

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA DE LA CATEGORÍA ARTE PRECOLOMBINO EN COSTA RICA
(1887-2010).

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

JOSÉ MANUEL SOLÓRZANO SALMERÓN

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
2017

Para vos, mamá.

Agradecimientos.

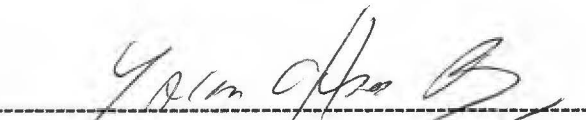
A mi familia, por haber estado desde el inicio. A mis padres, Mariano, por su inagotable interés por las antigüedades, y Rosario, quien ha sido una constante fuente de fortaleza y sabiduría. A mis hermanas, Mariana y Lourdes, quienes me apoyaron en mis estudios cuando fue necesario. A tío Otto por la computadora en la que se inició este trayecto, y a tía Xinia por servir de puente.

A mi comité de tesis, por su apoyo incondicional durante todo el proceso de investigación. A la Dra. Patricia Fumero, por su minuciosa dirección. Al Dr. Alexander Jiménez, por sus atinadas observaciones desde la etapa previa a la elaboración del documento. Finalmente, al Máster Efraín Hernández, cuyo trabajo y guía han sido una fuente de inspiración desde el inicio de mi carrera universitaria.

A mis amigos Alison y Marco, con quienes he compartido los momentos definitivos desde los días en la Colina de los Vientos. A mis compañeros y amigos de la Universidad Nacional, Carlos, Laura, Ksenia, Silvia, Gustavo, quienes han estado allí de múltiples maneras durante todo este proceso. Al “petit comité” de la maestría, en particular a Rebeca A. y Marta Rosa, quienes estuvieron de manera constante durante el proceso vital que coincide con la elaboración de esta tesis. También, a todas las personas que de un modo u otro, fueron partícipes de este proyecto y de la carrera artística que le da un fundamento existencial.

Finalmente, a todas las personas que colaboraron desde la institucionalidad para posibilitar esta investigación. A la directora del Posgrado en Artes, Dra Marjorie Ávila, al personal administrativo y demás profesores de la Maestría en Artes. Al personal del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Costa Rica, y al personal de la Biblioteca Nacional, en particular quienes laboran en la Sala de Colecciones Especiales, cuya ayuda posibilitó el estudio de los documentos decimonónicos y de principios del siglo XX que forman parte del corpus de esta investigación. Asimismo, al personal del archivo del Teatro Nacional de Costa Rica y de la biblioteca del Museo Nacional de Costa Rica, por su ayuda desinteresada.


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




Doctor Salomón Chaves Badilla
Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado



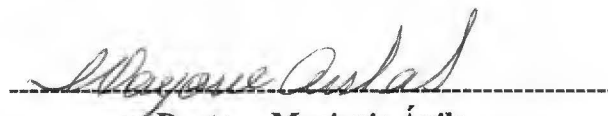
Doctora Patricia Fumero
Directora de Tesis



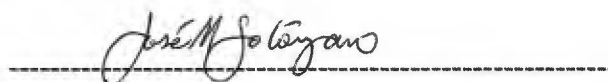
Doctor Alexander Jiménez
Lector



Master Efraín Hernández
Lector



Doctora Marjorie Ávila
Directora
Programa de Posgrado en Artes



José Manuel Solórzano Salmerón
Candidato

Índice

Dedicatoria.....	i
Agradecimientos.....	i
Hoja de aprobación.....	ii
Índice.....	iii
Resumen.....	v
0. Introducción.....	1
0.1 Introducción.....	1
0.2 Justificación.....	2
0.3 Delimitación.....	4
0.4 Problemática: Preguntas de investigación.....	6
0.5 Objetivos.....	7
0.5.1 Objetivo general.....	7
0.5.2 Objetivos específicos.....	7
0.6 Estado de la cuestión.....	7
0.6.1 Arte precolombino como discurso.....	7
0.6.2 Arte precolombino como objeto de exhibición.....	13
0.6.3 Arte precolombino como arte costarricense.....	16
0.7 Marco teórico-conceptual.....	22
0.7.1 Lo estético y lo artístico.....	23
0.7.2 El círculo del arte: teoría institucional.....	25
0.7.3 Pantalla artístico-cultural.....	27
0.7.4 Criterio honorífico: colecciones culturales.....	28
0.7.5 Claves para el consumo: el componente teórico.....	30
0.8 Metodología.....	31
0.9 Esquema capitular.....	32
1. Capítulo 1.....	35
1.1 Hacia la imagen nacional.....	35
1.2 Nociones de arte en el siglo XIX en Costa Rica.....	36
1.3 Coleccionismo y exhibición pública.....	40
1.4 Estetización de los artefactos precolombinos.....	46
1.4.1 Discurso estetizante en Costa Rica.....	48
1.5 Balance general.....	56
2. Capítulo 2.....	60
2.1 Arte, imagen nacional e indígenas.....	60
2.2 La polémica nacionalista: imagen nacional, indígenas y arqueología.....	61
2.3 Arte y cultura impresa en los inicios del siglo XX en Costa Rica.....	66
2.4 Arte precolombino a inicios del siglo XX.....	72
2.5 Balance general.....	80
3. Capítulo 3.....	83
3.1 La generación de un sistema artístico.....	83
3.2 Innovaciones artísticas y exposiciones de arte precolombino.....	85
3.3 Arte precolombino en la época de las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937).....	87
3.3.1 Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino (1934).....	88

3.3.2	Procesos de identificación y exclusión.....	91
3.4	Desarrollos teóricos: apreciar y estudiar el arte precolombino.....	95
3.5	Balance General.....	103
4.	Capítulo 4.....	108
4.1	Investigación arqueológica, divulgación y apreciación artística.....	108
4.2	Arte aborigen en Costa Rica (1941-1948).....	110
4.3	Cambios institucionales y divulgación: el Museo Nacional de Costa Rica.....	116
4.4	Arte precolombino costarricense (1952-1977).....	118
4.4.1	Inicios del discurso académico en artes y elaboración teórica de lo artístico en el discurso arqueológico.....	118
4.4.2	Discurso artístico sobre lo precolombino.....	123
4.4.2.1	Patrimonio precolombino: arqueología, arte.....	127
4.4.2.2	La definición de lo artístico.....	128
4.5	Balance general.....	130
5.	Capítulo 5.....	133
5.1	Arte precolombino y patrimonio cultural.....	133
5.2	Ciencia versus estética.....	134
5.3	Lo precolombino en la historia del arte costarricense: fronteras étnicas.....	137
5.4	Puntos de encuentro: espacio de exhibición, apreciación estética y patrimonio cultural.....	141
5.5	Balance general.....	149
6.	Capítulo 6.....	152
6.1	Dimensiones históricas, estéticas y artísticas.....	152
6.2	Arte como categoría antropológica.....	153
6.3	Iconografía, diseño y saber práctico.....	158
6.4	La categoría arte precolombino a inicios del siglo XXI.....	162
6.5	Balance general.....	170
7.	Conclusiones.....	173
	Bibliografía y fuentes de información.....	180

RESUMEN

Esta investigación establece la construcción de una categoría, arte precolombino, referida a los artefactos arqueológicos en el actual territorio costarricense, entre los años 1887 y 2010. Aborda, por tanto, el proceso que construye lo precolombino en tanto arte, arte costarricense y objeto con importancia identitaria actual. La investigación emplea una noción de arte basada en el círculo del arte, es decir, arte como una serie de instancias de producción, circulación, definición y consumo interconectadas, en la cual el componente teórico orienta qué ver, y cómo ver, en términos artísticos. Ese componente teórico fundamenta la selección, o no, de ciertos artefactos precolombinos, en nuestro caso, como arte, a través de una pantalla artístico-cultural.

La investigación se divide en seis capítulos. El primero aborda la emergencia de la categoría (1886 y 1900), con la fundación del Museo Nacional de Costa Rica y las Exposiciones Internacionales en las que se presentan artefactos precolombinos como identificadores del país. El segundo capítulo (1893-1930), el desarrollo teórico de las ideas sobre arte que anteceden la entrada de la modernidad artística al país, la construcción de una imagen de lo nacional y el sitio de lo precolombino en este panorama. El tercero (1928-1937), el modo de comprender y apreciar lo precolombino y su dimensión artística en el contexto de la generación de un sistema artístico costarricense, así como la primera exposición oficial de arte precolombino en Costa Rica. El cuarto capítulo (1941-1977) aborda el fortalecimiento institucional relacionado con lo precolombino, la profesionalización del conocimiento a través de los estudios universitarios, y el cómo se construye la categoría arte precolombino desde los discurso arqueológicos y artísticos, en un contexto marcado por la política cultural de divulgación y la afirmación del valor identitario de la arqueología. El quinto capítulo (1976-1988), estudia las relaciones entre la categoría arte precolombino en Costa Rica, los debates sobre patrimonio cultural y la profesionalización de la arqueología en el país. Los temas planteados en este período constituyen la base del panorama abordado en el sexto y último capítulo (1990-2010), en el cual se establecen las relaciones entre los nuevos planteamientos sobre la historia nacional y la categoría arte precolombino en Costa Rica; la discusión del sitio de lo precolombino en la historia del arte nacional y su relación con los pueblos indígenas contemporáneos y, finalmente, el auge del diseño como metodología de estudio del arte precolombino.

0. Introducción.

0.1 Introducción

El tema de esta investigación es la construcción teórica de una categoría particular, arte precolombino, en Costa Rica. Tal y como argumenta la historiadora del arte Esther Pasztory en *Thinking with Things: Towards a New Vision of Art* (2008), la categoría Arte es una construcción de origen occidental ajena al ámbito de producción de los artefactos precolombinos; no hay, en los objetos, cualidades intrínsecas que permitan diferenciar cuál es, o no, arte.¹ La categoría Arte, entonces, corresponde a un uso social que se adjudica a los objetos, de acuerdo a criterios específicos. Conocer cuáles son esos criterios implica estudiar cómo se construye esa categoría que toma una práctica estética –arqueológica– y le da un sentido artístico en la actualidad.

Una práctica estética es la manifestación, en el seno de una cultura, de un sistema de pensamiento referido a las percepciones sensoriales; al tiempo que lo hace visible, la práctica estética orienta la sensibilidad de la cual dicho sistema depende.² Cuando se toman por sinónimos práctica estética y objeto artístico, se hace en función de aquella cultura que los produce y emplea. En el caso del arte precolombino, esta noción obvia los mecanismos de selección de artefactos que median entre el yacimiento y la exhibición.

Así, desde la perspectiva de esta investigación, arte precolombino se refiere a un conjunto de bienes culturales que, siendo arqueológicos y por tanto, no empleados por la cultura que los produjo, poseen un valor como objetos de arte dentro otra cultura. Mediante un proceso de recuperación física, apropiación simbólica y circulación artística, esta otra cultura los reutiliza y relaciona, por su procedencia geográfica, con un desarrollo artístico actual, ligado al mismo tiempo con su horizonte de

¹Esther Pasztory, *Thinking with Things: Towards a New Vision of Art* (Texas: University of Texas Press, 2005), 189-190.

²Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (México: CONACULTA, 2014), 302.

producción —pretérito— y con los límites —en el presente— de la nación en la que se inscribe su actualización artística.

Por tanto, cuando se habla de arte precolombino³ de Costa Rica, se hace a partir de un proceso histórico en el que los artefactos precolombinos han sido recuperados como restos arqueológicos y visibilizados, posteriormente, como expresiones artísticas ligadas a un territorio particular. Es, en el presente, donde los vestigios adquieren nacionalidad y funcionan como objetos de arte.⁴

El objeto de estudio de esta investigación es, dentro de ese proceso, la construcción teórica de una categoría referida a los artefactos precolombinos producidos en el actual territorio costarricense, como un capítulo dentro de la historia del arte nacional en catálogos, libros, trabajos finales de graduación y artículos especializados publicados en Costa Rica.

0.2 Justificación.

Los artefactos arqueológicos, en tanto objetos de arte, poseen una doble naturaleza: una ligada a su pasado y la otra relacionada con su contexto de apreciación actual.⁵ La primera se refiere tanto a su origen como práctica estética, como al proceso de valoración estético-artística que los enlaza con su dimensión actual. Esta última se refiere a su existencia como un sistema de objetos seleccionados y organizados de acuerdo a conceptos del mundo del arte en el presente. Esa doble naturaleza, sin embargo, es propuesta como una sola, al asimilar ambas partes en un solo valor —artístico—, que se

3 El término “arte precolombino” comparte lugar con el de “arte prehispánico” y “arte antiguo de Costa Rica”. Por ser la intención de este proyecto el establecimiento de la construcción de esta categoría en su dimensión histórica, se ha preferido emplear “arte precolombino” por ser el nombre más utilizado. La problematización de los componentes y modos de nombrar en esta categoría queda fuera del ámbito de esta investigación, en tanto ese debate necesita, en primera instancia, del conocimiento de cómo se ha construido ese ámbito teórico a discutir, lo que sí es el objeto de este proyecto.

4 Esta apropiación no se limita al ámbito de la investigación académica; a modo de ejemplo, ese mismo año, en un diario costarricense se publica la presentación en el extranjero de artefactos arqueológicos de la colección del Museo Nacional de Costa Rica como un acontecimiento artístico nacional: Yensy Aguilar Arroyo “Arte precolombino costarricense viaja a Chile,” *Al Día*, 22 de setiembre, 2010, acceso 25 setiembre, 2012.
[http://www.aldia.cr/ad_ee/2010/setiembre/22/nacionales2531080.html]

5 Jaques Thuillier, *Teoría general de la historia del Arte* (México: FCE, 2006), 77-78.

atribuye de modo atemporal a los objetos.

Esta asimilación invisibiliza el hecho de que su contexto de apreciación, actual, corresponde a discursos ajenos al ámbito de producción de los artefactos precolombinos.

Respecto a Costa Rica, ya en 1986,⁶ la historiadora del arte Barbara Braun había señalado la necesidad de visibilizar los discursos contemporáneos que vertebran los modos de exhibir el arte precolombino. A partir de la exposición “Between Continents, Between Seas”, muestra itinerante de arqueología del país que recorrió varios museos de Estados Unidos entre finales de 1981 y principios de 1984, Braun planteó la posibilidad de que la exposición funcionase como un mecanismo de diferenciación entre Costa Rica y el resto de Centroamérica, al enfatizar lo estético y las fronteras socio-políticas actuales, en vez de situar los artefactos en su horizonte de producción, que rebasa estos límites. Este debate, planteado sucintamente como parte de la reseña de la exposición, ha sido soslayado por la importancia atribuida al estudio de los artefactos, así como la asimilación de práctica estética – objeto artístico ya señalada.

Esta investigación, que busca analizar del proceso teórico que construye la categoría arte precolombino en Costa Rica es, por tanto, una primera aproximación panorámica a esa tarea pendiente, necesaria para visibilizar y comprender los mecanismos que articulan el valor artístico de los objetos arqueológicos en la historia del arte en Costa Rica. Se busca situar la discusión en el espacio político, geográfico y temporal en donde son abordados los artefactos como “arte precolombino”, e identificar los procesos que señalan, o no, ese “arte precolombino” como arte costarricense. Establecer, en suma, las características de dicha discusión dentro del desarrollo teórico-artístico en Costa Rica.

La relación de esta categoría con un arte nacional y con una historia del arte costarricense, no es ajena a las tensiones que implican los presupuestos identitarios acerca de lo nacional, tensiones que la invisibilización del proceso de construcción de su valor artístico actual no ha permitido discutir a

⁶ Barbara Braun, “Precolumbian Art of Costa Rica: Some Unresolved Problems,” *Art Journal* 42, 2 (1982): 144-147, acceso 8 de noviembre, 2012, <http://www.jstor.org/stable/776546>.

profundidad. Dentro de la historia del arte costarricense el “arte precolombino” es una categoría que se relaciona con la problemática de la percepción del componente amerindio en el desarrollo de lo nacional, y es necesario contemplar ese devenir histórico a fin de visibilizar las relaciones que se han tejido alrededor de ese componente en el ámbito de la producción cultural del país.

0.3 Delimitación.

Cuando se hace referencia a arte precolombino, se debe tomar en cuenta que esta categoría ha sido asignada tradicionalmente a los artefactos arqueológicos; de allí que esta investigación se limite a los discursos presentes en catálogos, proyectos finales de graduación, libros y artículos especializados referidos únicamente a ese tipo de producciones, y no a la totalidad de prácticas estéticas, que englobarían otro tipo de expresiones inmateriales.

Puesto que el objeto de estudio es la construcción teórica de la categoría arte precolombino en Costa Rica (directamente relacionada con la generación de un discurso teórico sobre arte costarricense, y en consecuencia sobre la historia del arte costarricense), el estudio del proceso se circunscribe a dicho ámbito, sin que esto implique asumir que los artefactos precolombinos fueron generados dentro de los límites actuales del país. Lo que sí constituye un discurso situado dentro de esas fronteras es el que se genera una vez constituido el estado costarricense, y en el que son subsumidos los artefactos.

El proceso de ampliación del concepto de arte en el siglo XX, así como la recuperación moderna de lo arqueológico y lo indígena en la cultura americana constituyen el horizonte donde se inscribe este discurso. La investigación apunta hacia un estudio casuístico en donde se identifiquen las relaciones entre lo local y lo mundial en ese horizonte discursivo, ya que los límites político-geográficos de la nación, así como la separación entre una historia del arte y una del arte costarricense, adquieren sentido como tales en tanto existen mecanismos de diferenciación entre ambas.

Hay, en esta delimitación al ámbito nacional un factor más a considerar. Las investigaciones

sobre la construcción del valor artístico de los artefactos arqueológicos tienden a elaborar generalizaciones a partir de casos “reconocidos” de conversión (de curiosidad arqueológica a obra de arte) correspondientes a aquellas culturas precolombinas que, por herencia colonial, han sido consideradas como altas, desarrolladas o avanzadas. Esta investigación se avoca a indagar la especificidad de los conceptos e investigadores en Costa Rica de un proceso que, según esas mismas investigaciones señalan, está marcado por las variaciones nacionales donde acontece.

La delimitación temporal corresponde a la necesidad de establecer las bases de la articulación acerca de “arte precolombino” en Costa Rica. Con la fundación del Museo Nacional de Costa Rica, en 1887, se inicia el recorrido de esta investigación, ya que el museo se constituiría en el primero y más importante centro de acopio y exhibición de objetos arqueológicos a nivel público, además de ser, como institución, vitrina del discurso sobre la historia e identidad costarricense, con miras a la construcción del presente y futuro nacionales.⁷ El corte final, 2010, corresponde a la publicación del artículo “Arte prehispánico costarricense como fuente para el diseño plástico contemporáneo”.⁸ En dicho artículo se afirma la importancia de lo arqueológico como insumo para formular un arte que reúna la necesidad de creación plástica del presente con la generación de una identidad artística ligada a un contexto inmediato: Costa Rica. De este modo, es posible establecer una perspectiva panorámica de la elaboración teórica sobre arte precolombino en Costa Rica, así como la relación entre las ideas acerca de Arte y arte costarricense.

Por ser una investigación acerca de discursos y conceptos, no contempla ni el estudio ni el análisis de piezas precolombinas; únicamente las producciones teóricas al respecto. Estas producciones engloban los catálogos de las muestras de arte precolombino, los trabajos finales de graduación

7 Héctor Gamboa Paniagua y Luis Diego Gómez Pignataro, “Notes on the history of the Museo Nacional de Costa Rica,” en *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, ed. Elizabeth Benson, (New York: Harry N. Abrahams, 1981), 11-13.

8 Rodolfo Mejías Cubero, “El arte prehispánico costarricense, como fuente para el diseño plástico contemporáneo,” *Káñina* XXXIV, 2 (2010): 191-200.

producidos en el país sobre el tema, los libros que versan sobre arte costarricense y arte precolombino, así como los artículos especializados (hasta la fundación de los centros universitarios no es posible hablar de artículos académicos exclusivamente). Esto obedece a que la elección de artefactos para análisis implicaría la aceptación tácita de los juicios ya establecidos, es decir, la invisibilización del proceso de selección de algunos como arte, dentro de la totalidad de artefactos registrados.

Los catálogos, proyectos finales de graduación, libros y artículos especializados producidos en Costa Rica a indagar son, finalmente, aquellos que se refieren a la existencia de “arte precolombino” en Costa Rica. El proyecto no contempla la profundización en las tendencias metodológicas de la investigación arqueológica o de las disciplinas históricas, puesto que esos campos de estudio constituyen únicamente marcos referenciales de la construcción de la categoría “arte precolombino”.

0.4 Problemática: Preguntas de investigación.

¿Cómo se constituye “arte precolombino” como una categoría particular de arte en Costa Rica? ¿Qué instituciones se encargan de exhibir el arte precolombino? ¿Qué discursos proponen desde su producción catalográfica? ¿Qué tipo de aproximaciones críticas (artísticas, estéticas) y métodos de estudio se han aplicado a los artefactos? ¿Ha existido un mayor énfasis en estudiar cierto tipo de objetos? ¿Es posible identificar tendencias de investigación teórico-artística respecto a los objetos? ¿Cuáles juicios y criterios es posible identificar en términos de aportes, continuidades y rupturas conceptuales? ¿Se relacionan esos cambios con el desarrollo de las artes visuales en el país? ¿Qué sitio se le ha dado a esa categoría dentro del ámbito teórico-artístico en Costa Rica? ¿Cómo se relaciona la construcción de esa categoría con la construcción de lo costarricense, de arte costarricense y del lugar del componente amerindio en Costa Rica?

0.5 Objetivos.

0.5.1 Objetivo general:

Analizar la construcción teórica de la categoría arte precolombino en Costa Rica entre los años 1887 y 2010, para la comprensión de los procesos de elaboración de lo precolombino en tanto arte, arte costarricense, y objeto artístico con importancia identitaria actual.

0.5.2 Objetivos específicos:

Identificar las características conceptuales de la emergencia y conformación de la categoría arte precolombino en Costa Rica, para su localización dentro del panorama de los discursos de nacionalidad y arte nacional.

Examinar las aproximaciones teóricas y los criterios de selección de artefactos que han conformado la categoría arte precolombino, para la comprensión de las tendencias de estudio que la conforman.

Comparar el desarrollo histórico de la categoría arte precolombino y el decurso de la producción teórica nacional sobre la práctica artística, para su aprehensión como un ámbito teórico artístico particularizado.

0.6 Estado de la cuestión.

0.6.1 Arte precolombino como discurso.

El estudio del arte precolombino, a partir de la asimilación de práctica estética y objeto artístico, ha enfatizado el análisis de las piezas, en cuanto a su constitución formal, y el modo en que esta responde a las condiciones culturales donde fueron empleadas originalmente. Así, las investigaciones seleccionan piezas para analizar pero, en su mayoría, no explicitan los criterios que rigen la muestra.

De modo resumido, esa selección obedece a un criterio de “excepcionalidad”, o como lo conceptualiza el historiador del arte Frederick Dockstader (1919-1998), arte precolombino corresponde a los trabajos “estéticamente significativos”⁹ realizados en América antes de 1492. La conceptualización de Dockstader, si bien pertenece a mediados del siglo XX, es una afirmación sintética sobre los procesos que anteceden al análisis de ciertas piezas arqueológicas como obras artísticas.

Sobre esta importancia otorgada a un artefacto sobre otro de acuerdo a un sistema de percepciones estéticas, la historiadora del arte Esther Pazstory publica en 2005 *Thinking with Things: Towards a New Vision of Art*,¹⁰ libro en el cual discute la noción de arte, en pos de una comprensión de las prácticas estéticas como un sistema de comunicación a través de objetos, de cosas. En el texto aborda la cuestión del arte precolombino, actualizando y debatiendo las nociones que lo construyen. Su estudio señala la necesidad de comprender que se trata de un proceso de resignificación de objetos, que pone en juego la visión occidental –aquella donde “arte” es una categoría diferenciada dentro de lo estético– y los universos objetuales de otras culturas. El planteamiento de Pazstory constituye uno de los referentes teórico-conceptuales de esta investigación, si bien su estudio se circunscribe a las culturas precolombinas consideradas como “superiores” dentro del panorama continental.

La indagación sobre los procesos que articulan el acopio, la exhibición y la inclusión de la arqueología americana en el mundo del arte, forma el eje del libro *Collecting the Pre-Columbian Past*, editado por la historiadora Elizabeth Hill Boone en 1993, a partir de un simposio del mismo nombre realizado tres años antes en Dumbarton Oaks.

De este libro, el artículo del historiador del arte Gorge Kubler “Aesthetics since Amerindian Art before Columbus”,¹¹ indaga como la recepción estética –exterior al mundo indígena– de lo

9 Frederick Dockstader, *Arte indígena de Mesoamérica*, trad. Concepción Zorrilla de San Martín, (New York: Editors Press Service, 1967), 22.

10 Esther Pazstory, *Thinking with Things*.

11 George Kubler, “Aesthetics since Amerindian Art before Columbus,” en *Collecting the Pre-Columbian Past*, ed. Elizabeth Hill Boone (Washington: Dumbarton Oaks, 1993), 35-48.

precolombino (en función de las categorías empleadas para comprender América), condiciona su exhibición como arte y la imagen de las civilizaciones que produjeron los objetos. La historiadora Elizabeth A. Williams, por su parte, revisa las categorías puestas en juego al coleccionar y exhibir lo precolombino en Inglaterra y Francia entre 1870 y 1930.¹² Su artículo permite localizar y comprender el modo en que esas categorías inciden en la construcción de una artisticidad para la arqueología americana. “From Huaquero to Connoisseur: the Early market in Pre-Columbian Art,”¹³ del arqueólogo Michel D. Coe, establece el panorama del coleccionismo y del mercado de arte precolombino en Estados Unidos; permite comprender los actores y el modo de circular los objetos en dicho panorama, además de aportar datos sobre el huaquerismo en Costa Rica para ese período. Finalmente, Elizabeth Hill Boone, en “Collecting the Pre-Columbian Past: Historical Trends and the Process of Reception and Use”,¹⁴ presenta una visión general sobre el proceso de recontextualización de lo precolombino como arte, texto que permite ubicar, históricamente, la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica dentro de las tendencias internacionales de estudio de este ámbito.

Respecto a la recontextualización de los artefactos precolombinos, es necesario retomar el trabajo de la historiadora del arte Barbara Braun, cuya reseña de 1982 sobre la exposición itinerante de arqueología del país “Between Continents, Between Seas”,¹⁵ mostrada en varias ciudades de Estados Unidos entre finales de 1981 y principios de 1984, fue mencionada anteriormente. Esta reseña plantea la necesidad de discutir el modo en que se conceptualizó la exhibición, así como la posibilidad de que esta fuese un acto de comunicación de la singularidad costarricense respecto a sus vecinos. Dada la naturaleza del artículo, Braun no profundiza las interrogantes que plantea; sin embargo, constituye un

12 Elizabeth A. Williams, “Collecting and Exhibiting Precolumbiana in France and England, 1870-1930,” en *Collecting the Pre-Columbian Past*, ed. Elizabeth Hill Boone (Washington: Dumbarton Oaks, 1993), 123-140.

13 Michael d. Coe, “From Huaquero to Connoisseur; the Early Market in Pre-Columbian Art,” en *Collecting the Pre-Columbian Past*, ed. Elizabeth Hill Boone (Washington: Dumbarton Oaks, 1993), 271-290.

14 Elizabeth Hill Boone, “Collecting the Pre-Columbian Past: Historical Trends and the Process of Reception and Use,” en *Collecting the Pre-Columbian Past*, ed. Elizabeth Hill Boone (Washington: Dumbarton Oaks, 1993), 315-350.

15 Barbara Braun. “Precolumbian Art of Costa Rica”, 144-147.

hito al abrir el debate sobre la construcción de un “arte precolombino” como estrategia actual de generación de significados nacionales en Costa Rica. Inaugura así, de forma puntual, el ámbito en que se inserta esta investigación.¹⁶

Dentro de esta línea de estudio, centrada en el caso costarricense, hay dos aportes más a considerar. El primero, “Balance de los trabajos finales de graduación presentados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (1947-2007)”, de Rosa Elena Malavassi Aguilar. Este trabajo panorámico sobre el quehacer académico permite situar el estudio de lo precolombino en el espacio de producción teórico-artístico del país, y considerar la relación entre el estudio de este tema y otras líneas de investigación. Derivado de la investigación de Malavassi, el artículo de 2011 de José Solórzano “El arte precolombino en el quehacer académico costarricense: trabajos finales de graduación (1953-2005)”¹⁷ (que además incluye un proyecto de graduación de la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional), se centra en los métodos de estudio y la variación entre el concepto de culturas precolombinas en Costa Rica como derivativas, y posteriormente como culturas con desarrollos locales de importancia. Su limitación, indicada en el título, hace que su estudio sea parcial; es, por tanto, un antecedente del análisis sobre la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica que propone esta investigación.

Respecto a la construcción de lo precolombino en tanto arte, la tesis doctoral de Marjorie Ávila “La representación de lo precolombino en el arte centroamericano contemporáneo: arte visual y literatura”,¹⁸ de 2006, presenta, a través del estudio de casos, un panorama sobre el significado de la

16 Rosa Elena Malavassi Aguilar, “Balance de los trabajos finales de graduación presentados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (1947-2007)” *Proyecto: Hacia una historia de las artes costarricenses* (Diciembre 2008), acceso 15 de abril de 2010, http://bellasartes.ucr.ac.cr/wp-content/uploads/2009/08/tesis-bellas-artes_informe-final1.pdf.

17 José Solórzano, “El arte precolombino en el quehacer académico costarricense: trabajos finales de graduación (1953-2005),” *ISTMO* no. 22 (enero-junio 2011), acceso 9 de setiembre de 2011, <http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/01.html>.

18 Marjorie Ávila Salas, “La representación espacio-temporal de lo precolombino en el arte contemporáneo centroamericano: arte visual y literatura” (Tesis doctoral en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica, 2006).

aparición de elementos de las culturas arqueológicas en la producción artística actual. Su estudio, que parte de una visión de la artísticidad precolombina del siglo XX, se vincula con esta investigación en tanto sostiene que la apropiación de elementos precolombinos (que de acuerdo a su perspectiva es un recurso intertextual) es un mecanismo de (re)construcción identitaria y resistencia generado desde una posición no-indígena, pero consciente del trauma histórico de la Conquista. Su trabajo permite comprender cómo, ya en el siglo XXI, se teoriza la artísticidad precolombina en función de las producciones artísticas contemporáneas.

Barbara Braun publica, en 1993, *Pre-Columbian Art and the post-Colombian World: Ancient American Sources of Modern Art*,¹⁹ cuyo primer capítulo está dedicado a dilucidar, en líneas generales, el proceso de aproximación occidental a los artefactos precolombinos. Allí, analiza los procesos que llevan a organizar y discriminar entre el universo de objetos arqueológicos recuperados aquellos que poseen, en primera instancia, un atractivo estético y, posteriormente, un valor artístico como objetos pretéritos e insumo de nuevas creaciones plásticas. El lapso estudiado por Braun inicia en el siglo XIX y concluye en los inicios del XX, dado que el tema central de su investigación es la relación entre lo precolombino y el arte moderno. Braun, al estudiar los momentos de construcción de la mirada artística sobre los artefactos arqueológicos, señala las tensiones entre el estudio científico de las disciplinas antropológicas, que buscan dilucidar los objetos en su contexto original, y la visión artístico-estetizante, que los descontextualiza en el ámbito de la exhibición. Plantea, además, la necesidad de comprender que toda alusión a un arte precolombino lleva implícita un juicio valorativo contemporáneo y una dimensión histórica de dominio. Su estudio, por su carácter panorámico, sirve de marco referencial a esta investigación, si bien las culturas que analiza corresponden a Mesoamérica (sin contar la frontera sur), y los Andes.

Este énfasis en las culturas consideradas como más avanzadas y “estéticamente significativas”

¹⁹ Barbara Braun, *Pre-columbian Art in the Postcolumbian World: Ancient American Sources of Modern Art* (New York: Harry N. Abrahams, Inc., 1993).

(percepción en la que se entreveran su mayor presencia en colecciones, las dimensiones físicas de los hallazgos, la relación directa con centros de mayor explotación económica durante la Conquista y la Colonia), ha sido una constante en los estudios elaborados sobre la construcción de lo precolombino como una categoría artística. Las culturas asentadas en lo que hoy es Costa Rica han sido, por tanto, analizadas desde parámetros comparativos respecto a aquellas, buscando influencias y conexiones, por la situación ístmica de la región. En la construcción de la categoría arte precolombino en el ámbito teórico-artístico en Costa Rica, la percepción de los artefactos como producto de influencias, préstamos, o desarrollos locales forma parte del entramado de juicios que articulan la valoración artística de las piezas. El artículo “Modelos del desarrollo precolombino en Costa Rica”,²⁰ del arqueólogo Francisco Corrales Ulloa, presenta en 2004 una visión sintetizada de los modos de comprender este panorama, desde finales del siglo XIX y hasta 2003. El texto abarca el tránsito de la concepción de las culturas precolombinas en el país como menores, receptoras, y finalmente como productoras, con desarrollos locales importantes. Dichas categorías sirven para contextualizar los discursos sobre arte precolombino, los cuales, por la naturaleza de su objeto de estudio, corren paralelos a la interpretación del sentido de los artefactos en su contexto original.

La estetización, es decir, el énfasis en las características visuales y la interpretación exclusiva de las formas, ha sido el eje de la construcción de la categoría arte precolombino de acuerdo a las investigaciones señaladas. Esa estetización, que se ha considerado un escollo para el estudio científico-arqueológico de los artefactos, se relaciona con la exhibición de los mismos, y de allí, con la progresiva construcción de un público que los designe y consuma como objetos artísticos. Ejemplo de dicho aspecto son dos textos de Francisco Corrales Ulloa; el primero, “La investigación arqueológica en Costa Rica al finalizar el siglo XX y empezar el XXI”,²¹ publicado en 2003, se concentra en el estado

20 Francisco Corrales Ulloa, “Modelos del desarrollo precolombino en Costa Rica,” *Yaxkin* XXI (2004): 75-88.

21 Francisco Corrales Ulloa, “La investigación arqueológica en Costa Rica al finalizar el siglo XX y empezar el XXI,” en *Entre dos siglos: la investigación histórica costarricense (1992-2002)*, ed. Iván Molina Jiménez, et al. (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2003), 25-46.

de la arqueología científica, desde 1975 y hasta 2002. En 2014, con “La arqueología en Costa Rica en la primera década del siglo XXI”,²² Corrales amplía la revisión hasta 2010, y menciona, en el apartado de libros y catálogos, publicaciones realizadas por investigadores provenientes del ámbito de las artes visuales. Así, aunque su objetivo sea una historiografía de la ciencia arqueológica, el espacio de estudio de la historia antigua de Costa Rica incluye también al discurso artístico. Aunque se ha indagado sobre ese proceso a nivel panorámico, y se ha señalado su existencia en el caso costarricense, aún falta discutir el ámbito en el que se inserta esta investigación, es decir, la construcción de lo precolombino como una categoría artística, específicamente en Costa Rica.

