (Molina, 2007, p. 7). De esta manera, la identidad del costarricense se ve afectada transfigurándose en un desinterés por el vecino, un aislamiento e individualismo social.

Como se puede observar, el cambio ideológico del ser costarricense se ve afectado por la expansión urbana y la ideología neoliberal. Las nuevas transformaciones del paisaje nacional se muestran en la misma sociedad, cambiando la vida cotidiana por un individualismo y una despersonalización. En este sentido, es evidente que la mutación del panorama nacional se manifiesta en la sociedad como una metamorfosis; es *el paso de un modo de ser a otro* en el costarricense. Este proceso es similar a la transfiguración-ruptura de la *escalera*, al igual que en la pintura en estudio.

Estos cambios socio-culturales generados por el proceso neoliberal -como se mencionó anteriormente- son incentivados no solo por la expansión urbana, sino, también, por procesos de industrialización, así como por la nueva vida de consumo promovida por la introducción de la televisora en los años setentas. Esto es expuesto por el estudioso Luis Paulino Vargas Solís, cuando afirma que: “Por otra parte, hay cambios culturales que la sociedad costarricense experimenta por su mayor contacto con la industria transnacional y la llamada sociedad de consumo de masas [...] Esto va a modificar las pautas de vida y el comportamiento de la población la cual gradualmente va siendo más y más consumista” (2007, p. 7). Con esto se comprende cómo los cambios sociales, culturales y políticos están fuertemente ligados unos a otros; asimismo, es posible interpretar esos cambios como los sugeridos por la obra, o sea como esa

transfiguración de los seres, siendo la pintura un referente contextual de la época.

Por otra parte, el trabajo pictórico de Fernández, así como su obra *Segunda etapa: Cuarta escalera*, no solo hace referencia al entorno de la Costa Rica de los años setenta, también representa la realidad centroamericana e, incluso, el contexto latinoamericano. Como propone la estudiosa Bélgica Rodríguez cuando habla de la pintura de *Lola Fernández*:

Siguen muchas más, ya que estas series no son desarrolladas por más de dos años, así *Arquetipos*, *Prestamistas*, sus retratos libres, *Muchedumbres* y otras más, expresan maravillosamente la tarea prolífica de una artista que hoy por hoy representa lo más selecto del arte latinoamericano. El suyo conforma un cuerpo plástico de excelente factura, de destreza técnica y de un perfecto dominio de sus recursos que se lee en el mundo visible de las imágenes (Galería Valanti, 1998, p. 7).

En este sentido, es significativo valorar cómo el estudio del plano de la expresión y del contenido de la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera Serie: Arquetipos* proporcionan ciertos simbolismos tales como: la *escalera* como permutación del individuo, una dicotomía de los personajes (ser *esquizofrénico-niño*, *bien-mal*), esa dualidad-desdoblamiento de la personalidad como lucha entre *Yo* y *No-Yo* [alter-ego]. Todo esto permite significar la obra en relación con su contexto inmediato -Costa Rica- (*despersonalización* social a causa de la expansión urbana, neoliberalismo y el consumo de masas), así como en un plano general con la realidad latinoamericana. Esta contextualización temporal y espacial de la pintura es fundamental para el estudio, pues posibilita asociar la obra en estudio con una postura de la neofiguración:

Como veremos, en la evolución general de tendencias representativas desde 1960 el *signo icónico* ha sido un *pretexto* para la formación de signos simbólicos o significados más complejos asociados: mujer -icono- y mujer Marilyn Monroe de Warhol -signo simbólico o unidad temática-. La tematización de una gama variada de signos simbólicos ha dado lugar a un amplio desarrollo de la *semiótica connotativa* o parte que relaciona las unidades temáticas artísticas con la historia

de las diversas sociedades de nuestro tiempo. La reintroducción icónica ha impulsado nuevos sistemas históricos de connotaciones o iconografías. Éstas, como sabemos por la historia del arte y la semiótica, son las convenciones temáticas propias de un contexto social y están determinadas históricamente (Marchán, 2012, p. 20).

Como se puede considerar no solo la reintroducción de la figuración - como *signo icónico*-, sino que la misma apreciación de la obra -como *signo simbólico*-, en la pintura en estudio, posibilita la relación obra-contexto, lo cual permite determinar una analogía con la propuesta neofigurativa, en el entendido de estos como trabajos pictóricos posteriores a los años sesentas y, sobretodo, posterior a 1971 con la finalización del periodo abstracto en el país. Todo esto consiente la estimación de la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera Serie: Arquetipos* como pionera en el estilo neofigurativo costarricense.

2.5. Corolario

Al estudiar las obras pictórica *Desnudo rojo*, *Tugurios* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie: Arquetipos*, posteriores al periodo no-figurativo en el país, tras la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971), es posible observar un retorno a la representación figurativa (sucesivo a la labor no-figurativa de cada uno de los artistas de las obras), determinado por ciertas características que permiten establecer las peculiaridades plásticas en las representaciones escogidas, tanto técnicas como en su semántica. Con esto es posible establecer una contextualización de las pinturas, definido para el periodo de los Salones de Artes Plásticas (1972). Asimismo, dicho estudio consigue comprobar las características con las cuales se da inicio a un nuevo periodo figurativo en el arte costarricense.

Inicialmente, es pertinente estimar que las pinturas representan una vuelta a la pintura figurativa, como es el caso de *Desnudo rojo* que reincorpora la iconicidad en la representación plástica de Manuel de la Cruz, así como *Tugurios* donde la composición y las representaciones de cables de luz, antenas de televisión y ropa tendida sobre las casas, exponen esa reintroducción de la figuración. Del mismo modo, en la pintura de Lola Fernández se observa cómo retoma la figura humana mezclada con el fondo. Todo esto se estima como una particularidad del arte neofigurativo, pues requiere de la existencia de la no-figuración para generar un regreso al trabajo representacional.

Por otra parte, es factible establecer una concordancia entre las tres obras, al analizar en estas el *plano de la expresión*. Con este se logra determinar tanto la técnica particular que se desarrolla en cada obra, como los semas que dan sentido a cada pintura. En consecuencia, las obras representan tanto un retorno a la figuración, así como una reutilización técnica de la abstracción dentro de la nueva figuración estudiada, las cuales son características determinantes de las obras neofigurativas.

En *Desnudo rojo* se estudian tanto elementos plásticos como el color, la línea y la forma, los cuales determinan una sujeción técnica con trabajos anteriores de Manuel de la Cruz, brindando a esta figuración un aspecto de la anterior obra no-figurativa (abstracto geométrica). En el caso de *Tugurios*, en recursos técnicos como son el frotado, las texturas visuales y táctiles, se percibe la incorporación técnica del expresionismo ejercido por García (aplicado en el nuevo paisaje urbano). Esta mixtura de abstracción y figuración se hace presente, también, en *Segunda etapa: Cuarta escalera Serie: Arquetipos*. Esto posibilita interpretar un parentesco entre las representaciones pictóricas con el

estilo neofigurativo.

Siguiendo el estudio de las pinturas, pero desde un *plano del contenido*, se hace factible observar particularidades sígnicas entre los tres trabajos. Sin embargo, estas permiten determinar una relación contextual similar, enlazada fuertemente con el periodo socio-cultural al cual pertenecen. Esto permite establecer no solo la relación histórica en la plástica costarricense, sino que comprueba por las temáticas desarrolladas, una vinculación con las especificidades temáticas de la neofiguración.

Al analizar signos y símbolos en la pintura *Desnudo rojo*, se consigue determinar significantes como: desnudez, rojo, mujer, desnudez del pecho, flores y negro, los cuales admiten establecer significados como: carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar. En consecuencia, se aprecia la semántica de la obra, brindando un sentido de pesadumbre y abatimiento. Esto alude, en cierta medida, a la situación que afrontaba el costarricense en los años setenta, al interpretar el *desnudo* como *carencia* (pobreza); asimismo, está ligado con estudios como los de Vargas y Sáenz, en los cuales se determina que la pintura de Manuel de la Cruz llegó a representar *la figura campesina, estática, pasiva y callada*.

De manera similar, el estudio de los significados en *Tugurios* se interpreta como un germen social, ya que logra representar la realidad costarricense de los años setenta. La obra consiente interpretar significantes como las chozas y las otras representaciones, como isotopías de la misma temática de la pobreza, comprendiendo un nuevo *paisaje urbano marginal*. Esto se descubre como un signo de *crítica social*. También, a esto es posible estudiar los cromemas gris y blanco como referentes de esa *cultura de la pobreza*, así como el entendido

metonímico del hombre y su crecimiento desmedido (*ropa tendida*). Esto hace factible entender la obra como de carácter neofigurativa, pues el interés primario de la neofiguración tiene que ver con temáticas sobre el ser humano y su entorno, como revela el estudioso Marchán Fiz.

Cuando se traducen signos como la *escalera*, en la labor pictórica de Lola Fernández, se dilucida esa permutación del individuo como ruptura y cambio entre una manera de ser y otra. Esto se recalca al estudiar los personajes representados, dándose una transición de un ser desproporcionado (*desfigurado* - ser *esquizofrénico*) a otro ser inocente y puro (*niño*), lo cual permite estimar como una dicotomía (*bien-mal, conocimiento-ignorancia*) y dualidad (lucha de un mismo ser: *Yo y No-Yo* [alter-ego], es un desdoblamiento de la personalidad) entre los personajes. Este enfrentamiento dicotómico se razona como un referente contextual, en cuanto representa convenciones sociales a través de la relación de la crítica social con el contexto costarricense. Por otra parte, esto y la importancia que le brinda al cuerpo, proponen una correspondencia entre la obra con la estética y temática de la neofiguración.

Por otra parte, cuando se considera el contexto de las obras en estudio, por separado, se genera una relación evidente entre este y cada pintura, así como un vínculo entre el estudio de las obras y la realidad socio-cultural que representan, como unidad espacio-temporal. Es decir, cada obra representa, semánticamente y por separado, una realidad contextual unísona, la cual evidencia no solo la historia social sino artística, de la Costa Rica de los años setenta. Asimismo, hace factible interpretar esta correspondencia semántica-contextual como paradigma de la neofiguración en el país.

Ese contexto costarricense de los años setenta se presenta como una

época de cambio, tanto a nivel local como global. En el contexto latinoamericano se presenta un cambio de paradigma social, a través de la aparición de la globalización (la sociedad es influenciada por otras culturas) y el neoliberalismo. Esto se manifiesta en un creciente desarrollo industrial, el crecimiento de las ciudades, así como por la expulsión del campesino empobrecido. Dentro de la realidad costarricense, estos cambios son percibidos como *crisis de valores*; sin embargo, esto no es comprendido como una problemática -según algunos estudiosos-, sino como la expresión de una permutación en la ideología del ser costarricense. Esto es posible observarlo al estudiar la analogía entre obra, semántica y realidad social, tanto en *Desnudo rojo* como en las demás pinturas en análisis.

Dichos cambios se hacen visibles al observar el crecimiento de la ciudad y su posterior afeamiento, suceso generado por la *migración campo-ciudad*, lo cual estimula el crecimiento urbano. Este proceso urbanístico, concerniente al crecimiento de la población, es representado en *Tugurios* de Rafael Ángel Felo García con la *proliferación de ropa tendida blanca*; la obra se apropia de la metonimia para integrar al hombre y su realidad empobrecida. De esta manera, no solo se plantea un nuevo paisaje urbano-marginal, sino que se presenta la *crítica social* de la época.

Esta transformación en la ideología del costarricense, así como del paisaje urbano-nacional, se manifiestan dentro de la misma sociedad cuando se observa una permutación en la vida cotidiana, conllevando a un individualismo y una despersonalización del ser costarricense; es *el paso de un modo de ser a otro*. Dicha situación es análoga a la transfiguración-ruptura de la *escalera* presente en la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie: Arquetipos*,

a través de ciertos simbolismos como la dicotomía de los personajes (ser *esquizofrénico-niño, bien-mal*), así como la dualidad-desdoblamiento de la personalidad (como lucha entre *yo y no-yo*). Esta permutación del individuo en la obra permite relacionarla con la realidad costarricense, con esa transformación y *despersonalización social*.

Finalmente, el proceso analítico de los niveles sintáctico, semántico y pragmático de las tres pinturas, permite interpretar la representación, la técnica, la simbología y el contexto como equivalentes al estilo neofigurativo presentado en la historia del arte posterior a los años sesentas; asimismo, posibilita identificar similitudes con dicho estilo en la región latinoamericana y, por su puesto, consiente identificar y caracterizar al estilo neofigurativo costarricense.

Las tres obras permiten reconocer diferentes características que, para la pintura representativa posterior a la no-figuración, son propias del arte neofigurativo; no solo es la reintroducción icónica (figuración), sino el mismo hecho de reutilizar técnicas propias de la abstracción en las nuevas propuestas pictóricas. En el caso de *Desnudo rojo*, revelar la influencia abstracta geométrica con el uso de planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida y una estilización geométrica; asimismo, reintroduce la figura humana. Todas estas son particularidades que posicionan a la pintura como precursora de la neofiguración en el país. De igual modo, se destaca la representación poco realista del nuevo paisaje costarricense en *Tugurios*, con sus *casuchas de madera* representadas a través de la mancha, la textura y el frotado, trabajados con gran similitud al expresionismo de Rafael Ángel *Felo* García; e incluso la obra de Lola Fernández consiente un manejo técnico similar al empleado en su anterior trabajo informalista.

Por otra parte, no solo la nueva figuración y la técnica permiten emparentar el trabajo pictórico de estas obras con la propuesta neofigurativa, sino que la misma semántica de las obras establece paralelismos con la temática e ideología desarrolladas dentro de este estilo. De este modo, la *desnudez*, símbolo de empobrecimiento en *Desnudo rojo*, así como la *estética del tugurio* en *Tugurios* o, inclusive, el cambio dicotómico de ser (*individualismo-despersonalización*) en *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie: Arquetipos*, permiten observar un mismo significado social, que se interpretan como *críticas sociales*, connotaciones propias de la neofiguración. Por tanto, esto se expone como una evocación de la realidad contextual de Costa Rica; esta relación obra-contexto también permite determinar una analogía con la propuesta neofigurativa, pues es parte de los cometidos de la tendencia.

En consecuencia, al estimar la reintroducción de la figuración, la reutilización técnica, así como la misma significancia de las pinturas en estudio, es posible concebir la analogía contextual. Todo esto, aunado a la comprensión de estos trabajos pictóricos como ulteriores a los años sesentas y, sobretodo, posteriores a la finalización del periodo no-figurativo en el país, en 1971, permite determinar una aproximación a la propuesta neofigurativa, lo cual determina la valoración de tales pinturas como precursoras del estilo neofigurativo costarricense.

Capítulo III. Análisis sobre la transición de la Abstracción a la Neofiguración costarricense

3.1. El proceso de la abstracción a la neofiguración en la pintura de Manuel de la Cruz González

3.1.1. Análisis de la transición de la abstracción geométrica en “Blanco interrumpido”, a la nueva figuración en “Desnudo Rojo”

Abordar la transición que se presenta en la pintura de Manuel de la Cruz González Lujan, es posible tras el estudio de las formas pictóricas establecidas tanto dentro de la abstracción geométrica como de la posterior figuración (neofiguración); tal es el caso de *Blanco interrumpido* (muestra del fin del periodo abstracto del pintor) y *Desnudo rojo* (ejemplo del inicio de su fase neofigurativa). Esto permite un doble proceso: determinar las variantes estéticas y semánticas de la pintura, así como interpretar el contexto que sirve de escenario para dicha transformación.

Inicialmente, es posible observar -en ambas obras- diferentes características las cuales, en cierto momento, se proponen como similitudes técnicas y hasta estéticas, sin llegar a ser parte de un mismo estilo, lo cual propone esa traslación entre estas. En este sentido, un estudio del *plano de la expresión* en dichas pinturas permite la interpretación de esas características, de manera correcta.

El estudio paratextual de la obra *Blanco interrumpido* posibilita realizar diversas lecturas sobre el *blanco* como supresión, *ausencia* o totalidad e, igualmente, con un *valor* ideal. Así, el blanco se constituye un elemento de *cambio*, de transición y de nuevo *comienzo*; asimismo, se logra una

interpretación simbólica de este como pureza, verdad, inocencia y como lo sagrado o lo divino, según el estudioso Jack Tresidder (2003) (como se ha expuesto con antelación en el estudio). De esta manera, el paratexto remite a una idealización de pureza.

Por otra parte, los demás símbolos presentes en la obra, como son el cuadrado y el rectángulo, se asocian con ideas de *permanencia, seguridad y equilibrio*, en tanto se vinculan con *la organización racional del espacio y la proporción correcta*; incluso, se interpretan como *rectitud moral y buena fe* que, simbólicamente, se relacionan con *los miembros de la sociedad como partícipes de esta perfección*. Estas nociones de perfección y rectitud moral son posibles de enlazar con la música; esto en cuanto el uso del *contrapunto* consigue un *equilibrio armónico*, el cual coincide con el propósito de Manuel de la Cruz González al utilizar el blanco, el cuadrado y el rectángulo en su obra *Blanco interrumpido*.

En consecuencia, en *Blanco interrumpido*, el nivel sintáctico determina una serie de símbolos, como son: el blanco, el cuadrado y el rectángulo, así como la forma de composición aurea. Estos elementos constituyen la representación de un orden perfecto. Asimismo, se pretende proyectar una semántica de lo sublime, puro y equilibrado, la cual se dirige al público como paradigma de perfección cósmica (como se ha mencionado anteriormente en el análisis).

Por otra parte, en cuanto al estudio del *plano de la expresión* en *Desnudo rojo* de Manuel de la Cruz González, se encuentran diferencias sintácticas con la anterior. En este sentido, por ejemplo, el paratexto de la obra alude a algún tipo de carencia o vacío en la vida; a su vez, podría interpretarse como una vida

al desnudo, un ser pobre y humilde. De esta manera, se evidencia un salto en las relaciones simbólicas de los elementos utilizados en la representación de las obras; en la primera se utilizan las formas (cuadrado y rectángulo), y los colores (blanco), los cuales aunados al paratexto evidencian un sentido de pureza y, hasta cierto punto, de perfección cósmica; en la segunda obra, en cambio, los elementos remiten a una idea de pobreza. Se observa, inicialmente, un cambio simbólico entre la no-figuración y la neofiguración en el trabajo pictórico del artista, a partir de ambas pinturas.

Respecto al *plano de la expresión*, es interesante observar como, en estas pinturas de Manuel de la Cruz González, a nivel técnico, las diferencias disminuyen considerablemente.

En cuanto al trabajo plástico en la propuesta no-figurativa del artista, es importante observar como este pretendía, a través del manejo técnico, manifestar un sentido de belleza, esto mediante *una composición geométrica con campos planos de color*. Según la estudiosa María Alejandra Triana (2010), esto tenía el propósito de cumplir con los *cometidos mágicos de integrar al espectador con el orden y la esencia del universo*.

El estudio de la técnica empleada en las obras, permite observar como, con *Desnudo rojo* el artista continúa con un manejo técnico similar al de su propuesta anterior. En este sentido, la nueva obra propone un trabajo donde los colores, las líneas y las formas, conservan gran afinidad con la estética abstracta geométrica; ya que, a pesar de la representación figurativa (imagen femenina), la pintura asemeja el tratamiento de las lacas del mismo artista, en cuanto al trabajo de planos de color. Por otra parte, este diálogo entre las obras demuestra que *Desnudo rojo*, por su relación técnica con obras anteriores, es una pintura

de tendencia neofigurativa. También, necesario recordar que la neofiguración *recupera la representación icónica, acudiendo a muchos procedimientos y elementos de la no-figuración*, como asevera el especialista Simón Marchán Fiz (2012).