0.6.2 Arte precolombino como objeto de exhibición.

En el desarrollo de la categoría arte precolombino la institucionalidad museística ha jugado un papel importante al servir de marco para la exhibición pública de los artefactos, desde su dimensión de curiosidades hasta su valor antropológico, incluyendo la asimilación de ciertas piezas al mundo del arte. Por ello, el primer corte de esta investigación coincide con el año de fundación de el Museo Nacional de Costa Rica, en 1887. Aparte del Museo Nacional de Costa Rica, existen dos instituciones más dedicadas a la exhibición de los artefactos precolombinos: El Museo del oro precolombino de los Museos del Banco Central de Costa Rica (inaugurado oficialmente el 12 de octubre de 1966), y el Museo de Jade Marco Fidel Tristán, del Instituto Nacional de Seguros (inaugurado oficialmente el 31 de octubre de 1977).

Para estas últimas dos entidades es necesario considerar en bloque las reseñas históricas escritas para cada una, en las cuales se hace un recuento de las circunstancias y eventos que posibilitan el nacimiento de cada una de las instituciones. Tal es el caso de la breve reseña sobre el Museo del oro

²² Francisco Corrales Ulloa, “La arqueología en Costa Rica en la primera década del siglo XXI,” en *La historiografía costarricense en la primera década del siglo XXI: tendencias, avances e innovaciones*, ed. David Díaz Arias, et al. (San José: Editorial UCR, 2014), 27-54.

precolombino, publicada en 1972 dentro de *Colección de objetos indígenas de oro del Banco Central*,²³ y las notas sobre este mismo museo que complementan el libro *Plaza de la Cultura 25 aniversario*,²⁴ de Vivian Solano. Para el Museo de Jade Marco Fidel Tristán la reseña, a cargo de Zulay Soto, se encuentra reeditada en los catálogos oficiales, entre 1979 y 2002.²⁵ Los alcances de las reseñas son similares: narrar brevemente el origen y consolidación de la entidad con fines de divulgación. Su utilidad para esta investigación radica en servir como orientación para localizar temporalmente los discursos, y de allí, el desarrollo de la categoría arte precolombino en el país.

El debate sobre la institucionalidad museística en Costa Rica ha profundizado sobre la articulación discursiva del Museo Nacional, por ser el de más larga trayectoria. El origen del Museo Nacional de Costa Rica ha sido estudiado a partir de los discursos que parten del interés de la oficialidad estatal de proveer de una imagen nacional, y que justificaron el acopio y exhibición de los artefactos precolombinos. “Reseña histórica del Museo Nacional (1887-1982)”²⁶ de Christian Kandler, provee de un punto de partida al resumir los eventos y circunstancias que acompañan el surgimiento y consolidación del Museo Nacional de Costa Rica. Su énfasis en la narración histórica posibilita la localización de los discursos artísticos acerca de lo precolombino, que el texto no contempla. Kandler, además, señala la importancia de las exposiciones internacionales decimonónicas en la configuración de los modos de construir el estado costarricense su imagen de historia nacional.

La discusión del peso de estas exposiciones en la emergencia del museo, así como la importancia de crear una imagen nacional y el papel de lo precolombino allí, es abordado en la tesis “El mundo de las imágenes, percepción del sector gobernante de Estados Unidos y Europa occidental

23 Carlos Aguilar, *Colección de objetos indígenas de oro del Banco Central*, Serie Historia y Geografía 13 (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1972).

24 Vivian Solano, *Plaza de la Cultura 25 aniversario* (San José: Fundación Museos del Banco central de Costa Rica, 2007).

25 Zulay Soto, *Arte precolombino costarricense del Museo Marco Fidel Tristán (del Instituto Nacional de Seguros)* (San José, INS, 2002). La reseña oficial se encuentra en los catálogos publicados por la institución, en diversas reediciones, en los años 1979, 2000 y 2002. Se consigna aquí esta última, por ser la que cubre mayor extensión temporal.

26 Christian Kandler, “Reseña histórica del Museo Nacional (1887-1982)” en *Museo Nacional de Costa Rica “Más de cien años de historia”* (Madrid: Incafo, 1987), 15-57.

1882-1912”, de Érika Gólcher. Para esta investigadora, el Museo Nacional de Costa Rica y las Exposiciones Internacionales en la que participó el país (que constituyen su estudio de caso), fueron medios para construir y circular una imagen nacional, en la que confluyeran la existencia de un pasado lejano, la filiación progresista de la modernidad europea, y la potencialidad de desarrollo económico a partir de los recursos naturales e industriales propios.²⁷ Su análisis permite discutir las condiciones en las que emerge el interés actual por los artefactos precolombinos producidos en el Costa Rica; sin embargo, se centra en la elaboración de una imagen nacional costarricense, y no específicamente en la constitución de una categoría artística referida a lo precolombino.

El historiador Ronny Viales, en un artículo de 1995, considera al Museo Nacional como un espacio de búsqueda identitaria, no de un discurso definitivo, que permitió la articulación entre el presente liberal y el pasado indígena.²⁸ El arqueólogo Francisco Corrales rebate dicho planteamiento en 2000, al sostener que la idea de “pasado indígena” lleva intrínseca la noción de una lejanía insoslayable; anclados en el pasado, los pueblos amerindios quedan por fuera de la construcción presente del estado nacional.²⁹ Para Corrales, durante el siglo XIX, la visión sobre lo precolombino se basa en la concepción de lo indígena como algo lejano, “otro”, afín a los recursos naturales económicamente explotables. Corrales, en un artículo de 2002,³⁰ profundiza sobre este aspecto; la mercantilización de los artefactos arqueológicos posibilita la creación de las colecciones particulares

27 Erika Gólcher, “El mundo de las imágenes, percepción del sector gobernante de Estados Unidos y Europa Occidental 1882-1914” (Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 1988. De esta tesis se derivan “Costa Rica en un mundo de imperios: las exposiciones internacionales,” *Revista del Colegio de Licenciados y Profesores* 3 (1991): 24-27. “Imperios y ferias mundiales: la época liberal,” *Anuario de estudios centroamericanos* 24 (1998): 75-94. Dentro de esta línea, también: Ronny Viales Hurtado, “Libre cambio, universalismo e identidad nacional: La participación de Costa Rica en las exposiciones internacionales de finales del siglo XIX”, en *Fin de siglo XIX e identidad en México y Centroamérica*, comp. Francisco Enríquez Solano e Iván Molina Jiménez (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000), 357-387.

28 Ronny Viales Hurtado, “El Museo Nacional de Costa Rica y los albores del discurso nacional costarricense (1887-1900),” *Vínculos* 21 (1995): 99-123.

29 Francisco Corrales Ulloa, “...Unos miles de indios semibárbaros...’: el pasado indígena, la creación del Museo Nacional y la identidad costarricense,” en *Fin de siglo XIX e identidad en México y Centroamérica*, comp. Francisco Enríquez Solano e Iván Molina Jiménez (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000), 335-356.

30 Francisco Corrales Ulloa, “La delgada línea entre la arqueología y el coleccionismo: el interés por el pasado precolombino en el siglo XIX,” en *Ciencia y técnica en la Costa Rica del siglo XIX*, comp. Giovanni Peraldo Huertas (Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2002), 265-297.

que dan origen a los museos, sin embargo, su extracción desordenada ocasiona la pérdida de información científica. En consecuencia, la disciplina arqueológica tuvo, a partir de la preeminencia del coleccionismo, un desarrollo más bien tardío, tal y como lo resume el arqueólogo Juan Carlos Solórzano Fonseca, en 2002.³¹

En términos de estudio teórico-artístico, a pesar de la constante alusión a una mirada “estetizante” (calificada también como artística), no hay un debate sobre los discursos de aquel ámbito. La noción de “arte” se aplica como si fuese inherente a los objetos, y se deduce de la mirada estética la existencia de un estudio artístico, pero no se explicita cuál es. Esto responde a que los textos están dedicados al ámbito arqueológico, y a la relación entre el museo y la disciplina científica. La existencia o no de una mirada estetizante, o de una mirada artística, con características propias, es un tema que resta por dilucidar. Al respecto, el ensayista Luis Ferrero, en *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*,³² señala, de manera sucinta, la relación entre lo precolombino y la idea de arte presente en el momento de la fundación del Museo Nacional de Costa Rica. En la época, según este autor, se contraponen la concepción de Arte –académico y religioso– y objetos “pre-colombinos” –objetos curiosos–. Su trabajo permite comprender cuál es el panorama artístico en el que los artefactos precolombinos se convierten en objeto de exhibición dentro y fuera de Costa Rica, si bien la construcción de una categoría artística para lo precolombino no es el tema central de su estudio.

0.6.3 Arte precolombino como arte costarricense.

Hacia la tercera década del siglo XX la modernidad artística en Costa Rica suscita un interés por los artefactos precolombinos, entendidos como una expresión artística que podía proporcionar a la

31 Juan Carlos Solórzano Fonseca, “Reflexiones en torno a la historia y la arqueología en Costa Rica durante el siglo XIX,” en *Ciencia y técnica en la Costa Rica del siglo XIX*, comp. Giovanni Peraldo Huertas (Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2002), 239-264.

32 Luis Ferrero, *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX* (reimpr., San José: EUNED, 2004). Por ser un libro enfocado a las condiciones decimonónicas de la producción artística, el autor apunta algunos elementos clave en la comprensión de las categorías señaladas, pero no los aborda desde la perspectiva de esta investigación.

plástica de la época nuevos modos de comunicar y, al mismo tiempo, dotarla de una especificidad local que la hiciese distinguible en el panorama artístico mundial. La investigadora Eugenia Zavaleta, en *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*,³³ realiza un análisis de los discursos que acompañaron la consolidación del arte moderno, contrastando los escritos y las producciones desde una perspectiva estrechamente ligada con la conformación de un ámbito profesional teórico-artístico. Tal y como lo estudiara Braun, la relación entre el arte moderno y arte precolombino está en la base de la categoría artística otorgada a este último. Aunque el tema central del libro no es el arte precolombino, su trabajo posibilita la discusión de la categoría a partir de su análisis en contexto, ya que esta época coincide con la reactivación del Museo Nacional como ente de acopio, además de haberse celebrado, en 1934, la primera exposición de los artefactos como muestras de “arte pre-colombino” en el país. Si bien la relación arte-precolombino y arte-costarricense surge, según el trabajo de esta investigadora, en aquella época, la ubicación de lo precolombino dentro del discurso histórico sobre arte en el país no ha tenido una comprensión única.

Existen textos que soslayan la cuestión de lo precolombino a partir de un criterio temporal; tal es el caso de *Arte costarricense: un siglo*,³⁴ de José Miguel Rojas (2003), que inicia su recorrido una vez constituido el estado-nación costarricense, y la reseña sobre arte costarricense de Ana Mercedes González Kreysa, en el segundo volumen de su *Historia general del arte* (2007),³⁵ que lo inicia en la Colonia. Otro criterio para este soslayo es la ausencia de continuidad; aparece así *Historia crítica del arte costarricense* (1986),³⁶ de Carlos Echeverría; para este autor la ausencia de arquitectura monumental dificultó el proceso sincrético en Costa Rica, de modo que, a diferencia de otros países de América, no hay una de una continuidad entre el arte precolombino y el posterior (calificado de

33 Eugenia Zavaleta Ochoa, *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004).

34 José Miguel Rojas, *Arte Costarricense: un siglo* (San José: Editorial Costa Rica, 2003).

35 Esta ruptura entre pre y poscolombino articula la reseña histórica sobre arte costarricense en Ana Mercedes González Kreysa, *Historia general del arte*, vol. 2 (San José: EUNED, 2007).

36 Carlos Francisco Echeverría, *Historia crítica del arte costarricense* (San José: EUNED, 1986).

moderno). Esta idea de ruptura entre lo precolombino y lo nacional se encuentra, asimismo, en la publicación de Samuel Rovinski *La política cultural en Costa Rica*, editado por la UNESCO en 1977.³⁷

Anteriormente fue señalada la preeminencia de ciertas culturas en el panorama general de los estudios sobre arte precolombino. Las dimensiones físicas de los artefactos, que han jugado un rol en su categorización comparativa, se encuentran en *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*, de Richard Woodbridge París, publicado en 2003. Allí, la ausencia de monumentalidad, para el autor, significa la inexistencia de culturas avanzadas en el país. Esa aseveración es corregida por los editores en una nota al pie; sin embargo, ejemplifica que la categoría arte precolombino es una de visión actual, generada desde una idea particular de qué es arte, y en este caso, qué es civilización.³⁸

La dimensión física de los artefactos precolombinos en Costa Rica es, precisamente, lo que sirve a Luis Ferrero, en *Costa Rica precolombina*,³⁹ como elemento de enlace, entre pre y pos colombino. Este libro, cuya primera edición data de 1975, significa el primer intento de abordar los artefactos desde sus dimensiones arqueológicas y artísticas con miras a la difusión masiva. El texto, con una numerosa inclusión de fotografías y esquemas, resume las generalidades del conocimiento arqueológico en y sobre Costa Rica. En la cuarta sección profundiza sobre los componentes visuales de los artefactos, e indica la continuidad, en el país, del gusto por los objetos pequeños, preciosistas. El libro, al postular que lo precolombino marca el origen que debe ser buscado en el arte costarricense, tiene una concepción didáctica, heredera de las ideas sobre arte moderno en el país: procurar el interés de los artistas plásticos por su identidad creadora. Posteriormente, con *Entre el pasado y el presente*,⁴⁰ Ferrero ahonda en la Costa Rica precolombina del sector de tradición suramericana, pues su

37 Samuel Rovinski, *La política cultural en Costa Rica* (París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la Cultura / Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1977).

38 Richard Woodbridge París, *Historia de la Arquitectura en Costa Rica* (Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2003).

39 Luis Ferrero, *Costa Rica precolombina* (reimp. San José: Editorial Costa Rica, 2000). Aunque el texto original data de 1975, en 1977 se le agrega un capítulo más, por lo cual se prefiere en este apartado citar una reimpresión más reciente.

40 Luis Ferrero, *Entre el pasado y el futuro*, 3ª ed. (San José: Editorial Costa Rica, 2001).

comprensión del desarrollo precolombino está basado en el modelo de sectores de influencia de otras culturas, al norte y al sur del territorio nacional. *Costa Rica precolombina*, sin embargo, constituye el texto más popular sobre el tema, en el que se apoyan investigaciones como *El aprendizaje de los oficios en Costa Rica: visión histórica*,⁴¹ de Carlos Luis Fallas Monge, que establece, para la historia costarricense, lo precolombino como punto de inicio.

Existen, por tanto, investigaciones que consideran lo precolombino como el primer capítulo de la historia del arte en el país. *Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica*,⁴² de Luis Barahona Jiménez, establece en el primer capítulo posibles relaciones de continuidad entre el sentido estético del costarricense y el del indígena precolombino. Este libro constituye un esbozo para el planteamiento del desarrollo de un ideario estético costarricense; aunque centrado en la literatura, el autor plantea una serie de conceptos respecto a una estética visual, incluyendo esa posible pervivencia de ideas estéticas precolombinas. Esa continuidad alude a la existencia de un sincretismo, puesto que, además de la influencia europea rastreable en documentos de la época colonial, Barahona no descarta la coexistencia –en la génesis de la conciencia estética costarricense– de elementos indígenas y europeos.

La visión de lo precolombino como un primer capítulo se encuentra en textos educativos, como *Las artes plásticas*,⁴³ de Georgina Pino Mora, quien establece tres períodos en la historia del arte del país (precolombino, colonial, y contemporáneo, sin continuidad entre ellos), si bien por la naturaleza del libro (didáctica y general) la elaboración teórica es limitada. Así también, en investigaciones enfocadas a prácticas estéticas específicas; tal es el caso de *El costarricense y su mobiliario*, de Manuel Moas Madrigal,⁴⁴ y “La arquitectura en la Costa Rica antigua”,⁴⁵ de Elena Troyo, que forma parte de

41 Carlos Luis Fallas Monge, *El aprendizaje de los oficios en Costa Rica: visión histórica* (San José: INA, 1986).

42 Luis Barahona Jiménez, *Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica* (San José: Dirección de publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982).

43 Georgina Pino Mora, *Las artes plásticas* (reimp., San José: EUNED, 1989).

44 Manuel Moas Madrigal, *El costarricense y su mobiliario* (San José: EUNED, 1994).

45 Elena Troyo, “La arquitectura en la Costa Rica Antigua”, en *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*, ed. Elizabeth Fonseca y José Enrique Garnier (San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 1998), 15-79.

una investigación colectiva sobre la historia de la arquitectura en el país. Dicho texto, además de sostener la continuidad entre la antigüedad y la época contemporánea en la arquitectura indígena, tiene la particularidad de emplear el término “antigua” en lugar de “precolombina”.

La idea de antigüedad nacional, como una estrategia de escape respecto al compás eurocéntrico con que se mide la historia en América (y en nuestro caso, romper la barrera colonial y el discurso europeizante sobre la historia nacional) es desarrollada por el historiador Óscar Fonseca Zamora,⁴⁶ en *Historia Antigua de Costa Rica: surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense*,⁴⁷ publicado originalmente en 1992. Fonseca, respecto a los artefactos, toma por equivalentes práctica estética y objeto artístico, a partir del establecimiento de ciertos objetos como característicos de un universo estético. Este libro es una muestra de las tensiones en el seno de la disciplina histórica, a partir de la idea de que toda narrativa es una construcción que se rige por miradas que organizan retrospectivamente los acontecimientos.⁴⁸

El carácter actual del arte precolombino, en tanto término adjudicado a una serie de prácticas estéticas recuperadas arqueológicamente, es señalado de manera explícita por los historiadores del arte Ileana Alvarado y Efraím Hernández en *La animalística en el arte costarricense*, de 2006.⁴⁹ Este libro, según lo indica su título, elabora una síntesis histórica sobre el motivo animal en el arte costarricense, desde la época precolombina. Para este período, los investigadores señalan que los artefactos hoy considerados artísticos son incluidos en esa categoría desde una visión actual, un concepto ampliado de arte; además, proponen la validez de disfrutar estéticamente su configuración. Si, como ha sido

46 Óscar Fonseca Zamora, *¿Historia antigua para qué?: la herencia cultural y su relevancia para el futuro de los pueblos latinoamericanos*, Avances de Investigación del Centro de Investigaciones Históricas 43 (San José: Universidad de Costa Rica, 1988).

47 Óscar Fonseca Zamora, *Historia Antigua de Costa Rica: surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense* (reimp. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002).

48 La historiografía, por tanto, es un recurso de análisis y localización ideológica del desarrollo de la categoría arte precolombino en Costa Rica. Con este fin, se emplearán los siguientes textos: Juan Rafael Quesada Camacho, *Historia de la historiografía costarricense, 1821-1940*. Reimpr. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003. Iván Molina, *Revolucionar el pasado. La historiografía costarricense del siglo XIX al XXI*. San José: EUNED, 2012.

49 Ileana Alvarado Venegas y Efraím Hernández Villalobos, *La animalística en el arte costarricense* (San José: Fundación Museos del Banco Central, 2006).

indicado anteriormente, el debate sobre la arqueología en el país ha señalado como un elemento negativo la estetización de los artefactos, este libro constituye un acto de legitimación de un estudio y apreciación teórico-artístico que se separe de las exigencias científicas que vertebran la arqueología. Empero, debido a que lo precolombino no es el tema central del libro, el detalle del proceso que construye una categoría artística para los restos arqueológicos en el país no es abordado.

Un caso particular de abordaje sobre este tema es el considerar los artefactos precolombinos como artesanías, fuera del ámbito artístico actual, pero estrechamente vinculado a la producción artesanal de los pueblos indígenas. Esto es planteado por la investigadora Giselle Chang Vargas,⁵⁰ quien establece la continuidad por fuera del ámbito de la exhibición artística, como un hecho cultural y estético. Aunque la propuesta de Chang es una muestra de las diferentes posibilidades de asumir los artefactos precolombinos desde la actualidad, para esta investigación la posición seleccionada es aquella que sí toma los artefactos precolombinos como obras artísticas.

Finalmente, la preocupación por el ámbito en el que podría desarrollarse el estudio del arte precolombino, particularmente su historia, es discutido en 2010 en el foro “Theory, Method & Future of the Pre-Columbian Art History”,⁵¹ celebrado en Estados Unidos. Aunque las ponencias presentadas versan sobre los métodos de estudio de los artefactos, y enfatizan las culturas que han sido predominantes en el ámbito de la historia del arte precolombino, el debate es una muestra de la necesidad de retomar los parámetros de análisis de las piezas y el desarrollo teórico que ha tenido (y puede tener) una historia del arte en este ámbito. La confluencia de lo arqueológico y lo teórico-artístico, según esa discusión, hace necesaria la continua definición de los espacios que cada ámbito puede aportar. En este último, el estudio de las piezas y su inserción en el mundo del arte actual resulta

50 Giselle Chang Vargas, “Tradición y novedad en la artesanía costarricense” y “Comunidades de tradición artesanal: los pueblos indígenas”, en *Nuestras artesanías*, ed. Giselle Chang Vargas (San José: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2001), 13-52 y 303-320.

51 Cecelia Klein (ed). “Theory, Method & the Future of Pre-columbian Art History, 100th Annual Conference of the College Art Association, Los Angeles, California, February 24, 2010.” *Journal of Art Historiography* 7 (2012), acceso noviembre 7, 2013, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/klein.pdf>

el elemento clave. Esta investigación propone indagar sobre ese debate en Costa Rica y comparte la inquietud, más allá de los límites costarricenses, acerca de los alcances que tiene, como ámbito teórico en el mundo del arte, la construcción de una categoría particularizada para lo precolombino.

0.7 Marco teórico-conceptual.

La investigación sobre el proceso que construye la categoría arte precolombino en Costa Rica parte de la separación entre un objeto artístico y uno que no lo es. En el caso del arte precolombino, la historiadora del arte Esther Pasztory sostiene que, si bien los teóricos del arte han señalado en los artefactos características que permiten asumirlos como arte, esta categoría no es inherente a los objetos en su contexto original, sino un discurso actual. Incluso cuando se pretende reconstruir la cultura estética desde el interior, dicha visión es un “*artifact of Western thought*”.⁵² Desde esa perspectiva, la adjudicación del estatuto de obra artística a un determinado objeto depende del momento discursivo del arte occidental. Pasztory, señala que en el siglo XVIII la noción de arte estaba ligada a la idea de pérdida; el arte correspondía a aquellos objetos en los cuales, de acuerdo a Hegel, era posible contemplar el espíritu de la historia. Durante el siglo XIX, cuando el arte como expresión y contemplación del genio creativo adquiere un aspecto cultural, el énfasis se tornó hacia los monumentos de piedra y los artefactos que contenían figuras humanas. Incluso en el siglo XX, con la renovación de criterios para producir y consumir el arte, los artefactos no occidentales se han hecho encajar con las nociones artísticas de Occidente.⁵³

A partir de un ensayo del crítico de arte Thomas McEvelley, Pasztory señala los cuatro criterios (según McEvelley) empleados para adjudicar a un artefacto el estatuto de arte. El primero, formal, basado en la configuración material de los objetos. El segundo, de contenido, a partir de la importancia de la idea o expresión sobre la forma. El tercero es el criterio de designación: arte será cualquier cosa

⁵² Esther Pasztory, *Thinking with Things*, 189-190.

⁵³ Pasztory, *Thinking with Things*, 8.

designada como tal. El cuarto y último, es el criterio honorífico: la categoría artística constituye un mecanismo para establecer culturalmente el valor e importancia de un objeto.⁵⁴

Los primeros dos criterios, formal y de contenido, están relacionados con el artefacto, y pueden leerse como una extensión del análisis iconográfico (el nivel “primario” del objeto, aquel que concierne al estudio de las formas, las imágenes) e iconológico (el mundo de los valores simbólicos ligados a las formas),⁵⁵ empleado en la historia del arte para analizar e interpretar obras artísticas. Los dos últimos se relacionan con la construcción de una categoría, en este caso, artística, para un objeto en un espacio y tiempo determinados. Pasztory señala que McEvelley no establece la utilidad del término arte; sin embargo, por el mismo hecho de existir como designación, el argumentar que las culturas que produjeron los artefactos carecían del término arte no lo anula como una categoría válida actualmente. En esta investigación, por tanto, se asume la existencia de esa categoría (el arte precolombino) y los cuatro criterios nombrados por McEvelley se tomarán como un conjunto de acciones discursivas presentes, al mismo tiempo, en la elaboración del estatuto artístico de los artefactos precolombinos.

0.7.1. Lo estético y lo artístico.

Tal y como señala Pasztory, el término arte, aunque empleado para señalar una serie de objetos que representan un cierto nivel de creatividad en una cultura, se resiste a una definición cuando se intenta restringir a un criterio formal.⁵⁶ El teórico y crítico de arte Juan Acha señala, precisamente, la importancia de separar lo estético de lo artístico, pues una determinada configuración formal, tomada como definición de qué es arte resulta, más allá de los límites de un estilo específico, insuficiente, pues en una obra artística se da la coexistencia de elementos estéticos y artísticos. Los estéticos están ligados a la capacidad de captar, producir y valorar, a nivel sensible, las imágenes desde una serie de categorías

⁵⁴ Pasztory, *Thinking with Things*, 8.

⁵⁵ Juan Antonio Ramírez, “Iconografía e iconología”, en *Historia de las ideas estéticas contemporáneas*, vol 2, ed. Valeriano Bozal (Madrid: Visor, 1996), 237.

⁵⁶ Pasztory, *Thinking with Things*, 9.

de percepción culturales. Los artísticos comprenden el sistema de producción de objetos que, ligados a las necesidades estéticas de una cultura, derivan de la relación que se establece entre un objeto, intencionalmente creado como arte, y el desarrollo histórico del arte; es la relación sistémica lo que fundamenta el valor artístico y no el gusto, tal y como sucede cuando se habla desde el componente estético.⁵⁷

El trabajo de Acha, derivado del materialismo histórico, enfatiza las relaciones entre la producción y el consumo de los objetos artísticos. Su noción de arte, por tanto, implica la existencia de un público que conoce el sistema artístico y puede consumir sus productos como bienes pertenecientes a dicho sistema. Esta noción, que por su circularidad conlleva una cierta tautología, conduce al terreno de la definición del arte como un hecho social. En el caso de los artefactos precolombinos esta separación se hace necesaria por cuanto los objetos corresponden a la materialización de unas culturas estéticas, y no objetos creados para el sistema artístico, que es un discurso actual. Acha separa del arte (lo producido a partir del Renacimiento) las artesanías, que engloban todos los objetos que, aún tomados como expresiones artísticas, no fueron generados con la intención de funcionar como objetos de arte. Sin embargo, como señala Pasztory, la categorización artística existe. Entonces, al ser lo artístico un sistema, y ser encajados los artefactos precolombinos en la definición occidental de arte (definición abierta y cambiante), el estudio de cómo se construye la artísticidad de lo precolombino contempla también el modo en que los objetos se relacionan con la práctica artística actual, es decir, cómo se integran a un sistema. Los criterios formal y de contenido no permitirían, entonces, definir por sí solos el por qué un artefacto se toma por objeto artístico, ya que todo artefacto tiene una forma y una serie de valores culturales asociados a ella. De allí que, en esta investigación, se contemple el estado actual de la definición de lo artístico (y sus supuestos valores identitarios, en tanto constituyen elementos de integración de lo precolombino al sistema del arte costarricense). Anteriormente fue

57 Juan Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas* (México: Coyoacán, 1997), 33-34.

señalado que la definición propuesta por Acha conlleva una cierta circularidad; este aspecto conduce a la definición de arte que será empleada en esta investigación.

0.7.2. El círculo del arte: la teoría institucional.

El tercero de los criterios señalados anteriormente como integrantes de la categorización de un artefacto como arte es el de designación. La teoría del arte coincidente con este criterio es la del “círculo del arte”, enunciada por el filósofo George Dickie como una elaboración extendida de la teoría institucional del arte. En dicha teoría, un objeto puede ser clasificado como arte si, y solamente si, es un artefacto (es un producto humano, ya sea por fabricación o apropiación), al cual alguien (que pertenezca y represente) al mundo del arte (la institución, en un sentido amplio) le confiera ese estatus.⁵⁸

La teoría institucional surge a partir de la discusión sobre los límites del arte suscitada por la práctica de la apropiación (el objet trouvé o ready-made), y enfatiza el proceso de designación como definitorio de la categoría arte. En un espacio en el que existen dos objetos idénticos, y uno es arte y el otro no, se hace necesario elaborar el por qué existe esa diferencia. Para Dickie, un objeto es arte a partir de un proceso que lo integra a un sistema (el sistema artístico) del cual depende ese estatus y que, a su vez, depende de la existencia de la categoría arte para existir. Esta circularidad de la definición institucional es la que fundamenta el círculo del arte. La teoría institucional no requiere del objeto artístico una serie de cualidades esenciales que lo definan como tal fuera de un espacio (temporal, geográfico y cultural) de circulación-consumo. Antes bien, presenta la categoría arte como resultado de una serie de definiciones interconectadas,⁵⁹ producto de desarrollos históricamente localizables, organizadas en una estructura circular.

Esta estructura circular puede enunciarse de la siguiente manera: un artefacto llega a formar

⁵⁸ Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction* (New York: Routledge, 1999), 227.

⁵⁹ George Dickie, *The Art Circle* (U.S.A.: Chicago Spectrum Press, 1997), 111.

parte de ese sistema al ser producido por un agente que participa y comprende los elementos que configuran algunas de las cualidades que, en cierto momento, forman parte del sistema artístico. Aquel artefacto, además, está hecho para circular en un espacio público de personas que, a su vez, comprenden el objeto que les es presentado como perteneciente a un sistema artístico (*artworld*). El sistema artístico es el marco de presentación del objeto (como objeto artístico) a un público (del arte).⁶⁰

Esta teoría sirve, en esta investigación, para analizar la construcción de la categoría arte precolombino en tanto hecho social que involucra la circulación y consumo de los artefactos como arte, la generación de un público y un marco de exhibición para que ello suceda y, al tiempo, la (re)construcción actual de la cultura generadora como un agente productor de arte. Sobre este último aspecto, relacionado con el criterio honorífico, regresaremos más adelante.

El no requerir de cualidades esenciales para establecer la artisticidad de un objeto ha sido la razón de las principales críticas hacia la teoría del círculo del arte. El crítico de arte Arthur Danto, señala que, si bien hay una explicación sobre el arte como un sistema, su tautología no contribuye a discernir dónde se encuentra, o no, lo artístico fuera del funcionamiento del círculo.⁶¹ Danto, en oposición, teoriza sobre lo que puede señalar, entre dos objetos estéticamente idénticos, la artisticidad de uno de ellos; su conclusión, esencialista, sostiene que la diferencia radica en lo no visible, en el objeto de arte como un significado encarnado.⁶² La crítica de Danto es significativa para el caso del arte precolombino porque nos encontramos ante un objeto que no fue creado específicamente para funcionar como arte; por un lado confirma la condición no esencialista del círculo del arte, y apunta a la necesidad de considerar cuál es el mecanismo que permite la entrada de un artefacto (en este caso precolombino) al mundo del arte.

60 Dickie, *The Art Circle*, 79-82.

61 Arthur Danto, *Qué es arte* (Barcelona: Paidós, 2013), 47-48.

62 Danto, *Qué es arte*, 51.

0.7.3. Pantalla artístico-cultural.

La institucionalización artística implica, en el caso de los artefactos precolombinos el tránsito del espacio de uso al de la apreciación, donde su particular empleo del lenguaje visual posibilita que sean tomados por expresiones estéticas clasificables como arte.⁶³ En esta investigación lo estético no es equivalente a lo artístico; este último implica un proceso de selección de acuerdo a un marco de referencia que involucra productores (en este caso “reconstruidos hipotéticamente”), artefactos, público (actual), espacio de presentación y, además, los conceptos acerca de qué se denomina (se institucionaliza e instituye) como lo artístico. Para comprender ese proceso de selección, se empleará como criterio el concepto de pantalla artístico-cultural, del historiador, crítico y teórico del arte Juan Antonio Ramírez:

“¿Qué es una pantalla artístico-cultural? Es una construcción teórica que permite recuperar una parte de los objetos pasados, seleccionándolos en virtud de las peculiares tradiciones culturales del grupo social que la construye, de la realidad artística presente, y del modelo de organización política que ese grupo se propone, implícitamente, como paradigmático.”⁶⁴

Este criterio permite aprehender la construcción de la categoría arte precolombino en su contexto, donde juegan un papel preponderante los elementos de la institucionalización, y la noción de arte que de esa institución se desprende.

Pantalla, en nuestro caso, se refiere al aspecto de barrera o resguardo que ejerce una superficie; las pantallas artístico-culturales, como explica Ramírez, son construcciones colectivas que filtran objetos; así, por medio de la difusión –en nuestro caso los textos ligados al ámbito artístico–, se

63 José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Tecnos, 2003), 173.

64 Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, 6ª ed. (Madrid: Cátedra, 2006), 276.

promueve un corpus objetual.⁶⁵ En el curso de la investigación, entonces, al explicitar las sucesivas pantallas artístico-culturales que dan forma a la categoría arte, así como los elementos que, al constituir esa pantalla, definen un ámbito teórico relacionado específicamente con ella, se da cuenta de los aspectos que permiten, o no, la existencia de una categoría –arte precolombino–, la cual contiene una serie de artefactos seleccionados, desde el presente, como obras artísticas.

0.7.4. Criterio honorífico: colecciones culturales.

Si una pantalla artístico-cultural es el mecanismo que activa la conversión de artefacto a objeto de arte, conviene establecer el por qué esa conversión es significativa. El sociólogo James Clifford, sostiene que los sistemas de recolección de artefactos en Occidente están basados en el binomio arte-cultura; ambos términos se desarrollaron como expresiones de lo más elevado de lo humano.⁶⁶ Al hablar de sistemas, se hace referencia tanto a la circulación-consumo de un bien, como a la creación de un valor, dentro de ese sistema, para clasificarlo. Para Clifford, los artefactos arqueológicos de América, en tanto bienes no occidentales, se clasifican en dos grandes categorías: artefactos culturales u obras artísticas.⁶⁷ Su importancia como bienes coleccionables radica en su autenticidad, es decir, su valor como expresión auténtica de una cultura. La construcción de esa autenticidad “tiene tanto que ver con un presente inventivo, como con la objetivización, preservación o revivificación de un pasado.”⁶⁸

Así pues, el criterio honorífico implicaría la construcción de la autenticidad de los artefactos en el sistema arte-cultura, allí donde la colección es creada. Esta construcción se da por medio del paso de un objeto desde el ámbito cultura, donde los objetos son artefactos que representan una tradición y una colectividad, hacia el ámbito del arte, en el que se valora su originalidad y singularidad, dentro de un

65 Ramírez, *Medios de masas*, 276-279.

66 James Clifford, *Dilemas de la cultura* (Barcelona, Gedisa, 1995), 276-278.

67 James Clifford, *Dilemas de la cultura*, 265.

68 Clifford, *Dilemas de la cultura*, 264.

presente que se articula a sí mismo a partir de la (re)construcción de su pasado.⁶⁹ El proceso que construye el valor artístico construye también el presente. El criterio honorífico, entonces, permite analizar la elaboración de lo precolombino en tanto arte, arte costarricense, y objeto artístico con importancia identitaria actual.