Por lo tanto, en cuanto al trabajo pictórico de Manuel de la Cruz González, es posible observar similitudes y diferencias en un nivel sintáctico de su obra. De este modo, a través de la nueva representación, varias figuras sígnicas de su obra varían no obstante, el artista continúa una línea técnica con la cual replantea su nueva figuración. Esto implica que existe una transición leve entre un estilo y otro, tal como lo indican las estudiosas de las obras del pintor, María del Rosario Vargas Flores e Irene María Sáenz Castro, cuando establecen que el trabajo de Manuel de la Cruz González se divide en cuatro etapas: la primera y segunda las clasifican como realistas, la tercera etapa como expresionismo lírico (sobre todo con sus lacas), y sobre la última etapa deducen lo siguiente: "Finalmente, en su cuarta etapa toma de nuevo el "realismo", con una nueva interpretación (...) Es clara en la trayectoria de la pintura de Manuel de la Cruz, una marcada tendencia hacia el expresionismo" (Vargas y Sáenz, 1979, p. 124). Como se observa, la etapa final del artista se vincula con la anterior, la cual es determinada por las estudiosas como tendencia expresionista, con lo cual reafirman ese uso técnico que mezcla realismo (figuración) y expresionismo (no-figuración).

Esta vuelta a la figuración con una técnica plana se considera como de carácter neofigurativo, pero, a la vez, consiente advertir que el trabajo del artista mantiene una continuación en su estética: "La tercera etapa se resuelve colorista, en contraposición a la anterior, para llegar finalmente a la última etapa donde la luminosidad cromática es "brillante" y "fosforescente", definida por

colores casi puros por poco mezclados” (Vargas y Sáenz, 1979, p. 123). De esta manera, la última etapa del artista (figurativa) utiliza los colores puros, al igual que la abstracción geométrica, reafirmando las particularidades de la neofiguración.

En este sentido, es significativo atender a lo que las estudiosas señalan, sobre el trabajo plástico del pintor: “El proceso de transición entre una etapa y otra, no se produce en forma tajante, sino que, en momentos determinados de cada periodo, se vislumbra el siguiente” (Vargas y Sáenz, 1979, p. 123). Esto no solo expone ese carácter neofigurativo, sino que evidencia un diálogo entre los estilos de las diferentes obras, donde las representaciones varían pero se mantiene una unidad estética, característico del proceso transitorio en el trabajo de Manuel de la Cruz González.

Por otra parte, al estudiar significativamente cada obra, se hacen evidentes las diferentes semánticas de las obras, lo cual infiere un *plano de contenido* particular para cada pintura. Esto identifica características fundamentales entre el estilo no-figurativo con *Blanco interrumpido*, y la neofiguración con *Desnudo rojo*. Así, se observa la transición entre las estéticas estudiadas, en las obras de Manuel de la Cruz González.

En primer lugar, se distinguen los significados connotados en la obra *Blanco interrumpido*, que perfilan una temática general en las producciones abstracto-geométricas del pintor. En este sentido, cuando se relacionan los elementos sintácticos de la obra, aparece ese *paradigma visual de sobriedad (rectitud), pureza y armonía (equilibrio)* que, en *Blanco interrumpido*, se representa a través de *orden y estabilidad*.

Según lo estudiado, es significativo recordar que las obras no-figurativas

pretenden emitir la imagen de "Belleza Absoluta y Máxima Perfección" (Alcaide, 2010, p. 23); esto quiere decir que, a través de la representación de un *Orden* dentro de la obra se espera representar la *esencia universal del mundo, la Verdad*. Por lo tanto, la obra de Manuel de la Cruz González, *Blanco interrumpido*, en tanto abstracción geométrica, intenta representar simbólicamente esa noción de *Belleza Absoluta y Máxima Perfección*; en este sentido, como señala Marjorie Ávila (2014), el artista -impulsado por esa *aspiración*- busca *integrar el ser humano al cosmos*.

Parte de estos planteamientos se proponen en la aseveración de la estudiosa María Alejandra Triana, quien afirma que para el pintor era cardinal dilucidar la esencia del hombre, así como unir esto a la *contemplación de lo bello* como medio para alcanzar dicho propósito:

Como hemos visto, para González fue fundamental tratar de dilucidar el origen y la esencia de lo que somos. No obstante, creía que el espectador no tiene necesidad de conocer la estructura del mundo cuando existe la posibilidad de intuirlo, de captarla directamente por medio de las emociones y de la contemplación de lo bello (2010, p. 66).

En consecuencia, ese orden estricto y pulcro en la obra, aunado a la referencialidad de las obras abstracto-geométricas como *Máxima Perfección*, se llega a interpretar en la pintura *Blanco interrumpido* como connotación de un *mundo utópico* al cual aspira el ser humano. En este sentido, la semántica de la obra gira en torno al planteamiento de una utopía de mundo, como estímulo para que el ser humano busque un cambio (simbología del color blanco), consiga un mejoramiento del entorno y permita la formación de un *nuevo ser humano*.

Por otra parte, en las connotaciones de la obra *Desnudo rojo* se representa otra semántica que, si bien difiere de la temática manejada en su pintura no-figurativa, ya en un estudio contextual sí es posible establecer un

vínculo ideológico entre ambas. De esta manera, se puede reconocer la misma transición temática entre los estilos en estudio.

En cuanto a la semántica de la obra neofigurativa de Manuel de la Cruz González, los elementos que constituyen isotopías discursivas, establecen -a su vez- una misma temática. De esta forma, aparece el sentido de la desnudez, el cual simbólicamente puede asumirse como un estado natural que se ha desnaturalizado y como *privación* en tanto carencia de vestido, bien material o espiritual. Asimismo, en relación con el color *rojo* como *elemento vital*, se puede determinar que *Desnudo rojo* corresponde a la ausencia de algo; es la pobreza o escases en la *vida*, como representación de carencia económica o espiritual.

Otro elemento simbólico presente en dicha pintura es la representación del desnudo femenino. Para esto, se analizan sus figuras sígnicas, de las cuales se toman en cuenta: la *nuditas temporalis* (desnudez como carencia o inocencia) y la *nuditas virtualis* (femineidad). Con la *nuditas temporalis* se confirma el sentido de carencia que, unido a la desnudez del seno como símbolo de *humillación* o *súplica*, subraya ese sentido.

Inicialmente se asume el desnudo femenino, en la pintura de Manuel de la Cruz González, como pobreza en la vida, pues refiere un sentido de carencia. Esto es significativo porque consigue distinguir -en el estudio- la connotación de un estado de nobleza y dignidad. Es evidente el porqué, para María del Rosario Vargas Flores e Irene María Sáenz Castro, el periodo figurativo posterior a la no-figuración del artista es manifestación de *figuras campesinas pasivas, calladas e incomunicativas*: "En su última etapa retorna «la figura campesina», «el paisaje» y «el desnudo», que difiere de los primeros años por la gama cromático-luminosa, casi «fosforescente», y por la ausencia de «volúmenes»" (Vargas y

Sáenz, 1979, p. 124). Parte de esa sensación de pasividad y humildad es expuesto por el estudioso Esteban Calvo, cuando propone los últimos trabajos figurativos del pintor como bucólicos:

Ante esta reacción y con el interés de recobrar el beneplácito de sus coterráneos, durante toda la década de los setentas y hasta su fallecimiento, González retomó con cierto aire de nostalgia la propuesta temática de sus inicios, esto es, los trabajos de las décadas de los años treinta y cuarenta, pero sin embargo [sic], a pesar de que tienen gran fuerza expresiva, no recuperó el aura de las obras de las primeras décadas del siglo. Serán características de esta etapa sus paisajes bucólicos con colores planos y de paleta reducida, dando énfasis a los colores primarios y secundarios aplicados mediante pinceladas pastosas con figuras y planos delineados en color negro (Calvo, 2014, p. 104).

A pesar de que Calvo hace referencia a la propuesta paisajista de Manuel de la Cruz González, este evidencia no solo esa constante pictórica con colores primarios y planos delineados (como las obras no-figurativas anteriores), sino las describe como *bucólicas*. Esto demuestra cierto grado de sensibilidad en el trabajo que mantuvo el artista al final de su pintura, y que se puede asociar con esos personajes pasivos y humildes, descritos por Vargas y Sáenz. Por otra parte, pero siempre ligado a estas relaciones simbólicas, se logra vincular la representación del *campesino*, que en su desnudez, comunica cierta *carencia* y *humildad*, según exponen como figuras *estáticas*, *pasivas* y *calladas*. Esto también es posible observarlo al estudiar la simbología de las flores que aparecen acompañando al personaje en la obra, las cuales son como *seres pasivos* y constituyen un símil visual; o sea es una comparación entre el de sentido de estas y la figuración femenina.

Por lo tanto, en la obra pictórica *Desnudo rojo*, es se distinguen diversos elementos simbólicos, como son: la desnudez, los colores rojo y negro, la mujer, la desnudez del pecho y las flores. Por medio de estos se establecen significados de carencia, pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar. De esta manera, se

puede inferir la semántica de la pintura asociada al personaje humilde, pobre, pesaroso y abatido. Esta tematización de la obra facilita la relación con tópicos neofigurativos; es necesario recordar que este estilo se enlaza con temas sobre el ser humano, según asegura la estudiosa Estefanía Tamburrino (2008), como son *la angustia, el miedo y la soledad*.

En este sentido, es posible observar diferencias semánticas entre una obra y otra, tanto porque *Blanco interrumpido* se preocupa por connotar un mundo utópico al cual debe aspirar el ser humano, como por el hecho de que *Desnudo rojo* refiere a la pobreza y pesadumbre del ser humano (componente propio de un trabajo neofigurativo). Sin embargo, estas diferencias temáticas entre ambas pinturas admiten un diálogo de estilos, pues, si bien una obra habla de la utopía de mundo feliz y la otra de la pobreza del ser, en ambas el artista se interesa por el devenir incierto y hasta pesaroso del hombre inmerso en la realidad social. Esto se hace aún más evidente cuando se sabe, como asevera Esteban Calvo (2014), que González creía que *la vida en su época era desordenada y vertiginosa, fuente de sensaciones de angustia y desolación para la humanidad*.

De esta manera, se logra identificar una modificación radical en la misma temática sobre el ser humano, subyacente en *Blanco interrumpido* y *Desnudo rojo* como paradigmas de los estilos no-figurativo y neofigurativo, respectivamente. Esto permite establecer que la transición hacia una nueva figuración, en la pintura de Manuel de la Cruz González, no solo se observa en la reintroducción de la figura humana (aislada y pasiva), sino en el cambio en la representación semántica, dentro del plano del contenido en sus obras.

Por otra parte, en la relación contextual de las obras, el plano de la

expresión y el plano del contenido se entrelazan para proporcionar luz sobre la referencialidad en estas, respecto a la realidad socio-cultural del país en los años de 1970. En este sentido, es significativo recordar que la Primera Bienal Centroamericana de Pintura, donde participó Manuel de la Cruz González, con *Blanco interrumpido*, se encontraba en una época en la cual la situación socio-política y cultural costarricense promovía la imagen de una realidad aislada del resto de países centroamericanos, es decir, Costa Rica como país no militarizado. Este pensamiento, se manifestó en esa I Bienal de Pintura a través de la decisión del jurado, el cual consideró la pintura costarricense como aislada del panorama centroamericano inmediato.

A pesar del veredicto del jurado, es posible observar que la realidad sociocultural del país no se podía aislar de los efectos políticos y sociales que afectaban al resto de la región e, inclusive, al mundo. Esto ocurre debido a los procesos globalizadores que iniciaban en Costa Rica a través del capitalismo real como herramienta de manipulación estadounidense. Asimismo, a nivel local, aunque se gozaba de cierta estabilidad proporcionada por la ausencia de guerrillas, Costa Rica poseía sus propias dificultades socio-políticas, como fueron las manifestaciones contra ALCOA y otras a nivel social, el empobrecimiento del campesinado y, en consecuencia la migración campo ciudad y el crecimiento urbano.

En este sentido, la pintura *Blanco interrumpido* se propone como un texto visual con el cual mostrar un paradigma de mundo feliz a la sociedad, o sea, *utopía de orden* ante el caos social. Esto es posible no solo al contemplar la abstracción geométrica como modelo de perfección, sino al considerar la apreciación y la misma realidad de vida de esa época como *desordenadas* y

vertiginosas.

Analógicamente, en *Desnudo rojo* el contexto sociocultural no se diferencia mucho de aquel que corresponde a la obra no-figurativa de Manuel de la Cruz González. Como se mencionó anteriormente, Costa Rica no se hallaba exenta de movimientos y protestas, las cuales inclusive llegaban a la violencia. En 1970, fuertes manifestaciones se generaron en San José: “Las «jornadas de abril»... fueron el inicio de un período de protestas, huelgas y acciones diversas, protagonizadas por trabajadores de empresas, empleados públicos, trabajadores bananeros, campesinos sin tierra y estudiantes, periodo que se prolongó a través de los años setenta” (En: Cuevas, Rafael, 2008, p. 32). Esto perfila la problemática acontecida durante la época en que es realizada no solo la obra no-figurativa, sino la misma pintura neofigurativa del artista.

En este contexto, es posible relacionar el *desnudo* en la pintura con carencia y pobreza, inclusive, se puede asumir como una representación de *la figura campesina, estática, pasiva y callada*, ligada a la realidad de Costa Rica en los años setenta. De igual manera, dentro del plano del contenido, se suman otras connotaciones como *vida, humillación y pesar*; estas figuras semánticas, en la representación se pueden asociar con el contexto de la obra, pues con el devenir del desarrollo industrial en el país, sumado al crecimiento de las ciudades y la expulsión del campesino empobrecido, son particularidades de un pragmatismo presente en la obra y su referencialidad socio-cultural.

Por otra parte, ese contexto donde el crecimiento de las ciudades está relacionado con la *migración campo-ciudad* -generada por el desplazamiento del campesinado empobrecido-, se ve referido en la pintura de Manuel de la Cruz González mediante la representación de *Desnudo rojo*; asimismo, manifiesta la

predilección del artista por temáticas no solo del ser humano, sino de su sufrimiento. Esto, aunado a la influencia abstracta geométrica en las obras, a través de la técnica del uso de planos de colores primarios y secundarios, y una estilización geométrica, son pruebas de que tanto el plano de la expresión como el del contenido proyectan la obra *Desnudo rojo* como un trabajo de carácter neofigurativo.

En este sentido, la representación plástica del campesino empobrecido y pesadumbroso, que se enlaza con la realidad nacional de Costa Rica en la década de los años setenta, es un claro retorno a la tendencia figurativa; así, se retoma el ser humano como elemento principal de su temática y reutiliza las técnicas no-figurativas, mediante un trabajo más sintético y de colores primarios con tratamiento más plano. Precisamente, esta regresión a la figura postula la obra de González como una estética neofigurativa:

Resumiendo: el término pintura neofigurativa o nueva figuración posee, en una primera aproximación, un sentido ambiguo y complejo. Afecta a todas las tendencias que han reinstaurado la representación icónica. *El relativismo del criterio semiótico y perceptivo de semejanza y sus diferentes grados de iconicidad han determinado la diversidad de tendencias neofigurativas [...]* Estas tendencias poseen ciertos rasgos comunes. A nivel de la materialidad y de los canales físicos no se ha dado una transformación radical de los soportes tradicionales (Marchán, 2012, p. 19).

Para finalizar, a través del estudio concienzudo de las obras *Blanco interrumpido* y *Desnudo rojo* de Manuel de la Cruz González, es posible observar que en un nivel sintáctico, ambas se mantienen dentro de un manejo técnico similar. En estos textos pictóricos, las representaciones se resuelven con planos geométricos de colores generalmente primarios de factura liza o aplanada. Sin embargo, en el estudio de los planos de la expresión y el contenido de estas pinturas, es factible advertir diferencias sustanciales a nivel semántico. Así por ejemplo, en *Blanco interrumpido* se maneja una temática de utopía de mundo

perfecto como guía para el mejoramiento de la sociedad en caos. Por otra parte, *Desnudo rojo* es la representación de un personaje afligido y empobrecido. En este sentido, es posible establecer una concordancia en la semántica de las pinturas como referente de una sociedad en crisis, y como manifestación pragmática de la realidad que afrontaba el costarricense de la época.

Por lo tanto, las obras permiten reconocer que no solo son referentes contextuales, sino, también posibilitan determinar que la neofiguración en Costa Rica se define como un diálogo con el estilo no-figurativo, pues una representa la difícil realidad del hombre, y la otra se comporta como medio de solución al problema; ambas temáticas están ligadas al mismo contexto y poseen intereses similares (el ser humano). Asimismo, la técnica establece una relación más estrecha pero, de igual manera, con diferencias obvias ante una no-figuración y una reintroducción icónica. Con esto, la transición entre el arte no-figurativo y al neofiguración en las pinturas de González es radical, pero con diferencias y similitudes esenciales las cuales demuestran que el retorno a la figuración posterior a la abstracción no fue igual, sino, que ultimó en un nuevo estilo influenciado por su antecesor.

3.2. Rafael Ángel Felo García y su transición a la figuración

3.2.1. Estudio del proceso del expresionismo abstracto en “Ola creciente” hacia la neofiguración con “Tugurios”

El análisis de las pinturas *Ola creciente* (1967) y *Tugurios* (1970) del pintor costarricense Rafael Ángel Felo García, significa determinar la transición entre los estilos expresionista y neofigurativo, como comprobación no solo de la primicia de la neofiguración, sino como conocimiento del proceso transitorio

llevado a cabo en la plástica del país. En este sentido, tanto *Ola creciente* -como referente de la no-figuración- brinda las características de este estilo, y se constata contrastarlo con las particularidades de la neofiguración representada en *Tugurios*. Todo esto surge mediante el estudio contrapuesto de los diferentes niveles semióticos, como son el sintáctico, semántico y pragmático, en las pinturas.

En el estudio sintáctico de la obra *Ola creciente*, se advierte como, pesar de que la pintura expresionista se realiza de manera libre y es como característica particular (es decir, no existen reglas fijas para la elaboración de la obra, y todo se resuelve a través de la subjetividad del artista), no es del todo correcto en este texto pictórico, como ya se explicará más adelante. Por otra parte, es significativo considerar que la mancha y el *dripping* de la pintura *Ola creciente*, le brindan esa naturalidad que surge fortuitamente por el derrame de pintura, como en toda obra expresionista abstracta.

Por otra parte, las relaciones sintácticas del trabajo pictórico se analizan por separado para, posteriormente, vincularlas en un solo estudio semántico. De esta manera, se tienen por ejemplo las simbologías de los colores. El azul posee la connotación de un deseo de pureza; asimismo, aunque el rojo se asocia con varios significados, puede ser prioritariamente entendido como un color activo: *vida, fuego, guerra, energía, agresión, peligro, revolución política*, entre otros, según lo propuesto por Jack Tresidder, en su *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, íconos y emblemas tradicionales* (2003). De tal forma, el rojo es vinculado con *signos de vigor y energía, es el color del fuego que todo lo purifica, o del amor que todo lo sublima*, como determina León Deneb (2001). En este sentido, el color rojo se puede relacionar con la transformación

en la obra, o sea el cambio de lo pasivo a lo activo.

En cuanto al estudio del color, es necesario recordar la postura de la estudiosa de la historia del arte Eugenia Zavaleta (1994), quien asegura que, la racionalización en la creación de la pintura del Rafael Ángel *Felo* García, se puede observar en la forma como cuida contraste, el equilibrio compositivo y la armonía, “en García prevaleció y rigió el diseño racional y muy meditado”, esto lo hace saber al apreciar la utilización del “rojo y el azul para crear una armonía por contraste y equilibrar el cuadro” (Zavaleta, 1994, p. 80). De este modo, es posible observar como la obra *Ola creciente*, por sus características plásticas, se interpreta como pintura expresionista abstracta; sin embargo, este estilo en el país se diferencia del resto de esta tendencia, donde la obra es una propuesta estudiada y planeada.

En ese nivel sintáctico de la pintura no-figurativa, se distinguen, hasta cierto grado, su capacidad de representar como obra icónica, pues como la misma estudiosa Eugenia Zavaleta afirma, la obra se percibe como blanco de espumas y olas reventando (1994, p. 80). Esto por la correspondencia entre color, mancha, texturas y pinceladas del trabajo técnico-plástico en la obra, con la relación referencial que potencia su paratexto (*Ola creciente*). Esto propone a la pintura expresionista con cierta capacidad referencial, lo cual también difiere del entendido general y confuso de la abstracción como a-referencial.

Por otra parte, en cuanto a la muestra figurativa en *Felo* García, la pintura *Tugurios* (1970) permite interpretar -a través del tipo de temática manejado en este (*La estética del tugurio*), así como por la reutilización de la figuración (imagen icónica) dentro de la representación pictórica-, como estos elementos se correlacionan en la composición de un modelo del estilo neofigurativo, según

las pautas brindadas por el estudioso del estilo Simón Marchán (2012).

A nivel sintáctico, se observa como la obra *Tugurios* concentra una serie de elementos que muestran la reincorporación de la figura después del periodo no-figurativo del artista, como son las representaciones de cables eléctricos, antenas de televisión y ropa tendida sobre las casas. Todo esto se considera como indicio de las obras neofigurativas.

En el *plano de la expresión* de esta pintura, es viable interpretar sus recursos técnicos (las texturas visuales y táctiles, el frotado y la incorporación técnica del expresionismo, presentes en ese nuevo paisaje urbano), como una fusión entre abstracción y figuración, lo cual se concibe también como característica específica de la neofiguración.

La relación técnica entre ambas obras, en un nivel sintáctico del análisis, permite establecer que su correlación, en el plano de la expresión de los estilos, es similar, tanto en la no-figuración de *Ola creciente*, como en la neofiguración de *Tugurios*. Consiente observar los elementos plásticos (mancha, chorreos, texturas táctiles y visuales, frotado) como ejemplos de la incorporación del expresionismo en el último estilo, lo cual a su vez permite leer el tránsito entre ambas formas plásticas como un diálogo técnico donde se diferencian, únicamente, por el mayor grado de referencialidad en *Tugurios*.

Por otra parte, volviendo al estudio de *Ola creciente*, en el plano de su contenido como pintura expresionista, es posible determinar que puede ser considerada como "vehículo para expresar emociones y sentimientos, con lo cual ofrecer una versión metafórica de la esencia del universo" (Alcaide, 2010, p. 17), como propone la estudiosa Aurora Alcaide Ramírez respecto a este tipo de obras.

Sobre los signos empleados en la pintura no-figurativa, en un análisis de los planteamientos realizados por estudiosos como Eugenia Zavaleta, es posible observar que dichos *signos plásticos*, en una relación sémica, funcionan como *isotopías* de un mismo mensaje visual. Es decir, los *formemas*, *chromemas* y *texturemas* (manchas, pinceladas, texturas, líneas y colores) proponen una *sinécdoque plástica* en lo que sería un desvío significativo de la forma al contenido, o sea, de las *manchas* y el *color* al entendido sémico de *ola*, *agua* y *mar*. Esto ocurre por la sujeción con una imagen visual reconocible, la ola a punto de reventar y sus agua espumeantes.

Asimismo, esta representación que se identifica al interpretar obra-paratexto, unida a la simbología del color, permite inferir connotaciones aún más relevantes. Así, se asocian ideas como *fuego purificador*, *amor que sublima* y *rojo que transforma*, como *cambio activo*. Con esto, se consigue establecer un paralelismo con la búsqueda por la *belleza perfecta* en la pintura *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz González; sobre todo ocurre cuando se considera la búsqueda de la perfección al conectar el significado del azul como búsqueda de la purificación y el rojo como elemento de cambio, o sea un cambio hacia un escenario purificado.

A pesar del vínculo que se establece entre las obras de los artistas, lo relevante en la pintura *Ola creciente* no es la evocación de una utopía de mundo mejor, como es el caso de *Blanco interrumpido*, sino, lo significativo en la obra de García es precisamente esa asociación de *purificación*, como *cambio renovador*.

En este sentido, se puede comprender como la obra de *Felo* García es referente contextual, pues, como plantea la historiadora Eugenia Zavaleta, en el

país los trabajos de los artistas abstractos representaron un cambio en la plástica nacional. Esto es evidente desde los inicios, cuando se observa toda la crítica generada entorno a las exposiciones de los artistas no-figurativos, donde se pronunciaban “expresiones de disgusto de unos y de complacencia de otros” y, como refiere Zavaleta, era síntoma del “cambio que en la plástica costarricense se estaba gestando” (Zavaleta, 1994, p. 25).

Ese cambio en la pintura de Costa Rica, donde *Ola creciente* funge como paradigma del estilo, es relevante para comprender que la no-figuración significó la ruptura con el medio tradicionalista de representación en el país y en el academicismo de la plástica nacionalista. En este sentido, las manchas de color azul y rojo que, unidas al blanco, connotan las olas espumeantes del mar, no denotan un paisaje marino tradicional. Esto se debe al uso inusual de libres pinceladas y manchas de colores intensos, como protagonista en la pintura *Ola creciente* y como símbolo de cambio y sublimación del expresionismo abstracto costarricense.

Por otra parte, al estudiar semánticamente la propuesta neofigurativa de Rafael Ángel *Felo* García, se distingue una serie de denotaciones que, interrelacionadas, conforman un mismo sentido en la obra. A su vez, esto sirve para contrastar los significados de ambas tendencias dentro de la propuesta de García y, asimismo, determinar la transición de la no-figuración a la neofiguración en la pintura nacional.

Inicialmente, la significación del paratexto de la pintura, a partir de su representación, permite identificar la semántica de esta para, así, asumir una postura en relación con el estilo no-figurativo. En este sentido, el título refiere inmediatamente a su representación visual en la pintura, pues el *Tugurio* se

entiende como *casas en condiciones precarias*; en sí es un barrio empobrecido, propuesto como un escenario *mezquino* y penoso. De esta manera, se puede comprender por qué las obras de García han sido relacionadas con la pobreza, más no con la miseria:

Desde el punto de vista pictórico, estos elementos creativos se encuentran plasmados en su serie pictórica "*Tugurios*". Ahí se evidencia su asombro y aprecio por la gran capacidad creativa de las personas al solucionar los problemas habitacionales cotidianos. Su mirada de arquitecto lo obliga a plasmar en el lienzo el hecho fáctico de que en los tugurios se vive con mucha "*pobreza*" aunque no con "*miseria*". La pobreza tiene origen económico, la miseria es mental, está relacionada con actitudes (Pérez, 2009, p. 74).

En cuanto a la idea de *mirada de arquitecto* por parte del pintor, es posible que definitivamente el interés del artista fuese la solución habitacional de la población de tales espacios. Así, la estudiosa Yamileth Pérez propone la diferenciación entre pobreza y miseria dentro de estos textos pictóricos. Sin embargo, la semántica de la pintura indiscutiblemente habla de la situación de pobreza de los habitantes, y no de miserable, lo cual permite vincular esta representación con significados de crítica social, aunque estos se den de forma tangencial.

En relación con lo anterior, para algunos estudiosos la pintura del nuevo paisaje urbano de *Felo* García refiere a un compromiso con la crítica social, como es el caso de Carmen Naranjo (En: Alvarado, 2005, p. 35). De esta manera, se puede evidencia como la relación semántica entre el paratexto y la representación pictórica refiere a temáticas de pobreza como un concepto sólido y unitario y, no precisamente a una solución arquitectónica y habitacional.

En consecuencia, al estudiar los símbolos de la imagen, como ese grupo de casas-chozas, se logra relacionar significados como la *efímera existencia humana*, ya que estos son espacios de *lucha*; igualmente, asociado a

representaciones como *cables de luz*, *antenas de televisión* y *ropa tendida* (como esos *pequeños rincones* empobrecidos), el paratexto y la representación visual se constituyen en isotopías de un mismo sentido de lucha que se origina en medio de la pobreza.

La simbología del color, en la representación *Tugurios*, permite evidenciar nuevas referencias isotópicas en su semántica de la pobreza. Así por ejemplo, el color general de las casuchas, posee connotaciones de pesimismo y desgracia:

El color gris, resultado de la combinación a partes iguales de negro y blanco, parece ser el primer color que ve el ser humano. Todo es gris cuando el hombre cierra los ojos. Tal vez por eso, cuando los abre, agradece el verse inundado por el colorido de todo lo que lo rodea. Cuando el cielo azul se convierte en el gris nubloso o brumoso, el hombre siente, de forma imprevisible, un hálito de desgracia (Deneb, 2001, p. 238).

El gris, no solo se puede asociar con *un hálito de desgracia*, también es posible interpretar en este una relación sígnica de humildad: "El gris, en todos sus matices, así como el pardo, es el color neutro, indeciso, ambivalente o incierto. En el simbolismo cristiano, el gris –color de las cenizas– expresa duelo y humildad" (Pérez-Rioja, 2003, p. 230). Entonces, es posible agregar a ese entendido de pesadumbre, un sentido de humildad, donde las chozas representadas en la pintura refieren a la pobreza más no a la miseria, lo cual refuerza la semántica de la obra.

Del mismo modo, la simbología del blanco permite identificar más sugerencias sobre el sentido de *Tugurios*. Para esto es necesario interpretar, inicialmente, el simbolismo del color dentro de la misma composición de la obra; al respecto, Ileana Alvarado señala:

Por otro lado, a nivel simbólico, además de lo señalado por Naranjo, al estar presente el blanco como color de fondo, transmite la idea de soledad de sus habitantes en relación con la sociedad y, como representación de ropa tendida,

por el otro, se identifica con la dignidad de éstos, que aún en condiciones precarias mantienen la entereza, visible en su afán por lo limpio (Alvarado, 2011, p. 69).

El blanco, en la composición de *ropa tendida*, permite denotar simbólicamente al hombre. Esto permite connotar la relación social en la pintura, en tanto es referente semántico de *dignidad* del habitante empobrecido (*en condiciones precarias*), llevando esa pobreza y humildad del *gris* a un sentido de dignidad con el *blanco*, se reitera la no miseria de los habitantes. De tal manera, la ropa tendida se constituye en una metáfora visual, y en una metonimia:

Dentro de la comprensión de la nación costarricense, manifiesta en las obras de García, se logra percibir el desolado barrio representado en las pinturas; no como sinónimo de inhabitado, sino, mediante las sábanas como metonimia del ser que las reside. En este sentido, su ausencia solo se percibe como una metáfora visual de la paz que se encuentra en estas formas pictóricas (Montero, 2014, p. 205).

Todos estos simbolismos giran en torno a una misma idea medular, la pobreza de los habitantes, humildes y dignos aún en condiciones precarias. Este tipo de semántica expone la obra como neofigurativa, pues la temática fundamental de este estilo, como afirma el especialista Simón Marchán Fiz (2012), es el ser humano y su entorno. Por ende, la obra *Tugurios* se considera una propuesta neofigurativa por la reincorporación de la imagen icónica en la representación del paisaje urbano de Costa Rica en 1970, así como por la relación semántica de la angustia del ser humano y su entorno, en tanto realismo social. Esta vinculación del paisaje urbano como un neo-paisajismo es referido por Nidia Tabarez Reyes cuando afirma:

Además de estos aspectos característicos, en los 80 también se mezclan los géneros, se introducen elementos tridimensionales en la pintura, mientras que la escultura es tratada pictóricamente. El punto de vista es movido, se altera la forma por la libertad en su tratamiento, la perspectiva también es modificada, se ensancha el espacio, surge una dialéctica entre lo concreto y lo virtual, lo intelectual y lo emocional. El paisaje es liberado de la imitación convencional de la realidad, conformando obras que tocan niveles de la originalidad que antes no

existían y que ahora siguen el camino de una nueva figuración paisajista (Tabarez, 2009, p. 10).

De esta manera, es posible relacionar la pintura *Tugurios*, del artista costarricense Rafael Ángel *Felo* García, con ese nuevo paisaje de carácter social, para afirmar su labor pictórica como neofigurativa.

En este aspecto, el plano del contenido, en la obra neofigurativa de García refiere a una misma semántica, la cual se observa al examinar componentes como chozas, cables de electricidad, antenas de televisión, ropa tendida, la simbología de los colores gris y blanco como isotopías de la pobreza, entre otros. Así, el nuevo *paisaje urbano marginal* es signo de *crítica social*, pues corresponde a una metonimia del hombre y su *cultura de la pobreza*, según lo define Guillermo Montero (1915).

Hasta aquí el plano del contenido, en ambas obras pictóricas de *Felo* García, establece una diferencia considerable entre sus semánticas. Los elementos pictóricos de *Ola creciente*, en tanto significantes, simbolizan las olas del mar a través de un paisaje marino poco usual (no-figurativo por la libres pinceladas y manchas de color intensos); sin embargo, el expresionismo abstracto costarricense se interpreta como cambio del modelo tradicional en la pintura nacional. Por otra parte, la pintura *Tugurios* es asumida como *crítica social* evidenciar una semántica visual de la *cultura de la pobreza*. De esta manera, la transición de la no-figuración a la neofiguración en la obra de García, proyecta disimilitudes profundas en las relaciones sémicas del trabajo artístico. Por lo tanto, no se puede hablar de un vínculo directo entre las obras de diferentes estilos, pero si se puede señalar un vínculo temporal, pues la ruptura y, el cambio que representa *Ola creciente* se enlaza con la posibilidad de cambio de la nueva temática neofigurativa, sin perder la técnica no-figurativa.

Se observa como el *cambio* generado por la *ruptura* que significa la no-figuración, permite a la neofiguración resemantizar temáticas paisajistas dentro de una reutilización de la imagen (icónica) y la apropiación de la técnica expresionista, en la nueva propuesta del paisaje urbano como representación de la *cultura de la pobreza*. Por lo tanto, indirectamente se establece un diálogo entre las obras del artista, el cual consiente una correspondencia entre estilos pictóricos.

Por otra parte, las pinturas *Ola creciente* y *Tugurios* se inscriben en un contexto que permite observar la transformación pictórica en el trabajo del artista, donde se evidencia una relación espacio-temporal similar entre ambas obras, pero percibiendo diferencias esenciales. Esto determina la transición abstracta neofigurativa en el país.

En el caso del contexto para la representación no-figurativa, *Ola creciente* se genera en un gran proceso de índole mundial: los inicios de la globalización en Costa Rica. Esto se hace evidente por el comienzo de la televisión en el país (para la década de 1960 se inauguró la televisión en Costa Rica) (Molina, 2005, p. 23), sobre todo la implantación de la publicidad y, con esto, el cambio cultural hacia un consumo de masas, inspirando estilos de vida foráneos.

La semántica de cambio proyectada por las manchas azul y rojo de *Ola creciente*, se puede equiparar con los cambios que se generaban en la realidad del país, durante esa época. Es necesario aclarar que la obra no representa el cambio socio-cultural causado por la globalización en la realidad costarricense, sino, es una más de sus expresiones. Por lo tanto, la pintura *Ola creciente* muestra los cambios generados en la plástica nacional, esa proyección del costarricense ante un arte que busca la internacionalización.

En cuanto al contexto latinoamericano, este difería significativamente del nacional. América Latina se encontraba en plenas revoluciones políticas y sociales, justo en el desarrollo de las dictaduras de las décadas de los cincuentas y sesentas. Costa Rica no se enfrentaba a grandes problemas militares ni a ningún tipo de revolución política. Por tal motivo, la temática desarrollada por la no-figuración costarricense era considerada ajena a la realidad del país como parte de la región centroamericana y latinoamericana. Sin embargo, la situación del país no era del todo pacífica de la década de los años setenta:

Costa Rica no había estado exenta de movimientos de movimientos y protestas que habían llegado a la violencia. En 1970, poco después de la llegada al poder de José Figueres Ferrer, violentas manifestaciones sacuden San José, especialmente de jóvenes, quienes protestan contra la pretensión del gobierno de negociar con la compañía norteamericana ALCOA (Cuevas, 2008, p. 31).

El contexto nacional de *Ola creciente* no es del todo pacífica, y esto se observa en como asuntos culturales de la pintura nacional comienzan a mostrar signos de vanguardia, produciendo un rompimiento con los estilos más tradicionales del modernismo. Como se ha explicado anteriormente, es viable interpretar la obra *Ola creciente* como referente de ruptura con el trabajo plástico que se daba en Costa Rica, y apertura a nuevas formas pictóricas para el arte nacional. Esto es significativo en la medida que la obra sirve de paradigma de la no-figuración como *revolución plástica*, como entiende el crítico brasileño Mário Pedrosa (En: De la Nuez, 2014). Entonces, se puede considera lo siguiente:

Tan engañosa, que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una *verdadera revolución moderna* como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de las «vanguardias», o cuando se ha pretendido una identificación confusa entre la vanguardia artística y la política, siendo aquí que la vinculación real continua siendo una posibilidad y, con frecuencia, una formula retórica (Marchán, 2012, p. 8).

De acuerdo con lo señalado por Marchán Fiz, es necesario precisar que,

si bien se considera la *innovación artística como revolución moderna en tanto estimada como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente*, es solo una posibilidad o *una fórmula retórica*. Es primordial aclarar que, la relación entre la *revolución pictórica en Ola creciente* (y en general en la abstracción costarricense) se deba a que la estética no-figurativa se asume como un proceso gradual de ruptura, asimilación estética y apertura plástica (como se explicará más adelante). Por otra parte, si bien la base social en la Costa Rica de los años setenta carecía de revoluciones políticas, a diferencia del resto de la región centroamericana (e incluso latinoamericana), sí poseía conflictos internos (manifestaciones sociales) aunque no llegaban a ser revolución. En este sentido, se considera la innovación artística de la no-figuración como sustituto de revolución política por una revolución cultural, como referente social.

La noción de revolución plástica (o cultural) se presenta ante la carencia de revolución político-social. Al considerar que, la no-figuración costarricense (con *Ola creciente* como muestra) se desarrollaba en un periodo relativamente estable, la pintura nacional se encontraba en un periodo de adormecimiento, y la introducción de este estilo se asumía como un acontecimiento rupturista, se puede considerar la no-figuración como revolución plástica. Este estilo abre las puertas a nuevas posibilidades como la neofiguración (en tanto le permite incorporar la técnica abstracta a la figuración), llegando a ser incluida, con el tiempo, como una tendencia artística relevante para la plástica nacional.