El criterio honorífico, al integrar ciertos artefactos a un sistema de (re)colección institucionalizado –donde prima la idea del arte como expresión más elevada de la cultura– constituye un reconocimiento de la universalidad de la cultura. Al mismo tiempo, la organización de los bienes recolectados como expresiones auténticas, pertenecientes a un pasado “irrepetible”, implica la existencia de una visión sobre la dirección del tiempo cultural.⁷⁰ Por tanto, el criterio honorífico lo ejerce una cultura, desde una perspectiva determinada, que otorga a otra la carta de ciudadanía de arte (y de cultura). El empleo de la palabra ciudadanía no es gratuito; es intrínseca al debate sobre civilización y barbarie que articula las aproximaciones a las culturas no occidentales.

La antropóloga Sally Price sostiene que este proceso de recolección revela una estructura jerarquizada de la visión; el sistema occidental del arte selecciona, desde sus propias inquietudes estéticas, ciertas obras y las exhibe otorgando un mayor peso a la mirada concedora que al productor original.⁷¹ De esta manera, es el coleccionista (y en nuestro caso, también el mundo del arte) quien autentica la pieza en tanto obra. Por ello, si bien el criterio honorífico constituye una acción discursiva que tiende, a partir del siglo XX, a reconocer la cultura como un hecho humano (universal), no se encuentra exenta de una visión colonialista, que jerarquiza las prácticas estéticas no occidentales de acuerdo a sus propias inquietudes artísticas. Price, además, argumenta que en el caso del arte “primitivo” se valora la documentación de quienes han sido sus propietarios, su conocimiento y buen juicio para seleccionar los artefactos, al tiempo que se enfatiza el anonimato y la inexistencia de un

69 Clifford, *Dilemas de la cultura*, 265-269.

70 Clifford, *Dilemas de la cultura*, 279.

71 Sally Price, “Autoridad y alteridad: reflexiones sobre el arte,” en *De palabra y obra en el Nuevo Mundo 3. La formación del otro*, ed. Miguel León-Portilla et al. (Madrid: Siglo XXI Editores, 1993), 432.

pensamiento visual en sus creadores, reduciéndolos a reproductores de formas culturalmente establecidas.⁷² Así, el criterio honorífico permite localizar las instancias y actores de cuya jerarquía emana la concesión del honor, como obra de arte, para los artefactos precolombinos.

0.7.5 Claves para el consumo: el componente teórico.

Hasta ahora, la noción de arte planteada enfatiza su carácter sistémico, y la necesaria circulación y consumo de los bienes artísticos dentro de dicho sistema. Este sistema artístico es comprendido como un marco de presentación de ciertos objetos como arte, integrado por una serie de elementos interconectados circularmente (obra, público, productores, espacio de presentación). Tenemos cuatro operaciones discursivas, o criterios (formal, de contenido, de designación, honorífico), que posibilitan el paso de un objeto de la categoría artefacto a la categoría obra de arte, a partir de una pantalla artístico-cultural, la cual selecciona algunos objetos pasados como arte, según criterios actuales. Estos conceptos enfatizan la socialización del consumo artístico de los artefactos precolombinos. Entonces, si un objeto es designado como arte y es consumido como tal, la percepción del mismo se enmarca en el sistema (círculo) del arte también; así comprenderemos la percepción artística como una operación de desciframiento, cuyo éxito depende de la posesión de una clave cultural que permita esa operación, es decir, que haga comprensible el objeto como obra artística.⁷³

La elaboración teórica de la artisticidad de lo precolombino la consideraremos entonces un ejercicio de crítica de arte, ya que la crítica activa la sensibilidad del espectador, le muestra cómo leer e interpretar el objeto artístico,⁷⁴ y de este modo activa el consumo del mismo como bien simbólico. De allí que pueda establecerse que, solamente a través del consumo del objeto artístico como tal, a través

⁷² Price, "Autoridad y alteridad", 446-448.

⁷³ Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística," en *Image 1. Teoría Francesa y Francófona del lenguaje visual y pictórico*, ed. Desiderio Navarro (La Habana: Casa de las Américas -UNEAC Embajada de Francia en Cuba, 2002), 189.

⁷⁴ Juan Acha, *Crítica del Arte: teoría y práctica*, (México: Editorial Trillas, 1992), 91-92.

de su desciframiento, éste deviene bien simbólico activo.⁷⁵ Es, entonces, en la reflexión teórica (como enunciación y reflejo) del proceso de institucionalización, donde se hallan las claves que permiten comprender la construcción de lo precolombino en tanto arte, arte costarricense, y objeto artístico con importancia identitaria actual.

0.8 Metodología.

Esta investigación parte de un ámbito establecido, en su generalidad, en el estado de la cuestión. Para analizar la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica los textos se ubican en una trayectoria cronológica. De acuerdo al marco teórico conceptual, en los textos se estudia el surgimiento de las instituciones que se ocupan del arte precolombino y la generalidad de las nociones sobre arte de cada época, las cuales configuran las pantallas artístico culturales que posibilitan o no la selección de algunos artefactos como muestras artísticas. En aquellos textos que versan sobre arte precolombino la indagación busca establecer el estado de los cuatro criterios de McEvelley (de forma, contenido, de designación, honorífico), respecto al arte precolombino.

Primero se analiza (de acuerdo a la diferenciación propuesta entre lo estético y lo artístico), el cómo se califica la forma de los artefactos, cuáles adjetivos se emplean para describirla, cómo se relaciona con el contenido simbólico supuesto en los artefactos, y cuándo se designan como pertenecientes al ámbito de lo artístico. A medida que los cambios en el ámbito teórico-artístico lo permita, se establecen los métodos que han sido empleados para analizar los artefactos. De acuerdo a la generalidad de las pantallas artístico-culturales, se indaga cuándo y cuáles artefactos son designados como obras artísticas, así como la justificación de este acto. Derivado de esto, se analiza cómo se plantea esta designación en el panorama de la existencia de un arte costarricense. Puesto que la noción

75 Bourdieu, "Elementos de una teoría", 196.

operativa de arte en esta investigación es sistémica, el acto de designación, al separar lo estético de lo artístico, implica establecer cómo una pieza artística (ya no solamente un artefacto) se integra a dicho sistema. Esta integración, entonces, conlleva el estudio del criterio honorífico: cómo se justifica la importancia del arte precolombino en Costa Rica. Entonces, se explicitan los criterios que, vertidos sobre los objetos, presuponen una visión – el presente inventivo– sobre la historia costarricense y la historia del arte costarricense, y si la artísticidad de los objetos radica en los productores originales o en los observadores actuales.

Este proyecto, en consecuencia, se basa en la investigación bibliográfica, la síntesis de datos y su confrontación, con miras a la obtención de un panorama articulado de la construcción de una categoría artística en Costa Rica. Se emplean tanto fuentes primarias (documentos que establecen la existencia de un arte precolombino y sus características) como secundarias, para comprender no solo cómo se estructura el objeto de estudio, sino también las perspectivas que se han establecido sobre sus contextos de generación. De este modo, en este proyecto se realiza una organización del material disperso sobre la categoría arte precolombino en Costa Rica, labor, hasta este momento, pendiente en la historiografía de las artes en el país.

0.9 Esquema capitular.

Introducción. Especificación del tema, preguntas de investigación, objetivos, estado de la cuestión, metodología, marco teórico-conceptual.

Capítulo 1. Emergencia de la categoría (1886-1900). Presentación y discusión de las pantallas artístico-culturales relacionadas con la fundación del Museo Nacional de Costa Rica y las Exposiciones Internacionales en las que se presentan artefactos precolombinos. La construcción de una imagen de lo nacional y el sitio de lo precolombino.

Capítulo 2. Discurso teórico sobre arte precolombino a inicios del siglo XX (1893-1930).

Partiendo de la articulación de un discurso sobre arte nacionalista, este capítulo estudia el desarrollo teórico de las ideas sobre arte que anteceden la entrada de la modernidad artística al país, así como el sitio de lo precolombino en este panorama.

Capítulo 3. Arte precolombino costarricense. (1928-1938). En este capítulo se analizan los desarrollos teóricos sobre el modo de comprender y apreciar lo precolombino y su dimensión artística en el contexto de la generación de un sistema artístico costarricense, a partir de los inicios del arte moderno en el país. Comprende la primera exposición oficial de arte precolombino en Costa Rica.

Capítulo 4. Divulgación del arte precolombino (1941-1977). En este capítulo, a partir del fortalecimiento institucional (museos), la profesionalización del conocimiento y el desarrollo académico partir de la fundación de la Universidad de Costa Rica, se estudia la construcción de la categoría arte precolombino desde el discurso arqueológico y el discurso artístico, en un contexto marcado por la política cultural de divulgación, la afirmación del valor identitario de la arqueología y los aportes teóricos ligados al debate sobre el arte abstracto en el país.

Capítulo 5. Estabilización y discusión de la categoría arte precolombino en Costa Rica. (1976-1988). En este capítulo se aborda el debate sobre patrimonio precolombino, la profesionalización de la arqueología y su impacto en la categoría arte precolombino. Se establecen, asimismo, las raíces de los debates sobre dicha categoría que conforman su desarrollo durante el último período de estudio.

Capítulo 6. Arte precolombino en la actualidad (1990-2010). Este capítulo comprende los desarrollos en el ámbito teórico-artístico y su relación con los nuevos planteamientos de la arqueología nacional, la discusión del sitio de lo precolombino en la historia del arte nacional y su relación con los pueblos indígenas contemporáneos; asimismo, el auge del énfasis en el diseño como metodología de estudio del arte precolombino.

Conclusiones: Balance general de las orientaciones teóricas respecto a la categoría de estudio. Presentación y discusión de modificaciones, aportes, continuidades y rupturas en los elementos

conceptuales que articulan la categoría arte precolombino en Costa Rica.

1. Capítulo 1.

1.1 Hacia la imagen nacional.

Para el historiador Steven Palmer, la década de 1880 marca el momento de consolidación del proyecto nacionalista en Costa Rica. La guerra de 1856-57, como Campaña Nacional, se traslapa con la celebración del 15 de setiembre y se propone como el evento aglutinador del sentimiento patriótico: desde el presente se (re)construye la historia de la nación. El estado costarricense, influenciado por el modelo europeo, funciona como ente educador que legitima su existencia a partir de la recreación histórica y la popularización de una imagen oficial, unitaria, del país.⁷⁶ Para el historiador Juan Rafael Quesada, los conflictos limítrofes señalan el origen de la preocupación por la historia en Costa Rica; así, la década de 1880 marca también la consolidación de la historiografía como un espacio de construcción de la memoria nacional, entendida la nación como una gran familia.⁷⁷ En esta gran familia la nacionalización del pasado implicó el invisibilizar las diferencias étnicas en el país, a fin de potenciar la unidad nacional.⁷⁸

La creación de una imagen nacional en las relaciones internacionales es empleada por la historiadora Erika Gólcher para analizar cómo la percepción de otros estados perfiló las políticas científicas y culturales de la época liberal en Costa Rica.⁷⁹ El relativo desconocimiento de Costa Rica en el exterior dio al estado la oportunidad de crear y controlar la imagen de la nación costarricense, fundamentada en la riqueza agrícola, desde la primera Exposición Internacional, en 1862.⁸⁰

Las exposiciones internacionales se caracterizaron por la manipulación ideológica de la cultura

76 Steven Palmer, “Sociedad anónima, cultura oficial: Inventando la nación en Costa Rica, 1848-1900,” en *Héroes al gusto y libros de moda, sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)*, ed. Iván Molina y Steven Palmer (San José: EUNED, 2004), 282.

77 Quesada, *Historia de la historiografía*, 133-135.

78 Molina, *Revolucionar el pasado*, 9.

79 Gólcher, “El mundo de las imágenes”, 2.

80 Gólcher, “Imperios y ferias”, 80.

material, con el fin de establecer identidades nacionales que permitiesen agrupar a los países bajo una marca, potenciar el comercio internacional y elaborar pautas de consumo. En Europa, el diseño constituyó una de las herramientas clave de este proceso. Bajo el influjo del movimiento Arts & Crafts, que propugnaba la recuperación de lo británico en los objetos de uso cotidiano, la afirmación visual de la diferencia nacional, anclada en la historia, se constituyó en el medio más efectivo para construir la imagen de cada uno de los países asistentes.⁸¹ La participación de Costa Rica en dichos eventos, señalados como una característica clave del siglo XIX por la prensa de su tiempo,⁸² implicó, por tanto, la búsqueda de elementos visuales que permitiesen construir su marca en el extranjero.

En este capítulo se estudiará la emergencia de la categoría arte precolombino en Costa Rica, a finales del siglo XIX, a partir de la preocupación oficial por exhibir los artefactos precolombinos en Costa Rica y en el exterior, en un ambiente marcado por la definición de los límites físicos y culturales. La (re)construcción del pasado con miras a la consolidación del proyecto nacional, a través de la educación; la fe en el progreso del liberalismo y la concepción de la cultura nacional (incluidos sus aspectos visuales) como un mecanismo de promoción del país en el exterior, forman parte de este ambiente, que incluye al Museo Nacional de Costa Rica. Creado el 4 de mayo de 1887 como parte del proyecto institucional nacionalista concentrado en el área josefina,⁸³ el Museo se constituyó en el principal ente de acopio y exhibición de los artefactos precolombinos del país.

1.2. Nociones de arte en el siglo XIX en Costa Rica.

La Primera Exposición Nacional fue uno de los factores determinantes en la creación del Museo Nacional de Costa Rica.⁸⁴ Inaugurada el 15 de setiembre de 1886 para conmemorar el aniversario de la

81 Penny Sparke, *Diseño y cultura. Una introducción: desde 1900 hasta la actualidad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010), 114-115.

82 J. de Torres B. "Revista científica popular," *El Instituto Nacional*, 7 de marzo de 1881, 13.

83 Iván Molina, *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*, 4° reimp. (San José: EUCR, 2010), 19.

84 Luis Ferrero, *Sociedad y arte*, 75-76.

Independencia,⁸⁵ la exhibición mostró un conjunto de especímenes (minerales, vegetales, animales disecados, artefactos arqueológicos), productos artesanales, inventos industriales y “ensayos en pintura en grabado y en dibujo”, señalando la necesidad de educar a quienes podrían “convertirse en verdaderos artistas”, y estimular y proteger a quienes, con sus inventos “revelan genio”.⁸⁶ La diversidad de objetos presentados hace de la Primera Exposición Nacional un evento partícipe de la búsqueda liberal por construir una imagen del país como un espacio productivo y rentable. Su carácter abierto, de búsqueda, es ratificado por un anuncio publicado en *La Gaceta* tres días antes de la inauguración, el 12 de setiembre de 1886, informando la disponibilidad de espacio para colocar “los objetos que se quieran exhibir”.⁸⁷ En este marco las artes (en plural y minúsculas) aparecen como un ingrediente más de la posibilidad de progreso.

Si bien la paulatina laicización del arte promovida con fines políticos por los liberales, así como la inclusión del dibujo como una asignatura escolar prefiguraban la emergencia de un sistema artístico,⁸⁸ la idea de “artes” en Costa Rica, al momento de la Primera Exposición Nacional, estaba más relacionada con la noción de un oficio bien ejecutado. No existían espacios dedicados a la promoción o exhibición de valores artísticos y en los años siguientes la posibilidad de crear una pinacoteca nacional sería abandonada.⁸⁹ La formación artística profesional se dio hasta 1897, con el inicio de lecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuya orientación europeizante (acorde al gusto de los sectores dominantes) fue respaldada por la configuración del Teatro Nacional, fundado ese mismo año.⁹⁰

Así pues, el concepto de bellas artes, en oposición a las artes en general, será una de las estrategias de generación de un campo propiamente artístico. Juan Fernández Ferraz (1849-1904),

85 “Junta de exposición nacional,” *La República*, 18 de setiembre de 1886, 3.

86 “Exhibición Nacional,” *La Gaceta*, 15 de setiembre de 1886, 329-330.

87 *La Gaceta*, 12 de setiembre de 1886, 322.

88 Ferrero, *Sociedad y arte*, 47-50.

89 Ferrero, *Sociedad y arte*, 123-130.

90 Eugenia Zavaleta, “Arte y literatura en Costa Rica y México,” en *Fin de Siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*, ed. Francisco Enríquez Solano e Iván Molina (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000), 290.

quien sería posteriormente director del Museo Nacional de Costa Rica, publicó en la revista *La Enseñanza*, entre 1872 y 1873 una “Teoría de lo bello”, tratado inconcluso y de orientación idealista que se enfocó en el arte literario.⁹¹ Este autor, a partir de la existencia de un bello absoluto y de la inspiración como origen de la expresión artística, sostuvo la necesidad de promover “juicios sanos y exactos” que evitasen el extravío del genio en el mal gusto de la muchedumbre.⁹²

En 1896, Antonio Zambrana (1842-1922) publica *Ideas de Estética, Literatura y Elocuencia*, conjunto de lecciones que inician con una explicación de la estética como el estudio científico de la belleza. Lo bello, junto a lo sublime, se propone como una categoría estética con efectos espirituales; el gusto por la belleza, identificada con el arte de la Antigua Grecia, se destaca como producto de una formación adecuada.⁹³ El tratado de Zambrana, aunque de orden literario, formula un concepto de Arte compuesto de dos definiciones. La primera, arte como un conjunto de reglas para ejecutar correctamente alguna cosa. La segunda, Arte como la interpretación ideal de la naturaleza; no solamente su reproducción sino la capacidad de, a través de la mimesis, expresar la idea, el carácter que subyace a lo representado, siempre y cuando esta representación busque la concreción de lo bello.⁹⁴

La idea de arte (en tanto Bellas Artes) como el terreno de la representación ideal puede encontrarse también en una publicación del periódico *La Unión Católica* de 1897, a propósito de las obras destinadas a la Exposición Centroamericana.⁹⁵ Allí se ensalza la figura del artista como personaje cimero de la cultura y, en específico, las obras que logran unir la mimesis y la expresión del espíritu. La procedencia italiana de su autor (misma de los creadores renacentistas que menciona como parangones), es el criterio empleado por él para autorizar su juicio. Si bien la divinización de arte y artista es comprensible dada la filiación religiosa del periódico, las ideas de mimesis, belleza, canon

91 Láscaris, *Desarrollo de las ideas*, 172.

92 Juan Fernández Ferraz, “Teoría de lo bello. Capítulo I,” *La Enseñanza* 2 (1873): 110.

93 Antonio Zambrana, *Ideas de Estética, Literatura y Elocuencia* (San José: Tipografía Nacional, 1896), 3-8.

94 Zambrana, *Ideas de Estética*, 9-12.

95 F. Bocaccio, “Arte en Costa Rica,” *La Unión Católica*, 2 de febrero de 1897, 2.

europeo y creación artística como medio de contribuir a la honra de la patria señalan las coordenadas generales de la concepción del Arte (como Bellas Artes) en el siglo XIX en Costa Rica. Su situación, sin embargo, será precaria durante este período. Para la Exposición Centroamericana, el llamado de Juan Ferraz a los artistas (como cultivadores de lo bello), apunta a la necesidad de mostrar lo que se crea en el país, aun cuando las condiciones no permitan generar obras que estén a la altura de la Bellas Artes europeas.⁹⁶

Un discurso similar ya había aparecido en el catálogo de la Exposición Universal de Chicago de 1893, escrito por el científico salvadoreño David Joaquín Guzmán (1843-1927), encargado de organizar la participación de Costa Rica. Allí, Guzmán sostiene que, si bien Costa Rica no puede alardear de ser un pueblo artista ni manufacturero, posee la voluntad de transitar el camino del progreso, que incluye el gusto por lo bello. El cultivo de artes y manufacturas, y sobre todo su exhibición internacional, se propone como un signo de civilización.⁹⁷

Así, cuando el ensayista Luis Ferrero se pregunta si el cambio entre el acuerdo de creación del Museo Nacional de Costa Rica como repositorio de productos naturales y artísticos y su ley orgánica, que lo establece como repositorio de “curiosidades históricas y arqueológicas”, estaría relacionado con la donación de la colección Troyo,⁹⁸ hay que señalar que dicha relación existe, pero no como negación de un valor artístico preexistente, o esencial, en los artefactos arqueológicos. El Museo Nacional de Costa Rica tuvo en su origen un papel didáctico; su función consistía en recoger y determinar lo que podía contribuir al progreso del país, para difundirlo posteriormente; la conservación del patrimonio nacional, de difusa definición, existía como parte de dicho afán educativo,⁹⁹ no para la constitución de un sistema artístico. En una época donde la pantalla artístico-cultural estaba fundamentada en la noción

96 *Primera exposición centroamericana de Guatemala: Documentos relativos a la participación de Costa Rica en dicho certamen* (San José: Tipografía Nacional, 1897), 58-59.

97 David Guzmán. *Catálogo general de los objetos que la República de Costa Rica envía a la Exposición Universal de Chicago* (San José: Tipografía Nacional, 1892), 4.

98 Ferrero, *Sociedad y arte*, 76.

99 Gólcher, “El mundo de las imágenes”, 156.

(relacionada con la mimesis y el canon europeo) de Bellas Artes, resulta difícil afirmar que, al momento de la fundación del Museo Nacional de Costa Rica, los artefactos arqueológicos fuesen tomados como obras artísticas, en un sentido actual. Sin embargo, estos habían comenzado a circular en lo que se constituiría como el sistema arte-cultura por la vía del coleccionismo.

1.3 Coleccionismo y exhibición pública.

Si bien la recolección de artefactos americanos data desde el arribo de los europeos a América, la historiadora del arte Elizabeth Hill Boone sostiene que es en la segunda mitad del siglo XIX cuando las potencias económicas asumen para sí mismas el dominio del patrimonio cultural del mundo, dándose el privilegio y la obligación de organizar expediciones a Latinoamérica para recolectar tanto especies biológicas como artefactos precolombinos.

El énfasis en la recolección de muestras está ligado, para esta investigadora, a la fusión de los intereses, centrada en los artefactos, de quienes podían estudiarlos, adquirirlos o mostrarlos. Por una parte los científicos de la época, para quienes el conocimiento estaba materializado en los objetos. En ausencia de un medio para comprender las fuentes escritas (en caso de que existiesen) los artefactos suplían los datos para explicar las civilizaciones americanas. Por otra, los coleccionistas y patrocinadores de las investigaciones; citando al antropólogo George W. Stocking Jr., Boone explica que el objeto exhibido servía de rédito material de la inversión, aun si su valor estético o utilitario era mínimo de acuerdo a los estándares culturales de la época. Los museos, por su parte, buscaban crear, acumular y difundir el conocimiento a través de los objetos. Esto vincula la labor museística y las exposiciones internacionales, ya que su mensaje fundamental, el valor del progreso, era verificable a través de la contemplación de los objetos “primitivos” en contraste con las novedades científicas y tecnológicas; una afirmación de la historia de la humanidad como un proceso evolutivo.¹⁰⁰ Así, durante

¹⁰⁰Boone, “Collecting the Pre-Columbian Past”, 326-328.

la segunda mitad del siglo XIX los artefactos arqueológicos de América adquirieron relevancia a nivel mercantil; en Costa Rica, sobre todo a partir de la década de los setenta, se iniciaron las colecciones como operación comercial.¹⁰¹

La constitución de colecciones privadas, apunta el historiador Juan Carlos Solórzano Fonseca, se convirtió en una manifestación de riqueza. El coleccionismo permitía expresar el estatus económico y, al mismo tiempo, ser fuente de ingresos, dada la posibilidad de vender las colecciones integradas por numerosos especímenes. El matiz biológico del término “especímen” connota la asimilación, apuntada por Solórzano Fonseca, de los artefactos a la naturaleza, la cual establece una relación de exotismo y carácter salvaje entre los objetos y los entornos naturales de donde procedían. Los especímenes naturales, disecados, ejemplifican para este autor la concepción de una naturaleza muerta, equiparable a unas culturas indígenas arqueológicas, muertas también.¹⁰² En tanto cultura arqueológica, muerta, los artefactos carecían de dueño; siguiendo la lógica del descubrimiento, quien ejecutaba el hallazgo adquiriría por ese acto título de propiedad sobre lo hallado.

La conformación de colecciones privadas de artefactos precolombinos en Costa Rica, que es anterior a la fundación del Museo Nacional de Costa Rica, se entrelaza entonces con el huaquerismo. La excavación de sitios arqueológicos, pública y descontrolada, obedeció a razones prácticas cuando los hallazgos eran comerciados para el uso doméstico de poblaciones aledañas, y sobre todo, al interés de coleccionistas. En ambos casos el valor monetario de los objetos era el motivo predominante.¹⁰³

Si bien la colección del Obispo Bernardo Augusto Thiel, antecede a la fundación del Museo Nacional de Costa Rica (ya en 1881 fue visitada por un funcionario del Instituto Smithsonian), es la del hacendado cartaginés José Ramón Rojas Troyo la que conforma el donativo más importante para dicha institución: 3500 piezas de “incalculable interés científico [...] estimadas en un valor aproximado

101 Carl V. Hartmann, *Arqueología costarricense: textos publicados y diarios inéditos*, trad. Anita Ohlsson de Formoso (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991), 72.

102 Solórzano, “Reflexiones en torno a la historiografía”, 250-251.

103 Corrales, “La delgada línea”, 266-267.

de cincuenta mil pesos”.¹⁰⁴ La colección, que contenía además de los artefactos arqueológicos piezas de oro y plata, flechas indígenas de Talamanca y la medalla que recibiera el “Museo Troyo” en la Exposición Nacional de 1886, entre otros, fue complementada con distintas donaciones menores. A esta se sumó la compra gubernamental (recomendada por la Junta del Museo Nacional para evitar la salida de las piezas del país), de la colección de Juan José Matarrita, tras un proceso de regateo que fijó su precio mil pesos por debajo de la propuesta inicial del vendedor.¹⁰⁵

El interés científico y el valor monetario se presentan, entonces, como parte del sentido de crear una colección arqueológica. El Museo Troyo, inicialmente, fue una colección formada bajo esos términos. Tras el fracaso en las negociaciones para venderlo a Berlín, el conjunto de artefactos fue donado a la muerte de José Ramón Rojas Troyo al Museo Nacional de Costa Rica por su viuda, Dolores Pacheco de Troyo, quien continuó coleccionando artefactos arqueológicos por su cuenta.¹⁰⁶ La carta de esta para ofrecer el “Museo de Antigüedades” al Museo Nacional de Costa Rica, señala la existencia de una cláusula testamentaria que “encarece sobremanera que el museo se conserve sin desmembraciones de ninguna especie, para así evitar desperfectos en tan importante colección”.¹⁰⁷ El secretario de estado, Cleto González Víquez (1858-1937), se comprometió a mantener intacta la colección, que bajo el nombre de Museo Troyo tendría una sección especial en el recién establecido Museo Nacional, creado por un gobierno convencido de la contribución al progreso (y al cultivo de artes y ciencias) la “exhibición de permanente de sus productos naturales é [sic] industriales y de sus curiosidades arqueológicas”.¹⁰⁸ Tenemos, entonces, un retorno simbólico de la inversión monetaria. El reconocimiento de la importancia de los artefactos en el sistema arte-cultura parte de la percepción del coleccionismo como una actividad no solo económica, sino intelectual y social. El mantener la

104 Museo Nacional de Costa Rica, *Anales del Museo Nacional. República de Costa Rica. Año de 1887*. Tomo I (San José: Tipografía Nacional, 1888), XXXIII.

105 Museo Nacional, *Anales*, XLIV-XLVIII

106 Hartman, *Arqueología costarricense*, 72-73.

107 Museo Nacional, *Anales*, XVIII.

108 Museo Nacional, *Anales*, XIX.

colección tal cual, separada del resto de objetos arqueológicos es un indicador de la preeminencia del acto de recolectar sobre el objeto individual recolectado.

El arqueólogo Francisco Corrales sostiene que, en sus primeros años, el Museo Nacional se orientó a “la exhibición de artefactos precolombinos desde un punto de vista artístico y carente de profundidad histórica”¹⁰⁹. En el fragmento de la carta de González Víquez, del párrafo anterior, es claro que el museo no tiene como fin ser una institución artística. En el siglo XIX las artes, en plural y minúsculas, se vinculan a las capacidades técnicas de realizar apropiadamente un oficio. Es necesario tomar en cuenta, además, que desde el informe de labores del primer año del Museo Nacional son señaladas las dificultades logísticas de la institución, cuyas exhibiciones fueron organizadas de acuerdo a los recursos disponibles, ante la carencia de un edificio construido ex profeso que permitiese una adecuada separación por departamentos y secciones especiales.¹¹⁰ Por tanto, al ser el coleccionismo lo que marca el tránsito de los artefactos hacia el sistema arte-cultura (donde serán designados posteriormente como objetos artísticos), el sentido de colección, de acumulación de especímenes, prima sobre una posible exhibición de carácter artístico. Como señala el mismo Corrales, los objetos eran mostrados siguiendo criterios de forma y tamaño, dando la idea, por la acumulación, de un tesoro; en las exposiciones predominaba el concepto de antigüedad o curiosidad.¹¹¹

Los museos, explica la historiadora del arte Barbra Braun, surgen de la figura del gabinete de curiosidades, la contraparte humanística de la acumulación medieval de reliquias. Compuestos de artefactos provenientes de diversas regiones del mundo, así como de especímenes disecados, los gabinetes de curiosidades (que desde finales del siglo XVI incluían artefactos americanos) exhibían los objetos bajo el criterio de acumulación. Al desarrollarse una preocupación mayor por establecer clasificaciones entre las piezas, los gabinetes se tornaron obsoletos. Las colecciones formaron el

109Corrales, “...Unos miles de indios”, 347. De este mismo autor, “El pasado negado”, 7.

110 Museo Nacional, *Anales*, XXV.

111Corrales, “...Unos miles de indios”, 350.

material básico del museo, que para finales del siglo XIX, elaboraría con los objetos exóticos categorías que permitiesen su estudio. Los objetos, bajo la premisa del evolucionismo, se convertían en antigüedades; una fuente de información para comprender el progreso humano.¹¹²

El Museo Nacional de Costa Rica, originado a partir del éxito de la Primera Exposición Nacional, presenta un devenir similar al delineado por Braun. La idea de mostrar el mayor número y variedad de objetos presente en la exposición de 1886, da sustento a la creación de un ente que no solo muestre y acumule, sino que también organice en categorías los bienes para su estudio. Los artefactos precolombinos, que la ley orgánica del Museo denomina “curiosidades arqueológicas”, son organizados en clases (por material, tamaño y forma) y exhibidos junto a especímenes biológicos, siguiendo la premisa de los gabinetes que originaron los museos en Europa.

En la descripción de la colección arqueológica del museo realizada en 1888 por Anastasio Alfaro (1865-1951), quien fue director del Museo Nacional y una de las figuras centrales en la divulgación sobre arqueología costarricense entre fines del siglo XIX y principios del XX, el orden de la enumeración sigue dichos criterios. Respecto a la orfebrería, primero las piezas de mayor tamaño; luego “las representaciones humanas en su transición de perfectas a caprichosas”, la animalística y por último los cascabeles y piezas de forma indeterminada. El término arte aparece como sinónimo de práctica artesanal (el arte de fundir) en una cita del colombiano Liborio Zerda (1830-1919), quien había publicado por entregas un estudio sobre los antiguos pobladores de Colombia en 1882.¹¹³ El término artista aparece, siguiendo este sentido, para referirse a quien elaboró las piezas.¹¹⁴ Las formas de los artefactos son descritas como curiosas, o bien, producto de un “joyero no distinguido” cuando Alfaro las consideró sencillas, en comparación al resto.¹¹⁵ En cuanto a la lítica, destaca las piezas que, por su

112Braun, *Pre-Columbian Art*, 22-23.

113Museo Nacional, *Anales*, XXXV.

114Museo Nacional, *Anales*, XXXIX.

115Museo Nacional, *Anales*, XXXVII.

complejidad, requirieron una destreza técnica particular para su realización.¹¹⁶ La destreza técnica, una de las acepciones de arte para la época, es uno de los criterios que señala el tránsito de los objetos, en el sistema arte-cultura, de la colección hacia el ámbito del arte antiguo.

En este proceso la presencia indígena en Costa Rica fue vista como un hecho pretérito, arqueológico. En una carta de José Ramón Rojas Troyo al profesor alemán Helmuth Polakowsky (1847-1917), fechada en 1887, el verbo empleado para referirse a la apropiación de “la mayor parte de los objetos y curiosidades de la colección” es encontrar. Rojas Troyo, al indicar la proveniencia de los objetos sostuvo desconocer la antigüedad de los mismos, de su emplazamiento y de quiénes fueron sus creadores, desaparecidos antes de la Conquista. La evidencia científica, destruida por sus actividades huaqueras, no le impide afirmar, sin embargo, la imposibilidad de establecer una relación entre los productores de los artefactos y los indígenas de la época, que “ni tienen las costumbres de aquellos ni demuestran la menor habilidad [...] no tienen absolutamente idea de los objetos que fabricaban sus antepasados, pues han venido degenerando poco a poco.”¹¹⁷

La carta revela la existencia de una concepción negativa sobre los indígenas contemporáneos, en función del valor creciente de los artículos que componen las colecciones, el cual es científico, monetario y progresivamente también estético, ligado a su factura técnica y formas. Así, sobre unas piezas líticas, Rojas Troyo sostiene que “aun [sic] hoy, un trabajo semejante [...] desde el punto de vista técnico, sería considerado una como una obra excelente.” Esto no le impide, a renglón seguido, sostener que las representaciones de figuras humanas “no demuestran tanta habilidad ni adelanto artístico”.¹¹⁸ El interés por la arqueología, aparece como una relación dialógica en la que la mirada descubridora, extranjera, coadyuva a la construcción de un modo de apreciar los objetos. El sistema artístico en Costa Rica, incipiente, carecía de una propuesta concreta sobre la artísticidad de los

116 Museo Nacional, *Anales*, XLII

117 Helmuth Polakowsky, *Antigüedades de Costa Rica* (San José: Tipografía Nacional, 1890), 7.

118 Polakowsky, *Antigüedades de Costa Rica*, 9.

artefectos precolombinos; sin embargo, se dio una construcción de juicios estéticos al respecto, como demuestran los términos señalados anteriormente, y calificativos como “curioso”, o “conformación elegante”.¹¹⁹

1.4 Estetización de los artefactos precolombinos.

El carácter difuso del discurso sobre la artísticidad de los bienes arqueológicos no es privativo de Costa Rica. Antes bien, señala una continuidad en el ámbito de la recepción estética –sobre todo en Europa, que domina el reconocimiento de los bienes arqueológicos como estéticos hasta el siglo XIX–, producto de un proceso dinámico en el que los emisores de juicios, junto a sus juicios, están cambiando también.¹²⁰ La coincidencia o no de los artefactos precolombinos con una serie de categorías estéticas (culturales) europeas, en un momento donde el Arte está relacionado con la búsqueda de la belleza clasicista (por tanto, una categoría estética europea), constituye uno de los aspectos de la pantalla artístico-cultural que impide categorizar los artefactos precolombinos como bienes artísticos, o bien, que los designa como arte, pero como un arte primitivo, con un desarrollo menor.