En cuanto al paisaje urbano de *Tugurios*, el contexto social-cultural y político no dista mucho de *Ola creciente*. Los procesos de globalización e industrialización se unen con las problemáticas generadas a nivel nacional,

donde el proceso de *migración campo-ciudad* llega a intensificar el crecimiento urbano de las ciudades y su posterior afeamiento: "el costo de tal expansión urbana es muy alto en términos culturales y ambientales: aparte de una contaminación creciente, la pérdida de todo un estilo de vida" (Molina, 2007, p. 6). Este proceso de urbanización de las ciudades es posible advertirlo cuando el estudioso Iván Molina explica que:

La gradual conversión del Valle Central en un caos urbano había empezado. El resultado, esencialmente no planificado, es hoy en día evidente en todas partes: un universo feo, falta de parques y de facilidades para peatones y ciclistas, con el agua y el aire crecientemente contaminados. Este proceso, en curso en la década de 1970, prometía ya la pesadilla actual que es la Gran Área Metropolitana, en 1973, un 57 por ciento de los costarricenses vivía en el Valle Central, y fue recompensado por ello con una cantidad desproporcionada de infraestructura y servicios públicos. Como en muchas partes de América Latina, el eje del crecimiento urbano fue más la expansión del sector terciario que la industrialización, aunque esta última experimentó una transformación decisiva a partir de 1960 (Molina, 2005, p.26).

Estas condiciones generan un cambio tanto en el paisaje costarricense, como en la representación plástica de este. La causa no es solo el crecimiento urbano desmedido, sino el mismo aumento en la población que habita las ciudades. Así lo señala la estudiosa Ileana Alvarado (2011) cuando relaciona ese crecimiento urbano con el incremento en la población, que se ve representado en la pintura de Rafael Ángel *Felo* García con la misma "proliferación de ropa tendida blanca" (Alvarado, 2011, p. 70).

A partir de esta referencialidad contextual de la obra, es posible interpretar los significantes de la pintura *Tugurios* (aglutinamiento de las casas, color gris, cables de luz, antenas de televisión y ropa la tendida), como representaciones del urbanizado paisaje costarricense de la época. De igual manera, la semántica del texto visual se asimila como significante de la realidad social del país, pues simboliza *pobreza, pesimismo y efímera existencia humana*, llegando a

interpretarse como *crítica social* que resignifica el contexto histórico del país.

La pobreza representada en la obra *Tugurios* es asumida, básicamente por su semántica, como crítica social. Igualmente, se ha referido que la miseria no formaba parte de la representación (como ha sido estudiado anteriormente); la razón de este hecho, en la pintura de García, se esconde tras el contexto social:

La miseria no formaba parte de este paisaje pintado, aunque existía en la realidad. Los tugurios de las ciudades eran habitados, sobre todo, por personas que después de perder sus tierras habían abandonado el campo (Salas: 60) en búsqueda de oportunidades. En otras palabras, se podría decir que muchos de los tugurios de las urbes eran habitados por campesinos que habían dejado sus casas de adobe (Alvarado, 2011, p. 68).

Posiblemente debido a que, la población que inicialmente habitaba las barriadas y tugurios eran campesinos quienes habían migrado del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida, es que la misma obra de García representa ese ser pobre pero no miserable, como hace saber Alvarado (como se ha hecho referencia anteriormente en el estudio). En relación con esto, es factible distinguir que la problemática de trabajo, vivienda y pobreza, se vincula con las migraciones a las ciudades y esto, a su vez, con el crecimiento urbano.

En cuanto a esta expansión urbana generada por la migración campo-ciudad y el aumento de la población, es comprensible entender por qué la obra de Rafael Ángel *Felo* García registra el nuevo paisaje costarricense como urbano. Asimismo, es posible determinar que la pintura *Tugurios* es la evidencia de los inicios del paisaje urbano-marginal, interpretando un planteamiento social. A través de la denominada *estética del tugurio*, se consigue referir la problematización de vivienda y pobreza de la realidad costarricense de los años setenta.

Atendiendo al sentido semántico de la obra y su relación pragmática con

el contexto como crítica social, según lo explica Nidia Tabarez, el interés por lo urbano, el hacinamiento y la destrucción del paisaje natural son parte de los intereses de los nuevos figurativos (2009, p. 101). De esta manera, es posible asumir la pintura *Tugurios* como de tendencia neofigurativa.

Por otra parte, el estudio de los niveles pragmáticos en ambas obras permite determinar cómo, a causa de la relación contextual similar en estas pinturas, las representaciones no solo son referentes de la sociedad costarricense de la época, sino, se observar que: Primero, la representación no-figurativa significó revolución plástica porque, era interpretada como cambio y referente social (como ese cambio cultural con la introducción del consumo de masas y el proceso globalización); igualmente, la manifestación neofigurativa corresponde a su contexto, pues representa la realidad social como nuevo paisaje urbano empobrecido, en la Costa Rica de 1970. Esto determina una vinculación contextual entre la obras, aunque con soluciones de interpretación muy disímiles para cada referente socio-histórico.

Finalmente, es posible inferir que por medio del estudio sintáctico, semántico y pragmático de los trabajos plásticos *Ola creciente* y *Tugurios*, las técnicas empleadas en ambas propuestas no discrepan mucho, pues continúan empleando procesos plásticos como el chorreado, la mancha y la pinceladas propios de la estética expresionista. Sin embargo, la diferencia se encuentra en el tipo de representación, donde *Tugurios* es un retorno a figuración icónica. Por su parte, en el sentido simbólico de las obras, *Ola creciente* refiere al cambio propio de la plástica y el ser costarricense ante la globalización y la internacionalización. Así, la propuesta neofigurativa se centra en la significación de la realidad social, producto del cambio nacional en términos de urbanismo,

industria y población. No obstante, la técnica libre y expresiva en ambas obras se sucede como un proceso paulatino, una fase de influencia entre los estilos, el cual se proyecta con diferencias semánticas como elementos de un mismo contexto. Ambas propuestas responden al mismo estímulo, pero con soluciones diferentes para representarlo.

En este sentido, el aporte técnico del expresionismo costarricense, en la pintura *Tugurios* como obra que retoma lo figurativo, sumado a la semántica del trabajo como representación de su contexto, socio-histórico, la convierten en una propuesta de carácter neofigurativo. De igual manera, la correspondencia técnica contextual resuelta gráfica y semánticamente de diferentes formas, constituye una comunicación entre los estilos, donde cada uno responde a estímulos contextuales similares, pero logrando diferenciarse entre sí y cimentar nuevos planteamientos para la plástica nacional subsecuente.

3.3. Del informalismo a la neofiguración en Lola Fernández

3.3.1. Transición del Informalismo en “Supervivencia” a la nueva figuración con “Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo”

El estudio semiótico de las pinturas *Supervivencia* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* de la artista costarricense Lola Fernández Caballero, es ejemplo de la transición del informalismo a la neofiguración en la pintura costarricense. Tanto el trabajo técnico como las relaciones semánticas de estas obras, propician la comprensión de cómo culmina la etapa no-figurativa, en qué forma se implementa la neofiguración y cuál es el proceso transicional entre estos estilos, dentro de la plástica nacionales.

En un primer nivel del estudio (sintáctico) se observa que en el trabajo

pictórico de la artista emplea diversos materiales relacionados con la implementación de nuevas técnicas pictóricas, como son el collage, estarcidos, relieves y transferencias, como lo afirma María Alejandra Triana (2012). Esto se comprende como innovación técnica dentro de la *adormecida* plástica costarricense de la época; es parte de esa ruptura de la no-figuración constituida por las propuestas artísticas de Manuel de la Cruz González y Rafael Ángel *Felo* García.

Por otra parte, para la historiadora del arte Eugenia Zavaleta (1994), la incorporación de imágenes figurativas; mediante la técnica del collage, -como significantes de caos plástico, sumado a la relación simbólica de los colores predominantes: rojo y negro, en la pintura se entiende como la supervivencia del hombre ante el caos en el que vive y, de la misma forma, como la relación con la idea de guerra y supervivencia a la muerte.

La simbología del color aporta valores importantes al paratexto de la obra. El color negro está asociado con las *tinieblas*, la *indiferencia original*; según Jean Chevalier (2009), reafirma ideas de muerte, desesperanza y confusión:

El color negro simboliza la tiniebla absoluta, la imposible salida de la desesperación y del dolor, la ausencia de toda esperanza para situaciones lastimadas, al igual que el irremediable final de la nada. Simboliza la renuncia a toda vanidad. Es el color de la viudez hasta la muerte. Negra es la paloma de la frustración para los egipcios; y negra las velas del navío de la fatalidad para los griegos (Deneb, 2001, p. 239).

Asimismo, el significado de caos del color rojo se establece porque: “En cualquier cultura y civilización de cualquier lugar, por remota que sea, los antropólogos han podido observar cómo en casi todos los ritos tribales del rojo, al igual que el océano para los griegos, estaba presente como el lugar que escondía la muerte y la vida” (Deneb, 2001, p. 242). Aunque existe ambivalencia en el simbolismo de este color, es posible vincularlo con el negro en esa

denotación de muerte, desesperación, dolor y peligro. Estos colores, interpretados como desesperanza y muerte, se suman al título de la obra, *Supervivencia*, para connotar ideas de conflicto.

En cuanto a las representaciones gráficas de la pintura, que sutilmente se revelan en la confusión plástica de manchas y pinceladas, se observa una mujer, unos militares con sus rifles, bailarines, una pareja con un niño y, hasta un mono. Esto, en conjunto con la acumulación de manchas, pinceladas, letras sueltas y figuras, connotan -como lo estable Zavaleta- un *caos*; es decir, se interpretan como *isotopías discursivas* que se perciben como caos, pero que dan sentido a la imagen como esa semejanza con el mundo moderno, o sea refieren al mismo caos de la modernidad (publicidad, ciencia, política, cultura y sociedad, mezclados y aglomerados).

En cuanto al plano de la expresión, en la pintura *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, se denotan las representaciones de un personaje pequeño en hombros de otro personaje adulto. Esta posición escalonada entre los personajes de la obra puede asumirse como esa *escalera* (a modo de ascenso) que sugiere el título; o sea es una *metáfora visual*, donde la imagen se interpreta en analogía con su paratexto (*Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*). Esto permite tener un primer acercamiento a la significancia de la obra.

La propuesta visual, como imagen icónica, constituye un regreso a la figuración, en el trabajo plástico de Fernández posterior a una labor no-figurativa. Esto se suma a que la pintora fusiona la técnica informalista y, como afirma el estudioso David Ulloa (2012), la artista sintetiza ambos estilos *sin restar calidad plástica*, en la representación de la figura humana (desproporcionada y

distorsionada). Por ende, se puede designar esta pintura como de naturaleza neofigurativa.

En este sentido, al estudiar las formas y figuras presentes en la pintura, es posible connotar tipologías como: deforme, grotesco y desfigurado. Así, en ambos personajes se observan características como el hecho de poseer las manos desproporcionadamente grandes, los rostros ensombrecidos y tristes, y la ausencia de cuerpo en el adulto. Todo esto coincide con características de la neofiguración. Como afirma la estudiosa Estefanía Tamburrino (2008), la nueva figuración se caracteriza por buscar lo deforme, grotesco, incómodo, desfigurado y feo.

En el plano de la expresión, es posible observar cómo el nivel sintáctico de las pinturas se muestra similitudes técnicas y relaciones simbólicas (primarias) en sus representaciones, las cuales guardan pequeñas semejanzas. Por lo tanto, en *Supervivencia* se observa el caos plástico (conglomeración de imágenes y colores) como *la supervivencia del hombre ante el caos en el que vive*. En el caso de *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, las gráficas de los personajes (manos desproporcionadamente, rostros ensombrecidos y la faltante de cuerpo) connota ideas como: deforme, grotesco y desfigurado (como ha sido estudiado anteriormente). Estas diferencias en el cambio de representación más figurativo y la implementación técnica informalista en la segunda obra, es manifestación de su neofiguración, proporcionando así - como sucede con los otros artistas- una comunicación entre estilos.

Por otra parte, en cuanto al nivel semántico de las obras *Supervivencia* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, existen diferencias obvias que, sin embargo, guardan equivalencias en su relación contextual. Es

decir, las representaciones refieren sentidos diferentes, pero, en su interpretación simbólica, es posible ubicarlas dentro de cambios socio-culturales similares ocasionados por la época donde se gestaron.

En el caso de *Supervivencia*, al vincular la simbología de los cromemas y el conjunto de imágenes se identifica, según lo señalado por Zavaleta (1994), el sentido de *caos que rodea al hombre*. De esta manera, esta obra, perteneciente a los trabajos de la serie *La Máquina*, manifiesta varias connotaciones asociadas con lo propuesto por Zavaleta, donde el título de la serie y la obra se fusionan con las simbologías de imágenes y colores, para brindar un claro contenido:

Lola Fernández, quien nació en 1926, hacia el momento de la Bienal muestra una afinidad con los grandes artistas de los centros urbanos, por ejemplo: Robert Rauschenberg. La pintura de Lola constituye una imagen explosiva, el rojo, color reiterado en su obra desde los años sesenta y asociado a la violencia, explota ante el espectador, no sin sutilezas, integrando todo tipo de información de la cultura contemporánea y denunciando el *Kitsch* local y generando un espacio difícil de olvidar, el título de una de sus obras es sugerente *Supervivencia* (Montero, 2015, p. 111).

Estas referencias de las que habla el estudioso Guillermo Montero (2015), se interpretan en la pintura al relacionar su semántica con el nivel sintáctico. Entonces, las numerosas fotografías incorporadas con el collage y los estarcidos de texturas y letras, así como los colores (rojo, negro y gris acero), se consideran isotopías discursivas de violencia, caos y ruido visual de la revolución tecnológica.

Al asociar las interpretaciones semánticas anteriormente expuestas, con el paratexto de la pintura, se define esa supervivencia del ser humano en medio de la vida cotidiana tecnologizada. Es la representación no-figurativa de la realidad moderna y su auge industrial.

En cuanto a la interpretación semántica del trabajo *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, las relaciones sintácticas establecen un mismo

sentido: el de *la supervivencia del hombre ante el caos en el que vive*. Sin embargo, la pintura permite proporciones semánticas más agudas, como es el caso del razonamiento del ex-rector de la Universidad de Costa Rica, Claudio Gutiérrez (1977), quien asume las obras de *Arquetipos* como personificaciones del desdoblamiento del ser, como dicotomías de la personalidad.

Según lo anterior, los dos personajes de la pintura se interpretan como un mismo ser; es decir, es un solo ser desdoblado en un niño con un brazo lastimado y un adulto de cara sombría, en un juego psicológico de ego y superego en un yo (lo que podría ser un alter-ego). De esta manera, la contribución de Gutiérrez consiste en la asociación de la representación simbólica con *un mundo esquizofrénico* (dada la propuesta del sujeto *en lucha consigo mismo*).

Estos seres humanos de *palidez mortuoria* que cargan de simbolismo a la obra, en algún grado como signo de violencia, permiten considerar el trabajo como crítica social. Esto es posible a través de la sinécdoque (metonimia, *la parte por el todo*) que se establece en la pintura, donde la desproporción-desfiguración -como ese grotesco ser esquizofrénico-, se refiere transversalmente a la sociedad. En este sentido, se puede considerar que la serie *Arquetipos* (como patrón ejemplar del cual derivan otros objetos, ideas o concepto), de la cual forma parte la obra, recurre a la representación simbólica para exponer ese contexto de alienación de la sociedad moderna.

La relación entre la obra y la temática de la violencia es confirmada por el exdirector del Museo de Arte Costarricense, Guido Sáenz González, quien se refiere a la serie *Arquetipos* como manifestación de un horror y repudio por la violencia misma:

Vuelve al realismo para meditar y estudiar sobre la expresión de la vida y sus arquetipos. Y, en "Arquetipos", justamente vierte su ironía, probablemente más

puzante que amarga, para denunciar en "Testimonios", su horror y su repudio a la violencia a la par de la efusión casi mística de sus flores o de sus incursiones reiteradas hacia lo oriental. De lo fuerte y contrastante, Lola Fernández languidece en sus múltiples mujeres jóvenes, quizás convalecientes de nostalgias románticas, donde su pincel logra la intimidad de la poesía escrita (Museo de Arte Costarricense, 1974, p. 9).

Lo significativo de la afirmación de Sáenz no es solo que llega a confirmar esa reciprocidad entre obra y violencia dentro de la propuesta, sino, que llega a considerar esta como un medio de denuncia (como anteriormente se propuesto).

De esta manera, se confirma que el *plano del contenido* de la obra *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* simboliza, en tanto metafórica-visual, la *escalera* como transformación del individuo, como esa ruptura y cambio entre modos de ser (transición del ser esquizofrénico entre personajes: el adulto y el niño). De esta forma, *Segunda etapa* se asocia como dicotomía de los personajes (bien-mal, conocimiento-ignorancia). Esta dualidad se asume como lucha dentro de un mismo ser (*yo y no-yo* [alter-ego]), y desdoblamiento de la personalidad. En cierta medida, todo esto se puede vincular con el referente de la sociedad alienada (en tanto *Arquetipos* son propuestos como denuncia en el trabajo de la artista).

Asimismo, la reincorporación de la figura humana en la pintura costarricense, ahora como realidad violenta y dicotómica de la sociedad (crítica social), es asimilada como característica neofigurativa, lo cual ubicada a la obra en este estilo. Estas particularidades de la neofiguración son referidas por la estudiosa Nidia Tabarez, en relación con su contexto, cuando afirma que:

Nace en Venezuela la Nueva Figuración, donde se retoma al ser humano y el entorno social como punto de partida. Ya no se representan personajes en su estado normal, sino que se penetra dentro de ellos hurgando en la profunda agonía de su existencia. Sus exponentes logran, a través de la sátira, acusar una realidad (2009, p. 8).

De esta manera, la propuesta semántica de la pintura de Fernández como

ese ser esquizofrénico, desdoblado y dicotómico, simbolismo de la sociedad individualista y consumista, permite vincular el trabajo estético, plástico y conceptual con la nueva figuración, según lo sostenido por Tabarez. Por lo tanto, *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* es considerada una obra pionera en la incorporación de la neofiguración costarricense.

Por otra parte, en cuanto a la semántica de las obras *Supervivencia* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, se observa una relación parcial de sentido. Esto ocurre porque la obra no-figurativa propone la supervivencia del ser humano en medio de la vida moderna industrializada y tecnologizada, mientras la obra neofigurativa propone su posible consecuencia social: el ser esquizofrénico en lucha contra sí mismo (*yo y no-yo [alter-ego]*), siendo el desdoblamiento un referente del ser social alienado. De esta manera, la transición entre no-figuración y neofiguración, en un nivel semántico, posee diferencias temáticas, pero permite la interpretación de relaciones parciales como vínculos temporales y circunstancias socio-históricas similares.

El estudio del pragmático de las dos pinturas de Fernández, posibilita reinterpretar la semántica, técnica y estética de estas en su relación contextual; asimismo, permite reconocer la vinculación entre la realidad social, política y cultural de ambas propuestas, y su correspondencia pragmática.

En este sentido, es primordial recordar que, con la pintura *Supervivencia*, Lola Fernández participó en la Primera Bienal Centroamericana de Pintura. El hecho de declarar desierto el premio para la representación costarricense, significó un indicador del estado en que se encontraba la plástica nacional, en relación con el resto del istmo centroamericano, e, incluso, latinoamericano;

asimismo, simbolizó el presagio del fin del arte abstracto en Costa Rica; es decir se interpreta como uno de los indicios de este desenlace.

La historiadora del arte Eugenia Zavaleta (1994) considera que, parte del veredicto de dicha bienal consideró la participación costarricense poco meritoria debido a un *empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo (collage de fotografías, pistola de aire, frotage, etc)*. También, se consideró que el jurado debió aclarar el motivo de su decisión justificando que el arte latinoamericano, al incorporar nuevos lenguajes importados, ignoraba su propia realidad en la comunicación visual.

Con lo anterior se puede asumir que en el caso de Latinoamérica, su arte se ha estimado como mimético al incorporar nuevas propuestas foráneas. Sin embargo, esto es muy diferente en el caso europeo, donde el arte se ha permitido asimilar formas estéticas ajenas. A pesar de esto y del veredicto de la I Bienal, es factible considerar *Supervivencia* como una labor de trascendencia a nivel local, pues es ruptura artística y revolución plástica (al implementar técnicas nuevas en el arte del país, aunque foráneas). La pintura logró un lenguaje particular dentro de la plástica costarricense, librándose así del estigma artístico de "copia del extranjero".

Por otra parte, en la época cuando se llevó a cabo la I Bienal Centroamericana de Pintura, se generaba en el país, así como en el resto del istmo centroamericano, un auge tecnológico-industrial que se llega a ver representado en la obra plástica. Este proceso se evidencia con la integración del Mercado Común Centroamericano y el proceso de expansión de la infraestructura del país: "Lo característico entre 1950 y 1970 fue la construcción de caminos y carreteras, sobresaliendo la construcción de la carretera

interamericana, con la cual se pretendía integrar el Mercado Común Centroamericano" (Zavaleta, 1994, p. 119). Observando el proceso comercial e industrial al cual se incorporaba Costa Rica, es posible relacionar el título de la obra (*Supervivencia*) con el de la serie a la que pertenece (*La Máquina*), como referencia contextual. Esto es posible porque el auge tecnológico e industrial no fue un aporte significativo al empleo del costarricense, ni a su forma de subsistir, de modo que el país volvió al modelo agroexportador.

El modelo industrial, tecnológico, económico e infraestructural que se gesta en Costa Rica durante los años sesentas hasta inicio de los años setenta (del que se ha hablado), es considerado como un proceso de modernización. Este se contempla como parte del desarrollo capitalista, según explica el estudioso Luis Paulino Vargas en el caso de Latinoamérica y, asimismo, de Costa Rica:

Modernización, en este contexto, se refería especialmente a dos elementos principales: el desarrollo de la industria (que, a la par, es un elemento fundamental de diversificación productiva) y el desarrollo de la infraestructura material de la economía, incluyendo electrificación y telecomunicaciones, carreteras y caminos, puertos y aeropuertos. Estos últimos también eran elementos necesarios tanto para el impulso del desarrollo industrial cuanto para la conformación de un mercado nacional integrado. Por otra parte, todos los elementos antes mencionados atienden, claramente, hacia el logro de un desarrollo capitalista relativamente moderno (2007, p. 19).

Por otra parte, el periodo de desarrollo industrial que fracasó en el país dejó con deuda externa la economía nacional. También, generó un desorden urbano provocado no solo por la rápida expansión de la infraestructura, sino por el fenómeno de migración campo-ciudad (que se ha explicado con anterioridad, en los contextos de las obras de Manuel de la Cruz y *Felo* García). Todo esto convirtió, paulatinamente, las ciudades en paisajes feos y desordenados.

En este sentido, es sencillo comprender cómo ese *caos que rodea al*

hombre del que hablaba Eugenia Zavaleta, o del *confuso destino de la humanidad* que interpreta José Gómez Sicre (En: Museo de Arte Costarricense, 1974), son relaciones semánticas válidas para interpretar la pintura *Supervivencia*. La imagen de la ciudad de San José comenzaba a ser caótica, desordenada y fea e, indiscutiblemente, la obra pictórica toma como referente visual el contexto costarricense de la década de los setentas.

La representación de una aglomeración de imágenes en *Supervivencia* como isotopías de *caos*, se vincula con la misma desorganización que provocó el periodo industrial, esto como referente visual. Así, ese amontonamiento de imágenes, texturas, letras, manchas y colores son *símiles visuales* del despliegue tecnológico, la falta de planificación urbana y la ausencia del crecimiento en el sector empleo. Igualmente, el título de la serie refiere a ese proceso industrial y tecnológico (*La Máquina*), y unido al título de la obra (*Supervivencia*), son referente de esa difícil existencia en medio de ese *caos*, de ese *confuso destino de la humanidad*. De esta forma, se entiende el nivel pragmático de la obra como referente contextual, o sea como estudio comparativo entre este y la semántica de *Supervivencia*.

Por otra parte, en el caso de la obra *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, el contexto es igual que el de la obra no-figurativa. Sin embargo, posee diferencias en el modo de representación, pues los enfoques semánticos varían en cuanto a la forma de responder a este.

Para comprender el contexto de la representación neofigurativa en la labor pictórica de Lola Fernández, es necesario recordar que esta pintura obtiene el premio en el Salón de Pintura (dentro de la especialidad en óleo), en lo que fue el VI Salón Anual de Artes Plásticas, en 1977 (dentro de los Salones Nacionales

de Artes Plásticas: 1972-1993). Este tipo de evento representó un incentivo para la plástica nacional, la cual posterior a la I Bienal Centroamericana de Pintura evidenciaba la falta de apoyo al sector cultura.

En este contexto, con la obra *Supervivencia* se percibe en la realidad nacional una serie de cambios como son la expansión urbana, una nueva vida de consumo (promovida por la introducción de la televisión en los años sesentas y setentas) y la apertura tecnológica, potenciados por el proceso de industrialización que ocurría en la región y generados a partir del proceso neoliberal. Estos cambios se hacen presentes a nivel socio-cultural, como manifiesta Luis Paulino Vargas Solís cuando asegura que el contacto con la industria transnacional por parte de la sociedad costarricense, concluye con la modificación del comportamiento de la población en tanto se hace más consumista (2007, p. 7). Igualmente, estos cambios son percibidos a nivel global:

El capitalismo de estas décadas (periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial) se caracterizaba, pues, por una veloz evolución de la productividad, un acceso creciente de las masas de consumo y una amplia función del Estado, tanto para la regulación de la demanda agregada como en la organización e industrialización de las relaciones sociales y de producción" (Vargas, 2007, p. 16).

De esta manera, es evidente cómo los cambios políticos y económicos pueden repercutir a nivel social y, también a nivel cultural. Estas transformaciones en el contexto de Costa Rica en los años setenta, tanto en el nuevo paisaje urbano-marginal como en el derroche tecnológico y el consecuente empobrecimiento de cierto sector de la sociedad, es presentado por Rafael Cuevas Molina como una "*promoción de valores de las ideología neoliberal*", lo cual modifica la conducta del costarricense. Para el estudioso, esto se consideró *la crisis de valores*; sin embargo, afirma Cuevas, esto es en

realidad un "cambio ideológico promovido por las transformaciones en la base material de la sociedad" (2008, p. 36).

Con lo anterior, si bien no se establece un cambio en cuanto a crisis de valores, sí se estima una transformación en la ideología del costarricense. Por lo tanto, la forma de identificarse social y culturalmente cambia, y se llega a generar una despersonalización donde el consumismo alienada e individualiza al ser. En este sentido, los cambios generados en la sociedad costarricense se hacen patentes en la obra, cuando se interpreta esa transfiguración del ser dual (*esquizofrénico*); así, la pintura de Fernández es la manifestación visual de un tránsito entre dos formas de ser, a partir de los personajes representados. Esto se puede explicar mediante la simbología de la *Escalera* como ruptura-cambio entre modos de ser.

Es posible distinguir en la misma representación de *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, cómo su nivel semántico se relaciona con su pragmático. De este manera, simbolismos como la *escalera*, entendida como permutación del ser dual (dicotomía de los personajes, ser *esquizofrénico-niño, bien-mal*), puede significar el desdoblamiento de la personalidad en lucha (*yo y no-yo* [alter-ego]) y ser, a su vez, referente contextual, si se observa esa *despersonalización* social causada por la expansión urbana, el neoliberalismo y el consumo de masas, tanto a nivel local como latinoamericano. Por lo tanto, la obra pictórica refiere al contexto social de Costa Rica en los años setenta.

Esta posibilidad de la obra como referente del contexto social, permite incorporarla dentro de la tendencia de la neofiguración. Esto ocurre tanto por el retorno figurativo del trabajo plástico de la artista, por el tipo de representación

visual y por la semántica de la obra, así como por la referencialidad que posee con respecto a la realidad socio-cultural donde se gesta.

Finalmente, el estudio corrobora tanto las diferencias como la similitudes entre las obras, proyectando así la transición que sucede tras el cambio plástico entre la no-figuración en *Supervivencia* y la neofiguración en *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*. Por lo tanto, se advierte cómo la no-figuración representa el paisaje y el contexto de la realidad modernizada, -ante el auge industrial y la vida cotidiana tecnologizada-, como la supervivencia del ser humano ante la lucha de la modernidad. Por su parte, la neofiguración encarna el desdoblamiento de la personalidad en lucha (*yo y no-yo* [alter-ego]). De esta manera, a nivel contextual, es posible observar que ambas obras discuten sobre el mismo tema, aunque desde perspectivas diferentes; mientras la no-figuración se preocupa por el caos de la modernización y la lucha del ser humano, la neofiguración se enfoca en la despersonalización del ser (alienación consumista), como un antes y un después del mismo proceso. Por lo tanto, ambas obras pictóricas de Lola Fernández reaccionan al mismo proceso de cambio en la realidad nacional globalizada de los años setenta.

3.4. La coyuntura abstracta-neofigurativa en el país

El estudio de las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas entre las seis obras de los tres artistas costarricenses (Manuel de la Cruz González, Rafael Ángel *Felo* García y Lola Fernández), permite determinar con exactitud las semejanzas y diferencias entre estas formas pictóricas. También, se logra establecer cómo fue el proceso de transición de la no-figuración a la neofiguración, en la pintura costarricense y, de esta manera, reconocer las

características fundamentales de los estilos.

Inicialmente, a nivel sintáctico, se reconoce un vínculo entre las tres obras neofigurativas, *Desnudo rojo* de Manuel de la Cruz, *Tugurios* de Rafael Ángel García y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* de Lola Fernández, en tanto se consideran como una vuelta a la figuración en la pintura costarricense. Esto posibilita ubicar a tales trabajos como neofigurativos, pues, como manifiesta el especialista en neofiguración Marchán Fiz:

Las peculiaridades a nivel sintáctico no permitieron desarrollos complejos en las imágenes icónicas. Aún más cuando en el ámbito de los iconos lucharon por salir de la indeterminación informalista mediante los códigos perceptivos y de reconocimiento. La dependencia de los contenidos respecto a los medios lingüísticos del mensaje se manifestó con más claridad en la elección y el trato de los temas iconográficos (Marchán, 2012, p. 27).

No obstante, la neofiguración *lucha por salir de la indeterminación informalista mediante códigos perceptivos*. En este sentido, es posible identificar un rechazo con el arte no-figurativo que, con *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz, *Ola creciente* de Rafael Ángel García y *Supervivencia* de Lola Fernández, manifiesta un interés por la indeterminación figurativa. Es decir, la neofiguración es una respuesta a la no-figuración, al retomar en la pintura nacional la representación icónica y rechazar ciertas posturas del arte abstracto. Esto, en el caso de Costa Rica, fue visible posterior al año de 1971:

En relación con lo anterior, es evidente que el interés a partir de la década de 1970 por la relevancia de la figura y el rechazo de la abstracción en la plástica costarricense tuvo entre sus detonantes la I Bienal Centroamericana de Pintura, así como las ideas impulsadas por la crítica Marta Traba. Todo ello relacionado con la búsqueda o articulación de un concepto de arte latinoamericano libre del colonialismo que implican las influencias imperialistas como lo son Estados Unidos y Europa. Además, el fenómeno de la gráfica estuvo en ascenso desde principios de los sesenta en Latinoamérica gracias al pensamiento de Traba así como la organización de bienales y certámenes en diversos países (Solano, 2014, p. 227).

En consecuencia, para la década de los setentas, y posterior a la I Bienal

Centroamericana de Pintura, se da el fenómeno de *relevancia de la figura* y *rechazo de la abstracción* que, para la pintura costarricense de entonces, significó un cambio de paradigma plástico. No obstante, sintácticamente (a nivel de estudio), las obras no se alejan del todo de estas; a pesar del rechazo no-figuración—figuración, las tres propuestas pictóricas consideradas neofigurativas, son muestra de una continuación técnica por parte de los artistas. Esto sucede porque las propuestas neofigurativas, *a nivel sintáctico, no permitieron desarrollos complejos en las imágenes icónicas* -como afirma Marchán-, pues seguían sumidas en técnicas no-figurativas para su representación.

Lo anterior se hace evidente al observar como *Desnudo rojo* continua representándose con planos muy geométricos de colores casi primarios, de forma muy similar a como se representaban las obras anteriores; tal es el caso de *Blanco interrumpido*, labor de Manuel de la Cruz González. Igualmente, en el trabajo pictórico de Felo García, la técnica en *Tugurios* es un continuo del expresionismo manifiesto en *Ola creciente*. Por último, en *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo*, se considera que la artista sintetiza ambos estilos, neofiguración con informalismo, lo cual -en cierto grado- es posible observar en *Supervivencia* de Lola Fernández. Esto evidencia una particularidad en las seis obras, donde se puede confirmar la presencia de la neofiguración en la pintura de los artistas, así como un diálogo en la transición de estos estilos.

De tal manera, la transición de la no-figuración hacia la neofiguración en Costa Rica, representa una negación de estilos puesto que el segundo estilo retoma la representación figurativa y niega posturas de indeterminación del primero (como se ha mencionado en el estudio anteriormente). Asimismo, se considera que ambas propuestas dialogan en lo que es una apertura técnica de

la no-figuración con la neofiguración, pues la ruptura de la primera permite a la segunda asimilar plásticas de la anterior en lo que es una nueva representación figurativa.

Por otra parte, las relaciones de sentido entre los trabajos pictóricos dan pie a señalar cómo las semánticas de las seis obras, a pesar de ser diferentes y de manifestar motivos desiguales, manejan similares temáticas, relacionadas con el ser humano. Esto evidencia el tránsito entre los significados de las obras respecto a los estilos estudiados, brindando los tópicos conceptuales desarrollados en la no-figuración y en la neofiguración en el panorama cultural costarricense.

En este sentido, es posible observar, por ejemplo, el caso de *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz González que pretende simbolizar la idea de *Belleza Absoluta y Máxima Perfección*, en tanto funciona como modelo social; asimismo, busca la aspiración del ser humano de un mundo mejor (utopía de orden). Caso aparte es el trabajo que le sucede, *Desnudo rojo*, con una temática enfocada en la pobreza y pesadumbre del ser humano. La permuta semántica en los trabajos de Manuel de la Cruz González es evidente; en el caso no-figurativo, considera la posibilidad de la felicidad del hombre y el arte es paradigma de orden; en el caso de la neofiguración, el arte solo representa la inevitable desventura del ser humano.

En cuanto a las propuestas plásticas de Rafael Ángel Felo García, la pintura *Ola creciente* refiere a la experiencia sensible del artista; la carga subjetiva con la que se crea, convierte este trabajo en ejemplo de revolución pictórica, pues es ruptura con el medio. Por el contrario, el trabajo neofigurativo en *Tugurios* es significativo de la *cultura de la pobreza*, siendo esto un signo de

crítica social. De esta manera, se evidencia el cambio de sentido entre los estilos; en el primero el ser es referente de conocimiento y cambio y, en el segundo caso, con el entendido metonímico del hombre, se asume su frágil y menesterosa existencia. No obstante, es posible observar una similitud parcial entre ambos textos pictóricos, como es el interés por el hombre como objeto de estudio.

Finalmente, en el plano del contenido de las obras de la pintora costarricense Lola Fernández Caballero, se evidencian ciertas particularidades en el tránsito semántico de estas. El trabajo *Supervivencia* infiere la supervivencia del ser humano en medio de la vida cotidiana modernizada, *La máquina*. Asimismo, la obra *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* propone, simbólicamente, la idea de la sociedad individualista y consumista (ser esquizofrénico), propia del desarrollo de la modernidad. Por lo tanto, se observa una transición parcial porque ambas obras se interesan por el ser humano; sin embargo, una lo hace respecto al estilo de vida, y la otra respecto al mismo ser transformado y deshumanizado, en de cierta forma, por el mismo contexto social.

En este sentido, es posible notar como las tres obras no-figurativas manejan semánticas disímiles, tanto entre sí, como en relación con la propuesta neofigurativa. No obstante, todas las pinturas refieren intereses particulares de la humanidad. En un primer plano, *Blanco interrumpido*, *Ola creciente* y *Supervivencia* conciernen a la vida del ser humano, ya que se constituyen en representación de este, sea en forma utópica, subjetiva o contextual. Sin embargo, en el caso de las representaciones neofigurativas, la semántica gira prácticamente sobre el mismo eje temático: el infortunio del ser humano, su desventura, la menesterosa existencia o su propia deshumanización.

La correlación sintáctica-semántica, como primera lectura del texto artístico, es necesario colocarla en contexto al estudiar la relación pragmática de las seis obras analizadas. Esto no solo permite estimar la incidencia del ambiente social y cultural sobre la realización de las pinturas, sino que, a su vez, admite interpretar la transición entre no-figuración y neofiguración como fenómeno cultural inserto en las coordenadas espacio-temporales donde se ubican obras pictóricas.

Inicialmente, es necesario considerar las implicaciones contextuales de la no-figuración como antecedente histórico de la neofiguración. En este sentido, es significativo observar como el fenómeno sucede (y así ha sido considerado) como una importación de estilos por parte de los artistas que viajaron a estudiar y conocer otras latitudes: "Ya para los 60's es de los incansables trotamundos que estudiarán en la lejana y luminosa Europa. Rafael García, César Valverde y Lola Fernández que unido con Manuel de la Cruz González, tratarán de ampliar los horizontes plásticos del costarricense con los primeros ejercicios sistemáticos de la abstracción" (Vargas, 1999, párr. 9). Asimismo, se entiende que estos artistas introdujeron el estilo de la no-figuración, como elemento novedoso, en la cultura del país.

No obstante, la implantación de la no-figuración, dentro de la sociedad costarricense, es considerada un choque, socio-cultural, pues las propuestas debieron abrirse campo en el medio artístico, cultural y social de la época: "El choque fue terrible en este paraíso donde la última aventura plástica era pintar a la manera impresionista, las exposiciones sufrieron una pésima acogida como la atestiguan artículos del diario La Nación y la Prensa Libre" (Vargas, 1999, párr. 10). Sin embargo, este hecho es parte de lo que permite considerar al estilo como

una manifestación de *ruptura*, en el sentido de interrupción, pues tales obras rompen con la tradición pictórica y proporcionan nuevas formas de representar el arte en Costa Rica. Un ejemplo de esto en la pintura de Manuel de la Cruz: "Caso aparte, y anterior cronológicamente a las obras antes citadas, es la pintura de tendencia geometrizable, de Manuel de la Cruz González, una de las propuestas de ruptura de fines de la década del cincuenta y el sesenta" (Alvarado, 2002, p. 96).

Es significativo considera este fenómeno de ruptura del arte no-figurativo como un proceso de revolución pictórica, en el medio cultural costarricense. Por lo tanto, el rechazo a tal situación de cambio pictórico no respondía únicamente a un hecho del medio artístico, sino, igualmente se percibe como un temor social a la pérdida de lo que se consideran nuestras raíces, según propone Ana Mercedes González Kreyza cuando afirma:

Bien puede afirmarse que la Costa Rica del año 1958 se encontraba suspendida en un "limbo" que le imposibilitaba en lo referente al arte plástico, el asimilar fuertes ideas o propuestas contrastantes; como lo afirmáramos, el arte no figurativo fue rechazado y pronto se le catalogó como "extranjero" o "inquietante", en un inexplicable temor por perder de forma definitiva aquello que se consideraba como "nuestras raíces" (González, 2007, p. 230).