Braun indica que las exposiciones universales constituían un esfuerzo por mostrar una visión unificada de la historia, progresista, en un momento donde la incertidumbre acompañaba los procesos de modernización. La huida del presente tomó el camino de la recuperación de elementos de las sociedades preindustriales (como el movimiento Arts & Crafts en Inglaterra), o bien la búsqueda de sentido en el universo a partir de los movimientos ocultistas.¹²¹ Estos aspectos fueron asociados a los artefactos precolombinos, ya fuese como muestra de sociedades antiguas, ajenas a Europa y su modernización, o como objetos provenientes de espacios dominados por el mito y lo oculto.

El movimiento de revaloración de la producción artesanal, en concreto, se dirigía hacia

119 Museo Nacional, *Anales*, XXXVII.

120 Kubler, “Aesthetics”, 35-48.

121 Braun, *Pre-Columbian Art*, 34.

momentos de la historia donde la división entre artes y artesanías moderna era inexistente. La comparación, posterior a 1860, de las civilizaciones americanas con las de Europa y Asia, permitió visibilizar la figura del artesano como un productor de las formas; y de allí, la estetización de los artefactos como bienes coleccionables y clasificables de acuerdo a su configuración.¹²²

La investigadora Elizabeth Williams señala que los diversos enfoques sobre los artefactos precolombinos se relaciona con la perplejidad que suscitaba el estudio de los vestigios como vía para comprender la historia como una linealidad hacia el progreso. Dentro de ese esquema, las civilizaciones americanas podían ser clasificadas como bárbaras, casi (pero no) “civilizaciones verdaderas”. Al tiempo, la estetización, o designación de arte, ponía en juego la validez del esquema, pues sugería la existencia de prácticas culturales “superiores”, ligadas al ejercicio intelectual y no a la supervivencia básica, en la generalidad de las culturas. La búsqueda de las raíces no americanas de los artefactos precolombinos respondió a la necesidad de adecuarlos a un esquema de validez universal.¹²³

El aporte más significativo de finales del siglo XIX, respecto a la estetización de los artefactos precolombinos, se fundamenta en el criterio técnico, o material, de la historia del arte: el grado de desarrollo del arte depende de los materiales y herramientas a disposición de una cultura. De este modo, el devenir del arte podía ubicarse dentro de un esquema lineal, universalmente válido, ligado a la progresión del refinamiento técnico del que Europa (y las civilizaciones antiguas consideradas su germen) constituía el parangón.¹²⁴ Este aspecto es elaborado por el francés Émile Soldi (1846-1906), quien en 1881 señaló que el arte precolombino (en concreto la lapidaria proveniente en su mayoría de Perú y México), poseía un procedimiento ingenioso y un resultado bárbaro, capaz de generar un efecto delicado, pero siempre dentro de la categoría de lo extraño. La composición (designada como artística) y la habilidad técnica ocultaban, para Soldi, la ausencia de un dominio cabal de los materiales, ligado a

122 Braun, *Pre-Columbian Art*, 36.

123 Williams, “Collecting and Exhibiting”, 129-130.

124 Williams, “Collecting and Exhibiting”, 130-131.

la ausencia de herramientas (de hierro) para ejecutar las piezas con toda la perfección deseable.¹²⁵ El juicio estético de lo extraño, tosco o curioso (infantil, incluso), de los artefactos, permitía subrayar la necesidad, en aras del progreso, de la subyugación cultural de los pueblos amerindios. Al tiempo, estas características hacían más atractivas las piezas, en tanto objetos no modernos, no europeos. Como extensión, la mirada del recolector y del esteta (el gusto) se convertía en la herramienta para clasificar el valor de los objetos arqueológicos.

El carácter difuso sobre la artísticidad de lo arqueológico es el aspecto predominante en la discusión sobre arte precolombino a fines del siglo XIX. Los elementos que configuran la pantalla artístico-cultural, como la búsqueda de la belleza clasicista y el refinamiento técnico, permiten e impiden, al mismo tiempo, considerar esos objetos como bienes artísticos. En el texto de Soldi, el criterio de materialidad se combina con la aceptación de que las formas corresponden a unos imperativos culturales, calificados, eso sí, de espíritu bárbaro y dogma. A partir de la comparación con el arte antiguo de Egipto, Soldi, critica la ausencia de simplicidad en las piezas precolombinas (lo que llama el gusto exagerado por los detalles y el simbolismo) y establece que los artefactos son un síntoma del gusto por las representaciones artísticas y el lujo en las culturas que los produjeron.¹²⁶

1.4.1 Discurso estetizante en Costa Rica.

En Costa Rica, la estetización de los artefactos arqueológicos forma parte del impulso coleccionista del siglo XIX; junto al comentario sobre la forma se generan apreciaciones sobre el desarrollo de las culturas que los produjeron. Para la orfebrería precolombina, la existencia de un público dispuesto a usarla como bien estético (ligado al gusto y dentro del concepto del coleccionismo como una actividad de estatus), marca un progresivo cambio hacia la valoración, solo del material, sino

125 Émile Soldi, *Les arts méconnus: Les nouveaux musées du Trocadéro* (Paris: E. Leroux, 1881) 351-356, acceso 29 de agosto 2014, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39215b/>

126 Soldi, *Les arts méconnus*, 375-376.

también de la forma. Así, algunos comerciantes acaudalados emplearían piezas precolombinas como accesorios de arreglo personal a raíz de la representación, con “tanta gracia y atractivo” de animales,¹²⁷ del mismo modo que podían procurarse, a partir de excavaciones, de cerámica precolombina para el adorno de sus haciendas.¹²⁸ La apreciación de la forma, incluso, podría aumentar el precio del material. Ya para 1899 el Museo Nacional indica la existencia de falsificaciones de orfebrería precolombina realizadas en el país, señalando que estas debieran ser perseguidas tal y como la falsificación de monedas.¹²⁹

En la estetización de los artefactos arqueológicos en Costa Rica es necesario considerar el papel que jugaron las Exposiciones Internacionales, a las que acudió el país como parte de las políticas liberales para construir su imagen en el exterior. Gólcher señala que los objetivos estatales marcaron el tipo de productos enviados a estos eventos, a fin de proyectar una imagen de país en vías de progreso y atraer la inversión extranjera.¹³⁰

En el espacio de exhibición, el interés por construir una marca comercial que pudiese identificar al país enfatizó los productos naturales, aquello que significaba un producto único en el mercado. A partir de los eventos sería posible juzgar, por el éxito obtenido, cuáles productos podrían constituir esa marca. Si cada nación requería de identificadores visuales en el espacio de exhibición mundial y, en tanto bienes exportables provenientes de un territorio específico, hubo una equiparación discursiva de riqueza natural y arqueológica, los buenos comentarios y las medallas obtenidas por las exhibiciones arqueológicas podrían haber jugado un rol esencial en la progresiva nacionalización de los artefactos arqueológicos. Por otra parte, de acuerdo a la lógica evolucionista de la época, mostrar la existencia de una antigüedad propia pudo ser un recurso de afirmación del progreso moderno.

127 Anastasio Alfaro, “Arqueología costarricense II. Orfebrería de los indios güetares,” *Boletín de las escuelas primarias* 33 (1896): 135.

128 Hartman, *Arqueología Costarricense*, 48.

129 Museo Nacional de Costa Rica, *Informe de labores del año económico de 1899-1900* (San José: Tipografía Nacional, 1900), 59.

130 Gólcher, “El mundo de las imágenes”, 186.

Si bien Gólcher sostiene que, para la Exposición Histórico-Americana de Madrid, en 1892, se dio un primer paso de reconocimiento del “arte indígena”, al ser enviada “una magnífica muestra arqueológica”,¹³¹ hay que recordar que la exhibición de artefactos precolombinos durante ese período se inclina más hacia la práctica y celebración del coleccionismo como actividad intelectual. El sistema artístico costarricense, además, continúa apenas en ciernes; las pinturas de paisajes e indígenas destinadas a la Exposición Histórico-Americana fueron realizadas por artistas extranjeros, a partir de fotografías.¹³² Por último, la situación del indígena en el discurso nacional de la época depende de su estatus arqueológico o contemporáneo.

En la introducción del catálogo razonado de los objetos arqueológicos presentados por Costa Rica en la Exposición Histórico-Americana de 1892, el historiador y diplomático costarricense Manuel María de Peralta (1847-1930), describe a los indígenas contemporáneos como “residuos de las razas aborígenes”, cuya pérdida de tradiciones significó un menoscabo de las “artes é [sic] industrias” de sus antepasados.¹³³ Los artefactos, y el grado de refinamiento que percibe en ellos determinan el grado de civilización de sus productores; así “Que los Güetares no eran completamente salvajes lo demuestran las preciosas joyas de oro, las piedras artísticamente labradas”;¹³⁴ y los Chorotegas habrían dejado “recuerdos de sus adelantos en artes [...] que suministran datos preciosos para la historia de la orfebrería y la cerámica”,¹³⁵ en particular el llamado vaso de la salamandra, “notable por la belleza de su forma, por la regularidad y fineza de sus pinturas”.¹³⁶ Hay, por tanto, una puesta en valor de la pericia técnica sobre el imperativo material; un acto cercano a la crítica de arte que muestra cómo degustar la forma de los objetos que se acercan a la categoría estética dominante en la época (la

131 Gólcher, “El mundo de las imágenes”, 184.

132 Ferrero, *Sociedad y arte*, 134.

133 Manuel María de Peralta y Anastasio Alfaro. *Etnología Centro-Americana. Catálogo razonado de los objetos arqueológicos de la República de Costa Rica presentados en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, 1892* (Madrid, 1893), VI.

134 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, XVI.

135 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, XVIII.

136 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, XX.

belleza), y una justificación de la importancia de los artefactos como testimonio histórico, cuyas calidades, pertenecientes a la antigüedad, sostienen la poca (o nula) importancia de los indígenas contemporáneos como productores culturales.

Al final de la reseña sobre los indígenas arqueológicos, Peralta señala que la Exposición Histórico-Americana ha revelado a “la Europa culta la existencia de pueblos indígenas dignos de estudio y recuerdo”.¹³⁷ Tres aspectos son pertinentes para nuestro tema. Primero, la necesidad de mostrar en el exterior la existencia de una antigüedad costarricense. Segundo, la posibilidad de que ese público internacional considere y valore esos pueblos, ya sea como producto de sí mismos o como como extensión de aztecas y chibchas. Tercero, la equiparación entre la maravilla experimentada por cronistas y conquistadores respecto a los pueblos amerindios y la de los espectadores del siglo XIX respecto a “sus obras de arte [...] elaboradas sin el auxilio del hierro.”¹³⁸ Los artefactos, objeto de un nuevo descubrimiento, se promocionan como dignos de estudio en Europa, donde otras culturas precolombinas ya gozan de una reputación entre coleccionistas y estudiosos de arte antiguo.

La terminología artes, obras de arte, o piezas realizadas artísticamente podría, en un primer momento, confirmar la tesis de Gólcher sobre la exposición de 1892 como un primer paso de reconocimiento al “arte indígena”. Hay que señalar, sin embargo, que esta es una época de transición (por vía del coleccionismo), hacia la designación de los artefactos como arte. La descripción de Peralta sobre el montaje de las salas de Costa Rica revela que los motivos de las piezas arqueológicas fueron empleados para decorar las puertas y los marcos de las pinturas de corte etnográfico, mientras que los espacios dedicados a la historia reciente aludían a los materiales y formas del neoclásico, de raigambre grecorromana. Las piezas arqueológicas fueron exhibidas como curiosidades, combinadas con especímenes disecados; ejemplo de esto es lo que llama “monumento al arte escultórico de los Güetares”, la pieza central de la sala, compuesta de una serie de siete metates superpuestos por orden

137 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, XXVIII.

138 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, XXIX.

de tamaño, coronados por un quetzal.¹³⁹

Anastasio Alfaro, quien elabora el catálogo razonado de la exposición de 1892, realiza una descripción formal de los objetos expuestos, indicando para cada uno el expositor responsable. Conviene apuntar que los expositores (coleccionistas, incluido el Museo Nacional de Costa Rica), son quienes obtienen las medallas. Esta preeminencia del coleccionista sobre el artefacto queda patente en el prólogo del catálogo que Alfaro escribe para la colección Arellano, mostrada también en 1892; allí sostiene que en vez de hablar sobre el mérito de cada pieza “ basta anteponer que el conjunto de objetos ha merecido el premio distinguido de medalla de oro, ó [sic] sea la de primera clase”.¹⁴⁰ En este mismo catálogo aclara que, debido a un error de logística, de los 95 objetos de la colección Arellano correspondientes a Guatemala solo 14 proceden de ese país. La aclaración, sostiene Alfaro, se hace para evitar confusiones respecto a las arqueologías guatemalteca y costarricense, que poseían apenas “ligeros puntos de contacto”.¹⁴¹ Aun cuando el texto carece, en palabras del autor, de intenciones científicas, dentro del panorama de exhibición internacional se destaca la nacionalidad de los artefactos; no hay una alusión a las diferencias de los pueblos creadores, sino a la arqueología, o más precisamente, al lugar de origen (contemporáneo) del conjunto recolectado.

En su catálogo razonado, Alfaro emplea el término artista para referirse al productor de los objetos,¹⁴² y formas artísticas, o artísticamente elaboradas, en función de la complejidad de las piezas o para subrayar su excepcionalidad,¹⁴³ la cual contrasta con otras cuya factura, por parecerle tosca, las hace indignas de mención detallada.¹⁴⁴ En la descripción de los objetos (agrupados por material) señala, desde un criterio técnico, cuando se trata de una pieza en la que se observa, por ejemplo, el grado de

139 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 103-106.

140 Anastasio Alfaro, *Catálogo de las antigüedades exhibidas por el Excmo. Sr. D. Julio De Arellano* (Madrid: El Progreso Editorial) 1892, V-VI.

141 Alfaro, *Catálogo de las antigüedades*, 28-27.

142 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 13 y 25.

143 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 29.

144 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 32; el mismo criterio se emplea también en la página 38.

perfección alcanzado por “los antiguos joyeros indígenas de América”¹⁴⁵, o en el caso de la cerámica, cuándo asombrarse por la factura conseguida sin medios mecánicos,¹⁴⁶ y cuándo un juicio positivo implica una garantía de calidad sobre un conjunto de objetos por su procedencia: “está primorosamente dibujada, lo cual no es extraño tratándose de las vasijas de Nicoya”.¹⁴⁷

En este catálogo Alfaro reafirma los criterios del científico estadounidense William Henry Holmes (1846-1933), quien publicó en 1888 un estudio sobre antigüedades provenientes de Chiriquí. En ese texto, Holmes emplea los términos *art*, *object of art* y *plastic art* para referirse a los objetos arqueológicos, de los cuales destaca manufactura. La afirmación de Holmes respecto a que el alto grado de refinamiento técnico en cerámica es muestra de un ojo y mano altamente educados, y del carácter no indispensable de medios mecánicos para producirlo¹⁴⁸, será una de las citas medulares en el planteamiento de Alfaro sobre la cerámica precolombina en Costa Rica, tanto en el catálogo de 1892 como en un artículo de 1896, donde retoma la puesta en valor de la cerámica de Nicoya, “notable por la belleza de su dibujo”.¹⁴⁹ Cabe destacar, además, que en ese texto se propone señalar los caracteres generales de “la antigua alfarería costarricense”,¹⁵⁰ es decir, hay una nacionalización de los artefactos.

En el Informe del Museo Nacional de Costa Rica de 1895 Alfaro reproduce algunos artículos de la prensa extranjera referidos a las exposiciones internacionales, como prueba de que, a pesar de la erogación que supuso participar en los eventos, estos dejaron “bien sentado el nombre de Costa Rica”.¹⁵¹ La importancia del reconocimiento obtenida en el exterior es también patente en *Antigüedades de Costa Rica*, libro que reúne artículos de difusión publicados en revistas educativas de la época, en los que se destaca que las excavaciones recientes contribuyeron a eliminar la idea de una Costa Rica sin

145 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 6

146 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 66.

147 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 70.

148 William Henry Holmes, *Ancient Art in the Province of Chiriqui (Colombia)* (Washington: Government Printing Office, 1888), 56.

149 Alfaro, “Antigüedades de Costa Rica,” 50.

150 Alfaro, “Antigüedades de Costa Rica,” 50.

151 Museo Nacional de Costa Rica. *Informe presentado al señor Secretario de estado en el Despacho de Fomento por Anastasio Alfaro*. (San José: Tipografía Nacional, 1895), 24.

antigüedades. La apreciación de las piezas, sostiene Alfaro, aunque parezca extraña a la instrucción primaria, contribuiría a su protección. Hay, sin embargo, una defensa de la Conquista, empresa que considera injusto considerar como una destrucción, a pesar del grado de civilización en la América precolombina, visible en “la belleza artística de muchos de los artefactos de los indios”.¹⁵²

Respecto al pensamiento visual que da forma a los objetos, Alfaro afirmaba en 1892 que “los indios [...] al copiar la naturaleza exageraban las partes para ellos más interesantes”.¹⁵³ Este criterio es retomado posteriormente en el campo de la orfebrería,¹⁵⁴ donde sostiene que la representación de animales es un síntoma del estado cultural de los pueblos indígenas. Su “infancia relativa” los conducía a copiar las formas más llamativas de la naturaleza. Este juicio, que coincide con las líneas de discusión evolucionista, retoma la idea expuesta por Peralta acerca de los pueblos a los que esta orfebrería pertenece: a pesar de su relativa infancia los güetares “son indios bastante civilizados”.

Hay, también, una visión de Costa Rica como un espacio a la vez privilegiado y de relativo atraso. Los indígenas precolombinos “en sus trabajos de orfebrería no pueden compararse con los indios del Sur.” Al tiempo, cuando deplora la pérdida arqueológica que significa la fundición de la orfebrería precolombina, señala que esto sucede tanto en territorio nacional como en “otros países más adelantados”. La consonancia de relativo atraso puede verse, en perspectiva, como una lectura desde un presente que se conceptualiza como un espacio con potencial y logros, pero en un estadio formativo. El elemento que se destaca, por servir de apertura al texto, es la idea de Costa Rica como un territorio ubicado en el centro de América, cuyas riquezas naturales y arqueológicas se deben a esa posición central, de confluencia. La mezcla de especies marca la evolución de la naturaleza, y da la pauta del carácter de las culturas originalmente asentadas en el territorio nacional.

Para Alfaro, la búsqueda de las conexiones o influencias culturales culturales de la época

152 Anastasio Alfaro, *Antigüedades de Costa Rica* (San José: Tipografía Nacional, 1894), 5-7.

153 Peralta, *Etnología Centro-Americana*, 38.

154 Alfaro, *Antigüedades*, 21-27.

precolombina permitiría, al establecer la relación entre los hallazgos realizados en Costa Rica y otras regiones del continente, la escritura de las primeras páginas de la historia americana. El parecido entre una cerámica precolombina y ejemplares de la ítalogriega, señala para él la posibilidad de hallar, mediante el estudio de las formas, la relación entre la antigüedad americana y europea.¹⁵⁵ Coincide, en este caso, con la búsqueda europea de calzar las civilizaciones precolombinas dentro de un esquema, universalmente válido, de progresión histórica. No tiene, sin embargo, un planteamiento unificado sobre este tema, pues respecto a la lítica sostendrá, apoyándose en otros autores, la existencia de un carácter eminentemente americano en las piezas,¹⁵⁶ en algunas de las cuales “el refinamiento en el trabajo de cada uno de sus detalles” constituye su valor como “joya de la escultura indígena”.¹⁵⁷

La búsqueda de conexiones entre los artefactos precolombinos hallados en Costa Rica y otros territorios se encuentra en el texto que Juan Ferraz, entonces director del Museo Nacional de Costa Rica, realiza a propósito del hallazgo y reconstrucción de una “verdadera maravilla escultórica”.¹⁵⁸ El texto constituye uno de los abordajes más detallados de una pieza precolombina, y delinea un método de trabajo que prefigura los análisis iconográficos-iconológicos que serían aplicados al arte precolombino en el siglo XX. Ferraz vincula el hallazgo con las culturas asentadas en México, y efectúa un análisis de las formas, los motivos, la disposición del hallazgo en el yacimiento y la correlación con otras culturas (pretéritas y actuales), a fin de establecer una interpretación y, al tiempo, justificar que la pieza es “la más valiosa” del Museo, “única [...] en el mundo arqueológico”.¹⁵⁹

Tomás Povedano (1847-1943), pintor español encargado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, inaugurada en San José en 1897, acompaña como dibujante a Ferraz en su análisis. Las deducciones de

155 Anastasio Alfaro, “Antigüedades de Costa Rica IV. Cerámica,” *La revista nueva* 2 (1896): 52.

156 Alfaro, *Antigüedades*, 34.

157 Alfaro, *Antigüedades*, 36. Esta sección del libro, dedicada a la lítica, es reproducida en “Armas y ornamentos de piedra,” *Notas y letras* 15 (1895): 139-142.

158 Museo Nacional, Informe 1899-1900, 17.

159 Museo Nacional, Informe 1899-1900, 18.

Povedano, incluidas en el mismo informe del Museo Nacional,¹⁶⁰ no discurren sobre la artisticidad del objeto de estudio, sino que conectan con otra de las visiones sobre lo precolombino del siglo XIX, la que liga la antigüedad y el mundo de lo oculto. En su texto, Povedano interpreta el artefacto como un objeto relacionado con el pensamiento hermético y la existencia de la Atlántida. El mítico continente fue, durante esa época, un recurso que permitía unir la fuga del presente (implícita en la herencia romántica del proyecto moderno y la perplejidad frente a la industrialización), con la necesidad de establecer un orden universal en el que las civilizaciones americanas pudiesen integrarse, al posibilitar considerarlas una derivación del germen cultural del Viejo Mundo.¹⁶¹

1.5 Balance general.

El interés por exhibir los artefactos precolombinos surge en Costa Rica a finales del siglo XIX. El historiador Ronny Viales señala que entre 1887 y 1900 el Museo Nacional de Costa Rica formaba parte de un experimento en el que los sectores dominantes se encontraban en la búsqueda de su identidad.¹⁶² Para este período, la recolección, estetización y discusión sobre la artisticidad de los artefactos precolombinos puede ser calificada también de un proceso experimental, coincidente con la necesidad de crear, consolidar y circular una imagen de Costa Rica.

Las Exposiciones Internacionales, el espacio de encuentro de los actores del mercado mundial, significó para Costa Rica la oportunidad de generar una imagen hacia el exterior. Su escasa industrialización y abundancia de materias primas implicó reforzar la idea de una nación dotada de una exuberante riqueza proveniente de sus suelos. Los artefactos arqueológicos, equiparados a la naturaleza, formaron parte de esa imagen, pues contaban con la validación de ser especímenes científicos y monetarios; al mismo tiempo, por su procedencia específica, reforzaban la asociación de la imagen de

160 Museo Nacional, Informe 1899-1900, 12-16.

161 Braun, Pre-Columbian Art, 34-35.

162 Viales, "El Museo Nacional de Costa Rica", 103-104.

Costa Rica a un territorio determinado. La existencia de un mercado, apoyada por el papel del Museo Nacional como ente de acopio, es confirmada por la existencia de coleccionistas extranjeros e informes sobre falsificaciones, desde finales del siglo XIX.

La progresiva nacionalización de los artefactos, de antigüedades indígenas a antigüedades costarricenses, puede interpretarse como un subproducto de su éxito como parte integral de la imagen de Costa Rica en las Exposiciones Internacionales. Cabe destacar que se trata de una nacionalización progresiva de recursos, no una identificación cultural con los productores de los artefactos arqueológicos: la atención descansaba sobre el objeto. El huaquerismo forma parte de este panorama; la arqueología, en tanto conjunto de piezas de pueblos extinguidos, era considerada parte de la riqueza del suelo nacional. La distancia entre la antigüedad y modernidad progresista enfatizó la dimensión arqueológica de lo indígena; en la medida que el aprecio por los artefactos aumentaba, también lo hizo la afirmación de un presente indígena cultural y demográficamente disminuido.

Paralelo a este proceso económico, la estetización de los artefactos se relaciona también con los cambios en el panorama internacional del arte; la valoración del trabajo artesanal versus la industrialización, como parte del malestar generado por el progreso, permitió acentuar su denominación como arte, en tanto manufacturas técnicamente notables. La discusión sobre la historia del arte como un desarrollo ligado al refinamiento técnico de los instrumentos para producir las piezas se inclinó, hacia el final del siglo, a la valoración del conocimiento técnico precolombino, por encima de las circunstancias materiales e instrumentales. La categoría de lo bello, dominante, implicó la búsqueda de aquellos objetos que podían ser adecuados a ella.

La historia de la estetización de los artefactos revela una perplejidad, en la que los observadores se enfrentan a un objeto que, aunque escapa de sus sistemas generales de pensamiento, los hace tratar de explicar y clasificar, ese generador de experiencias estéticas en un esquema comprensible. La preeminencia del observador sobre el creador del objeto, paralela a la del coleccionista y la colección

sobre piezas individuales, marca las características de la visión sobre los artefactos precolombinos en la época. Los artefactos precolombinos entran en el sistema arte-cultura por la vía del coleccionismo; su artísticidad, para finales del siglo XIX, se sustentaba en un criterio de designación y formal, a partir de sus cualidades formales y técnicas.

En Costa Rica, el sistema artístico de la época, apenas en ciernes, no tuvo una propuesta definitiva sobre la artísticidad de los artefactos precolombinos más allá de su designación y valoración como trabajo técnico. Sin embargo, generó una serie de juicios sobre los mismos que, en décadas posteriores, configurarían el modo de entender la categoría arte precolombino en el país. Se considera que el tipo de representación (sobre todo en la animalística) se realiza de acuerdo a un pensamiento visual ajeno a la mimesis. La complejidad o factura especializada de las piezas las hace notables respecto al total de los artefactos recuperados; en este sentido, se destaca la cerámica proveniente de Nicoya y los metates de piedra con panel colgante. La complejidad, de acuerdo a la mirada coleccionista, justifica la consideración de los pueblos indígenas precolombinos como no-salvajes, aunque se reduce al mismo tiempo el aporte cultural de los indígenas del presente.

Hay una necesidad de exhibir y defender el valor de los artefactos precolombinos costarricenses, de frente a la mirada proveniente de los países hegemónicos, donde no contaban con el mismo estatus que tuvieron otras culturas por la dimensión física de sus artefactos. Hay un paralelismo entre la Costa Rica del siglo XIX, como un espacio enfocado al progreso, a pesar de su incipiente desarrollo y dimensiones, y la consideración de su antigüedad como un espacio de artefactos de gran resolución, dentro de un ámbito considerado culturalmente menor. La exhuberancia de la naturaleza es asociada a la riqueza arqueológica; las características de ambas dependen de la situación geográfica del territorio nacional como espacio de confluencia biológica y cultural. De este modo, se busca fundamentar el criterio honorífico a partir de la asociación. La interpretación de las formas, que aparece alrededor de 1900 en el país, corresponde a esta operación, pues se realiza en función de los

conocimientos que se tienen de culturas precolombinas de otras regiones, o bien, de acuerdo a la búsqueda de un saber oculto que signifique un escape del presente progresista y permita integrar ese conjunto de artefactos en un esquema universalmente válido de avance histórico.

Si bien se ha argumentado que los artefactos precolombinos eran exhibidos como objetos descontextualizados –y por esa razón, como objetos artísticos–, de escasa relación con el presente,¹⁶³ esta visión, para un estudio teórico-artístico es insostenible. Los artefactos, de acuerdo con lo expuesto en este capítulo, fueron objetos recontextualizados dentro del incipiente sistema arte-cultura, sobre todo en el ámbito del coleccionismo, como lotes de especímenes, objetos de la antigüedad, y debido a su carácter no europeo y único, como parte de los identificadores visuales de Costa Rica en el panorama mundial.

163 Corrales, “...Unos miles de indios”, 336.

2. Capítulo 2.

2.1 Arte, imagen nacional e indígenas.

Debido a que el proyecto liberal costarricense inaugura sus instituciones artísticas en las postrimerías del siglo XIX, es necesario contemplar el desarrollo de las ideas artísticas que influyen en la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica, a inicios del siglo XX, como un proceso inseparable de sus raíces finiseculares. El hecho de que el Teatro Nacional de Costa Rica (1897), construcción decimonónica cuyo diseño y obras enfatizaban la orientación eurocéntrica de los sectores hegemónicos, se convierta “en el siglo XX, en el símbolo arquitectónico de la 'cultura' costarricense”,¹⁶⁴ y que sea allí donde se efectúe la Primera Exposición de Arqueología y Arte Precolombino, en 1934, da cuenta ese proceso, caracterizado por la yuxtaposición de nociones (a veces contradictorias) sobre cultura, cultura nacional y arte.

Así, este capítulo contempla el desarrollo teórico sobre artes y arqueología en Costa Rica entre 1893 y 1930, el cual antecede a la exposición de los artefactos precolombinos como piezas artísticas para el público nacional en 1934. Esta exposición, además de coincidir con un renovado interés internacional por la arqueología americana, se relaciona también con los cambios en el sistema artístico costarricense generados por las Exposiciones de Artes Plásticas, entre 1928 y 1937, en las cuales la discusión sobre lo nacional en las artes plásticas y aplicadas constituye uno de los ejes de la producción teórica en el país.

Por ello, este capítulo inicia con el debate sobre la imagen nacional en el arte a finales del siglo XIX, cuyo énfasis en lo literario no la exime de consideraciones referidas a las artes plásticas, los artefactos indígenas, y el componente indígena en Costa Rica. A continuación se sintetizan las ideas

¹⁶⁴ Ofelia Sanou y Florencia Quesada, “Orden, progreso y civilización (1871-1914). Transformaciones urbanas y arquitectónicas,” en *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*, ed. Elizabeth Fonseca y José Enrique Garnier (San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 1998), 298.

sobre arte a inicios del siglo XX, en una época caracterizada por una precaria institucionalidad cultural.

Esta precariedad incluye al Museo Nacional de Costa Rica pues, como señala Kandler, el presupuesto de la institución se mantuvo bajo durante entre los años de 1904 y 1930; no hubo grandes cambios en las exhibiciones, el personal era escaso, y a esto se sumó el traslado de sede a una casa de adobes (ocupada anteriormente por el Liceo de Costa Rica), cuya deficiente estructura generaba constantes problemas.¹⁶⁵ La Escuela Nacional de Bellas Artes, si bien formó parte de un impulso estatal para generar un sector artístico, enfrentó dificultades también durante esta época pues, como señala la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, la función del estado se concentró en dar el primer impulso para luego asegurar, escasamente, la continuidad de la institución.¹⁶⁶

La contraparte de esta precariedad es el auge de las publicaciones periódicas, en particular las revistas literarias, en las cuales, además de lo artístico, lo arqueológico está presente como un elemento más de la búsqueda por entender y construir la nación. Así, el último apartado de este capítulo está dedicado a esa difusión sobre arqueología y arte precolombino en el ámbito de las publicaciones periódicas, y su relación con las nociones de arte y lo nacional sintetizadas en los dos apartados previos.

2.2 La polémica nacionalista: imagen nacional, indígenas y arqueología.

Zavaleta señala que los artistas plásticos no participan en el debate sobre la imagen nacional en las artes en el siglo XIX, debido a la dificultad para cubrir las necesidades materiales para ejercer su práctica. No contaban con las mismas facilidades que, para la época, tenía el incipiente gremio literario.¹⁶⁷ Así, es en el ámbito de las letras donde despunta la discusión, a finales del siglo XIX, con la polémica iniciada por los escritores Carlos Gagini (1865-1925) y Ricardo Fernández Guardia (1867-

¹⁶⁵ Kandler, “Reseña histórica”, 29.

¹⁶⁶ Zavaleta, “Las exposiciones de artes”, 35-36.

¹⁶⁷ Zavaleta, “Arte y literatura”, 284-290.

1950) sobre las posibilidades y obligaciones de una literatura nacional, en 1894.