Esto se relaciona con lo anteriormente expuesto sobre el contexto social donde se inscribe la pintura *Supervivencia* de Lola Fernández, en el cual se temía una *crisis de valores*, según el estudioso Rafael Cuevas Molina (2008). Sin embargo, para este autor era un "*cambio ideológico promovido por las transformaciones en la base material de la sociedad*"; es decir, fuera del temor que generó el arte no-figurativo en sus inicios, con el tiempo reveló eso que Cuevas llama "cambio ideológico" (2008, p. 36).

Si en sus inicios la pintura no-figurativa fue considerada rupturista, con el tiempo la realidad socio-cultural costarricense fue aceptando paulatinamente

este tipo de arte. Esto se hace visible cuando este tipo de pintura consiguió uno de los reconocimientos más significativos dentro de medio artístico y cultural del país:

El más sólido fue el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. En la década de 1960, este último, sobre todo, fue un incentivo más que alentó tanto al arte abstracto como, en general, el arte moderno. De 1962 a 1971, esta distinción fue adjudicada, en la mayoría de los casos, a artistas entregados a dicha tendencia (...) (Zavaleta, 1994, p. 127).

Este suceso es relevante porque constituye una fase más de la ruptura y posterior aceptación de la no-figuración en la plástica de Costa Rica; es más, significa procesos que definen esa revolución pictórica en el país. Sin embargo, a pesar de lograr con la afirmación de un arte abstracto costarricense, este ve su fin ante la consideración de un arte descontextualizado: "La experiencia desde el extranjero provoca, en la década de los años sesenta, la producción de un arte ligado a los movimientos de posguerra y no a una realidad local" (Rojas, 2003, p. 112). Ahora bien, este pensamiento fue influenciado por personajes como la crítica de arte Marta Traba, quien es uno de los personajes más influyentes en la búsqueda de un arte latinoamericano autóctono: "El fallo del jurado evidenció la influencia de la crítica Marta Traba debido al rechazo de esta por lo que consideraba la inseguridad de los artistas, quienes por seguir la moda actúan en desconexión parcial o total de los medios donde viven" (En: Solano, 2014, p. 227). Drásticamente, esto se hizo evidente en el veredicto del jurado de la I Bienal Centroamericana de Pintura, del cual la crítica formaba parte.

No obstante, a pesar de lo anterior, se debe tener en cuenta que no es posible afirmar que tal hecho (veredicto de la I Bienal) generara un cambio drástico en la pintura costarricense. Sin embargo, sí se puede considerar como uno de los motivos que incidieron en el fin de la no-figuración en el país. Un final

caracterizado por la puesta en escena de un nuevo estilo artístico, que niega la indeterminación figurativa de la abstracción y propone nuevas temáticas.

En realidad, al momento de llevarse a cabo la Bienal, Fernández, García y González ya eran pintores maduros como para haberse visto afectados por el fallo del jurado y la polémica que éste suscitó. La situación fue diferente para los artistas jóvenes, ya que dicho certamen "...contribuyó a definir lo que vendría a ser el arte costarricense de esa década, tendiente a un estilo caracterizado por "lo grotesco."⁶¹ Nuevamente, la plástica nacional se encauzó hacia la figuración, pero esta vez con la idea de que se debía de reflejar el carácter latinoamericano (Zavaleta, 1994, p. 157).

En cuanto a esta reflexión de la estudiosa Eugenia Zavaleta, se puede inferir que el arte no-figurativo provocó tal cambio en la pintura como el arte costarricense. Así, a partir de ese momento en adelante, la pintura nacional manejó un panorama más amplio respecto a sus posibilidades plásticas. Por otra parte, se puede observar como la consumación del arte no-figurativo fue el impulso para una nueva representación pictórica: "A partir de la década de los años setenta, el arte abstracto desaparece casi por completo. Sus protagonistas incursionarán en el paisaje, o reafirman un estilo dentro de la figuración" (Rojas, 2003, p. 139). En este caso, Rojas se refiere a artistas como Manuel de la Cruz, *Felo* García y Lola Fernández, quienes posterior a su trabajo no-figurativo retomaron la figuración, pero con influencias de sus anteriores estilos.

Por otra parte, ligado a esos procesos dentro de la pintura no-figurativa, este fin de la no-figuración no solo representó una ruptura, sino, un impulso a la renovación constante de la pintura nacional: "Ya sabemos que Lola Fernández, junto a Manuel de la Cruz González y a Rafael A. García, es una de las propulsoras del arte nuevo en Costa Rica" (Ulloa, 1979, p. 142). De esta manera, se percibe dicho estilo como promotor de cambio y renovación pictórica; es decir, las representaciones no-figurativas fueron el estímulo para que el arte costarricense se afrontara y se atreviera a nuevas posibilidades plásticas:

Todas estas innovaciones, consideradas así en nuestro medio, obligaron, en alguna medida, tanto a los artistas como al público en general a enfrentarse a las nuevas corrientes artísticas y a no quedarse estancados en el impresionismo o, si acaso, en el expresionismo. Y, verdaderamente, esto fue lo que ocurrió porque el aporte de Lola Fernández, Felo García y Manuel de la Cruz González a la plástica costarricense se sigue palando en las nuevas generaciones de artistas (Zavaleta, 1994, p. 89).

En este sentido, la no-figuración significó una ruptura en el medio pictórico costarricense para, posteriormente, convertirse en un arte reconocido dentro de las posturas artísticas, y destacarse como un estilo aceptado en el país. Asimismo, fue una expresión pictórica que abrió nuevos panoramas y posibilidades técnicas a la plástica nacional. Por lo tanto, el hecho de ser considerado ruptura, ser aceptado y visto como impulsor del arte nacional, hizo que la no-figuración pudiera entenderse como una verdadera revolución pictórica, plástica y cultural:

Lola Fernández posee gran relevancia a nivel nacional ya que la historia del arte la recuerda junto con Manuel de la Cruz González y Rafael *Felo* García, quienes introdujeron en 1958 el arte informalista y abstracto en Costa Rica. Esto significó la revolución del arte costarricense y creó una división entre la academia y el arte moderno (Hior, 2012, párr. 2).

Por otro lado, si bien el arte no-figurativo gozó de cierto reconocimiento, esto no fue suficiente para mantenerlo dentro del panorama artístico nacional por mucho tiempo. Es evidente como, tras la I Bienal Centroamericana de Pintura, dicho estilo decayó, siendo esto un suceso que englobaba varias causas. En primer lugar, se puede mencionar el impulso que estaba recibiendo la neofiguración, por parte de críticos como Marta Traba, quien justificaba este estilo mediante la búsqueda de un arte autóctono latinoamericano. Igualmente, influyó la falta de un medio receptivo que, desde un inicio, apoyara las nuevas iniciativas en la pintura. Estos fueron algunos factores asociados a la culminación de la no-figuración. Estas mismas conclusiones son propuestas por la estudiosa

de la pintura de Manuel de la Cruz González, Laura Bonilla Merchav, quien señala lo siguiente:

The 1960s was a particularly prolific period for González. Alongside his geometric abstract studies and final works was an entire body of figurative and lyrical abstraction. In specifically studying González's geometric abstraction, this chapter and the dissertation as a whole has shown that, in order for a transnational style or idea to take hold in a country such as Costa Rica, it is necessary to have a receptive context. Multiple forces must come together to prompt and support such artistic development. While Costa Ricans have always been open to cultural ideas from abroad, it would have required the efforts of many others to embrace, experiment with, and build a national movement in the visual arts based on new ideas. As a single individual, González was incapable of establishing such an environment in the 1960s. In this way, the failure of geometric abstraction in Costa Rica demonstrates the challenges of promoting international art movements in such limited environments. What instead took hold was socially-engaged, neo-figurative art like that advocated by Marta Traba. González ended his career painting the *campesino* and the Costa Rican landscape, producing works that proved accessible and popular. It is possible to trace in these late paintings the artist's predilection for geometric form and mathematical composition, yet their narrative content reveals that he had entirely given up the goal of non-anecdotal, "cosmic" art (2014, p. 239).

Con esto, es evidente la influencia del contexto social sobre la promoción del arte costarricense. Se puede observar el fin de la no-figuración en el país debido a la falta de receptibilidad. Además, es visible como el mismo trabajo del artista cede a una neofiguración que Bonilla cataloga como *socialmente comprometido*, ante la representación del paisaje campesino y costarricense.

El fin de la no-figuración en el país no solo está marcado por el fuerte rechazo en el veredicto de la I Bienal Centroamericana de Pintura. También, fue patente el giro artístico de sus propios productores, pues tanto Manuel de la Cruz, como *Felo* García y Lola Fernández, retornan a la figuración pero de tintes abstractos. Esto generó así una nueva pintura considerada pionera de la neofiguración en Costa Rica. De tal forma, es necesario reconocer lo expuesto por el estudioso de la neofiguración, Simón Marchán: "Ya he indicado que la neofiguración es la salida del informalismo. A pesar de que en su prehistoria se

movía en el terreno ambiguo de la no-representación y la figuración” (2012, p. 24). Este hecho, visible en el arte neofigurativo del resto del mundo, viene a ser un paradigma para la situación vivida por la realidad pictórica, y evidencia de un proceso similar en el país.

A inicios de la neofiguración en el país, se puede observar un hecho cultural posterior a la I Bienal que se liga al impulso que el medio cultural costarricense brindaba al arte nacional: los Salones Nacionales de Artes Plásticas. En estos espacios, inicialmente predominó una temática esencial:

El interés por lo social fue lo que dominó en la primera etapa (1972-1980) de los Salones Nacionales de Artes Plásticas. En ella, el Estado se convierte en patrocinador de la cultura, primeramente a través de la DGAL, luego del MCJD, y finalmente del MAC (Rojas, 2003, p. 246).

De esta forma, es posible comprobar -dentro de estos Salones- la variante que se estaba gestando en el país, a través de la cultura se manejaba una semántica propia, consecuente con lo estudiado sobre los análisis figurativos de este trabajo: “Esto se puede constatar citando fundamentalmente los [sic] obras premiadas, las cuales, en conjunto, dejan ver un arte orientado hacia lo marginal y lo grotesco, nacido de la realidad inmediata o local” (Rojas, 2003, p. 246). Precisamente este tipo de temáticas, lo marginal y lo grotesco -dentro de una realidad inmediata y local-, forma parte de los postulados de la neofiguración. Dichos postulados o particularidades de la pintura neofigurativa, se relacionan con una forma específica de representar al hombre. Así, el ser humano es el centro de interés de este estilo, pero siempre desde una perspectiva de desesperanza:

Tanto en las declaraciones de los artistas como en la crítica que las recepcionó, hubo acuerdo en que el tema predominante en las obras neofigurativas tiene que ver con el hombre, visto como sujeto social inmerso en un mundo que lo sobrepasa: aluden a una serie de “estados psicológicos” alarmantes, tales como la angustia, el miedo, la soledad... (Tamburrino, 2008, p. 12).

En consecuencia, en las pinturas de Rafael Ángel *Felo* García, es posible verificar algunas connotaciones de la semántica asociada con la estética de la pobreza como aflicción del ser. Según se ha visto, la obra *Tugurios* es una representación del nuevo paisaje urbano nacional el cual, que en relación con la técnica, logra referenciar al arte neofigurativo, pues mezcla su anterior técnica expresionista con el nuevo trabajo. Parte de esto es expuesto por José Miguel Rojas como sucesos inciertos y posteriores al contexto de los Salones Nacionales de Artes Plásticas: "Vemos cómo esta temática de la realidad urbana, unida a una fuerte figuración expresionista, se intensificó una vez que se iniciaron en 1972 lo Salones Nacionales de Artes Plásticas" (Rojas, 2003, p. 247). Esta afirmación es relevante porque corrobora el contexto espacio-temporal del estudio y las posturas neofigurativas que en este sucedieron.

Es significativo recordar que, el contexto de los años setenta, se asocia con el avance tecnológico y el desarrollo industrial promovido en el país por el neoliberalismo y la modernidad. Dentro de los cambios detectados en el panorama general están el crecimiento urbano y la infraestructura nacional, los cuales son representados en las pinturas de *Felo* García. Este proceso, que da comienzo en la década de los setenta se hizo patente en los años siguientes:

El avance de la conurbación, que en el futuro cercano se extendía al Valle Central en su conjunto (de Turrialba en un extremo a San Ramón en el otro), fue alentada por la política estatal en cuanto a vivienda, que se tradujo en una explosión de proyectos de construcción de casas y condominios; y por la edificación de malls, al estilo estadounidense, ubicados con frecuencia en las afueras de las ciudades, cerca de sus principales intersecciones (Molina, 2007, p.5).

Este cambio tecnológico e incremento urbano, se reflejó en la sociedad como un cambio de ideología; y, a su vez tiene profundas relaciones con los inicios de la globalización en el país. Esta transformación del ser costarricense

va a evidenciar en la obra *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* de Lola Fernández, pues propone ese cambio y una lucha entre el ser y el no-ser, como se explicó anteriormente. Parte de esta postura contextual, relacionado con la idea de globalización y cambio de ideología (vida consumista), se reitera en el arte costarricense:

Con los años 70 la tecnología amplía los horizontes del rincón paradisíaco. El "santón" MacLuhan habla de la aldea global y se comienza con el arte pop, como expresión de la sociedad de masas lógicamente consumista y todo esto crea una nueva gama de artistas con intenciones de un arte que rebase las fronteras de lo nacional y se le abran las puertas a los grandes mercados internacionales (Vargas, 1999, párr. 11).

Por lo tanto, a nivel nacional, es posible observar un cambio en la forma de representación pictórica, donde se pasó de la no-figuración a una pintura de estilo icónica, sin abandonar del todo la técnica plástica abstracta, y tematizando al ser humano desamparado. Todo esto corresponde a un nivel contextual donde los procesos de industrialización, globalización y modernización cambian el panorama nacional, tanto social como cultural.

En el caso de la obra neofigurativa, es posible observar esa transformación en el interés de representar icónicamente la realidad social a nivel latinoamericano; es decir, esa semántica del ser humano es referente en otras latitudes del continente, por ejemplo:

El arte latinoamericano, en general, se apartó de su carácter abstracto —no representativo del mundo—, para dar paso a un universo, si bien, no necesariamente identificado con una realidad violenta inducida por lo militar —el caso de Guatemala—, si identificado con un mundo personal e intimista —el caso de José Luis Cuevas—, desembocando así en una estética caracterizada por "*lo grotesco*" (Rojas, 2003, p. 243).

Esto es evidencia tanto de la negación de la no-figuración, como del cambio semántico en el arte latinoamericano. No obstante, esta transformación en el trabajo artístico de este nivel, tiene que ver más con una búsqueda de lo

autóctono, alejándose de posturas extranjeras tanto en la realidad local, como en su capacidad plástica. En otras palabras, se rastreó lo que Eugenia Zavaleta llama una idiosincrasia latinoamericana:

Sin embargo, a finales de la década de 1960, la plástica en América Latina comenzó a enrumbarse hacia otra dirección. Cuando en 1967 la División Cultural de la Universidad Central de Caracas organizó la *Exposición latinoamericana de dibujo y grabado*, se hizo evidente la preocupación por una expresión más crítica y por patentizar el pensamiento y la idiosincrasia latinoamericana. El grabado y el dibujo florecieron con la figuración, anulando así la utilización de técnicas experimentales y el predominio del que había gozado la abstracción durante los sesenta (Zavaleta, 1994, p. 171).

De esta manera, el arte y la pintura neofigurativos nacen como una propuesta de búsqueda y definición de la idiosincrasia latinoamericana, con la cual identificar el arte de la región. Liberándose de influencias extranjeras como la abstracción, es comprensible por tales interpretara los motivos del rechazo por la no-figuración tanto latinoamericana como nacional (en la I Biental Centroamericana de Pintura).

También, se percibe la influencia que significó la crítica argentina Marta Traba para la promoción de dicho estilo en la región, y la negación de la no-figuración como posibilidad artística en Latinoamérica: "Una mirada distinta es la que transmite Traba sobre el informalismo y la neofiguración, que se constituye, paradójicamente, en su puesta alternativa cuando defiende la posibilidad de una plástica propiamente latinoamericana" (De la Nuez, 2014, p. 205). Incluso, es preciso observar como la concepción de un arte latinoamericano va a generar la deconstrucción de las mismas características que sustentaban dicho concepto, según afirma la estudiosa de las posturas de Traba, Natalia Jara Parra:

Como ya se argumentó, para la generación a la cual pertenecía Traba, uno de los objetivos trazados consistía en construir un concepto de "arte latinoamericano" que permitiera generar un marco de lectura propio para el arte de la región. En esta nueva etapa, en cambio, se asume la tarea de replantear las posibilidades y la pertinencia de pensar esas producciones desde un modelo

regional, lo que muchas veces ha implicado el ejercicio de deconstruir los supuestos que sustentaban dicho concepto. De esta manera, aunque la idea de un "arte latinoamericano" no es radicalmente negada, se mantiene pero problematizándola, lo que se evidencia con la puesta en circulación de otras categorías y denominaciones alternativas como "arte de Latinoamérica" o "arte producido en Latinoamérica"... (2008, p. 86)

En este sentido, se evidencia la dificultad para identificar un arte propio en la región, así como la problemática de destruir los presupuestos que sustentan el concepto de arte latinoamericano y, a su vez, la desarticulación de las propuestas pictóricas que se desarrollaban: "Por otra parte, Traba emplea el término neofiguración de manera un tanto difusa, pero le sirve para certificar la existencia de un cambio de rumbo en la plástica latinoamericana, que se autoafirma frente a los modelos importados del «pop», al arte cinético, el «happening», etc." (De la Nuez, 2014, p. 206). Precisamente, es en este aspecto donde la pintura costarricense se ve afectada, no solo por la negativa a un reconocimiento en la I Bienal Centroamericana de Pintura, sino, por la misma influencia y apoyo que se le brindaba a otro arte en busca de una idiosincrasia latinoamericana. Tales acontecimientos, en general, vienen a provocar un cambio de rumbo en la plástica nacional; esto al haberse agotado las posibilidades no-figurativas y ante un poderoso estímulo a la pintura neofigurativa.

En cuanto a la percepción de la no-figuración como copia del Occidente europeo, y en cuanto a la búsqueda de un arte autóctono en Latinoamérica, con la neofiguración es posible notar que el arte europeo es en realidad un gran interprete, pues reinterpreta trabajos de la estética africana, china, entre otras. No obstante, pareciera que el arte latinoamericano no goza de licencia para la asimilación estética, como sí ocurre con el arte europeo. Al respecto, el estudioso Antonio Salcedo, en su estudio *Irrupción y continuidad de las Vanguardias*

latinoamericanas (2002), propone precisamente la opción de conseguir un proceso natural, mediante la asimilación de las influencias que han mediado en lo que hoy es social y culturalmente Latinoamérica:

Una de las cuestiones que se plantean al respecto, y por las cuales se duda del valor de las manifestaciones artísticas, es porque se piensa o se argumenta que los artistas latinoamericanos no han sido creadores de matrices. Yo creo que sí [sic]. Nosotros somos herederos de la cultura europea, somos occidentales por derecho. No es algo que debamos, es que es así. El arte nuestro tiene elementos que ha tomado de las vanguardias históricas, pero esto es un proceso normal y natural. El ejemplo nos lo dan las mismas vanguardias europeas, que tuvieron como referente el arte del África [sic] negra (Salcedo, 2002, p. 85).