La polémica, referida a cuáles debían ser los temas (y el cómo tratarlos) de una literatura costarricense, tuvo dos posiciones contrarias. Por un lado, los nacionalistas propugnaban una práctica descriptiva del entorno, el habla y los tipos populares; por otro, los modernistas defendían la construcción del arte a partir de lo definido como artístico: la búsqueda individual de la belleza y la preeminencia de los cánones europeos. La polémica, que rebasó los límites de lo estrictamente literario, sentó las bases de lo que debería constituir la literatura nacional: aquello que se correspondiese con la imagen nacional.¹⁶⁸

Aunque con alcances distintos, es posible encontrar el peso de esta idea en el terreno de las artes visuales. La obra del pintor costarricense Enrique Echandi (1866-1959), “La quema del mesón”, de 1896, generó polémica por la técnica y la representación étnica del héroe nacional, que contravenía la imagen que los sectores dominantes habían diseñado para sí mismos a partir de la Campaña Nacional; a raíz de dicha polémica Echandi quedó al margen de los círculos oficiales.¹⁶⁹ Echandi, sin embargo, continuó su labor como artista y docente, en un medio que se debatía entre la búsqueda de espacios para fortalecer la creación artística y la censura hacia el gasto que significaba una actividad productivamente limitada para la economía nacional,¹⁷⁰ incluso hasta la época de las Exposiciones de Artes Plásticas, al igual que el español Tomás Povedano y Arcos, quien fuera elegido para dirigir la Escuela Nacional de Bellas Artes. Para Luis Ferrero esta elección ratifica la orientación europeizada (y de gustos caducos) de los sectores dominantes.¹⁷¹ Para el historiador Iván Molina, el reverso de esta orientación fue el desprecio por las posibilidades artísticas costarricenses, tal y como lo enuncia Fernández Guardia en su participación en la polémica sobre el nacionalismo en la literatura.¹⁷²

168 Margarita Rojas y Flora Ovares, *100 años de literatura costarricense* (San José: Ediciones FARBEN, 1995), 32-35.

169 Molina, *Costarricense por dicha*, 56.

170 Ferrero, *Arte y sociedad*, 149-152.

171 Ferrero, *Arte y sociedad*, 146-149.

172 Molina, *Costarricense por dicha*, 57.

En dicha polémica y sus antecedentes se encuentran elementos clave para entender la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica, a inicios del siglo XX. En la primera de sus respuestas, Fernández Guardia, sostiene la imposibilidad de que un pueblo como el costarricense genere una “pobre sensación artística”; al contrario de las fisonomías femeninas de Europa (que sirven de sustrato a las representaciones de la belleza ideal), “con una india de Pacaca sólo se puede hacer otra india de Pacaca.”¹⁷³ La alusión de Fernández Guardia a lo indígena parte de una ficticia crítica nacionalista respecto a un poema de Pío Víquez (1844-1899) titulado “El Apache”.¹⁷⁴ Fernández Guardia apunta que aún si Víquez respondiese a los nacionalistas que “estos señores incivilizados, aunque ciudadanos costarricenses” no le inspiran (y de allí que escoja a un apache y no a un “talamanquino”), la respuesta sería “usted debe dedicarse a cantar nuestros indios nacionales”.¹⁷⁵

La referencia a Víquez permite rastrear las raíces del debate, que contemplan tanto el ejercicio de las artes visuales, como la imagen –hacia el exterior– de lo costarricense. Víquez, en un editorial del 25 de marzo 1893 publicado en *El Herald de Costa Rica* (el año anterior a la polémica), sostiene que la representación costarricense en la exposición de Chicago de ese mismo año pondría en entredicho la imagen del país. Su argumentación parte de la inexistencia de obras artísticas y de una estética retrógrada en el país (“el sol que nos alumbraba con relación a la estética es sol de *establo* ó [sic] *nacimiento*”), así como del menoscabo a la nación (en términos de “raza” y masculinidad) que significa el envío del retrato de un indígena de Talamanca, el cual es, para Víquez “el redrojo de una raza degenerada” que “moriría de horror á [sic] la vista de un Apache.” Su recomendación es enviar “antigüedades, lo que sea digno de estudio”; las cuales son el legado de una “raza desgraciada” destruída por “los galgos del conquistador”, y testimonio de “pueblos que ya no existen”.¹⁷⁶

Como se estudió en el capítulo anterior, los artefactos precolombinos inician el recorrido hacia

173 Alberto Segura Montero, ed. *La Polémica (1894-1902): el nacionalismo en literatura* (San José: EUNED, 1995), 25.

174 Pío Víquez, “El Apache,” *Costa Rica Ilustrada: Revista quincenal de ciencias, artes y literatura* 1 (1887): 5-6.

175 Segura, *La Polémica*, 24. El resaltado es nuestro.

176 Pío Víquez, “La Exposición,” *El Herald de Costa Rica*, 25 de marzo de 1893, 2. El resaltado es del texto original.

el sistema arte-cultura por vía del coleccionismo. En esta vía, la construcción de una imagen nacional para las exposiciones decimonónicas en el extranjero, como parte de un establecimiento de los límites de la nación, recupera los artefactos como insumo para crear una imagen de país que contenga, al mismo tiempo, una época antigua y unos indicadores visuales de su especificidad nacional. El éxito expositivo de los artefactos, presentados como un elemento más de la riqueza de los suelos de Costa Rica, potenció la nacionalización de los mismos. Ese proceso fue acompañado por la disociación entre los indígenas contemporáneos y los restos arqueológicos, al ser vistos aquellos como un remanente sin las capacidades de los antiguos. Lo indígena-arqueológico servía para reafirmar un esquema evolutivo del progreso, en el cual los indígenas contemporáneos se encontraban en un estadio inferior, pues la vocación progresista costarricense se hizo depender de una raigambre esencialmente europea. No solo cultural, sino también biológica.

En la polémica tenemos presente una noción de raza “que relacionaba las capacidades sociales y construcciones culturales de las personas con sus características biológicas”;¹⁷⁷ y el arte, es necesario recalcarlo, no se concibe solamente como una categoría de cosas, sino también como una morfología que, por extensión, parece reservada a una cierta raza. En la segunda parte de la polémica, en 1900, Fernández Guardia retoma este punto cuando se pregunta: “¿Quién se atreverá a sostener, por ejemplo, que un *ídolo de nuestro museo* producirá la misma emoción artística que El David de Miguel Ángel [...]?”¹⁷⁸ La diferencia de emoción artística implícita en su pregunta sintetiza la actitud decimonónica (y finisecular) respecto a los artefactos precolombinos, desde una óptica eurocéntrica.

Es posible constatar este aspecto al comparar las declaraciones de Fernandez Guardia con las del escritor, político y periodista español Emilio Castelar (1832-1899), al describir su experiencia en la Exposición Histórico-Americana de 1892. Castelar elogia el carácter primigenio y fantástico de los artefactos; sin embargo, indica que lo que principalmente cautiva es “el aspecto arqueológico”, que

¹⁷⁷ Quesada, *Historia de la historiografía*, 262.

¹⁷⁸ Segura, *La Polémica*, 90. El resaltado es nuestro.

despierta “la misma emoción que los monumentos y los simulacros asiáticos ó [sic] egipcios”; para este autor es imposible reconocerse en las civilizaciones anteriores a Grecia “por lo mucho que predomina en ellas el universo material y la inferior animalidad”; solo en la estatuaria griega encuentra esta identificación, motivo por el cual “el clasicismo estará entre las religiones perpetuas del humano linaje”.¹⁷⁹ Su recomendación final es salir de la exposición y ver lo propio; la ciudad madrileña.

El dilema de lo nacional, en la polémica, radica en el dónde se ubica lo propio para una comunidad cultural colonizada. La disputa no solo implica cuál es el modo de hacer arte y cuáles deben ser sus referentes, sino también la tensión intrínseca entre una élite cultural que se concibe como parte del colonizador – la cultura europea–, pero que es vista por el colonizador como parte del territorio colonizado, al cual identifica como un espacio de atraso y desde los aspectos que le son ajenos; en el marco de la Exposición Histórico-Americana, la naturaleza y la antigüedad materializada en los artefactos arqueológicos. A ello se suma la coincidencia del desarrollo de una definición de lo propio, en este caso desde Costa Rica, donde se emplean recursos de la cultura colonial –como el lenguaje, el coleccionismo, y la exposición– para resignificar lo visto desde Europa como lo ajeno en términos de lo propio. Si bien está en juego la libertad creadora en el deber ser de la literatura nacional, la noción misma de lo nacional es, fundamentalmente, un espacio de discusión.

Lo indígena, en la polémica, es un recurso para desautorizar el nacionalismo, un componente discutible (Gagini replica a Fernández Guardia, en 1894, “no sólo salvajes hay en Costa Rica, ni a ellos me refiero cuando hablo de asuntos nacionales”¹⁸⁰), y al tiempo un recurso válido, en su dimensión arqueológica: los nacionalistas consideran –como parte del repertorio de lo nacional–, la naturaleza, la historia, las gentes y “los idilios muertos de la gran raza fenecida en América al choque de la cultura”.¹⁸¹ De este modo, en la polémica se sintetiza lo que llegaría a constituir la herencia del siglo

179 Emilio Castelar, “Murmuraciones europeas,” *La Ilustración Artística* 568 (1892): 738, acceso 10 de octubre de 2014, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001507365&search=&lang=es>

180 Segura, *La Polémica*, 30.

181 “Nacionalismo,” *El Figaro*, 8 de octubre de 1900, 2.

XIX: la disociación entre lo arqueológico y lo indígena contemporáneo; la nacionalización de los artefactos arqueológicos con miras al exterior; la tensión entre país e imagen nacional (incluidos los discursos raciales), y la preocupación por un medio artístico apenas en ciernes.

2.3 Arte y cultura impresa en los inicios del siglo XX en Costa Rica.

Las facilidades del gremio literario frente al plástico reflejan uno de los rasgos característicos del ambiente cultural del cambio de siglo; el auge de la circulación de publicaciones periódicas. En Costa Rica, el avance de la alfabetización condujo, después de 1850 “a un cambio radical en la sociedad costarricense: el tránsito de la cultura oral a la impresa”.¹⁸² Para la época, la palabra escrita es “la más bella forma del Arte” (según apunta una publicación de 1902, en la revista *Pandemonium*), y en su dimensión periodística su preeminencia se fundamenta en su capacidad totalizadora, pues permite sintetizar y difundir “toda la intelectual actividad humana”, incluidas las artes visuales.¹⁸³ Así, es en este espacio donde se revelan las tensiones que rodean el ámbito de lo artístico y las nociones que articulan el discurso sobre los artefactos precolombinos en las primeras décadas del siglo XX.

Para la investigadora Flora Ovaes, el contexto de la cultura impresa de cambio de siglo, comprende la consolidación de los modelos culturales “nacionales” (1890-1900) y su casi simultánea fractura (1900-1920).¹⁸⁴ Este proceso, en cuanto a las artes plásticas, podemos encontrarlo en un artículo de Roberto Brenes Mesén (1874-1947) sobre el artista Enrique Echandi, publicado en *El Figaro*, el 27 de noviembre de 1900. Aunque celebra la tenacidad de Echandi en un medio hostil, le reprocha el convencionalismo en sus obras, instándolo –a él y a cualquiera dedicado a la pintura– a dirigirse a un público más culto, a deshacerse de “las opiniones de la muchedumbre”. Las tradiciones,

182 Patricia Fumero, *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica: 1850-1914* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2010), 3.

183 Adán García, “El periodista y el Arte,” *Pandemonium* 3 (1902): 362.

184 Flora Ovaes, *Crónicas de lo efímero. Revistas Literarias de Costa Rica* (San José: EUNED, 2011), 4.

compara Brenes Mesén, son excrescencias que impiden el avance rápido de un navío.¹⁸⁵ En “Clasicismo”, otro artículo de ese mismo año, cuestiona abiertamente la primacía grecolatina en el arte, al considerar la arquitectura gótica de un gusto superior al romano.¹⁸⁶ De este modo, aparte del señalamiento sobre las difíciles condiciones de las artes plásticas que debe superar Echandi, ya hay una enunciación sobre la caducidad de los modelos artísticos empleados en la fundación (apenas tres años antes), de las instituciones artísticas nacionales. Más adelante, en un artículo de 1911 sobre “Supervivientes”, obra del escultor Juan Ramón Bonilla (1882-1944) inspirada en la tragedia del terremoto de Cartago de 1910, se encuentra un planteamiento similar, esta vez respecto al arte público y político; el escritor Roberto Valladares señala que la pieza debe convertirse en un monumento nacional que “llene una página de los anales patrios, siquiera una vez”; y opone así la expresividad de la escultura y su drama a la “acción corolaria del arte monumental”, ejemplificado en “la vulgar figura de un soldado y una escena común de guerra”, temas que “sin atractivo, emoción ni belleza” no deleitan ni entusiasman al espíritu.¹⁸⁷

La comprensión del arte como una actividad trascendental, así como la descripción de un ambiente hostil a la creación plástica, son elementos claves en la reflexión sobre arte en el paso entre los siglos XIX y XX en Costa Rica. El artista costarricense, señalado como un héroe en un medio adverso¹⁸⁸ y materialista,¹⁸⁹ es concebido desde una perspectiva similar a la del poeta modernista, cuya dignidad es proporcional al prosaísmo del mundo en que habita.¹⁹⁰ Tal es el caso de Brenes Mesén, cuyo desarrollo filosófico lo conduciría a la concepción del arte como una vía de conocimiento de la realidad individual y cósmica,¹⁹¹ y para quien el arte (cuyo origen es el arte mismo) posee una

185 Roberto Brenes Mesén, “Enrique Echandi,” *El Figaro*, 27 de noviembre de 1900, 2-3.

186 Roberto Brenes Mesén, “Clasicismo,” *El Figaro*, 3 de diciembre de 1900, 2.

187 Roberto Valladares, “Los supervivientes. Del artista y sus obras,” *Páginas Ilustradas* 267 (1911): 4.

188 Diógenes Arango, “Antolín Chinchilla,” *Páginas Ilustradas* 151 (1907): 2412.

189 “Comentarios,” *El Figaro*, 22 de noviembre, 1900, 2.

190 Ovaes, *Crónicas de lo efímero*, 15-16.

191 Láscaris, *Desarrollo de las ideas*, 283.

capacidad de reverberación en las almas, con lo cual el mismo acto de crítica se convierte en arte;¹⁹² o bien, el de Rogelio Sotela (1894-1943), perteneciente a esta misma generación, el cual considera al arte como un elemento vital para las naciones.¹⁹³

La argumentación del valor del arte se corresponde con una institucionalidad precaria; la Escuela Nacional de Bellas Artes, desde principios del siglo XX, debe recurrir a donaciones para continuar operando adecuadamente,¹⁹⁴ y su director, Tomás Povedano, emplea los medios impresos para defender, como sucede en un artículo sobre el escultor Juan Ramón Bonilla, el gasto en la formación artística. El arte contribuye al prestigio de la patria, pero la consecución del dominio técnico implica tiempo y materiales.¹⁹⁵ Povedano, en su lección inaugural del curso de 1914 regresa sobre estos aspectos, al relacionar el materialismo del medio y las reticencias y dificultades que enfrenta la institución, con la novedad de los estudios artísticos en el país. Para Povedano el arte, en su dimensión de lo bello, actúa como un lenitivo, da cuenta del grado de cultura, supera a las bibliotecas en permanencia; pero su correcto cultivo depende de un sólido aprendizaje –técnico– y de evitar las corrientes modernas (los movimientos de vanguardia), de modo que pueda servir la imagen como medio de acceso a contenidos trascendentales.¹⁹⁶ La comprensión de este último aspecto, según la época, es explicado a raíz de una alegoría de Povedano, en términos de “dos facetas: una habla a los sentidos, la otra al pensamiento [...] El primer aspecto pertenece á [sic] la mecánica del arte, el segundo es el sentimiento mismo del pintor”.¹⁹⁷

El fortalecimiento de la educación artística, por su parte, se concibe como un diálogo entre la disciplina y el público receptor, pues la exhibición de obras artísticas contribuye a formar la mirada de los consumidores nacionales. El 15 de setiembre de 1917, treinta y un años después de la primera, se

192 Roberto Brenes Mesén, “El poder de la obra de Arte,” *Athenea* 10 (1917): 17.

193 Rogelio Sotela, “Asdrúbal Villalobos,” *Athenea. Órgano del Ateneo de Costa Rica* 2 (1918): 335.

194 “Escuela de Bellas Artes,” *Pandemonium* 1 (1902): 13.

195 Tomás Povedano, “Un artista,” *Páginas Ilustradas* 219 (1909): 3800.

196 Tomás Povedano, “Escuela Nacional de Bellas Artes,” *Pandemonium* 109 (1914): 362-377.

197 Lumen, “Alegoría del mes de noviembre por el Maestro Povedano,” *Páginas Ilustradas* 216 (1908), 3704.

inaugura en San José la segunda Exposición Nacional. La celebración de la Independencia, asumida como un recordatorio del proyecto nacional es patente en el discurso de apertura; la nacionalización de la festividad, sin embargo, adquiere un viso distintivo: la promoción interna de una imagen nacional. En uno de los discursos de la inauguración se indica que la primera exposición (1886) tuvo un carácter internacional, sin representación de las “escuelas oficiales de la República”; si bien constituyó el origen del Museo Nacional de Costa Rica, la celebración de las industrias –e industriosidad– costarricenses es consolidada con esta segunda exposición al mostrar la capacidad técnica de las jóvenes generaciones del país.¹⁹⁸ En la edición del día 20 de setiembre del diario *La Información* se retoma aquel aspecto, al señalar que las antigüedades y especies biológicas exhibidas en 1886 “imprimieron a la administración pública un giro benéfico para la cultura del país” al propiciar la fundación del Museo Nacional; el objetivo en 1917, era lograr lo mismo para el movimiento industrial.¹⁹⁹

Esta segunda Exposición Nacional se da en un contexto de efervescencia sociopolítica; desde el golpe de estado, en enero de 1917, el general Federico Tinoco (1868-1931) instaura un régimen dictatorial que se extiende hasta 1919. La negativa de Estados Unidos a reconocer el gobierno de Tinoco, así como la crisis económica paralela a la Primera Guerra Mundial afectaron el comercio exterior de Costa Rica.²⁰⁰ Es posible, entonces, ver que la búsqueda de un fortalecimiento del público nacional del arte coincide en este momento con una necesidad, económica y política, de fomentar una imagen nacional para un público local también, en la cual lo arqueológico, como elemento identificador, es desplazado por la idea de laboriosidad y vocación de progreso. El editorialista del periódico *La Información*, medio partidario del régimen, es aún más explícito respecto a esta imagen nacional: al ser Costa Rica un país “sin guerras ni conflictos armados externos ni internos”, su

198 “La Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales inaugurada el 15 de setiembre,” *La Información*, 18 de setiembre de 1917, 4.

199 “La Exposición Nacional vista por dentro,” *La Información*, 20 de setiembre de 1917, 5.

200 Jorge Mario Salazar, *Crisis liberal y estado reformista: Análisis político-electoral 1914-1919* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003), 74-78.

laboriosidad y dedicación a la paz son los elementos que le permiten “demostrar su capacidad para la vida propia en el concierto de naciones”. Para él, la exposición parece organizada bajo el lema de “nacionalizar la nación”.²⁰¹

En este evento participan artistas plásticos, y sobre ellos versa un artículo, publicado ese mismo año en la revista *Athenea*, por Eugenio de Triana. El artículo inicia con una visión optimista sobre el quehacer industrial y artístico del país,²⁰² y luego reseña las obras expuestas, celebrando la capacidad técnica y mimética de los artistas; esa última, sin embargo, es plástica, como puede verse en la crítica que hace de unos dibujos expuestos por Arturo Ramón: “a veces están sus crayones algo *fotográficos*. La línea del crayón debe tener la ondulación que no tiene la fotografía cierta plasticidad en el contorno”.²⁰³ El cierre del artículo muestra una preocupación por la presencia de copias “de motivos extranjeros”; advierte que “necesitamos 'nacionalizarnos' y debemos procurar la originalidad en lo nuestro”; y alude al paisaje costarricense. Zavaleta cita este artículo como un antecedente de las inquietudes por temas nacionales durante las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937).²⁰⁴

En la misma página de conclusión del artículo de Triana, es reproducida “Paisaje josefino”, de José C. Sotillo (c.1883-1957), fotografía premiada en la exposición.²⁰⁵ Sotillo, en 1922, publica un artículo sobre Tomás Povedano en *Repertorio Americano*, en la cual celebra la “personalidad psíquica” del artista manifestada dentro de los cánones de una “alta escuela”, la del clasicismo; siendo esa presencia, dentro de una técnica codificada, lo que sustenta el valor de su obra como un producto artístico, trascendente e individual.²⁰⁶

Eugenio de Triana regresa al paisaje como un elemento identificador en una publicación del año siguiente (1918), con motivo de las obras mostradas en la Exposición Nacional de ese año; elogia,

201 “La Exposición Nacional”, *La Información*, 18 de setiembre, 1917, 5.

202 Eugenio de Triana, “Exposición Nacional de 1917. Impresiones,” *Athenea* 2 (1917): 36.

203 De Triana, “Exposición Nacional”, 38. El resaltado proviene de la misma publicación; se respeta la puntuación original.

204 Zavaleta, *Las exposiciones de artes*, 136.

205 De Triana, “Exposición Nacional”, 39.

206 José C. Sotillo Picornell, “Tomás Povedano,” *Repertorio Americano* 9 (1922): 120-122.

precisamente, una obra de Povedano por su dibujo, composición y presencia de elementos del paisaje nacional.²⁰⁷ La obra, inspirada en una poesía de Aquileo Echeverría (1866-1909), el poeta nacional representante de la corriente nacionalista (con la plasmación de tipos y hablas populares) permite comprender cómo la polémica literaria alcanza la producción plástica. El elogio de la representación es coherente con un medio educado (aunque sea de manera precaria) en la idea de arte como mimesis, y con la noción de un arte nacional que responde a una imagen que echa mano de lo popular (aquello que se percibe como autóctono y cotidiano). Es importante rescatar un elemento más; de Triana explica que hay quienes han censurado el cuadro por parecer el paisaje exótico, a lo que responde que el entorno es observable desde los balcones de la casa de Povedano; y que la niña protagonista resulta demasiado española, lo que refuta argumentando conocer a la modelo costarricense, y que ese parecido debiera ser motivo de orgullo en tanto “Costa Rica ha sabido conservar en sus mujeres el noble abolengo de la madre España”.²⁰⁸

Así, durante los primeros años del siglo XX hay un énfasis en la mimesis como valor artístico, la preocupación por la maestría técnica, y la noción de que el arte, el ámbito de lo Bello, es el síntoma de la cultura, compuesto de una dimensión material y un contenido que lo trasciende. En él, lo nacional se presenta como un espacio verificable como tal de acuerdo a su cercanía, espacio en el que se yuxtaponen los límites e inclusiones del concepto de raza.

Es pertinente recordar que este período se caracteriza, también, por la coexistencia del peso de la tradición y reglas del arte, y la emergencia de la figura del artista como una personalidad que supera y se contrapone a su medio, incluyendo las normas. Esto es observable en la reseña de Rafael Cardona (1892-1973) sobre una muestra del escultor Auguste Rodin (1840-1917) en Nueva York; allí, Cardona señala el enmudecimiento de la crítica respecto a la obra del escultor, porque “la crítica se basa en el

207 Eugenio de Triana, “De la Exposición Nacional. Los cuadros de Povedano,” *Athenea* 6 (1918): 419-420.

208 De Triana, “De la Exposición Nacional”, 420.

genio y el genio sólo [sic] se basa en sí mismo”.²⁰⁹ Las escuelas, los cánones y otras variaciones prescriptivas son, para este autor, un síntoma de decadencia. Brenes Mesén, quien desde 1900 había estipulado la necesidad de romper con la tradición, recupera esos planteamientos en una reseña sobre *Alsino*, novela del chileno Pedro Prado (1886-1952); allí, además, estipula que la grandeza del artista al violentar las prescripciones incluye el sobrepasar también los condicionamientos de tiempo, lugar y raza.²¹⁰ Como señala Ovares, en la revista *Sparti*, publicada entre 1921 y 1923, se ejemplifica también la coexistencia de movimientos artísticos disímiles, y la búsqueda de trascender las temáticas modernistas, a las que el acento local se contrapone,²¹¹ lo cual enfatiza las características esbozadas hasta ahora sobre el panorama teórico-crítico de las artes plásticas en el país

Hacia el final del período contemplado en este capítulo, el escritor Rafael Estrada (1901-1934) propondrá de manera más amplia que el discurso estético, incluso como crítica de arte, está supeditado a las prácticas artísticas.²¹² De este modo, la cuestión moderna sobre la autonomía en el ámbito de lo artístico comienza a acentuarse y prefigura los debates centrales del período de las Exposiciones de Artes Plásticas, entre 1928 y 1937, en el cual se da la conformación del sistema artístico nacional.

2.4 Arte precolombino a incios del siglo XX.

La diversidad de opiniones sobre lo nacional en las publicaciones periódicas, según el estudio de Ovares, es un reflejo del discurso cultural de principios del siglo XX en Costa Rica; la consolidación de lo propio, en el contexto de la cultura occidental, indaga las peculiaridades nacionales, incluidas las comunidades indígenas, vistas como un espacio prístino, ajeno a la civilización.²¹³ El pasado, que involucra lo arqueológico en tanto testimonio de una antigüedad, se “relee en función del presente y la

209 Rafael Cardona, “Los inmortales. Rodin en el Metropolitano N.Y.,” *Athenea* 1 (1917): 13.

210 Roberto Brenes Mesén, “Nota bibliográfica,” *Repertorio Americano* 28 (1921): 404-406.

211 Ovares, *Crónicas de lo efímero*, 174-175.

212 Mario Fernández Lobo, “Las ideas estéticas de Rafael Estrada,” *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 6 (1959): 55-57.

213 Ovares, *Crónicas de lo efímero*, 70 y 102.

historia se interpreta como el proceso del país hacia su madurez”.²¹⁴

Anastasio Alfaro, el principal estudioso de artefactos precolombinos en el país en el siglo XIX, reingresa al Museo Nacional de Costa Rica en 1904, y continua con su labor de difusión sobre el patrimonio arqueológico en el ámbito de las publicaciones periódicas. Sus estudios científicos se traslapan con este tema, tal y como sucede en “Estucurú”,²¹⁵ artículo de 1907 que mezcla las observaciones ornitológicas con la reseña de una pieza procedente de la colección arqueológica del Obispo Thiel. Recogida por este en 1884, la “importante muestra arqueológica” representa una lechuza sosteniendo una cabeza humana, de la cual afirma que la “ejecución de la obra es muy perfecta, de piedra compacta, pesada y color gris”. Alfaro indica que en el catálogo de la exposición Histórico-Americana de 1892 se siguió el criterio del Obispo Thiel, al consignar la pieza como una imagen de vida; sin embargo, las tradiciones indígenas actuales (que vinculan la generación de la vida al murciélago, y no al ave), parecen indicar que la lechuza es el símbolo de la muerte. A partir de la configuración de otros “dos búhos de piedra [...] bien trabajados y tan semejantes el uno al otro que parecen ejecutados por un mismo artista”, provenientes de San Isidro, Alfaro supone que los “antiguos pobladores rendían culto al Estucurú [...] la especie propia de aquella región”.²¹⁶

Este recurso a las tradiciones indígenas actuales aparece también en “Arqueología costarricense”²¹⁷ (1907), donde emplea tradiciones del Orinoco para interpretar un ceramio proveniente de Nicoya; en este artículo retoma la idea del territorio costarricense como un sitio de confluencia natural y cultural entre el norte y del sur del continente.

Para Alfaro la mentalidad de los pueblos primitivos, tendiente al mito como medio de explicación de los fenómenos naturales es el germen de las representaciones no realistas, pues la deformación de animales y humanos es la “expresión gráfica” del carácter mitológico de lo

214 Ovaes, *Crónicas de lo efímero*, 76.

215 Anastasio Alfaro, “Estucurú,” *Páginas Ilustradas* 133 (1907): 2124- 2126.

216 Alfaro, “Estucurú”, 2126.

217 Anastasio Alfaro, “Arqueología costarricense,” *Páginas Ilustradas* 142 (1907): 2271-2274.

representado. Esta “valiosa alegoría” involucra la observación del comportamiento animal para trasladar, simbólicamente, al personaje humano sus cualidades. En “Orfebrería indígena” (1907), regresa sobre ese tema: “ los animales puede decirse, inspiraron el arte á [sic] los pueblos indios”.²¹⁸ Este artículo, además, sostiene que los “pueblos indios estaban calificados de bárbaros y el arte de aquella civilización ningún valor tenía para los hombres blancos del siglo XVI”²¹⁹ actitud que contrasta con la de su época, donde el avance de la civilización genera una actitud de aprecio hacia “la cultura de las pasadas eras”, concordante con el espíritu científico de la modernidad.

Ese aprecio por las pasadas eras adquiere también un matiz esotérico. Tomás Povedano, a través de la revista de la Sociedad Teosófica, *Virya*, prosigue la línea de estudio que iniciara, en 1900, con su publicación sobre un metate incluida en el informe de labores del Museo Nacional de Costa Rica. En 1908, el primer año de *Virya*, publica un artículo en el que relaciona, nuevamente, el mito de la Atlántida con las culturas precolombinas, cuya sabiduría está cifrada en el simbolismo de sus “monumentos arcaicos”. Así, la pirámide de Xochicalco (México), es, para Povedano, un testimonio del hundimiento del mítico continente, al igual que el metate (“joya de inestimable valor”) hallado en Costa Rica, si bien esta “mesa altar” lo conmemora “con mayor precisión y arte”.²²⁰ La noción de arte, aquí, corresponde a la de un oficio técnico adecuadamente ejecutado. El esoterismo y la teosofía, aplicados a lo precolombino, destacan la pertenencia de todo lo arcaico a una sabiduría oculta, universal, expresada, como en el caso de las pirámides, a través de símbolos.²²¹ Esta raíz común resuelve, ante la ausencia de una ciencia arqueológica, el problema de las culturas amerindias para una óptica eurocéntrica. El mito de la Atlántida permite trazar un origen común; la comparación de mitos y leyendas posibilita calzar las culturales indígenas de América con un esquema de conocimiento y

218 Anastasio Alfaro, “Orfebrería indígena,” *Páginas Ilustradas* 156 (1907): 2502.

219 Alfaro, “Orfebrería indígena”, 2500.

220 Tomás Povedano, “El lenguaje de los antiguos símbolos. Algo respecto del sello adoptado por la Sociedad Teosófica. Testimonios transmitidos por la antigua Sabiduría referentes al hundimiento de la Atlántida,” *Virya* 2 (1908): 76-87.

221 Tomás Povedano, “Las pirámides,” *Virya* 26 (1913): 486-493

progresión universal.²²²

Por otra parte, en 1908 se inicia la publicación, en *Virya*, de “Zulai”, novela de María Fernández de Tinoco (1877-1961), quien fue alumna de Povedano en la Escuela de Bellas Artes. Fernández, esposa del general Federico Tinoco, deja el país tras la caída de la dictadura en 1919, y sería, a partir de 1928, una figura clave en el desarrollo del circuito de apreciación de lo precolombino como arte en Costa Rica. Fernández, además, compartió con Povedano el interés por lo precolombino como acceso a saberes herméticos; en sus novelas “Zulai” y “Yontá” (publicadas en *Virya*), lo indígena y lo precolombino fundamentan (por su antigüedad y su enigma) el sentido alegórico de las obras.²²³ José Fidel Tristán (1874-1932), educador e investigador que desempeñó brevemente la dirección del Museo Nacional de Costa Rica, consignó en sus diario la participación de Fernández de Tinoco y Povedano, en 1917, en excavaciones de arqueología teosófica que permitían, a este último, adivinar el nombre del creador de los artefactos al contacto con ellos.²²⁴

La antigüedad, vista como un valor desde el presente, aparece también en el artículo “Una piedra histórica” (1921), firmado por M. Gámez Monge, que describe un artefacto lítico ubicado en Dota como “reliquia histórica”, cuyos creadores desaparecieron “en el infinito del progreso humano”; los vestigios son, en consecuencia, “tesoros nacionales que los hombres de ciencia explorarán en Costa Rica”.²²⁵ La herencia del coleccionismo, como actividad intelectual, se entronca con la búsqueda del desarrollo de las ciencias en el país. Carlos Gagini, en la “Advertencia” de su libro *Aborígenes de Costa Rica*, publicado en 1917, es enfático al señalar la exigencia intelectual que implican “los problemas” de la etnología y la arqueología costarricenses, vistas como parte integral del conocimiento

222 Roso de Luna, Mario. “Tercera conferencia,” *Virya* 13 (1910): 30-38.

223 Las dos fueron publicadas posteriormente como libro. “Zulai” inicia en el número 4 de *Virya*, en 1908 y su última entrega aparece en 1909, año de la publicación, también por entregas, de “Yontá”.

224 José Fidel Tristán, *Diario de arqueología de José Fidel Tristán*, eds. Myrna Rojas Garro y Gabriela Villalobos Madrigal (San José: Museo Nacional de Costa Rica, 2007), 54.

225 M. Gámez Monge, “Una piedra histórica,” *Revista de Costa Rica* 6 (1921): 192.

que involucra la historia, la geografía y la lingüística, está última el tema central de su libro.²²⁶

El estudio de las antigüedades tiene, además, aplicaciones prácticas. En “La cerámica de Chira”,²²⁷ artículo publicado en 1917 en *Pandemonium* (y reproducido en *Revista de Costa Rica*, en 1925),²²⁸ Alfaro señala dos elementos principales; el primero, la existencia de una industria cerámica en Nicoya, antes de la Conquista, de gran calidad, comparable a la de los imperios en México y Perú. El segundo, la pervivencia empobrecida de esas destrezas de raigambre precolombina, pues “los actuales alfareros han olvidado las formas artísticas y el precioso decorado con que sus antepasados levantaron un arte admirable”.²²⁹ Esta operación de reconocimiento arqueológico, si bien se relaciona con la disociación entre pasado y presente indígena, obedece también a una intención alterna; la posibilidad de recuperar la cerámica como una industria nacional “con materiales propios”, reforzada por un muestrario de antigüedades, “para resucitar una fuente de trabajo con caracteres típicos, que el mutismo de los años dejó sepultada desde inicios del período colonial”,²³⁰ adaptando formas y ornamentos a las necesidades actuales.

La posibilidad de obtener beneficios económicos se piensa también en función del ojo extranjero; en “Las arcillas” (1919), Alfaro expone las características de estos materiales, el modo de trabajarlos y concluye con la sugerencia de establecer en los centros educativos talleres que produzcan esos “objetos peculiares que sirven de recuerdo a los visitantes extranjeros”, los cuales podrían “comenzar por muestras de loza imitativa de la cerámica indígena y terminar con verdaderas obras de arte de carácter diverso, reveladoras del ingenio nacional”.²³¹ En su propuesta de recuperación formal se hace una diferencia entre lo indígena, que puede servir como recurso industrial, y lo artístico en la actualidad, al tiempo que se revela una tensión —presente en los debates sobre el nacionalismo en la

226 Carlos Gagini, *Aborígenes de Costa Rica* (San José: Imprenta Trejos Hermanos: 1917), 4.

227 Anastasio Alfaro, “La cerámica de Chira,” *Pandemonium* 119 (1917): 689-691.

228 Anastasio Alfaro, “La cerámica de Chira,” *Revista de Costa Rica* 12 (1925): 254-256.

229 Alfaro, “La cerámica de Chira”, 689. Las citas del artículo se refieren a la publicación en *Pandemonium*.

230 Alfaro, “La cerámica de Chira”, 691.

231 Anastasio Alfaro, “Las arcillas,” *Revista de Costa Rica* 2 (1919): 22.

literatura— sobre la cultura del país; su vocación eurocéntrica no la hace europea, pues la continuidad de tradiciones implica una dimensión indígena, incluso más allá de las poblaciones que han sido categorizadas y excluidas como esencialmente indígenas, primitivas e incivilizadas.

La denominación artística de los restos arqueológicos muestra el peso de las ideas sobre arte de la época; la pericia técnica hace de los artefactos piezas de estudio, e indica un grado de desarrollo cultural superior, al existir objetos que superen las necesidades meramente utilitarias. Dicho aspecto los convierte en bienes coleccionables y, en el caso de los objetos de oro, una fuente de riqueza debida al material. José Fidel Tristán consignó ese aspecto en sus diarios de arqueología y en diversos artículos publicados a inicios del siglo XX.

En “Notas arqueológicas de la Sabana” (1924), Tristán señala la existencia de leyendas sobre enterramientos indígenas y hallazgos de oro, cuya comprobación realizó en 1915, a raíz de una publicación del 25 de julio de ese año sobre el hallazgo de huacas en la parte norte de La Sabana. Sus investigaciones confirmaron la existencia de tumbas aborígenes; el material y factura de los objetos lo llevó a concluir que podría tratarse de “tribus muy pobres de los Güetares u otros”; posteriormente, cuando en 1919 fueron hallados más artefactos, consideró que los objetos “habían sido usados por tribus indígenas de una cultura artística bastante avanzada”, conclusión derivada del estudio de una piedra de moler, cuyas dos patas conservadas poseían una buena factura técnica y “muy artísticos relieves de decoración”, así como los tiestos de “arcilla fina muy bien trabajada” en las que observa una relación estilística con “las piezas más artísticas halladas en otros lugares del país”,²³² refiriéndose a la cerámica “Chorotega”.

A raíz de estos objetos, Tristán se pregunta si las tumbas halladas en 1915 tendrían relación con los hallazgos de 1919, que “representan un mayor grado de civilización”, y si unas tribus más primitivas cedieron terreno a otras más avanzadas; su conclusión es que “algunos indios de cierta

232 José Fidel Tristán, “Notas arqueológicas de la Sabana,” *Revista de Costa Rica* 6 (1924): 155.

cultura vivieron en determinados lugares próximos a la Sabana”.²³³ Los vestigios, algunos conservados por él, otros enviados al Museo Nacional de Costa Rica y los demás destruidos en los eventos ligados a la caída del régimen de Tinoco,²³⁴ son vistos, según su grado de ornamentación y elaboración técnica, como piezas artísticas; por extensión, mientras más “artístico” más “civilizado”.

Esta percepción afecta el modo de referirse a los indígenas actuales. Diego Povedano (1883-1949), hermano del pintor Tomás Povedano (quien colabora con las ilustraciones), publica en octubre de 1924 “Costumbres, creencias y fiestas de los indios bribris y cabécares de Talamanca, Costa Rica” en *Virya*; el artículo, de corte etnológico, señala la alfarería actual como “muy ordinaria”, distinta de los “preciosos cacharros y figurillas pintadas” que se extraen de las huacas; el comercio, para el autor, “ha matado por completo aquella industria”.²³⁵ Por la naturaleza de la revista, las últimas líneas del artículo se refieren a la presencia, en lo precolombino, de saberes herméticos universales; destacan, sin embargo, el empleo de la palabra autor para designar al creador, y el criterio de singularidad para destacar algunos artefactos del total de piezas conocidas. Si bien no hay una explícita alusión a lo artístico, estos aspectos permiten ligar esta publicación con las ideas que señalan una diferenciación entre los artefactos comunes y los que adquieren un estatuto de piezas de arte.

Así, en “Zoología Arqueológica Indígena. La danta o tapir” (1925), Tristán sostiene que las representaciones de animales “eran también adornos para dar a sus utensilios un aspecto artístico”, y que algunas “son muy artísticas y manifiestan un gusto muy perfeccionado por parte de los artistas indios que las produjeron.”²³⁶ En este artículo se encuentra expuesta, con mayor claridad, la relación entre arte y desarrollo cultural. Tras apuntar que las representaciones zoomórficas seguramente poseen valores rituales, Tristán explica que se propone estudiar la arqueología indígena desde una perspectiva

233 Tristán, “Notas arqueológicas”, 156.

234 José Fidel Tristán, *Diario de arqueología*, 51.

235 Diego Povedano, “Costumbres, creencias y fiestas de los indios bribris y cabécares de Talamanca, Costa Rica,” *Virya* 46 (1924): 16.

236 José Fidel Tristán, “Zoología Arqueológica Indígena. La danta o tapir,” *Revista de Costa Rica* 9 (1925): 192.

particular, partiendo del “*grado de observación* desplegado por los indígenas al hacer su modelo”, ya que la representación implica un proceso de observación e interpretación de la forma animal, y el estudio de esas operaciones en el artefacto, así como el “grado de habilidad manual [que] había conseguido el artista indio para ejecutar su obra” le llevaría a comprender qué “grado de cultura artística había alcanzado”.²³⁷ En sus diarios, en una versión previa de este artículo fechada el 29 de julio de 1925, esta relación arte-cultura aparece del siguiente modo: “Un estudio de estos animales nos puede representar de un modo bastante exacto el grado de desarrollo intelectual de los indígenas en sus varios aspectos”.²³⁸

Un criterio similar se encuentra en la última de las entregas de la reseña sobre el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, escrita por Rubén Yglesias Hogan (1901-1981) y publicada en *Repertorio Americano*, en 1925. Al observar las colecciones de cerámica no occidental, incluyendo ejemplares aztecas, Yglesias critica el generalizado acto de ver de lo antiguo y lo exótico como una curiosidad arqueológica, en vez de considerar los artefactos como “documentos preciosos para el estudio de su civilización”.²³⁹ Hay, por tanto, una llamada a la modificación del modo de ver, y en el espacio de exhibición, de consumir el objeto.

Si bien la muerte de Tristán impidió la publicación de un tratado sobre la zoología arqueológica indígena, en sus diarios desarrolla este enfoque.²⁴⁰ A partir de sus anotaciones, fechadas en 1930, es posible notar que la noción de mimesis, uno de los valores fundamentales para el arte de la época, es aplicada a los artefactos, de modo que la representación se considera más perfecta cuanto más verosímil resulta. Su estudio, en el que denomina al creador de las piezas artista, se concentra en aquellas formas figurativas que permiten identificar la especie del animal; y establece como formas convencionales las estilizaciones (que no permiten tal identificación) y las no figurativas como

237 Tristán, “Zoología Arqueológica”, 192.

238 Tristán, *Diario de arqueología*, 79.

239 Rubén Yglesias Hogan, “Impresiones de arte,” *Repertorio Americano* 20 (1925): 316.

240 Tristán, *Diario de arqueología*, 94-106.

ornamentos.

2.5 Balance general.

Posterior al éxito de los artefactos precolombinos como elementos identificadores de Costa Rica en el ámbito de las exposiciones internacionales del siglo XIX, lo arqueológico queda establecido como un elemento integral del acervo de la nación costarricense. En la polémica y antecedentes sobre el nacionalismo en la literatura es verificable este aspecto, junto a la separación entre lo indígena contemporáneo (para la época) y los artefactos arqueológicos, cuya valoración como cultura material se afirma sobre su antigüedad y la extinción de sus productores.

En este panorama, los artefactos son vistos desde una óptica hegemónica, en comparación a lo que la crítica europea, y especialmente la española, determina como los centros artísticos, tal y como lo hace el arqueólogo y escritor español José Ramón Mélida, quien afirmaba, respecto a la exposición de 1892, que México era “ el país clásico de las antigüedades. [...] *la Grecia del Nuevo Continente*”.²⁴¹

El clasicismo, uno de los conceptos fundamentales del arte en el tránsito hacia el siglo XX, se encuentra como canon presente en las discusiones sobre arte; el desarrollo de las ideas artísticas lleva, a finales del lapso estudiado, a emerger no solo nuevas formas de entender el fenómeno artístico (más allá de la morfología clasicista), sino también a emplear esos recursos de comparación para afirmar el valor de la cultura material arqueológica, tal y como hace Higinio Vega Orozco, en un artículo sobre Nicoya publicado en el *Diario de Costa Rica* el 25 de julio de 1924, y reproducido ese mismo año en la *Revista de Costa Rica*. En dicho texto, Vega Orozco señala a Nicoya como la “Mesopotamia Chorotega, cuna de una civilización prehistórica”, que “evoca las magias del arte que idealiza el barro”, cuyos artefactos son objeto de admiración y testimonio artístico de “aquella raza”, ante la ausencia de

241 José Ramón Mélida, “La exposición Histórico-Americana. México (I),” *La Ilustración Española y Americana* 48 (1892): 455, acceso 10 de octubre de 2014, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001154385&search=&lang=es>

fuentes escritas, en los “más suntuosos y pletóricos museos del mundo”.²⁴²

Así, la afirmación del valor artístico de lo arqueológico, en Costa Rica, se define desde inicios del siglo XX; en esta afirmación las publicaciones periódicas juegan un papel fundamental, no solo al proporcionar un espacio para la difusión de nuevos artículos, sino también al reproducir textos de épocas anteriores, lo que permite efectuar una relectura del pasado en función de dicho valor. En dicha relectura la cerámica proveniente de Guanacaste se constituye en el referente nacional de un arte antiguo y civilizado.

El valor artístico, sin embargo, aparece mediado por la pantalla artístico-cultural de la época; en esta, la mimesis, así como la noción de que el arte se opone a una realidad puramente práctica y manifiesta lo más elevado de la cultura, se corresponden con una institucionalidad precaria, en la cual el peso del academicismo empieza a discutirse para construir un medio artístico nacional. La idea de que el arte muestra a través de la forma contenidos trascendentales posibilita modificar la percepción de las formas figurativas en los artefactos como una práctica alegórica, y no como un síntoma de atraso. A diferencia de la cerámica, en la cual el carácter utilitario es evidente, la lítica precolombina es nombrada, con mayor facilidad, como escultura, lo que la coloca como un conjunto de artefactos más cercano a la noción de arte occidental.

Para la época, aún cuando algunos artefactos son muestras artísticas, se conciben como un arte distinto, antiguo, perteneciente a un estadio anterior a la formulación del arte actual, en el cual el carácter costarricense parte de las relaciones miméticas que este pueda establecer con la realidad circundante. En este espacio lo arqueológico es vestigio de pueblos extintos, otros; sin embargo, la sugerencia de apropiación de motivos –en el ámbito de las artesanías– hace su aparición en esta época, como un recurso de identificación nacional. El coleccionismo, por su parte, se relaciona con la idea occidental de la obra artística como una pieza única, a través de la búsqueda del artefacto excepcional;

242 Higinio Vega Orozco, “Nicoya,” *Revista de Costa Rica* 8 (1924): 217-220.

así, José Fidel Tristán, para comentar el importante hallazgo de un artefacto en una casa de habitación en San Vicente –el cual luego compra–, señala el objeto como “una obra admirable de escultura india”, a partir de sus “peculiaridades que no había visto antes”.²⁴³

La mimesis, como parte integral de la pantalla artístico-cultural, hace que la atención se concentre en los artefactos que presentan formas figurativas. El carácter artístico de los artefactos se sustenta en los criterios de designación (se nombra arte aquello que es observado como expresión elevada de lo meramente utilitario en una cultura material), honorífico (puesto que esa expresión elevada, arte, es reflejo de una cultura civilizada y antigua), técnico (pues los objetos reflejan una pericia en el manejo de los materiales). El criterio formal es un espacio de disensión, pues la forma es reconocible y distintiva de esa cultura antigua, y por ello, ajeno a la morfología de las Bellas Artes.

A estos criterios, el desarrollo teórico de inicios del siglo XX suma el de contenido, ya que las formas observadas se empiezan a delinear como producto de una idea, de un proceso de síntesis que lleva a dar una expresión gráfica –como apunta Anastasio Alfaro– a los elementos de la cultura inmaterial, que la época apenas inicia a reconstruir, a pesar de la ausencia de fuentes escritas de las culturas productoras.

243 José Fidel Tristán, “Un ídolo peculiar de las montañas de Costa Rica,” *Revista de Costa Rica* 11 (1925): 245.

3. Capítulo 3

3.1 La generación de un sistema artístico.

La inauguración de la Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-Colombino en el Teatro Nacional de Costa Rica, el 12 de octubre de 1934, marca el inicio de la circulación oficial, en el país, de los artefactos precolombinos como objetos artísticos. Ese mismo año se reactiva la entrada de objetos precolombinos en el catálogo del Museo Nacional de Costa Rica, que había decaído notablemente desde 1899.²⁴⁴ Tras el período de 1904-1930 el Museo Nacional de Costa Rica entraría en una nueva etapa de desarrollo, asumiendo con mayor claridad un rol educativo; la ampliación y divulgación de las colecciones arqueológicas, como respuesta al interés de la época por la arqueología precolombina, se transformaría en uno de sus ejes institucionales.²⁴⁵

A partir de la búsqueda de medios para subvertir la estética tradicional, los artistas modernos de inicios del siglo XX, en Europa, se interesaron por “las artes primitivas” (no occidentales); dentro de este panorama se acentuó la estetización de los artefactos precolombinos, y se dieron las primeras exposiciones de objetos precolombinos en tanto piezas artísticas (1920 en Londres, 1928 en París).²⁴⁶ Desde ese momento el número de exposiciones de arte precolombino se incrementó notablemente, lo mismo que el carácter de objetos artísticos/bienes de lujo de los artefactos.

Es importante anotar que, si bien los discursos americanos de la nacionalidad ya habían incorporado, desde el siglo anterior, elementos indígenas en la conformación de su imagen, el indigenismo, como movimiento cultural basado en la afirmación de dichos aspectos en el presente, se desarrolla de manera identificable en las primeras décadas del siglo XX, particularmente en países como México, Guatemala y Perú,²⁴⁷ sitios donde lo indígena ya había sido clasificado como producto

244 Corrales, “La delgada línea”, 280.

245 Kandler, “Reseña histórica”, 31.

246 Braun, *Pre-Columbian art*, 38-39.

247 Edward Lucie-Smith, *Arte latinoamericano del siglo XX* (Barcelona: Ediciones Destino / Thames & Hudson, 1994), 9-

de civilizaciones importantes. Aunado a ello, el interés por lo precolombino durante esta época, en América, también estuvo relacionado con corrientes de pensamiento como el panamericanismo, que procuraba la unidad de los países del continente a partir de sus rasgos comunes y oposición al dominio político europeo.²⁴⁸

La primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino en Costa Rica corresponde a un período fértil para el sistema artístico nacional, que gana un nuevo impulso, a partir de 1928, con la primera Exposición de Artes Plásticas, inaugurada también en el Teatro Nacional, uno de los hitos, junto a la Escuela Nacional de Bellas Artes, de la configuración decimonónica del medio cultural josefino. Ambas instituciones enfatizaban la orientación eurocéntrica de los sectores dominantes, siendo el teatro un espacio que permitía reforzar, visualmente, la hegemonía academicista que sería impugnada, oficialmente, con las Exposiciones de Artes Plásticas realizadas entre 1928 y 1937.²⁴⁹

La búsqueda de la profesionalización en las artes visuales conlleva la necesidad de establecer un sistema artístico, que incluya no solamente los creadores, sino también los mecanismos que permiten la exhibición y discusión de las obras. En este capítulo se estudiará la construcción de la categoría arte precolombino entre 1928 y 1938, de acuerdo a esa búsqueda, en la cual adquieren importancia tanto la mediación crítica (para hacer accesible al público una imagen artística ajena al academicismo), como el plasmar, en las obras, elementos que permitan identificarlas como pertenecientes al espacio de lo nacional. Las nociones de arte, arte nacional, imagen nacional y el sitio de lo indígena en esa imagen son elementos a considerar en ese proceso donde coinciden el desarrollo del medio artístico costarricense y la designación oficial de los artefactos precolombinos, en el país, como obras artísticas.

12.

248 Hill Boone, "Collecting the Pre-Columbian Past", 332-333.

249 Zavaleta, "Arte y literatura", 290.

3.2 Innovaciones artísticas y exposiciones de arte precolombino.

Considerada la primera muestra oficial de arte precolombino, *Exhibition of Objects of Indigenous Art*, efectuada en el Burlington Fine Arts Club de Londres, en 1920, responde, según la historiadora del arte Barbara Braun, al desencanto de la civilización occidental de posguerra, el entusiasmo europeo por los territorios colonizados y la propuesta crítica de Roger Fry (1886-1934) sobre el arte como un fenómeno universal y esencialmente formal.²⁵⁰ La investigadora Elizabeth Williams indica que el catálogo de la exposición respondía de antemano a los detractores de la idea de un arte indígena, al sostener la universalidad del arte como intención, y su expresión material, al no existir influencias foráneas, como un producto del genio local. Así, el progresivo abandono de la perspectiva evolucionista de la cultura se trasladó al concepto de arte.²⁵¹

En Francia, el interés por lo precolombino se debió tanto a la experimentación formal de las vanguardias artísticas, como al entusiasmo por las artes decorativas motivado por las tendencias de diseño de posguerra. La *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París, en 1925, marca el inicio oficial del art déco, movimiento en el que la estilización geométrica derivada de fuentes “primitivas” y precolombinas jugó un rol esencial.²⁵² Tres años después, en 1928, se inaugura en el Pavillon du Marsan, del Louvre, la muestra *Les Arts Anciens de l'Amérique*, con un carácter más oficial que la exposición de Londres, al contar con la presencia de autoridades y delegados internacionales. La exposición, que inspiró a miembros del surrealismo a indagar sobre el arte antiguo americano, se corresponde con el reavivado interés por dicho tema en América, suscitado también por el movimiento indigenista; en México, por ejemplo, en la obra del muralista Diego Rivera (1886-1957). Estados Unidos, por su parte, impulsó entre los años 30 y 40 del siglo XX la doctrina de unidad conocida como Panamericanismo –opuesta a la incursión del fascismo europeo–, dentro de la cual el

250 Braun, *Pre-Columbian Art*, 39.

251 Williams, *Collecting and Exhibiting*, 135-137.

252 Braun, *Pre-Columbian Art*, 39.

arte precolombino fue promovido como un patrimonio netamente americano a través del coleccionismo, la investigación y la divulgación.²⁵³

Costa Rica participa en la exposición de 1928 en París, y la trascendencia de este evento es dada a conocer al público nacional en una nota del *Diario de Costa Rica*, el 24 de junio de 1928. Allí se menciona como antecedentes la Exposición Histórico-Americana de Madrid, en 1892, y la de Londres, en 1920. Es importante destacar que, a pesar de haber acumulado vastas colecciones de artefactos precolombinos, ni Francia (que en un inicio se había comprometido al envío de vaciados de las piezas que, por prohibición legislativa, no podían salir de su territorio²⁵⁴) ni Inglaterra, participaron en la exposición de 1892. Si bien durante la Exposición Histórico-Americana se dieron elaboraciones discursivas sobre la artísticidad –o no– de los artefactos, la diferencia radica en el énfasis de la inclusión de lo precolombino en un único ámbito, el del arte, concebido ahora como un fenómeno inherente a todas las culturas.

El corresponsal del *Diario de Costa Rica* señala que la exposición en París “está dejando entre admirados y confusos a cuantos creían que la palabra indio es sinónimo de barbarie, atraso e incultura”. Esa admiración es suscitada por un arte manifestado “hasta en los más humildes utensilios de la vida corriente”, que hacen visible “el grado de perfeccionamiento alcanzado por los aborígenes de América”. En la nota se sintetiza la presencia de Costa Rica en la exhibición, cuyos indígenas “han legado con abundancia objetos de indiscutible valía etnográfica y artística”; el total de artefactos de la sección costarricense, 112, le adjudica el quinto puesto de las naciones con mayor número de objetos en esa “exposición del arte de la América pre-colombina” que constituye “una rehabilitación espléndida de los méritos de la raza india”.²⁵⁵ Entre los expositores se encontraban Manuel María de Peralta

253 Braun, *Pre-Columbian Art*, 39-42.

254 José Ramón Mérida, “La Exposición Histórico-Americana. Ojeada general,” *La Ilustración Española y Americana* 41 (1892): 316. Acceso, 14 de setiembre, 2014, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001153626&search=&lang=es>

255 J. Rosell, “El triunfo del arte indo-americano,” *Diario de Costa Rica*, 24 de junio de 1928, 12.

(participante en la exposición de 1892) y María Fernández de Tinoco, la cual impulsaría la Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino en el país, en 1934.

1928 es un año de cambios en el panorama artístico en Costa Rica; la historiadora del arte Eugenia Zavaleta señala que la Primera Exposición de Arte Argentino en Centroamérica, inaugurada en 1928 en el Teatro Nacional de Costa Rica, fue uno de los estímulos para la realización de las exposiciones de artes plásticas que cimentaron el desarrollo del campo artístico nacional. Para Zavaleta, la afluencia de público y la difusión periodística de la exposición argentina, en contraste con la ausencia de interés por las artes visuales en Costa Rica a inicios del siglo XX, debió significar para los artistas y el público general una revelación: el campo artístico nacional podía ser desarrollado y dinamizado; de allí que ese mismo año (1928) se realice la primera Exposición de Artes Plásticas en Costa Rica.²⁵⁶ A lo largo de las nueve exposiciones que constituyen esta etapa se desarrollan los componentes del círculo del arte (la noción sistémica empleada como definición de lo artístico dentro de esta investigación) que las precarias condiciones de principios del siglo XX, apuntadas en el capítulo anterior, habían impedido fortalecer: además de las obras artísticas y los productores especializados, el público del arte, la mediación crítica y el espacio de apreciación.

3.3 Arte precolombino en la época de las Exposiciones de Artes Plásticas.

A partir de su estudio sobre la época de las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937), Zavaleta concluye que la preocupación fundamental fue la de conformar un campo artístico; la divergencia entre academicistas y artistas modernos se tradujo, salvo excepciones y esporádicos conflictos, en una relación conciliatoria entre ambas generaciones.²⁵⁷ Si bien este período no implicó la adopción de un credo estético unitario, sí mostró un abanico de posibilidades visuales que impugnaron la hegemonía academicista. En este espacio lo precolombino se convirtió en otro insumo del sistema

²⁵⁶ Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 4-12.

²⁵⁷ Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 206.

artístico nacional. En el marco de las Exposiciones de Artes Plásticas el debate sobre la artísticidad de la arqueología enfrentó las visiones incluyentes (cercanas a la vanguardia), y las conservadoras (cercanas al clasicismo), en las que lo indígena se conceptualiza como un oficio que, aunque visto como arte –antiguo–, es esencialmente la producción de objetos utilitarios.²⁵⁸

3.3.1 Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino (1934)

Coincidente con la Sexta Exposición de Artes Plásticas, en 1934, se realizó la Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-Colombino. Ubicada en el Teatro Nacional, el comentarista del *Diario de Costa Rica*, incluyó la “hermosa demostración de la cultura artística” dentro de su reseña sobre la exposición de artes plásticas: “por primera vez [...] nos damos cuenta del progreso artístico a que habían llegado al tiempo de la conquista nuestros aborígenes”.²⁵⁹

Esta exposición fue impulsada por María Fernández de Tinoco, la cual, en 1928 participó en la exposición arqueológica de París y, al regresar a Costa Rica, reanudó sus estudios arqueológicos; fue jefa de la sección de Historia y Arqueología del Museo Nacional de Costa Rica, y miembro titular de la Asociación de Americanistas de París. El catálogo de la Exposición de Arqueología y Arte Pre-Colombino (1934) establece que la idea del evento estuvo inspirada en el conocimiento de Fernández sobre actividades similares en capitales europeas; el objetivo era “despertar en nuestro ambiente un sentimiento de admiración y cariño hacia nuestras razas aborígenes”, pues “todo pueblo de cultura” debe sentir interés por el estudio de su etnología.²⁶⁰

La importancia de la actividad, entonces, se fundamenta también en la reputación intelectual y social que conlleva; así, el acto inaugural estuvo presidido por un comité de honor, compuesto por

²⁵⁸ Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 83-85.

²⁵⁹ “Una demostración de progreso artístico es la sexta exposición de Artes Plásticas,” *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre de 1934, 4.

²⁶⁰ Jorge Lines, comp., *Catálogo descriptivo de los objetos expuestos en la Primera Exposición de Arqueología y Arte pre-Colombino: inaugurada en San José de Costa Rica el 12 de octubre de 1934 en el Teatro Nacional* (San José: Imprenta nacional, 1934), 5.

autoridades costarricenses y delegados extranjeros, quienes se encargaron de proveer, como estrategia de estímulo a la muestra, las medallas a los participantes. La primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino, además, fue concebida como un medio para dar “realce a la Fiesta de la Raza”; este énfasis en la colonización es constatable en el catálogo, donde aparece, además de “pre-colombino”, el término de “prehistoria” junto a los habituales “antigüedad” y “arqueología indígena”.²⁶¹

La denominación de prehistoria para el período anterior a la colonización ya había sido utilizado por Diego Povedano en un artículo de 1930, “Contribución al estudio de la etnografía costarricense”,²⁶² publicado en *Repertorio Americano*. El autor, si bien califica algunas estilizaciones de “perfectas” y enfatiza la pericia técnica, concentra su interés en describir las piezas arqueológicas que ilustran su artículo en función de su uso e influencias de culturas asentadas en otras regiones. El término prehistoria señala una concepción de esas culturas como pertenecientes a un espacio anterior, distinto a la historia del país. Conviene señalar que este artículo inaugura la inclusión de lo indígena costarricense en *Repertorio Americano*,²⁶³ la cual tendría, en las décadas siguientes, un énfasis “más indigenista”, en contraste con su promoción de la imagen étnicamente unitaria y blanca de Costa Rica en años anteriores.²⁶⁴ Esta presencia de lo indígena se relaciona, también, con la “reivindicación de las raíces culturales en el arte” de la época,²⁶⁵ uno de los objetivos de la Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino en 1934.

Para esa exposición se requirieron donativos que permitiesen la adquisición de vitrinas, las cuales serían destinadas posteriormente al Museo Nacional. La difícil situación de este queda patente a raíz del traslado de piezas para la actividad. Una nota periodística del 10 de octubre de 1934, dos días

261 Lines, *Catálogo descriptivo*, 6-13.

262 Diego Povedano, “Contribución al estudio de la etnografía costarricense,” *Repertorio Americano* 3 (1930): 40-43.

263 *Repertorio Americano*, revista editada por Joaquín García Monge (1881-1959) entre 1919 y 1959 presenta una continuidad, a partir de ese momento, respecto a las revistas de las primeras décadas del siglo XX, en cuanto a la visión de la arqueología como un elemento de cultura general.

264 Jussi Pakkasvirta, *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005), 148-149.

265 Ovares, *Crónicas de lo efímero*, 203. Indigenismo y panamericanismo, como fue señalado anteriormente.

antes de la inauguración, además de indicar que el traslado ocasiona la rotura de la llamada Ompa-Ontla-Neci-Tetl, calificada como “única [...] en el mundo, de tal belleza y tamaño” y “por excelencia, obra maestra”, informa sobre la desaparición de artefactos del catálogo del museo.²⁶⁶ A raíz de esta divulgación, el 25 de octubre se publica un informe del director del Museo Nacional de Costa Rica, Manuel Valerio (1887-?) sobre el tema. La desaparición de piezas se contabiliza por centenares; Valerio afirma que al tomar la dirección, en 1932, reorganizó la colección, destinando un departamento para objetos indígenas expuestos al público; describe la precariedad de la institución –vitrinas sin llave y con los vidrios rotos a causa de robos; objetos expuestos fuera de vitrinas, artefactos que regresan a la colección donados por los compradores que se percatan de su procedencia–, y señala que se han extendido permisos para excavaciones con el fin de reducir el pillaje de los fondos del Museo.²⁶⁷ Dos directores previos del Museo Nacional se unen a la discusión; Juan Dávila, quien afirma haber notificado sobre la inseguridad de las urnas,²⁶⁸ y Anastasio Alfaro, quien refuta el alegato de Manuel Valerio sobre la desaparición de las piezas de orfebrería que ilustran la Cartilla Histórica de Ricardo Fernández Guardia en la edición de 1916, pues las imágenes corresponden a culturas aborígenes de otros países, y no han formado nunca parte del catálogo del Museo.²⁶⁹

Este episodio muestra que la visión generalizada sobre los artefactos precolombinos, a inicios del siglo XX, es la de un recurso económico, en contraste con el panorama que dibujan las publicaciones sobre el tema estudiadas en el capítulo anterior, de una progresiva valoración de las culturas indígenas a través del estudio de los artefactos. La “glorificación de nuestros aborígenes”, y el consiguiente respeto y apreciación que establece el catálogo de la exposición de 1934 como uno de los

266 “El más hermoso ejemplar de la escultura indígena se dañó al trasladarlo al T. Nacional,” *Diario de Costa Rica*, 10 de octubre de 1934, 6.

267 Manuel Valerio, “El Director del Museo Nacional rinde un informe al señor Presidente con respecto a la desaparición de piezas,” *Diario de Costa Rica*, 25 de octubre de 1934, 1-6.

268 Juan Dávila, “Don Juan Dávila comenta una referencia sobre su actuación como director del Museo Nacional,” *Diario de Costa Rica*, 30 de octubre 1934, 4.

269 Anastasio Alfaro, “[Do]n Anastasio Alfaro se refiere a una publicación,” *Diario de Costa Rica*, 31 de octubre de 1934, 4. El periódico se encuentra en mal estado y parte de la nota es ilegible. Las letras en corchetes corresponden a una porción desaparecida de la hoja.

objetivos de la muestra se redacta, precisamente, en oposición al criterio de la mayoría, la cual quedaría sin argumentos para refutar “su avanzada civilización” a la vista de sus “maravillosas reliquias funerarias”.²⁷⁰

Empero, el coleccionismo, como actividad de reputación intelectual y ligada a la explotación económica de los bienes arqueológicos, también está presente en la exposición de 1934, pues como estímulo para el estudio de lo precolombino el comité organizador contempla la premiación de colecciones, piezas individuales, y piezas correspondientes a cada una de las culturas precolombinas determinadas por los estudiosos de la materia. Para la época se emplea el modelo de Chorotegas, Brunca y Huetares, en el que artefactos de diferentes períodos se asocian a datos etnohistóricos y se atribuyen a esos tres grupos indígenas; el responsable de la promoción oficial de dicho modelo, que perdura hasta la segunda mitad del siglo XX, fue el historiador Jorge Lines (1891-?)²⁷¹, compilador del catálogo de 1934 y ganador de cuatro medallas en la exposición, tanto por objetos presentados como por un ensayo de arqueología.²⁷²

En esta diversificación de los premios se encuentra un rasgo distintivo del evento, pues involucra no solo la exhibición arqueológica, sino también producciones que estudien, incorporen, o como en la música, representen de alguna manera lo indígena. Los “trabajos de factura moderna, en cuya decoración se han seguido motivos indígenas”, en particular, se proponen como la ocasión de generar un “arte decorativo autóctono”.²⁷³

3.3.2 Procesos de identificación y exclusión

Las exposiciones de artes decorativas, que se dan en el marco de las de artes plásticas, entre

²⁷⁰ Lines, *Catálogo descriptivo*, 14.

²⁷¹ Corrales, “Modelos del desarrollo precolombino”, 76.

²⁷² “Cuatro Medallas Obtuvo don Jorge Lines por su Colección de Objetos Indígenas y su Trabajo de Arqueología,” *Diario de Costa Rica*, 24 de octubre de 1934, 4.

²⁷³ “El más hermoso ejemplar”, *Diario de Costa Rica*, 6.

1934 y 1936, enfatizan la producción de lo costarricense y emplean la arqueología como un repertorio de motivos para acentuar tal identificación.²⁷⁴ Este recurso, validado por la utilización de lo precolombino dentro de la imagen nacional con miras al exterior desde finales del siglo XIX, coincide con el ambiente artístico de la época, en donde los nuevos rumbos de la plástica costarricense incluyen el interés por la arqueología y la discusión sobre la artísticidad de los artefactos arqueológicos.

La afirmación de la artísticidad de lo arqueológico, refrendada por las muestras internacionales, (especialmente la de 1928, en París), se encuentra también en el inicio de la época de las Exposiciones Plásticas —ese mismo año—, cuyo proyecto inicial incluía una sección de antigüedades.²⁷⁵ La medalla y el pergamino destinados a homenajear al diplomático argentino Enrique Loudet (1890-1965), promotor de la muestra de arte argentino y del ambiente artístico costarricense, son diseñados a partir de motivos indígenas. La descripción de la medalla, cuyas dos caras son reproducidas en la noticia sobre el homenaje publicada en el *Diario de Costa Rica*, explica que el empleo de motivos mesoamericanos y la inclusión de un círculo ornamental proveniente de un artefacto del Museo Nacional aluden a los “orígenes de la cultura artística de Costa Rica, influída [sic] por las migraciones precolombianas [sic]”; y enfatiza su carácter único, valía material y conocimiento artístico del diseñador (el artista alemán Enghard Menghius) y de los orfebres responsables de confeccionarla.²⁷⁶

Zavaleta apunta que la designación de artistas extranjeros para el homenaje es un indicador de la situación de los nacionales en el campo artístico costarricense, y que es significativo que sea un pintor alemán quien exprese un interés latinoamericanista en el diseño de la medalla.²⁷⁷ Es significativo, además de dar una pauta sobre el prestigio asociado a lo europeo desde una perspectiva colonial, porque los orígenes del coleccionismo en el país están directamente relacionados con la exportación de

²⁷⁴ Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 190-194.

²⁷⁵ “La exposición de Bellas Artes se establece oficialmente y se nombra comité organizador,” *Diario de Costa Rica*, 14 de junio de 1928, 7.

²⁷⁶ “En honor del Dr. don Enrique Loudet,” *Diario de Costa Rica*, 22 de noviembre de 1928, 4.

²⁷⁷ Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 4-8

bienes arqueológicos y, a partir del éxito en las exposiciones internacionales, del estatus de los artefactos como un elemento para representar a Costa Rica en el extranjero. En ese proceso, donde se inicia su tránsito hacia el terreno del arte, la nacionalización de los bienes arqueológicos implica un proceso de apropiación y de validación de imagen –por diferencia– desde y hacia el centro hegemónico, en este caso, del arte.

El investigador Jussi Pakkasvirta (1958-) señala que la adopción de lo precolombino como un capítulo de la historia de las naciones latinoamericanas, en aquellas “que podían dar pruebas de su gran pasado imperial”,²⁷⁸ se relaciona con la capacidad de probar el grado cultural de ese período a partir de las evidencias (arqueológicas) y su aceptación, como tal, por los historiadores europeos. El discurso teórico sobre los artefactos arqueológicos a inicios del siglo XX en Costa Rica resalta, precisamente, su estatus artístico como prueba de un desarrollo cultural –civilizado–, en el que se producen objetos que superan el aspecto utilitario a través de los valores simbólicos expresados en las formas decorativas. Este discurso se yuxtapone al de finales del siglo anterior, en el cual la existencia de una época antigua permitía trazar una línea divisoria entre un pasado primitivo y un presente cuya vocación progresista tenía por origen la “empresa civilizadora” de la colonización. Al mismo tiempo, en ese período inició la defensa del valor de la antigüedad indígena en Costa Rica, a pesar de su “relativo atraso” (comparado con los denominados centros artísticos –“con un pasado imperial”– en América), como un espacio receptor y con desarrollos locales de importancia, a partir de la existencia de piezas arqueológicas únicas en el mundo.

El cambio, en la época de las Exposiciones de Artes Plásticas, es la emergencia, en un sector de la cultura costarricense, de una postura que pasa de tomar un conjunto de artefactos para representar, en abstracto y como parte de la riqueza de sus suelos, al país, a la de apropiarse de un conjunto de artefactos con los cuales se identifica en la práctica artística. Esta identificación, así como la

278 Pakkasvirta, *¿Un continente, una nación?*, 132.

construcción de la categoría arte para lo precolombino, en Costa Rica, está mediada por los discursos raciales, en los cuales el reconocimiento de la existencia de civilizaciones indígenas en los artefactos mantuvo, desde el siglo XIX, la disociación entre lo arqueológico y los grupos indígenas contemporáneos.