De esta manera, Salcedo plantea la opción de un eclecticismo estético que llegue, de modo natural, a un arte idiosincrático para Latinoamérica. Sin embargo, la búsqueda de dicho elemento lleva, en este caso, a la supresión de la no-figuración y, lo que en consecuencia, esto significó el surgimiento de la neofiguración como respuesta a tal búsqueda de arte autóctono. Por ende la pintura de Costa Rica no escapa a dichas expectativas y propuestas.

En consecuencia, es factible pensar que la transición de la no-figuración a la neofiguración, dentro de la pintura costarricense, significó un proceso natural. Por una parte, el hecho de la reintroducción de la iconicidad (como representación figurativa), en los años setenta, no fue algo nuevo para el concepto: "Así pues, la diferencia de tendencias neofigurativas se explica semióticamente atendiendo al grado de iconicidad o semioticidad que encontramos en las diversas manifestaciones desde 1960" (Marchán, 2012, p. 16). Asimismo, la negación, por una parte, de la pintura no-figurativa como indeterminación figurativa, pero su requerimiento para el nuevo planteamiento pictórico neofigurativo, es algo propio de este último: "Un crítico español, entusiasta de H. Sedelmayr, insinuaba ya desde 1959 la superación del informalismo y advertía que la neofiguración tenía como premisa la existencia de

aquel” (Marchán, 2012, p. 16). Por lo tanto, la neofiguración costarricense se da no solo como un proceso propio de la estética neofigurativa, sino como un proceso natural del arte nacional y latinoamericano.

Hasta aquí, es posible observar como la obras en estudio son referentes visuales de la transición entre la no-figuración y el estilo neofigurativo costarricense. De la misma forma, son textos visuales propios del contexto de la plástica nacional, y textos históricos del movimiento artístico latinoamericano en busca de su idiosincrasia. Por otra parte, son paradigma de los procesos de cambio estilísticos sucedidos dentro de la pintura costarricense.

Para finalizar, se observa que dicho tránsito artístico en el país se sucede como un diálogo estilístico; es decir, la no-figuración como revolución pictórica abre las puertas para que, precisamente, estilos como la neofiguración puedan suceder. De ahí que, la neofiguración requiere de la negación de la abstracción para poder ser considerada un retorno a la figuración, pero requiere de la apertura plástica que esta logra. Por lo tanto, se evidencia una discusión o diálogo entre estilos, en la plástica costarricense.

3.5. Corolario

El estudio sintáctico, semántico y pragmático de las seis obras de los tres representantes de la no-figuración costarricense permite -en primer lugar- establecer cómo fue el final de este estilo y -en segundo lugar- determinar el inicio de la neofiguración en el país. Igualmente, se infiere cómo fue el proceso transitorio entre ambos estilos, al contrastar las propuestas pictóricas en cada uno de los artistas y en conjunto. Con esto se observan las particularidades de la no-figuración y de la neofiguración, en general y, asimismo, se reconocen las

características propias de los estilos en la realidad costarricense y, por último, la particularidad de este tránsito artístico en el medio plástico nacional.

En el caso particular de las obras *Blanco interrumpido* y *Desnudo rojo* del pintor Manuel de la Cruz González, en su nivel sintáctico del análisis las obras proyectan un trabajo técnico análogo; ambas obras presentan planos geométricos con colores primarios y escaso rastro de pincelada. Además, la técnica perfila una relación con diferencias obvias: la no-figuración como representación indeterminada, y una reintroducción icónica de la neofiguración; ambas propuestas se contradicen gráficamente.

En cuanto al nivel semántico, los trabajos plásticos presentan diferencias elementales de sentido. *Blanco interrumpido* propone la utopía de mundo perfecto, el cual funciona como modelo para la sociedad caótica de la época. *Desnudo rojo* refiere al ser humano afligido y empobrecido. No obstante, es admisible advertir un vínculo entre las dos semánticas; esta es la referencia que realizan sobre una sociedad en crisis.

En el nivel pragmático, las pinturas de Manuel de la Cruz González reseñan la realidad social, cultural e histórica del costarricense de los años setenta. Los referentes contextuales de las pinturas determinan que la neofiguración se presenta como un diálogo con el estilo no-figurativo; una como paliativo a la problemática de mundo moderno, y la otra representando la difícil realidad del hombre. Ambas pinturas se ligan al mismo contexto: la difícil realidad del ser humano ante el cambio que produce la modernidad tecnológica, industrial, globalizada y amenazante.

Por lo tanto, la transición del estilo no-figurativo al neofigurativo en los trabajos de González es evidente; pero, con diferencias y similitudes esenciales

que prueban como el retorno a la figuración concluyó en un nuevo estilo (neofigurativo) afectado por la no-figuración.

Por otra parte, al estudiar los trabajos pictóricos de Rafael Ángel *Felo* García, en un nivel sintáctico, el uso del chorreado, la mancha y la pincelada se distinguen como influencia de la estética expresionista, postulando una sucesión técnica entre *Ola creciente* y *Tugurios*. Sin embargo, la discrepancia se percibe en el tipo de representación: *Ola creciente* como indeterminismo figurativo y *Tugurios* como retorno a la figuración icónica, en el trabajo de García.

A nivel semántico, el estudio permite observar que *Ola creciente* refiere al cambio, tanto de la plástica como del ser nacional, ante la globalización que procuraba una internacionalización del arte costarricense. El trabajo pictórico neofigurativo se simboliza como realidad social, producto del cambio nacional derivado de la modernidad en urbanismo, industria y población. Ambos trabajos manifiestan un sentido semejante, pero con representaciones icónicas diferentes, las cuales se conciben como elementos de un mismo contexto nacional.

En cuanto al estudio del nivel pragmático de las pinturas de García, la técnica expresionista y la semántica manejada en la obra *Tugurios* la proponen como obra neofigurativa, pues vincula la realidad social (pobreza y migración campo-ciudad) con su representación sémica. Asimismo, la relación contextual de *Ola creciente* como ruptura en el medio plástico del país, demuestra el pragmatismo de las obras como referentes contextuales y agentes de cambio artístico-cultural.

Con lo anterior, es posible deducir que entre los estilos presentes en la labor de García, tanto por una correspondencia técnica resuelta icónica y

semánticamente de diferente manera, se establece una comunicación. Dicha comunicación entre los estilos responde a un mismo contexto; esto logra nuevos planteamientos para la plástica nacional, en el sentido de nuevas posibilidades plásticas.

Según las razones del estudio, el trabajo pictórico de Lola Fernández Caballero permite identificar una transición particular entre las formas estéticas. A nivel sintáctico, el análisis de las obras *Supervivencia* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* permite observar -al igual que con los otros artistas en estudio-, una continuación técnica del informalismo hacia la representación icónica de la neofiguración. No obstante, es evidente en un enfoque semántico donde la no-figuración se interpreta como la supervivencia del ser humano ante la lucha de la modernidad. Esto a su vez se liga contextualmente con la realidad de la modernización como auge industrial y tecnologización de la vida cotidiana. De igual forma, la neofiguración simboliza el desdoblamiento de la personalidad en lucha entre *yo* y *no-yo* [alter-ego] (*ser esquizofrénico*); así, logra vincularse con el contexto sociohistórico debido a la despersonalización del ser consumista (ensimismamiento-alienación).

Por lo tanto, se interpreta un diálogo entre los trabajos, las obras discuten sobre el mismo tema; aunque la no-figuración se preocupa por el efecto del caos de la modernización en el hombre, y la neofiguración se enfoca en el cambio ideológico del ser humano, ambas demuestran igual referencialidad respecto a la misma realidad socio-cultural del país.

En consecuencia, se puede afirmar que la transición de la no-figuración a la neofiguración en el medio cultural costarricense, significó una refutación de estilos. Esto es posible, si se considera que la nueva figuración retoma la

representación icónica y niega la postura de indeterminación figurativa de la pintura abstracta. Sin embargo, ambos estilos dialogan técnicamente, posibilitando lo que es una apertura técnica y estilística, pues la ruptura de la no-figuración facilitó el cambio de representación en la neofiguración, sin variar el manejo desarrollado por la abstracción.

Asimismo, las obras no-figurativas poseen perspectivas diferentes en sus semánticas, tanto entre sí como en analogía con la pintura neofigurativa; sin embargo, todas convergen en la predilección por el ser humano. En este sentido, se observa que la representación no-figurativa se interesa por la vida del ser humano, representándolo de forma utópica, subjetiva o contextual. Por otra parte, las imágenes neofigurativas presentan una sola semántica sobre la misma condición del hombre, ya sea la desventura, pobreza o despersonalización del ser, es decir el infortunio del ser humano.

Por consiguiente, las obras en estudio se consideran referentes visuales de la transición entre la no-figuración y la neofiguración costarricense, ya que, conciernen al contexto histórico, social y cultural de Costa Rica e, incluso, del medio artístico latinoamericano (búsqueda de una idiosincrasia común). De tal modo la transición, dentro de la pintura costarricense, significó un proceso natural de cambio, pues la reincorporación de la figuración no fue algo nuevo para el estilo neofigurativo. Por último, ambos modelos estéticos se pueden considerar paradigmas de los procesos de cambio estilísticos en de la pintura nacional.

Finalmente, la neofiguración niega a la abstracción al volver a la figuración; sin embargo, la requiere para definirse, pues reutiliza las técnicas expresionistas. Asimismo, sintácticamente se vinculan (iguales procesos

técnicos). Pero, semánticamente, esto puede variar cuando se considera el contexto en ambas formas, el cual es básicamente el mismo pero con modos de interpretar la realidad diferente: orden-angustia, subjetividad (ruptura)-pobreza (crítica social), modernidad desesperación-deshumanización. Por ende, en el acontecer costarricense, los estilos no-figurativo y neofigurativo requieren de la coexistencia para reafirmar sus posturas y conseguir definirse dentro del medio pictórico nacional.

Conclusiones

Con la finalidad de conocer el proceso de los significados que subyace en la transición del arte abstracto a la neofiguración (1970-1978), dentro de las producciones visuales costarricenses de Manuel de la Cruz González Luján, Rafael Ángel *Felo* García Picado y Lola Fernández Caballero, como aporte a una lectura crítica del arte costarricense finisecular (siglo XX al XXI), se realizó un estudio semiótico en el cual se pudo establecer lo siguiente:

1. Los principales componentes sintáctico-semánticos que intervienen en el proceso de construcción del arte no-figurativo costarricense, permiten determinar tanto la finalización de este estilo, como su correspondencia con el contexto socio-cultural del último tercio de siglo XX.

Inicialmente, se logró comprobar que la obra *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz González se clasifica como abstracción geométrica. Esto ocurre al determinar que, el uso de colores primarios (como el blanco que simboliza el cambio, la transición y la pureza), dispuestos de manera plana (con el cuadrado, el rectángulo y la proporción áurea que simbolizan equilibrio, organización y perfección), sugiere el trabajo depurado y preciso de dicho estilo.

Todos estos elementos funcionan como isotopías discursivas, con las cuales connotar una utopía espacio-temporal, la cual plantea una realidad alternativa y armónica. De esta forma, se puede afirmar que *Blanco interrumpido* presenta un claro interés por transmitir la representación de *armonía absoluta* con la cual *integrar al ser humano en el cosmos*.

En el caso de *Ola creciente* de Felo García, debido a la libertad en la creación plástica con manchas, pinceladas y texturas muy sueltas, es posible denotar la sensibilidad del pintor, lo cual la propone como una obra expresionista. Sin embargo, el particular trabajo de boceteo en este texto pictórico, establece una particularidad de la no-figuración costarricense, ya que, en el expresionismo europeizante no median reglas para la creación pictórica. De igual manera, *Ola creciente* del mismo autor establece la ruptura de dicho estilo, en concordancia con lo que tradicionalmente se realizaba en Costa Rica. Esto, a su vez, proyecta a la obra como *revolución plástica* dentro del arte nacional, tanto por la ruptura pictórica como por la posterior aceptación del estilo dentro de la pintura costarricense.

En cuanto a la pintura *Supervivencia* de Lola Fernández, esta se asimila como de tendencia informalista, debido a la expresividad de la pincelada, el uso de chorretes, y la asimilación de materiales y técnicas novedosas, como son el collage y las transferencias. Asimismo, la simbología de la obra se evidencia al estudiar colores como el rojizo y el gris acero; este último se asocia con elementos mecánicos, técnicos e industriales, lo cual sugiere una relación con el título de la serie *La máquina*, a la cual pertenecen las obras. A esto se suma la presentación de imágenes dentro del trabajo, lo cual propone en la obra una discursividad relacionada con la contemporaneidad (política, ciencia, cultura y

vida cotidiana). De esta manera, tales ideas forman isotopías que giran en torno a un único discurso, la modernidad, como imposición del cambio tecnológico para la sociedad y, a su vez, previéndose como caos y confusión.

Por otra parte, la participación de las pinturas *Supervivencia* de Fernández y *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz González dentro de la I Bienal Centroamericana y, dadas las críticas de arte surgidas a causa del veredicto del jurado, se hace evidente el desuso del estilo no-figurativo; asimismo, se observa cómo este estilo generó un discurso rupturista desgastado dentro del panorama artístico costarricense. En consecuencia, a la Bienal se asimila como un síntoma del cambio que se gestaba en la plástica costarricense de la década de 1970.

A nivel pragmático, las obras abstractas *Blanco interrumpido*, *Ola creciente* y *Supervivencia* se relacionan con su contextualización sociohistórica. En este sentido, se perciben varias fases en la Costa Rica de 1960 y 1970: La primera corresponde a la ausencia de conflictos bélico-políticos en el país, a diferencia del resto de la región Centroamericana; sin embargo, Costa Rica no carecía de su propia problemática social, como fueron las protestas por el agua en el proceso de centralización del Estado, la lucha por los problemas de vivienda y enfrentamientos contra los empresarios autobuseros; así como la lucha contra la firma del contrato con la transnacional norteamericana ALCOA (Aluminum Company Amalgamated). También, se observa la transición de una Costa Rica de un modelo agroexportador, a un industrial con la unión al Mercado Común Centroamericano, lo cual demuestra que el país se introducía en procesos de globalización, capitalismo y modernización. Finalmente, se percibe un fracaso del modelo industrial en el país, mediante el aumento del índice de desempleo, y a través de la primera fase de expansión urbana sin previa

planificación, espontánea y desordenada (donde confluían viviendas con comercios, talleres y fábricas).

Con lo anterior, se consiguen asimilar las obras abstractas de los artistas estudiados como referentes contextuales de la realidad del país en las décadas de los años sesenta y setenta. *Blanco interrumpido* refiere a una utopía perfecta e idealizada de la realidad como -en contraposición a los afeamientos de la ciudad y la problemática social- donde muestra un paradigma de orden y perfección. Igualmente, *Supervivencia* representa la realidad costarricense industrializada y caótica, tanto a nivel social como urbano; esto se logra mediante la presentación de figuras que indican la relación con la máquina y la tecnología. Por último, *Ola creciente* representa los cambios en la plástica costarricense lo cual, más que rupturista, se asume como revolución plástica, tanto por la novedad pictórica que significó, como por la posterior y paulatina aceptación de un modelo pictórico relacionado con los mismos cambios económicos y políticos que conllevó el sistema industrial.

Sin embargo, el estilo abstracto en el país concluye equiparándose a como un discurso que, por más de diez años, se fue desgastando hasta que, en 1971, en la I Bienal Centroamericana de Pintura, mostraba señales de fin. Las obras estudiadas forman parte de una muestra de pintura que llegó a formar parte de la academia y, finalmente, se incorporó a la pintura costarricense. Con esto último, perdió su sentido rupturista y -actualmente- solo se interpreta como esa revolución plástica que significó para el arte costarricense en un momento dado.

2. En segunda instancia, el estudio de los niveles semióticos en los textos artísticos *Desnudo rojo*, *Tugurios* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie:*

Arquetipos de los tres artistas estudiados, evidencian la presencia neofigurativa en el contexto de la plástica costarricense, en los años de 1970. Esto se logra, al observar un retorno a una figuración de fuerte influencia abstracta, posterior al periodo no-figurativo en el país.

Para el estudio de la neofiguración costarricense, se establece como contexto inmediato los Salones de Artes Plásticas (1972), los cuales se interpretan como un impulso para las nuevas propuestas artísticas surgidas posterior a la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971). Con esto, se dio fin a la no-figuración en Costa Rica.

El estilo neofigurativo se dio en Costa Rica durante la década de los años setentas. Un ejemplo de ello son al estimar las obras *Desnudo rojo*, *Tugurios* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la Serie: Arquetipos*, las cuales no son solamente un retorno a la figuración, sino que presenta tanto la influencia abstracta, como una recurrente semántica social en su configuración pictórica.

En las pinturas mencionadas, se estudió inicialmente el plano de la expresión. En el caso de *Desnudo rojo*, elementos plásticos como el color, la línea y la forma, establecen una sujeción técnica con respecto a las anteriores propuestas pictóricas de Manuel de la Cruz; en *Tugurios*, la composición y las representaciones como cables de luz, antenas de televisión, ropa tendida y las casas, evidencian la reintroducción de la figuración por parte de Felo García; asimismo, recursos técnicos como el frotado, las texturas visuales y táctiles, manifiestan la sujeción técnica del expresionismo del artista. Todas estas relaciones técnicas y expresivas de abstracción y figuración, también son una constante presente en *Segunda etapa: Cuarta escalera Serie: Arquetipos*. Por lo tanto, estas pinturas, como retorno figurativo y reutilización técnica de la

abstracción, se convierten en evidencias determinantes de la neofiguración costarricense.

En cuanto al *plano del contenido*, es evidente una relación signica, de las tres obras neofigurativas, con una misma semántica social. Por ejemplo, cuando se estudian los signos y símbolos de la pintura *Desnudo rojo*, se obtienen significantes como: desnudez, rojo, mujer, desnudez del pecho, flores y negro, los cuales establecen significados como: carencia o pobreza, vida, humillación, pasividad y pesar. Esto genera una semántica de la obra como pesadumbre y abatimiento, lo cual refiere la realidad socio-cultural de Costa Ricas en los años setenta. Asimismo, los signos de *Tugurios*, con sus chozas y las otras representaciones (cromemas gris y blanco como referentes de esa *cultura de la pobreza*), funcionan como isotopías de un sentido de pobreza; o sea, un nuevo *paisaje urbano marginal*, que ubica la obra como de carácter social, pues, representa la realidad costarricense de esa época. En el caso de la pintura de Lola Fernández, signos como la *escalera* asumen una permutación entre formas de ser; es decir constituyen una dicotomía (*bien-mal*) y una dualidad del ser: (*yo y no-yo* [alter-ego]). Esto es representación de un desdoblamiento de la personalidad, en tanto ser esquizofrénico como símil de la sociedad contemporánea; así, sirve para representar convenciones sociales y asumir una posición de crítica social del contexto costarricense de la década de 1970.

En este sentido, las semánticas manejadas en las distintas obras figurativas analizadas, proyectan temáticas sobre el ser humano y su entorno que, como revela el especialista Marchán Fiz (2012), es una de las características principales de la neofiguración.