El filósofo Alexander Jiménez (1963-), en su análisis sobre la construcción de las metáforas que articulan el discurso de la nacionalidad costarricense, indica que la población indígena, así como la población negra, han sido las principales fronteras de la demarcación de lo nacional en términos étnicos, en la metáfora de la blancura nacional. Los indígenas son asociados a la naturaleza y a la barbarie en oposición a la empresa civilizadora europea, siendo uno de los métodos de la lógica civilizadora la reconversión de los escenarios sociales; así “los espacios se tornan vacíos y donde existían culturas y formaciones sociales aparece sólo [sic] la naturaleza desnuda”.²⁷⁹ Los artefactos arqueológicos, asumidos como productos de la riqueza de los suelos y vestigios de poblaciones desaparecidas entran en esta lógica, pues su estatus como cultura material no afecta la homogeneidad de la nación en la que se inscriben en tanto no se asocien al indígena contemporáneo, que permanece discursivamente más allá del límite de la civilización.

La homogeneidad y pureza raciales, asociadas al orden de lo occidental construido por la colonización, genera un desinterés, e incluso negación, del mestizaje.²⁸⁰ En Costa Rica, el discurso del blanqueamiento implicó, desde finales del siglo XIX, la disminución de los porcentajes de “sangre india” en la relectura de los registros coloniales, de modo que en el siglo XX el criterio generalizado era el de la existencia de una unidad racial –la raza costarricense– esencialmente blanca y no mestiza.²⁸¹

Zavaleta, cuando cita los comentarios relacionados con las Exposiciones de Artes Decorativas, indica que hubo contradicciones al hablar de “nuestras artes precolombinas” y al tiempo asociarlas a

²⁷⁹ Alexander Jiménez Matarrita, *El imposible país de los filósofos* (San José: Editorial UCR, 2008), 204.

²⁸⁰ Jiménez, *El imposible país*, 206-208.

²⁸¹ Ronald Soto Quirós y David Arias Díaz, *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: de la Colonia a las Repúblicas Liberales* (San José: FLACSO, 2006), 74-77.

los antepasados –ajenos– de los indígenas; esas incoherencias, según esta autora, son patentes también en la elección de Tomás Povedano como jurado en la exposición de arte precolombino de 1934, quien días después de la inauguración habría de calificar las obras de los “indios” como “primitivas, toscas y rudimentarias”.²⁸² En vez de considerarlas como incoherencias o contradicciones, dichos aspectos deben ser vistos como parte de un sistema coherente de exclusión étnica y de negación de procesos de mestizaje en el país. El rango de acción de este sistema no se limitó a potenciar la adopción, por la crítica, de la temática del paisaje como expresión de lo nacional en el marco de las Exposiciones de Artes Plásticas²⁸³ por sobre temáticas y formas ligadas a culturas aborígenes, sino también a considerar, avanzado el siglo XX, lo arqueológico como un capítulo más y, al mismo tiempo, separado de la historia del arte costarricense.

3.4 Desarrollos teóricos: apreciar y estudiar el arte precolombino.

El artículo “Arte indígena”, publicado por la artista, educadora e investigadora Emilia Prieto (1902-1986) en *Repertorio Americano* en 1932,²⁸⁴ es enfático, desde su título, sobre la artisticidad de lo arqueológico y su importancia como elemento identitario en la plástica nacional. El texto se refiere a un metate del Museo Nacional de Costa Rica, del cual ha hablado a la autora el artista Juan Manuel Sánchez (1907-1990), quien ilustra el texto con una imagen de la pieza.

Prieto sostiene que copiar del Museo es “copiarnos a nosotros mismos”; una búsqueda de “los centros nerviosos de una raza pura” a través de la forma. Después de apuntar las características utilitarias del metate, la autora describe las formas decorativas y es enfática al indicar la existencia de

282 Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 201-202. Hay que recordar que Tomás Povedano, desde 1900, participa de la divulgación sobre lo precolombino; su amistad con Fernández de Tinoco y su prestigio como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, son elementos que permiten ver que su designación como jurado es coherente con sus circunstancias históricas.

283 Temática que había sido planteada, como tal, desde la Exposición Nacional de 1917, según fue anotado en el capítulo anterior.

284 Emilia Prieto, “Arte indígena,” *Repertorio Americano* 22 (1932): 352. Todas las citas textuales del artículo provienen de una misma página.

un “goce ingenuo de la belleza”, expresado en el orden, la técnica, y el cuidado de no perjudicar los fines prácticos del artefacto. El metate, según la autora, se explica a sí mismo, ante la ausencia de datos científicos, “como un altar levantado a la belleza”. La repetición constante del término belleza es un indicador claro de una posición ajena al academicismo, confirmada por la aseveración de que los grandes creadores del país son los indios, cuyas prácticas artísticas, a la luz del arte moderno, “cobran gran actualidad”.

A pesar de esta defensa, el artículo atribuye el exterminio de los indígenas en el país a su condición de ser menos aguerridos que incas o aztecas; la reconversión del escenario social se hace presente al indicar el exterminio y atribuirlo a los pueblos –según su visión– exterminados; el proponer el mestizaje y la colonia como orígenes de la decadencia de un pueblo incapaz de crear, muestra que el discurso se debate entre la lógica civilizadora y la presencia de un componente indígena, activo, en la nación. Su consejo al artista Juan Manuel Sánchez (apodado el Indio y de acuerdo a una nota periodística citada por Zavaleta, autorizado por la crítica –por esa razón– a interesarse en lo indígena²⁸⁵) es continuar el estudio de la “riqueza viva olvidada en el Museo”; así, el proceso de identificación con lo indígena y la presencia de lo precolombino en la práctica artística moderna forman parte de una discusión en la cual la artísticidad de los artefactos arqueológicos se revela como producto de una visión generada desde el presente.

La importancia de los desarrollos artísticos en la percepción de los artefactos arqueológicos no se restringe a la atribución de una categoría de belleza sustentada en la forma, sino también a la imagen que se genera del productor de los objetos. El peso de la construcción del artista como un personaje que se opone individualmente a su medio, presente en publicaciones desde inicios del siglo XX y señalada en el capítulo anterior, se encuentra en una de las notas periodísticas relativas a la desaparición de piezas del Museo Nacional de Costa Rica evidenciada por la exposición de 1934. Allí, un metate de la

285 Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 202.

colección Velasco, que según Lines hasta enero de ese año se encontraba en el Museo, es reproducido con un titular que indica su carácter único en el mundo; el valor de la pieza se detalla a partir de su configuración, pues, aunque parece un metate trípode, uno de sus pies, en realidad, es una cabeza de jaguar, lo cual “le da un precio extraordinario pues constituye un verdadero atrevimiento del artista chorotega que se separó del clasismo [sic] y rompiendo todas las reglas hizo una obra única”.²⁸⁶

El desarrollo teórico de este período puede sintetizarse como la generación de una crítica de arte respecto a los artefactos, la cual busca educar al público sobre el modo de comprender y apreciar las piezas, y se corresponde con el espíritu de la Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino, que implicó, desde su certamen, el juicio sobre “el mérito arqueológico y artístico” de los objetos.²⁸⁷

Este aspecto es notorio en la publicación de fotografías en la prensa para promocionar la muestra, como sucede en el *Diario de Costa Rica*, donde se reproducen algunos de los objetos exhibidos junto a comentarios que indican el significado de las formas, su valor y colección a la que pertenecen.²⁸⁸ En *La Tribuna*, el 23 de octubre de 1934, se exhorta la visita a la exposición, calificando como un “DEBER [sic] cívico” el aprovechar la ocasión de ver reunidas “tantas reliquias prehistóricas”, al tiempo que se informa del éxito de la muestra por el número de visitantes (más de 3500) y el interés por el estudio de “nuestros autóctonos” que habrá de generar posteriormente en la cultura nacional. En este artículo hay, además, una defensa de las culturas “primitivas” similar a la que plantea el catálogo de la exposición, al postular que la “exquisita belleza artística de sus productos” imposibilita persistir en juzgarlas como “salvajes trogloditas”; su desarrollo cultural enfocado en el rito, las artes menores, la agricultura y la organización social, se define, en contraste con el presente, como la razón de la “bucólica paz y bienestar” de sus comunidades.²⁸⁹

286 “Esta pieza indígena del Museo Nacional es por su estilo y diseño única en el mundo,” *Diario de Costa Rica*, 4 de noviembre de 1934, 2.

287 “Fueron adjudicados ayer los premios de la Exposición Arqueológica,” *La Tribuna*, 21 de octubre de 1934, 5. La nota reproduce el acta del jurado, donde se establece –sin definir los criterios específicos– este aspecto.

288 “Exposición de arqueología y arte pre-colombino,” *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre de 1934, 10.

289 “Más de tres mil quinientas personas han visitado la Exposición de Arqueología,” *La Tribuna*, 23 de octubre de 1934, 5.

El catálogo de la exposición, escrito por Lines, postula que el estudio de la arqueología costarricense depende del material y número de hallazgos “pre-históricos”, siendo, en orden descendente, la cerámica, la piedra tallada y la orfebrería sus principales grupos de estudio.²⁹⁰ Sobre la cerámica, nombra a los productores como “artistas indígenas”. Enumera e interpreta, cuando es posible, los motivos empleados en la decoración, en algunos casos “bellos ejemplos de cabezas de carácter zoomorfo”, y establece la decoración policroma como “el exponente más bello del arte de nuestros aborígenes”. La ornamentación “trazada libremente [...] sin el uso aparente de reglas”, es categorizada de acuerdo a los tres grupos indígenas que constituyen su modelo de estudio. La cerámica huetar, en su aspecto biomorfo, con una “marcada tendencia al realismo”, la brunca caracterizada por un mayor número de motivos geométricos, y la chorotega como la poseedora de los “más ricos vasos policromos con motivos animales”, en la que existen convencionalismos (como el de la “serpiente de pluma”) y el uso de “la expresión negativa” considerada como un “elemento artístico de avanzada técnica”.²⁹¹

En la sección referente a la lítica es donde hay una afirmación mayor de la artísticidad de las piezas exhibidas, pues para Lines “el artista escultor” halló, en los metates (“verdaderas joyas”) “campo propicio para desarrollar su arte”.²⁹² Esta aseveración, así como el subtítulo de “estatuas” en este apartado, revela que los artefactos líticos en los cuales el aspecto utilitario puede restringirse al ritual (como altares) o no identificarse, son asimilados a la categoría arte con mayor facilidad, en tanto esculturas; en comparación, los objetos de jade y la orfebrería (que conforma el tercer apartado) son reseñados sucintamente, y su descripción, salvo para resaltar los aspectos biomorfos o la indicación de una técnica bien ejecutada, no profundiza en el establecimiento de su carácter artístico.²⁹³

El interés de Lines por la lítica es evidente en *Los altares de Toyopán*, ensayo ganador de la convocatoria de 1934 (organizada como parte de la exposición), y publicado al año siguiente, en el cual

290 Lines, *Catálogo descriptivo*, 15-16.

291 Lines, *Catálogo descriptivo*, 21-23.

292 Lines, *Catálogo descriptivo*, 24.

293 Lines, *Catálogo descriptivo*, 25-26.

hace hincapié en el carácter único de tres metates hallados en la actual Coronado, cuya individualidad lleva la técnica escultórica aborígen a un “alto grado de perfección”; sostiene, además, que los huetares, a quienes atribuye las piezas, son la única raza que podría considerarse como “verdaderamente autóctona y pura en Costa Rica”.²⁹⁴ La primera parte del ensayo establece la etimología de Toyopán, las filiaciones culturales presentes en la zona y el proceso de conquista española, que conlleva la desaparición de la toponimia original, así como el ocultamiento y destrucción de artefactos para resguardarlos de la profanación invasora.

Los tres metates que constituyen su objeto de estudio son relacionados con rituales dedicados a la cosecha y a deidades pluviales (que acusan un sincretismo con la figura de Tláloc, el dios azteca), significativos para la supervivencia de estas “tribus bucólicas”.²⁹⁵ El primero de los metates, al cual dedica la mayor extensión, es identificado con la letra A, y se trata del artefacto conocido como Ompa-Ontla-Neci-Tetl, que desde su adquisición por Juan Fernández Ferraz fue establecido como una de las piezas más significativas (y artísticas) de la arqueología en el país. Lines afirma que, desde “un punto de vista estético”, el metate está “preciosamente tallado”, aunque da la “impresión de recargamiento”; esta característica, que bien pudiera justificarse por imperativos rituales y culturales hace que no pueda asociarse su configuración a una “época avanzada en el desarrollo del arte indígena” o a “un arte ya decadente”.²⁹⁶ Hay, sin embargo, una asociación entre complejidad y mayor desarrollo artístico, pues cuando se refiere al metate C, hallado en San Isidro de Heredia en 1932, sostiene que, si bien su tamaño es menor al metate A, posee una “sencillez moderada en sus líneas suaves y elegantes, de noble reposo”, y esas características lo llevan a concluir que corresponde a “una época artística de mayor antigüedad” que los artefactos A y B.²⁹⁷

El interés de Lines por la lítica no significa un abandono sobre la discusión de artefactos

294 Jorge Lines, *Los altares de Toyopán* (San José: Imprenta Lehmann, 1935), 8.

295 Lines, *Los altares*, 24.

296 Lines, *Los altares*, 26.

297 Lines, *Los altares*, 30.

ejecutados en otros materiales. Ese mismo año (1935), Anastasio Alfaro publica en *Repertorio Americano* un artículo en el cual retoma los planteamientos de William Henry Holmes empleados en sus publicaciones de finales del siglo XIX sobre la cerámica de Nicoya, al señalar que el entrenamiento de vista y mano permitió a “nuestros indios [...] dar a sus concepciones caprichosas la expresión artística variada y sugestiva que revelan los artefactos sepultados”.²⁹⁸

El texto se ilustra con una pieza de obtención reciente, que representa a una mujer en el proceso de moldear una olla; para Alfaro ese elemento descriptivo fundamenta el valor del artefacto, si bien “no puede considerarse esta pieza como una obra de arte por la ejecución de los detalles”. Esta división entre lo arqueológico y lo artístico se aplica también al productor de los objetos; cuando se trata de series de tinajas utiliza la palabra “obreros” para nombrarlos, y “artista” cuando se refiere a “vasos clásicos”. Esta denominación puede asociarse, a partir del mismo artículo, a criterios de forma y técnica policroma, pues al comparar los ceramios de Nicoya con los de Guayabo, señala que estos últimos, por la escasez de materiales, tienen un desarrollo artístico menor. Lo clásico, además, puede verse como un recurso de puesta en valor por analogía con el arte antiguo en la tradición europea, pues Alfaro plantea una correspondencia entre el Nilo y el Tempisque, así como entre las islas del Golfo de Nicoya y las del Mar Jónico, lo cual –aunado a riqueza de las arcillas– habría hecho, en su opinión, “natural [...] que floreciera el arte” en la zona.

Este artículo es un extracto del libro *Investigaciones Científicas*, publicado por Alfaro ese mismo año (1935),²⁹⁹ constituido por una reorganización y reedición de las publicaciones en revistas realizadas por el autor desde finales del siglo XIX, e ilustrado con numerosas fotografías de artefactos indígenas; incluso Lines facilita a Alfaro imágenes de piezas excavadas recientemente para actualizar

298 Anastasio Alfaro, “Alfarería nicoyana,” *Repertorio Americano* 9 (1935): 141-142. Todas las citas referidas a este artículo provienen de la página 141.

299 Anastasio Alfaro, *Investigaciones Científicas* (San José: Imprenta Trejos Hermanos, 1935). El artículo cubre las páginas 43-47, incluidas dentro del capítulo titulado “Cerámica Chorotega”.

los artículos.³⁰⁰ Si bien los textos originales ya han sido abordados en esta investigación, es pertinente destacar algunos aspectos. En este libro, además de reunir su trabajo disperso y hacerlo accesible a un nuevo público, Alfaro, busca subrayar la relación entre el espacio natural y las culturas que generaron los artefactos arqueológicos en Costa Rica, país que considera, desde el prólogo, especialmente adecuado, por su geografía, para la mezcla de culturas y especies biológicas.

La estructura de los apartados inicia con una divulgación científica y, posteriormente, se efectúa una relación con lo indígena. Así, la relación entre los escarabajos (que describe en términos de divulgación científica) y sus simbolismos en el arte antiguo de Egipto le da pie para mostrar cómo los ritos funerarios están también presentes en Costa Rica, lo que le lleva a describir los yacimientos indígenas del país.³⁰¹ El capítulo dedicado a las “especies menores” (insectos y arácnidos), le sirve para mostrar que, si bien la representación de estos animales no es numerosa en la “manufactura indígena” del país, esto no puede achacarse a una escasa observación de la naturaleza, en tanto los ejemplares de mariposas en orfebrería, y la representación de una araña en un disco cerámico son prueba fehaciente de lo contrario; de esta última representación deriva una síntesis de las técnicas textiles indígenas.³⁰² El libro, por tanto, indaga también sobre aspectos etnográficos contemporáneos al autor.

En términos de un estudio artístico, para Alfaro, es en la perceptualidad (la mimesis) donde “se manifiestan los artistas con mayor habilidad y destreza de manos”,³⁰³ siendo la naturaleza el motivo principal de sus representaciones, por lo cual afirma que “tiene el arte indígena precolombino el carácter de un canto de amor a la Naturaleza”.³⁰⁴ El interés por subrayar esa relación lo lleva a comparar, incluso, las similitudes formales entre una pieza de orfebrería que representa un águila y una orquídea, reforzando esta apreciación con una fotografía en la que se muestran ambas, una al lado de la

300 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 88.

301 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 49-60.

302 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 61-70.

303 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 114.

304 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 171.

otra.³⁰⁵ El interés por las maneras de construir la representación de animales, presente desde inicios del siglo XX, coincide con la aproximación desde la práctica artística del arte moderno, en la cual el estudio de los artefactos conduce a una apropiación de los modos de ver y expresar el tema de la animalística, particularmente en la escultura, pues los artefactos escultóricos precolombinos, desde inicios del siglo XX, fueron asimilados con mayor facilidad al ámbito del arte.³⁰⁶

Para Alfaro, los artefactos provenientes de Nicoya son “muestra de un gusto artístico admirable”³⁰⁷, y es precisamente sobre la riqueza arqueológica de Nicoya que Lines publica, en 1936, *Una huaca en Zapandí*, libro referido a excavaciones realizadas en Guanacaste en 1933.³⁰⁸ Allí establece, igualmente, como superior “la técnica del arte chorotega”, la cual indica un lujo del cual no gozaron, probablemente, los huetares, “como raza más primitiva”.³⁰⁹ Para Lines los artefactos atribuidos a los chorotegas poseen una “marcada independencia artística” frente a la incorporación de influencias mayas y aztecas, cuyas religiones “trascienden en nuestras artes plásticas y en la tradición de sus ritos”, pero con unas transformaciones y formas autónomas que fundamentan la “originalidad de los artistas chorotegas”.³¹⁰ Es importante resaltar la disociación entre artefactos (“nuestras artes”) e indígenas (“sus ritos”), que permanece como una constante en la construcción de la categoría arte precolombino desde finales del siglo XIX y hasta esta época. Del mismo modo, y aunque “no practicaron el arte de la arquitectura” está presente la puesta en valor de dichos objetos (calificados como artes menores) de cara a “los productos similares de los artistas contemporáneos del norte”, con los cuales rivalizan en calidad, criterio que se fundamenta, también, en las crónicas de los conquistadores españoles.³¹¹

305 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 20.

306 Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 194-197.

307 Alfaro, *Investigaciones Científicas*, 247.

308 Jorge Lines, *Una huaca en Zapandí* (San José: Imprenta Lehmann, 1936).

309 Lines, *Una huaca*, 30.

310 Lines, *Una huaca*, 31-32.

311 Lines, *Una huaca*, 34.

Además de diferenciar entre vasos domiciliarios –sin decoración– y vasos rituales –decorados–, Lines emplea recursos como la analogía, al señalar que la región de donde excavó los artefactos que enumera en su estudio pudo ser “una *mecca* aborigen, lugar de reunión de todas las tribus de sus contornos”,³¹² para hacer comprensible, desde el ámbito conocido de la historia, las posibles significaciones culturales del sitio arqueológico. En el último apartado de este texto, titulado “Aspecto Artístico”, Lines resume que la importancia cultural del cacicazgo de Zapandí es verificable en los ceramios hallados en la zona, “correspondientes al mejor período de la alfarería chorotega”.³¹³ Las características que destaca son la complejidad en la composición, las estilizaciones y decoraciones “misteriosas” que se acercan al signo ideográfico, y las habilidades técnicas, todas las cuales manifiestan un “gusto artístico raro, exótico y hasta grotesco para el gusto europeo, pero sí digno de ser debidamente estudiado, por su carácter independiente y vigoroso”.³¹⁴ La visión sobre la artísticidad de lo precolombino, de cara al desarrollo de las artes plásticas en Costa Rica, adquiere así el carácter de una defensa sobre su especificidad, ajena a la tradición europea.

3.5 Balance General.

Entre 1928 y 1937 la difusión sobre arte precolombino en Costa Rica adquiere un matiz distintivo a partir de la pantalla artístico-cultural de la época, que posee una nueva noción del arte, visto como un fenómeno formal y un ámbito existente en todas las culturas. La apreciación de su valor como arte, de acuerdo a los desarrollos de las ideas artísticas y las exposiciones internacionales, suma a su carácter de antigüedad el ser una expresión formal de contenidos culturales distintos a la tradición europea y al concepto de Bellas Artes, e importante por esa razón.

La Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino, realizada en 1934, es un reflejo

312 Lines, *Una huaca*, 45. El resaltado es del texto original.

313 Lines, *Una huaca*, 46.

314 Lines, *Una huaca*, 47.

de estos cambios de actitud, pues su gestación obedece a la confluencia del conocimiento sobre actividades similares realizadas en el extranjero, así como del acercamiento de los artistas nacionales ligados a la vanguardia a las piezas exhibidas en el Museo Nacional de Costa Rica.³¹⁵ El desarrollo del sistema artístico nacional aporta la necesidad de un espacio de exhibición artística (la exposición de arqueología se realiza en el Teatro Nacional, espacio de exhibición del arte), y de una crítica que acerque las piezas a un público no habituado a su lenguaje visual, representado por las publicaciones sobre arte precolombino en la época.

El estudio artístico colaboró también con la difusión en el período de 1928-1937; ejemplo de ello son las ilustraciones científicas realizadas por el artista Francisco Zúñiga (1912-1998), uno de los principales escultores participantes de las Exposiciones de Artes Plásticas, durante las excavaciones de Jorge Lines en Nicoya, en 1933, y que serían empleadas en la publicación de este último sobre el tema en 1936. La creación del Museo Nacional de Costa Rica, a finales del siglo anterior, y la presencia de artículos sobre arqueología costarricense en los medios impresos antes de 1928 coadyuvaron a gestar un continuado interés por el tema, pero no es sino hasta el siglo XX que la práctica artística recupera los artefactos como referentes y se los apropia formalmente.

El sentido de apropiación, frente al de la mera posesión de un artefacto, se relaciona con el peso de la imagen nacional, en la cual las antigüedades jugaron un rol importante como indicadores de una especificidad en el panorama mundial. Sin embargo, la disociación entre los artefactos y los pueblos indígenas, y entre los indígenas y los nacionales, producto de un discurso de uniformidad étnica que había invisibilizado el mestizaje, mantuvo una distancia entre las prácticas artísticas y los discursos, quedando los indígenas en un margen difuso y las obras relacionadas con el universo precolombino como exponentes de la vanguardia, pero no, desde la crítica, como referentes de la imagen nacional. Las artes decorativas, quizás por ser consideradas como “menores”, sí fueron promovidas como un

315 Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas*, 194-195.

espacio donde lo autóctono podía recuperar lo precolombino para generar un producto nacional, siendo este un elemento cercano a la riqueza natural del territorio.

En 1937, año en que finaliza el período de las Exposiciones de Artes Plásticas, se celebra el cincuentenario de la fundación del Museo Nacional de Costa Rica (1887-1937), y para conmemorarlo se publica la monografía *Una ocarina huetar de 18 notas del Museo Nacional de Costa Rica*, de María Fernández de Tinoco, promotora de la Primera Exposición de Arqueología y Arte Pre-colombino (1934). La utilización de elementos decorativos basados en motivos arqueológicos, impulsada en el marco de esa exposición, figura como un comentario dentro del análisis de la ocarina, hallada por Fernández en la colección del Museo en 1935. La pieza, calificada como única (y por esa razón, “valiosísima”) en la arqueología americana, presenta, para la autora una “muy bella” decoración, pudiendo ser “sus dibujos geométricos convencionales [...] un motivo interesante para el arte aplicado”.³¹⁶ Si bien aparte de esa mención el texto pretende centrarse en un estudio arqueológico (lo cual prelude la búsqueda de la profesionalización en dicha materia), en él se encuentra la idea de lo precolombino como referente artístico e identificador de lo costarricense, y la pervivencia del estudio y apreciación de la pieza única, características presentes en el período estudiado en este capítulo. El ser elegida esta monografía para celebrar el aniversario del Museo Nacional de Costa Rica da cuenta, al tiempo, del valor, respecto al espacio nacional, que lo precolombino adquiere durante este período.

En la argumentación de la artisticidad precolombina, la idea de prehistoria comienza a competir con la de antigüedad. Los productores de los artefactos, ahora reconocidos de forma más extendida como pueblos civilizados son, sin embargo, descritos como comunidades bucólicas y su resistencia a la conquista es matizada en la celebración de los logros formales y técnicos de las piezas recuperadas. Esta recuperación de piezas, proveniente de actividades huaqueras, es un indicador del peso del coleccionismo y de lo reducido del circuito de apreciación de los artefactos como objetos con un valor

³¹⁶ María Fernández de Tinoco, *Una ocarina huetar de 18 notas del Museo Nacional de Costa Rica* (San José: Imprenta Nacional, 1937), 9.

patrimonial y cultural.

Sobre este aspecto, el Museo Nacional, además de funcionar como ente de acopio, estudio y divulgación, asume también, para esta época, una posición de defensa del patrimonio arqueológico. Su director, Juvenal Valerio, impulsa en 1938 la “Ley sobre Control de la Explotación y Comercio de las Reliquias Arqueológicas”, la cual permitía a la institución llevar un control sobre las excavaciones, exportaciones, y catálogos de piezas arqueológicas en el país, con el fin de reducir la pérdida de información científica; si bien la ley tuvo limitados alcances, debidos a una difusa definición de la ciencia arqueológica y el patrimonio,³¹⁷ señala un cambio en la concepción de lo arqueológico, de un producto nacional, a un patrimonio cultural.

La apreciación de los artefactos arqueológicos en tanto piezas artísticas, enfatiza la habilidad técnica y se concentra en aquellos que poseen formas figurativas, por herencia de las ideas de fines del siglo XIX y principios del XX. El lenguaje visual de las vanguardias artísticas permite el acercamiento de los artistas hacia los artefactos como referentes formales. En el discurso teórico, sin embargo, persiste una valoración más positiva de las formas cercanas a la mimesis, aunque se perfila la necesidad de adecuar la visión al objeto, creado con unos valores estéticos distintos de los del público del presente. La lítica y la cerámica proveniente de Nicoya, para este período, son las dos clases de artefactos con mayor presencia en el discurso teórico. Es en los diarios, dirigidos y consumidos por un público mayor que el de las publicaciones especializadas, donde la denominación de arte, para los objetos precolombinos, aparece con mayor regularidad, y al igual que en las publicaciones especializadas, se emplean ya los cuatro criterios para la denominación que han sido mencionados con anterioridad en esta investigación.

El primero, de denominación, ya señalado. El criterio honorífico, en tanto las piezas poseen, además de una antigüedad, un valor estético, señalado como único en el mundo para reafirmar su

317 Kandler, “Reseña histórica”, 38-41.

importancia; el interés de coleccionista por el objeto único y curioso se transforma en esta época en el establecimiento de la obra de arte, única. El criterio de contenido, en tanto son formas visuales que traducen valores culturales específicos y, finalmente, el criterio formal, pues su visualidad es producto de unos desarrollos culturales y locales específicos.

4 Capítulo 4

4.1 Investigación arqueológica, divulgación y apreciación artística.

La inauguración de la Universidad de Costa Rica, en 1941, marca la integración de la práctica artística a los estudios universitarios a través de la Escuela de Bellas Artes. Según el historiador Juan Rafael Quesada Camacho, la Universidad surge en un momento de expansión del aparato estatal para responder a las demandas que esa expansión, en los ámbitos económico y social, significaban.³¹⁸ El papel del estado como ente educativo, entonces, se desarrolla en las décadas posteriores a partir de un progresivo fortalecimiento de las instituciones existentes, así como la creación de nuevos espacios culturales. La Universidad de Costa Rica, señala el historiador Iván Molina, promovió la difusión del conocimiento a través de actividades culturales y deportivas, así como el impulso a la investigación (que poseía un papel secundario respecto a la enseñanza), a través del financiamiento de proyectos específicos, la elaboración de tesis de graduación y un programa editorial propio.³¹⁹ En el caso del Museo Nacional de Costa Rica, a partir de 1950 se inicia un período en el que la divulgación, a través de un programa dinámico de exhibiciones y actividades, fortaleció su papel como centro de investigación y divulgación.³²⁰

Las políticas económicas y culturales impulsadas después de 1949, según señala el investigador Rafael Cuevas Molina (1954-), cambian el perfil del ámbito cultural costarricense, a partir de un estado benefactor. La educación y el mercado laboral serán, en consecuencia, asumidos en gran medida por la oferta estatal, que procuraría tanto la formación de productores especializados como la existencia de espacios de difusión; las políticas culturales de este período responden a una idea de expansión del

318 Juan Rafael Quesada Camacho, “La educación en Costa Rica: 1920-1949,” en *Historia de la educación costarricense*, ed. Jorge Mario Salazar Mora (San José: EUNED, 2003), 172.

319 Iván Molina, *La educación en Costa Rica de la época colonial al presente* (San José: EDUPUC, 2016), 322-323.

320 Kandler, “Reseña histórica”, 44-45.

conocimiento, desde los sectores especializados hacia la población general.³²¹

Además de los cambios en el Museo Nacional de Costa Rica, son integrantes de este proceso de fortalecimiento institucional y difusión dos nuevos museos que contemplan los artefactos precolombinos: el Museo del Oro (del Banco Central de Costa Rica), fundado en 1966, y el Museo del Jade (del Instituto Nacional de Seguros) fundado en 1977. Además, a partir de 1970 se cristalizan, en Costa Rica, cambios en la comprensión de la cultura y el patrimonio cultural, así como la creación de instituciones y ratificación de normativas destinadas a su estudio, promoción y conservación.³²²

En cuanto a la construcción del conocimiento, la apertura de la Sección de Arqueología en la Universidad de Costa Rica, en 1975, marca el paso definitivo hacia una arqueología nacional.³²³ Por otra parte, el debate referido a la entrada del arte abstracto en el país a finales de la década de 1950, pone de relieve el conocimiento de una literatura especializada en artes visuales en el país. Algunos de los artistas ligados a la abstracción, a través de la docencia, cimentarían el papel de la Universidad de Costa Rica como ente difusor de la vanguardia artística;³²⁴ la no figuración, sin embargo, habría de enfrentarse a la polémica de la identidad en las artes; aspecto en el cual lo precolombino había sido elaborado como elemento identificador desde finales del siglo XIX.

Así pues, este capítulo indaga la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica entre los años 1941 y 1977, período en el que son primordiales el aspecto divulgativo y la progresiva diferenciación entre un discurso profesional en arqueología y uno en artes visuales.

321 Rafael Cuevas Molina, *Identidad y cultura en Centroamérica: nación, integración y globalización a principios del siglo XXI* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006), 91-94.

322 Ana Cecilia Acosta Vega y Carlos Fonseca Zamora, "La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural costarricense," *Vínculos* 9 (1983): 89.

323 Corrales, "El pasado negado", 16.

324 Eugenia Zavaleta Ochoa, *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971* (San José: Museo de Arte Costarricense, 1994). 136

4.2 Arte aborigen en Costa Rica (1941-1948).

La fundación de la Universidad de Costa Rica en 1941, además de significar el inicio de un discurso académico en el país, ejemplifica el proceso y alcances de la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica hasta esa fecha. Como parte del programa de actividades para celebrar la fundación se proyecta una exposición denominada El Arte en Costa Rica, compuesta de tres secciones; aborigen, colonial y contemporáneo. La primera, El Arte Aborigen en Costa Rica, se efectúa separadamente, en el Teatro Nacional de Costa Rica, con el fin de mostrarla a los delegados internacionales.³²⁵

Esta exposición, por tanto, formó parte del itinerario en el que se presentó el país a los visitantes, el cual incluyó un paseo al volcán Irazú –como muestra de la riqueza natural– y un concierto de música costarricense en el Teatro Nacional,³²⁶ cuyo programa contenía una sección de Cantos Indígenas, ejecutados con “instrumentos auténticos de nuestros aborígenes”.³²⁷ La reseña sobre este concierto publicada en el diario *La Razón*, señala la identidad entre naturaleza y aborígenes costarricenses, e indica que el poeta Rogelio Sotela explicó al público los motivos de esta sección referida a “nuestro pasado”, nombrando a Jorge Lines y María Fernández de Tinoco, dos figuras clave de la exposición de arte precolombino de 1934.³²⁸ De este modo, la asociación de lo precolombino – como antigüedad, y ahora como *nuestro* pasado– con la naturaleza, para elaborar la imagen del país, es una constante desde finales del siglo XIX.

La integración de lo arqueológico en la cultura nacional y su apreciación como arte, afirmados por la exposición de 1934, están presentes también. El catálogo de la exposición, redactado por Jorge

325 Jorge Lines, *El arte en Costa Rica. Exposición celebrada en el Teatro Nacional. Sección I El arte aborigen en Costa Rica* (San José: Imprenta Nacional, 1941), 7.

326 “Doscientas piezas de Arte Aborigen fueron presentadas en la Exposición del Nacional,” *Diario de Costa Rica*, 11 de marzo de 1941, 9-10.

327 “Teatro Nacional. Sábado 8 de marzo 20 y 30 horas. Exposición de Arte Aborigen y Concierto de Música Costarricense-Antigua y Contemporánea. Programa,” *La Tribuna*, 8 de marzo de 1941, 8.

328 “En el concierto de Gala con motivo de la Inauguración de la Universidad de Costa Rica, en el Teatro Nacional,” *La Razón*, 10 de marzo de 1941, 7.