Contextualmente, las pinturas neofigurativas revelan -de cierta manera- la realidad costarricense de los años setenta, la cual se presenta como una época de cambio, tanto a nivel local como global. En consecuencia, factores como el neoliberalismo, el desarrollo industrial, la globalización, así como por la expulsión del campesino empobrecido, refieren una *crisis de valores* que se hace presente dentro de las semánticas de estas pinturas. Por ejemplo, en el caso de *Desnudo rojo* como se representa a través del campesino empobrecido. En *Tugurios* de Rafale Ángel *Felo* García, se muestra el crecimiento desordenado de la ciudad y su posterior afeamiento, producto de la *migración campo-ciudad*; así, esta obra presenta este nuevo paisaje urbano-marginal, como una *crítica social* a la época. Por otra parte, la transformación ideológica del sujeto social costarricense, se observa a través de una permutación en la vida cotidiana de este, lo cual lleva a un individualismo y una despersonalización del ser; esto se advierte en la transfiguración-ruptura de la pintura de Fernández, quien a través de ciertos simbolismos como la dicotomía de los personajes (*ser esquizofrénico-niño, bien-mal*) presenta la transformación y *despersonalización* sociales. Las representaciones proyectan el contexto social costarricense de los años setenta y, como críticas sociales, conforman el estilo neofigurativo del país.

Las pinturas estudiadas se conciben como los referentes de la neofiguración costarricense, tanto por sus particulares características, por ejemplo la reintroducción icónica (figuración), así como por la reutilización de técnicas propias de la no-figuración anterior. Así, en el caso de *Desnudo rojo* la influencia abstracta geométrica es clara por el uso de planos de colores primarios y secundarios, así como por una estilización geométrica; igualmente, esto ocurre con el nuevo paisaje costarricense en *Tugurios*, mediante sus *casuchas de*

madera, representadas por medio de manchas y texturas propias del expresionismo de Rafael Ángel *Felo* García; finalmente, el informalismo presente en la obra de Lola Fernández, remiten al proceso de los anteriores textos mencionados.

3. Por último, al estudiar el cambio del arte abstracto a la neofiguración, así como los principales componentes sintáctico-semánticos del arte no-figurativo, y los niveles semióticos de los textos artísticos neofigurativos, se presenta el proceso transitorio de tales estilos en el contexto cultural costarricense. Es decir, los niveles sintáctico, semántico y pragmático, en seis obras de los tres pintores costarricenses estudiados se establecen cómo fue el final de la no-figuración y el inicio de la neofiguración en el país. De este modo, se observa cómo fue el tránsito de un estilo a otro.

Por ejemplo, en el caso de Manuel de la Cruz González, las pinturas *Blanco interrumpido* y *Desnudo rojo*, proyectan un trabajo técnico semejante a nivel sintáctico; ambas pinturas presentan planos geométricos de colores primarios con poca o nula pincelada. En el nivel semántico, estos trabajos refieren diferencias de sentido; *Blanco interrumpido* simboliza la utopía de mundo perfecto como modelo de la sociedad; *Desnudo rojo*, por su parte, representa al ser humano afligido y empobrecido. Sin embargo, ambas mantienen un vínculo: la semántica de una sociedad en crisis. En cuanto a lo pragmático, las pinturas son referentes contextuales donde se comprueba que la neofiguración refiere un diálogo con el estilo no-figurativo, ya que, una refiere la problemática de mundo moderno, y la otra representa la difícil realidad del hombre contemporáneo, todo dentro de un mismo contexto: la realidad del ser humano ante el cambio de la modernidad globalizada y amenazante.

En el caso de las pinturas *Ola creciente* y *Tugurios* de Rafael Ángel Felo García, por el uso del chorreado, la mancha y la pincelada se asumen -en un nivel sintáctico- como tendencia estética expresionista, lo cual demuestra una sucesión técnica de las obras. Semánticamente, las pinturas refieren un cambio tanto de la plástica, que buscaba la internacionalización del arte costarricense con la no-figuración, como del ser costarricense ante un mundo globalizado; así, la neofiguración tematiza la realidad social, producto del cambio nacional (urbanismo, industria y población), como producto de la modernidad. En consecuencia, también es posible observar que, a nivel pragmático, las obras de García (tanto la neofigurativa, que enlaza la realidad social -pobreza y migración campo-ciudad, como la relación contextual de la obra *Ola creciente*, en tanto ruptura de la plástica del país), se constituyen en referentes contextuales y elementos de cambio artístico-cultural. De esta manera, se establece una comunicación entre dichos estilos, en correspondencia con un mismo contexto.

Por otra parte, las pinturas *Supervivencia* y *Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo* de Lola Fernández, son ejemplos de la constante técnica del informalismo, en la plástica de la artista. En la propuesta semántica, la no-figuración es la supervivencia del ser humano ante la lucha contra la modernidad; igualmente, la neofiguración simboliza el desdoblamiento de la personalidad (*ser esquizofrénico*). Ambas obras se vinculan con el contexto, al exponer la realidad modernizada del país (industrializada y teológica), y la despersonalización del ser consumista. Con lo anterior, se afirma que existe un diálogo en las pinturas, respecto a la idea de la modernización como caos para el hombre y su consecuente cambio ideológico; así, estos textos hacen referencia a la realidad social del país.

En el medio cultural costarricense se distingue una transición de la no-figuración a la neofiguración, la cual representa una contradicción de estilos. Esto se debe a que la nueva figuración retoma la representación icónica, y niega la postura de indeterminación de la no-figuración. No obstante, esta transición significó un diálogo técnico entre estilos. Igualmente, aunque en su semántica, las obras poseen perspectivas diferentes, convergen en una idea predilección por el ser humano y la influencia del medio en este; o sea, temáticamente se vinculan a través del infortunio del ser humano. Finalmente, se considera que la neofiguración es una negación de la abstracción pura al retomar la figuración; sin embargo, requiere de esta para definirse ante la figuración tradicional, pues la neofiguración retoma la técnica no-figurativa.

En conclusión, es posible conocer el fin de la no-figuración no solo como un elemento de ruptura, sino como revolución plástica. Esto permitió nuevas formas artísticas -como la misma neofiguración la cual goza de licencia técnica más expresionista gracias a la abstracción-, tras la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971). De tal forma, el estudio determinó la existencia de la neofiguración dentro de la plástica costarricense, la cual inició en el contexto artístico de los Salones Nacionales de Artes Plásticas, y mostró la reintroducción icónica (como negación de un pasado no-figurativo) ligada a técnicas abstractas. Por último, se logra establecer que, la transición de la no-figuración a la neofiguración costarricenses, es muestra de un proceso pictórico del arte nacional relacionado con el contexto local, regional y global; asimismo, se determinó la existencia de un diálogo entre ambos estilos, tanto por el trabajo técnico y semántico, como por su relación contextual.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, Nicola. (1974). *Diccionario de filosofía*. (2.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Alvarado-Venegas; Ileana, Barquero-Segura; Elizabeth y Quirós, Luis Fernando. (2005). *Felo García: artista, gestor, innovador*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.
- Alvarenga-Venutolo, Ana Patricia. (2005). *Los ciudadanos y el estado de bienestar: Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Ávila-Salas, Marjorie. (2014). La representación del impulso espacial geométrico en América Latina. Trascendencia universal e influencia en Costa Rica a lo largo del siglo XX, a la luz de la exposición Constelaciones, FIA-14, Museo Calderón Guardia. *III Coloquio internacional Repensar América Latina desde sus categorías culturales Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas*. Universidad de Costa Rica.
- Barrionuevo Chen-Apuy, Flora. (2003). *Manuel de la Cruz González*. San José, Costa Rica: EUCR.
- Barthes, Roland. (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Barthes, Roland. (1993). "Elementos de semiótica (extracto)". En: *La aventura semiológica*. (20-58). Barcelona: Editorial Paidós.
- Barzuna-Pérez, Guillermo. (2005). *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000 EUCR*. San José: EUCR.
- Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bonell, Carmen. (2000). *La divina proporción. Las formas geométricas*. Barcelona: Edicions UPC.
- Carrere, Alberto y Saborit, José. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Corbalán, Fernando. (2009). "La proporción áurea, el diseño y la naturaleza". Por Joaquín Giménez (Ed.) *La proporción: arte y matemática*. (103-121). Barcelona: Editorial GRAÓ.
- Chen-Sham, Jorge. (2001). *Actas del simposio hacia la comprensión del 98: representaciones finiseculares en España e Hispanoamérica*. San José: EUCR.
- Chevalier, Jean. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. (2009). *Diccionario de los símbolos*. (2.^a ed.). Edición. Barcelona: Herder.
- Consejo Superior Universitario Centroamericano. (1971). *Catálogo de la I Bienal Centroamericana de Pintura*. San José.
- Cuevas-Molina, Rafael. (2008). *Tendencias en la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- De Micheli, Mario. (1993). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deneb, León. (2001). *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Días-Bringas, Tamara. (2003). *En el trazo de las constelaciones*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Eco, Umberto. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: University Press.
- Fernández-Chiti, Jorge. (2003). *Diccionario de estética de las artes plásticas*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi.
- Foucault, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones Literales.
- Galería-Valanti. (1998). *Lola Fernández 1948-1998: 50 años de pintura*. San José.
- Gérard, Genette. (1997). *La literatura a la segunda potencia*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba.
- González-Kreysa, Ana. (2007). *Historia general del arte*. San José: EUNED.
- Grupo M. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez, Claudio (1977). *Algunos aspectos de la evolución del arte de Lola Fernández*. San José, C.R.: [editor no identificado].
- Jara-Parra, Natalia. (2012). "Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica". Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del arte. Santiago, Chile. Universidad de Chile.
- Kowzan, Tadeusz. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Editores Arco.
- Lucie-Smith, Edwart. (1983). *El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Cátedra.

- Malin, Frederick. (1984). *Mirar un cuadro: para entender la pintura*. (2.^a ed.). Madrid: H. Blume Ediciones.
- Marchán-Fiz, Simón. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. (11.^a ed.) Madrid: Ediciones Akal.
- Merizalde-Salazar, Catherine. (2013). *Reflexiones éticas y estéticas a partir de "Agonía permanente"*. (Tesis de Licenciatura en Artes). Universidad Central del Ecuador.
- Molina-Jiménez, Iván. (2005). *Costa Rica del siglo XX al XXI. Historia de una sociedad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina-Jiménez, Iván. (2007). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Montero, Carlos Guillermo. (2015). *Arte costarricense 1897-1971*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Montero, Shirley. (2004). *Los metadiscursos (re)visionistas de la identidad nacional en Cruz de olvido de Carlos Cortés*. (Tesis de Maestría en Literatura). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.
- Museo de Arte Costarricense. (1974). *Lola Fernández retrospectiva: 30 años de pintura*. San José.
- Museo de Arte Costarricense. (2001). *Arte de Costa Rica: veinte mujeres del siglo XX*. San José.
- Pérez-Rioja, José Antonio. (2003). *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. (7.^a Ed.). Madrid: Tecnos.
- Pozuelo, José. (2009). "La isotopía". En: *Estructura del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 205-213.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. 22 ed. Vol. 2. Tomo 2, 4, 5, 6, 7, 9 y 10. Colombia: ESPASA.
- Rojas-González, José Miguel. (1994). *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993: programa re-visión de un siglo*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Rojas-González, José Miguel. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ruhrberg, Karl y Honnef, Klaus. (2005). *Arte del siglo XX*. Köln: Taschen.
- Selva-Acuña, Teresa. (2011). Rasgos del mundo de la América antigua en la pintura abstracta moderna y contemporánea. *VIII Jornadas Nacionales de*

Investigación en Arte en Argentina. Universidad Nacional de La Plata.

Talens, Jenaro; Romera-Castillo, José; Tordera, Antonio y Vicente-Hernández, Esteve. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Tamburrino-Cabrera, Estefanía. (2008). *Análisis crítico descriptivo de la nueva figuración argentina 1961-1965*. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé. (Tesis de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile.

Tresidder, Jack. (2003). *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, íconos y emblemas tradicionales*. México, Distrito Federal: Grupo Editorial Tomo.

Triana-Cambronero, María Alejandra. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central.

Ulloa-Barrenechea, Ricardo. (1979). *Pintores de Costa Rica*. San José: EUCR.

Vargas-Flores, María del rosario y Sáenz-Castro, Irene. (1979). "50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González". (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.

Vargas Solís, Luis Paulino. (2007). *Modelo desarrollista y de industrialización sustitutiva*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Zavaleta-Ochoa, Eugenia. (1992). "Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971". (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.

Zavaleta-Ochoa, Eugenia. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.

Publicaciones periódicas

Alvarado Venegas, Ileana. (2011). Felo García y la representación de la arquitectura marginal. *Revista Comunicación*, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago, Vol. 20, 1, enero-junio, pp. 67-74.

Calvo, Esteban. (2014). Manuel de la Cruz González, su noción de "arte cósmico": la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación. *Escena. Revista de las artes*. 72 (2), 101-121.

De la Nuez, José. (2014). Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística. *Aisthesis*. 55, 197-212.

- González-Kreyza, Ana. (2012). Música y artes visuales en Costa Rica. *Káñina. Revista de artes y letras*. 36 (Extraordinario), 33-36.
- González, Manuel de la Cruz y Calvo, Esteva. (Ed.). (2014). El arte como integración cósmica. *Escena. Revista de las artes*. 72 (2), 158-172.
- Guardia, María Enriqueta. (2008). Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia. *Escena. Revista de las artes*. 31 (63), 45-52.
- Malagón-Kurka, María Margarita. (2008). "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980". Bogotá: *Revista de Estudios Sociales*. 31, 16-33.
- Montero, Guillermo. (2012). La I bienal centroamericana de pintura. *Káñina. Revista de artes y letras*. 36 (extraordinario), 85-89.
- Montero Rodríguez, Daniel. (2014). "La (re)presentación del espacio nacional en las manifestaciones pictóricas "Panal" (1991) y "Enjambre" (1994) del artista costarricense Rafael Ángel "Felo" García". *Káñina, revista de artes y letras*, Universidad de Costa Rica. XXXVIII (2): pp. 191-207.
- Pérez, Yamileth. (2009). Manifiestos subyacentes de la obra artística de Felo García. *Escena. Revista de las artes*. 32 (64), 71 - 79.
- Popper, Karl. (1991). Los dos significados de falsabilidad. *Revista de Filosofía* (Madrid). 5 (3), 3-II.
- Salcedo, Antonio. (2002). Irrupción y continuidad de las Vanguardias latinoamericanas. *Artígrama*. núm. 17, 71-88.
- Sarriugarte, Iñigo. (2013). Deslegitimando los estereotipos pictóricos españoles: de Equipo Crónica a Antonio Saura. *Revista Aisthesis*. (53), 53-72.
- Solano-Brizuela, Ericka. (2014). José Miguel Rojas en el contexto de la neofiguración: pintura y obra gráfica de 1984 a 1997. *Káñina. Revista de artes y letras*. 38 (2), 225-238.
- Torres-Michua, Armando. (1974). El arte a 100 años del impresionismo. *Revista de la Universidad de México*. (10), 34-39.
- Zavaleta-Ochoa, Eugenia. (1993). Gestación del arte abstracto en Costa Rica. *Káñina. Revista de artes y letras*. 17 (2), 245-265.
- Zavaleta-Ochoa, Eugenia. (2012). Sensibilidad de vanguardia: Manuel de la Cruz González. *Káñina. Revista de artes y letras*. 36 (extraordinario), 99-100.

Referencias electrónicas

Agesta, María de la Nieves y Jorgelina-Ivars, María. (1989). La historiografía del arte: Principales corrientes y claves de lectura. Recuperado de <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/historiadelarteylacultura/Corrientes%20historiograficas%20-%20apunte.pdf> [Consulta 15 ago. 2015].

Aguilar, Thais y Báez, Eunice. (2013). Lola Fernández. *Revista Perfil*. Recuperado de http://www.revistaperfil.com/mujeres_en_portada/Lola_Fernandez_0_434956504.html [Consulta 25 may. 2015].

Alcaide-Ramírez, Aurora. (2010). Cómo mirar un cuadro abstracto: Aproximación a la abstracción pictórica mediante el análisis de obras realizadas por mujeres. *Revista Creatividad y Sociedad*. 15 (5), 1-29. Recuperado de http://www.xtec.cat/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/15b5d3de-ff8f-435a-80d5-164c9bd4be75/creatividadysociedad_como%20mirar.pdf [Consulta 25 abr. 2015]

Alvarado-Venegas, Ileana. (2011). Felo García y la representación de la arquitectura marginal. *Comunicación*, Instituto Tecnológico de Costa Rica. Año 32 / vol. 20, número 001. Recuperado de <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/826/740> [Consulta 17 10 jun. 2015].

Bonilla-Merchav, Luran. (2014). *Manuel de la Cruz Gonzalez: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica*. (A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York, *Academic Works*). Recuperado de http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/172 [Consulta 15 feb. 2016].

Chinchilla-Ugalde, Darío. (2009). El adelantado Felo García. *Nación Áncora*. Recuperado de <http://www.nacion.com/ancora/2009/enero/25/ancora1846154.html> [Consulta 06 may. 2015].

Tabarez-Reyes, Nidia. (2009). Esbozo histórico del arte de representación en paisajes en Venezuela desde principios hasta fines del siglo XX. *Tiempo y Espacio [online]*. vol.19, n.51, pp. 89-110. Recuperado de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-94962009000100006 [Consulta 20 may. 2016].

Triana-Cambronero, María Alejandra. (2012). Lola Fernández, alquimista. *La Nación Archivo*. Recuperado de http://www.nacion.com/archivo/lola-fernandez-alquimista_0_1300470011.html [Consulta 25 may. 2015].

Triana-Cambronero, María Alejandra. (2013). Las tramas de Felo García. *La Nación Áncora*. Recuperado de <http://wfnod01.nacion.com/2010-10-31/Ancora/NotasSecundarias/Ancora2537543.aspx> [Consulta 06 may. 2015].

Ulloa, David. (2012). Museos del Banco Central se engalanan con lo mejor de Lola Fernández. *Revista digital de arte y cultura costarricense RedCultura.com*. Recuperado de <http://redcultura.com/php/Articulos1048.htm> [Consulta 25 may. 2015].

Vargas-Durán, Johnny (1999): La producción cultural y la comunicación plástica en la modernidad. *Revista Latina de Comunicación Social*. 16. Recuperado de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999iab/110vargas.htm> [Consulta 04 may. 2015].

Zúñiga, Randall. (2013). La mirada de Lola. *Revista Su Casa*. Recuperado de <http://www.revistasucasa.com/articulo/especiales/la-mirada-de-lola> [Consulta 25 may. 2015].

Anexos

Figura No. 1
Blanco interrumpido (1971)



Tomado de: Triana-Cambronero, María Alejandra. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central. Pág. 109

Figura No. 2
Desnudo rojo (1978)



Tomado de: Triana-Cambronero, María Alejandra. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central. Pág. 30

Figura No.3
Ola creciente (1967)



Tomado de: Alvarado-Venegas; Ileana, Barquero-Segura; Elizabeth y Quirós, Luis Fernando. (2005). *Felo García: artista, gestor, innovador*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica. Pág. 59

Figura No.4
Tugurios (1970)



Tomado de: Alvarado-Venegas; Ileana, Barquero-Segura; Elizabeth y Quirós, Luis Fernando. (2005). *Felo García: artista, gestor, innovador*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica. Pág. 61

Figura No.5
Supervivencia (1971)



Tomado de: Rojas-González, José Miguel. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica. Pág. 117

Figura No.6

Segunda etapa: Cuarta escalera de la serie: Arquetipo (1976)



Tomado de: Rojas-González, José Miguel. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica. Pág. 237