Lines, ofrece al público una visión sintética de “nuestra herencia artística pre-vasquense”, caracterizada por grupos culturales que desarrollaron sus “artes plásticas dentro de tendencias específicas localizadas”.³²⁹ A esta actitud hay que sumar la preocupación por convertir la Universidad de Costa Rica en un ente de estudio y protección del patrimonio indicada sucintamente en el discurso inaugural de Alejandro Alvarado Quirós (1876-1945), primer rector de la Universidad de Costa Rica, al mencionar la obligación de la universidad de evitar que el país sea despojado, como lo ha sido, de “objetos prehistóricos” y especies biológicas.³³⁰ La búsqueda de la profesionalización en los estudios arqueológicos es parte del programa divulgativo sobre la fundación de la Universidad de Costa Rica, como se observa en una nota publicada en *La Tribuna*,³³¹ en la que se informa de la partida de Carlos Aguilar (1917-2008) hacia México para especializarse en antropología y arqueología. Aguilar, entonces funcionario del Museo Nacional de Costa Rica posteriormente sería, junto a María Eugenia Bozzoli (1935-), pionero en el desarrollo de una ciencia arqueológica en el país practicada por costarricenses.³³² Cabe destacar que el Museo Nacional de Costa Rica, entre 1944 y 1952, sería una dependencia de la Universidad de Costa Rica, lo cual facilitó su desarrollo como centro de investigación y consulta.³³³

La presencia de lo precolombino en la inauguración de la Universidad de Costa Rica es debida a un grupo de intelectuales en los que se reúnen figuras vinculadas a la emergencia de la categoría arte precolombino en Costa Rica, como Anastasio Alfaro, y a su afirmación como tal en la década anterior, como en el caso de Lines. Un año antes (1940), en el acto de institución de la Sociedad de Geografía e Historia de Costa Rica, realizado también en el Teatro Nacional, Lines dicta una conferencia sobre artefactos líticos; *Cabezas-retrato de los huetares*, impresa al año siguiente (1941), prosigue la línea de sus escritos anteriores, al establecer la lítica como obra de la cultura huetar, siendo el huetar “nuestro

329 Lines, *El arte en Costa Rica*, 7-8.

330 Clotilde Obregón, “Los cincuenta años de la Universidad de Costa Rica,” *Revista de Historia* 21-22 (1990): 388.

331 “El primer becado de la Institución Rockefeller, para estudios arqueológicos, partió ayer para México,” *La Tribuna*, 8 de marzo de 1941, 6.

332 Corrales Ulloa, “El pasado negado”, 14-15.

333Kandler, “Reseña histórica”, 36.

escultor por excelencia”.³³⁴

La importancia otorgada a la mimesis, lo cual es una herencia de principios del siglo XX, es constatable en su argumentación sobre el valor artístico de la lítica. Así, el “artista anónimo” logra en esos “bellos ejemplares de las artes plásticas” (las denominadas cabezas-retrato) un “paso feliz hacia el realismo [...] de indisputable excelencia artística”, debido a la supuesta “libertad de ejecución” respecto a los convencionalismos rituales; el resultado son piezas armoniosas, “aún [sic] juzgadas por los cánones estéticos más estrictos”.³³⁵ Tenemos, en este canon aludido, la noción de belleza clasicista, concordante con la idea de mimesis como valor intrínseco de la creación artística. En el catálogo de la exposición *El Arte aborigen en Costa Rica*, de 1941, este aspecto es matizado al sostener que las proporciones en la figura humana tallada en piedra, aunque anormales dentro de los cánones europeos, presentan, dentro de su convencionalismo, un conjunto armonioso.³³⁶ En sus consideraciones finales del catálogo, Lines vuelve sobre este tema, y señala que en la lítica, a partir de sus “estilizaciones avanzadas” se observa, “paradójicamente [...] la modernidad del mundo antiguo”.³³⁷

La continuidad de conceptos entre el catálogo de 1941 y los discursos sobre arte precolombino de anteriores décadas son patentes también en su caracterización del arte precolombino a partir de tres culturas, que destaca a los “delicados artistas chorotegas” como ceramistas y, en el panorama americano, como artistas del jade, capaces de crear piezas de un “sutilísimo gusto estético” a pesar de sus rudimentarios instrumentos. Los vestigios chorotegas revelan, para Lines, una organización socio-política mayor que la de “los arcaicos huetares” (diestros en la lítica y, por arcaicos, los más autóctonos) o la de “los terrícolas brunkas [sic]” (maestros orfebres, cuyas piezas revelan tanto

334 Jorge Lines, *Cabezas-retrato de los Huetares* (San José: Imprenta Universal, 1941), 4-5. Al tiempo, Lines reconoce la arbitrariedad del término cultura para un pueblo relacionado con otras civilizaciones. La vinculación de los “huetares” con otras culturas es un tema que Lines había tratado en un escrito de 1939, publicado en Guatemala en 1940 y reimpreso en Costa Rica en 1942: “Una hacha monolítica de Río Cuarto,” *Revista de los Archivos Nacionales* 1-2 (1942): 60-65.

335 Lines, *Cabezas-retrato*, 5-6.

336 Lines, *El arte en Costa Rica*, 10.

337 Lines, *El arte en Costa Rica*, 17.

“maestría como gusto estético”).³³⁸

El criterio técnico o material de la historia del arte, que sostiene que el desarrollo artístico depende de los materiales y herramientas a disposición de una cultura, está presente también en este catálogo, y forma parte del conjunto de criterios con lo que Lines aborda el arte precolombino; se encuentra en “Sukia: Tsúgur o Isogro”, artículo publicado originalmente en 1938, en Guatemala, y reimpreso en 1945, en Costa Rica, en la *Revista de los Archivos Nacionales*. Allí, Lines sostiene que los artistas aborígenes vieron coartado el desarrollo de sus conceptos artísticos “por la carencia de instrumentos adecuados e indispensables para elaborar un trabajo delicado”.³³⁹ Este mismo año (1945), en otra reimpresión de un artículo publicado originalmente en México en 1942, esta afirmación se matiza, al establecer que la lítica ritual posee una “delicadeza escultural”, que señala, precisamente, su importancia simbólica frente a las piezas sencillas de uso cotidiano.³⁴⁰

La pervivencia de conceptos de décadas anteriores para abordar el arte precolombino se relaciona con la reimpresión de textos sobre el tema. Así, textos del siglo XIX, como “Los aborígenes de Costa Rica”, del Manuel María de Peralta, (participante de la época de emergencia de la categoría arte precolombino en el país), en el cual se caracteriza a los chorotegas como el pueblo más avanzado – y artístico– y a los “güetares” como exponentes del trabajo en piedra,³⁴¹ comparten espacio con los artículos ya mencionados, a los que hay que añadir, de Lines, “Los Altares de Toyopán” (publicado originalmente en 1935, y reimpreso en 1940)³⁴² y el “Esbozo arqueológico de Costa Rica”, (publicado originalmente en 1939 en México,³⁴³ y posteriormente, en esta revista, en 1946, con el añadido de

338 Lines, *El arte en Costa Rica*, 12-15.

339 Jorge Lines, “Sukia: Tsúgur o Isogro. Breves notas etnológicas sobre los indios de Costa Rica, con especial referencia al estudio interpretativo de las estatuillas que representan 'fumadores'”, *Revista de los Archivos Nacionales* 1-2 (1945): 41.

340 Jorge Lines, “Estatuaria huetar del sacrificio humano”, *Revista de los Archivos Nacionales* 3-4 (1945): 150.

341 Manuel María de Peralta, “Los aborígenes de Costa Rica”, *Revista de los Archivos Nacionales* 7-8 (1938): 422-429.

342 Jorge Lines, “Los altares de Toyopán”, *Revista de los Archivos Nacionales* 5-6 (1940): 259-271.

343 Jorge Lines, “Esbozo arqueológico de Costa Rica”, en *Actas de la Primera Sesión celebrada en la Ciudad de México en 1939, del Vigésimoséptimo Congreso Internacional de Americanistas* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública, 1939), 217-222.

ilustraciones de piezas indígenas).³⁴⁴

Esta pervivencia de ideas incluye, asimismo, la noción de los artefactos arqueológicos del país como depositarios de saberes herméticos. Este aspecto, esbozado por Tomás Povedano en 1900, reaparece en *Lo esotérico en el Arte indígena de Costa Rica*, de 1942, conferencia de Lorenzo Vives efectuada para su incorporación a la Sociedad de Geografía e Historia de Costa Rica. Allí, Vives argumenta (a partir de la posible unidad geológica entre América y Asia) la confluencia de símbolos y saberes esotéricos expresados a través de las formas en los artefactos arqueológicos basándose, parcialmente, en la propuesta de Povedano. Su interés, aunque pretende dejar de lado el aspecto artístico y referirse solo al “figurativo”³⁴⁵ (de su argumentación puede deducirse que lo artístico es la configuración, y lo figurativo lo representado), repite la apreciación de Lines, en *Los altares de Toyopán*, al calificar como muestra de un gusto refinado la simplicidad, en contraste con la complejidad de la pieza que, hasta 1934 era mayoritariamente nombrada como Ompa-Ontla-Neci-Tetl.³⁴⁶

A medio camino entre el descifre esotérico y la interpretación literal de lo representado, María Fernández de Tinoco, publica “Apreciación de un motivo indígena en lítica de Costa Rica pre-colombina” (1946) en *Repertorio Americano*.³⁴⁷ Allí, la autora lee los motivos de un metate como si se tratara de una narración gráfica (siguiendo una lógica anclada en la mimesis³⁴⁸), a partir de la premisa de que la pieza es producto de un artista que talla, para la posteridad, un drama humano, y que las formas poseen contenidos esotéricos universales. Si bien aclara que su apreciación de esta “obra de arte” no se ajusta a “métodos modernos”,³⁴⁹ este artículo muestra la preocupación de la época por entender el significado de las piezas. En la mayor parte de los casos esta interpretación se basa en datos

344 Jorge Lines, “Esbozo arqueológico de Costa Rica,” *Revista de los Archivos Nacionales* 5-6 (1946): 238-255.

345 Lorenzo Vives, *Lo esotérico en el Arte indígena de Costa Rica* (San José, 1942), 11.

346 Vives, *Lo esotérico*, 18-19.

347 María Fernández de Tinoco, “Apreciación de un motivo indígena en lítica de Costa Rica pre-colombina,” *Repertorio Americano* 5 (1945): 65-67.

348 Mimesis en el sentido de imitación de la realidad; el artículo no comenta sobre las modificaciones de los objetos de acuerdo a la perceptualidad, pero parte de la idea de que todo lo representado se refiere a un hecho real, no a un contenido metafórico o simbólico.

349 Fernández de Tinoco, “Apreciación de un motivo”, 66.

etnográficos (procedimiento aplicado por Lines y, en años anteriores, por Alfaro), y se corresponde con la necesidad de afirmar el valor cultural de los artefactos arqueológicos, más allá de su aspecto utilitario y su carácter de antigüedades económicamente explotables.

Este aspecto económico, sin embargo, sigue siendo uno de los criterios fundamentales de la valoración de lo precolombino fuera del circuito de apreciación en el que se desarrollan los discursos previamente señalados. En 1947 la arqueóloga y etnóloga estadounidense Doris Stone (1909-1994), publica el artículo “Los indios de Costa Rica”, en *Repertorio Americano*; en él, desarrolla brevemente la historia del exterminio y supervivencia del indígena en Costa Rica, anota la riqueza de los hallazgos arqueológicos y finaliza con la nota esperanzada de que los nuevos programas estatales logren reunir la civilización “blanca” y la indígena (lo que significa, a su vez, la noción de una Costa Rica blanca, no mestiza), lo cual posibilitaría la contribución de esta “vieja cultura [...] con nuevos conocimientos en las artes estéticas y medicinales”.³⁵⁰

Al año siguiente, en la misma revista, se publican dos cartas respecto a este artículo; la segunda, de Fermín Regidor, apunta que el desconocimiento de la cultura de Talamanca se debe al escaso interés de los costarricenses por aquellas regiones indígenas que no implican un lucro seguro. Relata, para ilustrarlo, sus fallidos intentos de realizar una expedición para dar con el posible “cementerio de los antiguos reyes de Talamanca”; a su juicio, de haber tenido segura la obtención de riquezas las dificultades para subsanar el viaje habrían sido resueltas, ya que la historia no es una preocupación fundamental de un pueblo con intereses más prácticos.³⁵¹ La continuidad de visiones sobre lo precolombino, entonces, no atañe únicamente al discurso artístico, sino también a la herencia del coleccionismo como actividad comercial. El artículo de Stone, por otra parte, marca la transición hacia un nuevo período en cuanto a la constitución de ese discurso, a través del fortalecimiento institucional.

350 Doris Stone, “Los indios de Costa Rica,” *Repertorio Americano* 12 (1947): 184.

351 Fermín Regidor, “Carta abierta a Doris Stone,” *Repertorio Americano* 24 (1948): 384. Las dos cartas son publicadas bajo el mismo título; para facilitar su localización se ha mantenido ese título también en esta.

4.3 Cambios institucionales y divulgación: el Museo Nacional de Costa Rica

El Museo Nacional de Costa Rica, como parte de las reformas de la Junta Provisional de Gobierno de 1948, es trasladado al Cuartel Bellavista, cuyo reacondicionamiento para tal función inicia en 1949, año en el que se constituye una Junta Administrativa para su dirección, presidida por Doris Stone; el traslado a la nueva sede se concretó en 1950.³⁵² Doris Stone, presidenta de la Junta Administrativa desde 1949 y hasta 1969 es, para Francisco Corrales, la figura dominante de la arqueología practicada por extranjeros en Costa Rica; su trabajo propulsó la perspectiva del desarrollo cultural aborígen en el país como producto de influencias foráneas, desde centros más avanzados.³⁵³

La inauguración de la Torre de Oro, en abril de 1951, permitió organizar la primera exposición dedicada exclusivamente a la orfebrería indígena en el Museo.³⁵⁴ Esta inauguración permite observar la importancia de la prensa en la generación del aspecto patrimonial de lo precolombino, presente desde la década de 1930. Así, el *Diario de Costa Rica* anuncia, antes de la inauguración, que a partir de ese momento será posible observar, con la debida seguridad, el valor histórico y cultural de piezas que son reflejo de una “época de la Patria y una civilización”.³⁵⁵ Una vez inaugurada la Torre de Oro, este mismo diario apunta que, en ese sitio, pueden “apreciarse ricas obras de arte que revelan el espíritu creador de nuestros aborígenes y, en general, del sentimiento costarricense”.³⁵⁶ Esta apropiación, sin embargo, mantiene la distancia entre los indígenas arqueológicos y los contemporáneos. Este mismo año, como parte de las actividades educativas a las que hiciera referencia Stone en “Los indios de Costa Rica” (1948), la arqueóloga visita, junto a autoridades estatales, escuelas para indígenas en la zona sur del país, y la prensa señala esta empresa educativa como una “labor civilizadora de gran

352 Kandler, “Reseña histórica”, 41-42.

353 Corrales, “El pasado negado”, 12.

354 Kandler, “Reseña histórica”, 44-45.

355 “El próximo viernes se inaugura el Museo del Oro,” *Diario de Costa Rica*, 21 de abril de 1951, 3.

356 “Se enriquece el Museo Nacional,” *Diario de Costa Rica*, 29 de abril de 1951, 13.

importancia”,³⁵⁷ lo cual contrasta con la idea de civilización –arqueológica– presente en la nota anterior.

El aspecto artístico como valor cultural, por encima del valor del material, está presente también en el catálogo de la Torre de Oro, publicado en 1951. Allí, Stone señala que los informes de los exploradores españoles manifiestan, al igual que las actividades huaqueras, un interés monetario que obvia los méritos artísticos de la orfebrería precolombina; por ello, a pesar de las numerosas excavaciones no hubo, hasta el momento de dicha publicación, un trabajo que sirviera de guía al público para conocer las técnicas orfebres o apreciar “la estética de las figuras pre-colombinas”.³⁵⁸ El texto, acompañado de una sección de fotografías de las piezas exhibidas, presenta las técnicas, materiales, usos culturales e interpreta los motivos, enfatizando en las consideraciones finales que “las culturas pre-colombinas de Costa Rica actuaban como difundidoras de los desarrollos culturales del Continente Sur”.³⁵⁹ Aunque no hay una elaboración extensa sobre el valor artístico (cuál es, o por qué) de las piezas mostradas, es necesario anotar que la apreciación estética aludida se toma como una operación de puesta en valor de los artefactos como bienes culturales del país.

Después de ser reorganizado el Museo Nacional de Costa Rica como dependencia del Ministerio de Educación, en 1953 la institución efectúa otra publicación sobre arqueología destinada al público general: *El jade precolombino en Costa Rica*, de Carlos Balser (1903-1995), cuyo texto de presentación subraya la ausencia de estudios específicos sobre “esta parte de la civilización precolombina costarricense”.³⁶⁰ En este texto se realiza una aproximación a los jades exenta de cualquier vinculación al consumo artístico; el término arte aparece solo como sinónimo de técnica (“el arte de tallar”).³⁶¹ Con una orientación similar, *Aboriginal Metalwork in lower Central America* (1967),³⁶²

357 “De como se transforma la vida de los indios en Buenos Aires, Térraba y Boruca,” *Diario de Costa Rica*, 19 de abril de 1951, 1.

358 Doris Stone, *Orfebrería Pre-colombina. Exhibición de la Torre de Oro* (San José: Museo Nacional de Costa Rica – Universidad de Costa Rica, 1951), 3.

359 Stone, *Orfebrería pre-colombina*, 17.

360 Carlos Balser, *El jade precolombino en Costa Rica* (San José: Imprenta Nacional, 1953), 3.

361 Balser, *El jade precolombino*, 7.

362 Doris Stone y Carlos Balser, *Aboriginal Metalwork in lower Central America* (San José: Editorial Antonio Lehmann, 1967).

colaboración de Stone y Balser para la colección de orfebrería exhibida originalmente en 1958, se limita a la descripción de formas y técnicas, sin una denominación de arte para las piezas. Estos textos, así como el trabajo de María Eugenia Bozzoli, perfilan un quehacer que separa lo artístico del discurso arqueológico; Bozzoli, por ejemplo, emplea los términos decoración plástica y diseño para referirse a las configuraciones de los artefactos.³⁶³

4.4 Arte precolombino costarricense (1952-1977)

4.4.1 Inicios del discurso académico en artes y elaboración teórica de lo artístico en el discurso arqueológico.

En 1953 aparece también el primer trabajo final de graduación fechado sobre arte precolombino en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica: “Arte Pre-colombino de Costa Rica”, de María Eugenia Huertas.³⁶⁴ Durante el período 1941-1972 los trabajos finales de graduación eran “ensayos que se defendían en modalidad de conferencia”,³⁶⁵ aspecto notorio en el trabajo de Huertas, redactado como una reflexión sobre los caracteres generales de los artefactos precolombinos, calificados también como arte “Medioeval Americano” (por su coincidencia con la Edad Media europea), y cuya recepción por el observador (actual, se infiere) se ve limitada por la distancia respecto a los ideales de belleza de “aquellos primitivos artistas”.³⁶⁶ El texto, dividido en dos secciones, dedica la primera a trazar un panorama de las prácticas estéticas en el continente; la segunda se concentra en Costa Rica. Sobre ésta última, destaca la la concepción de las culturas que produjeron los artefactos

363 María Eugenia Bozzoli, “Contribución al conocimiento arqueológico de Pueblo Nuevo de Pérez Zeledón,” en *La mirada antropológica de María Eugenia Bozzoli (1960-1985)*, ed. Margarita Bolaños Arquín y Olga Echeverría Murray (San José: EUNED, 2015), 5-35. Decoración plástica se refiere a aquella realizada en la pasta húmeda (pasta plástica). Implica, entonces, un criterio técnico.

364 María Eugenia Huertas, “Arte pre-colombino en Costa Rica” (Trabajo final de graduación de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Costa Rica, 1953).

365 Malavassi, “Balance de los trabajos finales”, 6.

366 Huertas, “Arte pre-colombino”, 7-8. El texto no posee paginación, y los números que aparecen al pie de algunas de sus páginas no se corresponden con el total, quedando páginas sin numerar. La indicación corresponde al conteo de páginas desde la portada con el título del trabajo (como página 1).

como depositarias de influencias provenientes del norte y sur de América; además, dedica un apartado a sintetizar los planteamientos del ensayo de Lines *Los Altares de Toyopán*, subrayando el carácter verdaderamente autóctono de la cultura Huetar.³⁶⁷ A pesar del título del texto, no hay una elaboración extensa (más allá de la denominación) sobre la artísticidad de lo precolombino.

Para comprender cómo se concibe este aspecto, es necesario referirse al trabajo de Carlos Aguilar, quien publicaría ese mismo año (1953) *Retes. Un depósito arqueológico en las faldas del Irazú*,³⁶⁸ libro en el cual se muestran dos enfoques principales sobre los artefactos. El primero consiste en una descripción minuciosa de los materiales, las formas y las decoraciones, que puede calificarse de objetivo, en tanto se centra en el objeto de estudio. El segundo, elabora una apreciación estética; clasifica el objeto dentro de una categoría de percepción y es en este aspecto donde aparece el término *artístico*, el cual se refiere tanto a la configuración del artefacto como a la habilidad técnica para crearlo. Así, el tallado de las figuras humanas halladas en Retes, calificado de “tosco”, es atribuido a la mala calidad del material y a una “poca habilidad artística”;³⁶⁹ y al referirse a figuras antropomorfas con rabo, Aguilar sostiene que “tenemos, desde el punto de vista artístico [...] un bello ejemplar”.³⁷⁰

Esta concepción de lo artístico en lo precolombino, en textos de divulgación arqueológica, es empleada por Aguilar, en una publicación del año anterior (1952); “El Complejo de las Cabezas Trofeo en la Etnología Costarricense”. Aguilar, entonces jefe de la sección de antropología del Museo Nacional de Costa Rica, señala en dicho texto que la guerra, como elemento principal de la cultura de la zona, se encuentra plasmada en documentos coloniales y en los artefactos arqueológicos tallados en roca volcánica por los “artistas indígenas compenetrados con ese sentimiento bélico”.³⁷¹ La denominación de “artistas” para los productores de las piezas se emplea para subrayar su destreza

367 Huertas, “Arte pre-colombino”, 50-51.

368 Carlos Aguilar, *Retes. Un depósito arqueológico en las faldas del Irazú* (San José: Trejos Hermanos, 1953).

369 Aguilar, *Retes. Un depósito arqueológico*, 44.

370 Aguilar, *Retes. Un depósito arqueológico*, 45.

371 Carlos Aguilar Piedra, “El Complejo de las Cabezas Trofeo en la Etnología Costarricense,” *Revista de la Universidad de Costa Rica* 7 (1952): 56. El texto también fue editado como libro ese mismo año.

técnica y uso del lenguaje visual a partir de una intencionalidad definida. Así, la colocación del hacha y la cabeza trofeo, que posee las mismas características formales del guerrero que la porta, deben considerarse como íntimamente asociados a partir de “un equilibrio artístico, además de la expresión subjetiva que el artista ha querido dar a la escultura.”³⁷²

Aguilar, en sus textos, señala la expresión que el artista imprime en la pieza como un valor, expresión que puede referirse también a la idea de movimiento; lo hace en esta publicación, refiriéndose a una posible danza ritual,³⁷³ y en un artículo posterior, de 1969, al destacar la figura central de una escudilla excavada en Nicoya.³⁷⁴ La valoración del concepto creativo, además de la destreza técnica, permite al espectador apreciar los artefactos como piezas culturalmente relevantes, tanto en su contexto original como en la actualidad; es por ello que estos planteamientos se acercan a la crítica de arte, en tanto muestran al espectador cómo leer el valor artístico, el cual implica la existencia de un trabajo intelectual en cada objeto.

Jorge Lines, reflexiona sobre ese aspecto en 1958, en un texto elaborado para el XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Costa Rica ese mismo año. “La concepción del mundo de los aborígenes de Costa Rica” propone que “la alta calidad estética de nuestras reliquias arqueológicas” revela “inquietudes filosóficas” en sus creadores; la calidad se muestra en la expresión, a través de una “exquisita sensibilidad”,³⁷⁵ de conceptos e ideas, de un manejo del simbolismo esotérico. Lines sostiene la necesidad de un estudio que permita discernir, en medio de las influencias, lo autóctono del país; crítica, por esta razón, las deducciones de Tomás Povedano publicadas en 1900, que proponían una lectura arbitraria de lo precolombino (a partir de saberes ocultos ligados al mito de la Atlántida), en pro de una comprensión más científica de la visión de mundo de sus creadores

372 Aguilar, “El Complejo de las Cabezas”, 46.

373 Aguilar, “El Complejo de las Cabezas”, 46.

374 Carlos Aguilar, “El juego de la pelota en la Gran Nicoya,” *Revista de la Universidad de Costa Rica* 26 (1969): 35.

375 Jorge Lines, “La concepción del mundo de los aborígenes de Costa Rica,” *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 3 (1958): 231-232.

aborígenes, que son, en tanto “nuestros antepasados”, el primer capítulo de la historia costarricense.

Investigar y comunicar la especificidad del arte precolombino en Costa Rica es una de las principales preocupaciones de este período. Doris Stone, en “The Stone Sculpture of Costa Rica”, texto publicado en el libro *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology* en 1961, sostiene la importancia del país como un sitio de encuentro de tradiciones culturales del norte y sur del continente, al tiempo que indica la existencia de formas artísticas únicas, distintivas de la región, lo cual sugiere la existencia de desarrollos locales y tradiciones técnicas y estéticas de larga data, especialmente en la escultura en piedra, una de las principales manifestaciones artísticas precolombinas en Costa Rica.³⁷⁶

El libro del cual este ensayo forma parte fue concebido alrededor de la figura y aportes del arqueólogo y antropólogo estadounidense Samuel Kirkland Lothrop (1892-1965), quien había realizado en 1926 una investigación sobre la cerámica en Costa Rica y Panamá, la cual aparece en las bibliografías de la mayor parte de los textos contemplados en esta sección. Lothrop, además, realizó excavaciones en 1949 en la zona sur del país, y publicó en 1963 un libro acerca de las esferas de piedra y su contexto (sobre las cuales Stone había publicado un artículo en 1943), el cual constituye, según indica la arqueóloga costarricense Ifigenia Quintanilla, una herramienta indispensable para el estudio de la arqueología del Pacífico Sur del país.³⁷⁷

Las esferas de piedra, son, precisamente, el rasgo peculiar que resalta Stone de la región Diquís, en donde la abstracción y convencionalismo de la lítica precolombina le sugiere “a joy in form for the sake of form”.³⁷⁸ El impulso de la abstracción en las artes visuales después de la Segunda Guerra Mundial provee, como lo hicieron los movimientos primitivistas de principios del siglo XX, de modos de comprensión del lenguaje visual en los artefactos precolombinos.

La enfática denominación de los objetos como piezas artísticas, en Stone, contrasta con el

376 Doris Stone, “The Stone Sculpture of Costa Rica,” en *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*, ed. Junius B. Bird et al. (Cambridge: Harvard University Press, 1961), 192-195.

377 Ifigenia Quintanilla, *Esferas precolombinas de Costa Rica* (San José: Fundación Museos del Banco Central, 2007): 20.

378 Stone, “The Stone Sculpture”, 206.

moderado enfoque de Balser en este mismo libro; en “Some Costa Rican Jade Motifs” Balser denomina concepción artística al modo de configurar la representación humana en un jade olmecoide y, arte para señalar la producción de artefactos de dicho material.³⁷⁹ En ambos textos la descripción de los motivos se realiza con el fin de brindar una interpretación de las formas. Para ello, el recurso a tradiciones indígenas e investigaciones arqueológicas dentro y fuera de Costa Rica es una constante. Este tipo de divulgación busca proponer al espectador un medio de comprender el objeto como un bien artístico que reúne valores formales y conceptuales, razón por la cual representa a una cultura. El empleo de imágenes es importante en esta labor; *Arte precolombino de Costa Rica con 20 imágenes a color de la colección del Museo Nacional*,³⁸⁰ otra colaboración de Stone y Balsen, publicada en 1962, ejemplifica este aspecto divulgativo.

Dentro de esta tendencia, en 1971 el Museo Nacional de Costa Rica publica *Tesoros del arte precolombino de Costa Rica*, libro que reúne las piezas del mes seleccionadas por la Asociación Amigos del Museo entre 1963 y 1971, con textos de Stone y Balser.³⁸¹ Los rasgos ya señalados están presentes en la generalidad de los textos del libro, con la adición de datos cronológicos (estimados) y clasificaciones tipológicas y estilísticas que permiten al público apreciar el objeto estudiado como un producto cultural con una dimensión histórica. A lo largo de esta recopilación, cuyos textos están organizados regularmente (imagen de la pieza del mes, encabezado, texto explicativo y, en algunos casos, bibliografía e imágenes extra) se emplean los términos artista y arte, y se consigna, cuando se conoce, la procedencia geográfica de la pieza; empero, en el encabezado de cada una de las explicaciones lo que figura es la colección, o propietario, al cual pertenece.

La presentación del libro se refiere a las piezas como “extraordinarias de la arqueología

379 Carlos Balser, “Some Costa Rican Jade Motifs,” en *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*, ed. Junius B. Bird et al. (Cambridge: Harvard University Press, 1961), 210-217.

380 Doris Stone y Carlos Balser, *Arte precolombino de Costa Rica con 20 imágenes a color de la colección del Museo Nacional* (San José: Museo Nacional de Costa Rica, 1962).

381 Museo Nacional de Costa Rica, *Tesoros del arte precolombino de Costa Rica* (San José: Imprenta Lehmann, 1971).

costarricense [...] escogidas como las más interesantes”,³⁸² lo cual conduce a preguntarse dónde se encuentran los límites entre un artefacto arqueológico y un artefacto arqueológico que pueda ser considerado como arte precolombino. En décadas anteriores se emplea un criterio de excepcionalidad, relacionado también con la complejidad del objeto. En *Rasgos de culto en el sureste de Costa Rica y su significado* (1962), de Doris Stone, aparece también de ese modo; así, “desde el punto de vista artístico” Stone destaca la complejidad de las tallas en hueso,³⁸³ y la lectura estética de los artefactos la lleva a afirmar, incluso, el contraste entre una “sensación de gracia” producida por una talla de jaguar respecto a la “estólida” figura antropomorfa que la acompaña.³⁸⁴ Tenemos, entonces, que la lectura estética enfatiza la impresión del espectador actual respecto al objeto arqueológico.

4.4.2 Discurso artístico sobre lo precolombino.

Una lectura estética sobre los artefactos arqueológicos es, precisamente, el objetivo de la tesis “Ompa-ontla-neci-tetl. El arte animista en la cultura prehispánica costarricense” (1967), de Wilberth Villegas González.³⁸⁵ Dedicada al estudio de la lítica precolombina, la tesis combina los estudios recientes en el ámbito de la arqueología y la presencia de ideas sobre los artefactos que se remontan a inicios del siglo XX, con una fundamentación conceptual en la teoría del arte.

Entre los teóricos empleados, Villegas destaca a los alemanes Wilhem Worringer (1881-1965) y Paul Westheim (1886-1963). Para Worringer el arte existe como un “organismo autónomo” frente a la naturaleza; en consecuencia las leyes de lo bello respecto a esta última no tienen relación con las leyes del arte.³⁸⁶ Su visión sobre la historia del arte deriva de la propuesta del historiador del arte austríaco Alois Riegl (1858-1905), para quien los desarrollos artísticos no obedecen a ni una depuración de la

382 Museo Nacional de Costa Rica, *Tesoros del arte precolombino*, 3.

383 Doris Stone, *Rasgos de culto en el sureste de Costa Rica y su significado* (San José: Imprenta Lehmann, 1962), 6.

384 Stone, *Rasgos de culto en el sureste*, 19.

385 Wilberth Villegas González, “Ompa-ontla-neci-tetl. El arte animista en la cultura prehispánica costarricense” (Tesis de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Costa Rica, 1967).

386 Wilhelm Worringer, *Abstraccion y naturaleza*, 2º reimp. (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 17.

capacidad técnica ni al acercamiento a la realidad perceptual (la mimesis), sino a una voluntad – artística–, expresada en las diferentes estilos.³⁸⁷ Worringer, en consecuencia, teoriza sobre la validez del arte no mimético, y es uno de los autores que sirve de fundamento al artista costarricense Manuel de la Cruz González (1909-1986) para un artículo de 1961, inserto en la polémica entre clasicismo y abstracción generada en Costa Rica por las exposiciones de arte abstracto.³⁸⁸

Esta polémica, que recuerda la dupla conceptual (abstracción y naturaleza) empleada por Worringer, inicia con las primeras exposiciones de arte abstracto en el país, realizadas en 1958 en la sala de exposiciones temporales Max Jiménez del Museo Nacional de Costa Rica.³⁸⁹ Jiménez, además de colaborar económicamente con la exposición de arte precolombino de 1934, fue uno de los artistas introductores del arte moderno en el país, época mencionada por Villegas como el momento en que se forja la relación entre la modernidad plástica con lo indígena; esta aseveración, sin embargo, comparte espacio con el acto de afirmar la casi total desaparición de las tradiciones indígenas y, al tiempo, la grandeza de las raíces artísticas nacionales: lo precolombino.³⁹⁰ La filiación con el pasado reciente es notoria en la visión de lo indígena contemporáneo como un elemento residual respecto a las civilizaciones arqueológicas.

Esa herencia conceptual es una de las características del trabajo de Villegas, pues aunque reconoce –de acuerdo a la arqueología de su tiempo– la existencia de áreas de influencia cultural del norte y sur del continente, emplea la denominación de Bruncas, Huetares y Chorotegas, originada a principios de siglo. El título de su tesis, que refiere a una de las piezas líticas más comentadas en el curso de la categoría arte precolombino en Costa Rica, la inclusión de las deducciones de Ferraz y Povedano (publicadas en 1900), así como el señalar la complejidad como elemento significativo desde

387 Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 23-25.

388 Zavaleta, *Los inicios del arte abstracto*, 105.

389 Zavaleta, *Los inicios del arte abstracto*, 28-29.

390 Villegas, “Ompa-ontla-neci-tetl”, 6-7.

un punto de vista artístico, también dan cuenta de este aspecto.³⁹¹ A pesar de la presencia de Worringer y de la abstracción en la plástica de su tiempo, el peso de la mimesis forma parte de esa herencia aludida. Esto se observa en la valoración de la lítica antropomorfa como evidencia de un desarrollo artístico superior. En el análisis de las piezas denominadas “sukias”, pondera positivamente los aspectos realistas, al tiempo que señala las secciones abstractas como necesarias para el equilibrio plástico; en contraste, al referirse a las esferas de piedra –básicamente no figurativas–, el reconocimiento a estas “proezas de ingeniería” se da en términos del acabado técnico.³⁹²

Este vaivén entre la mimesis y la abstracción es resuelto, en el análisis de piezas figurativas, a partir de Westheim, quien elabora, para el arte prehispánico en México, el concepto de “realismo mítico”: lo plasmado es lo culturalmente real, el mito, y de ese subsuelo espiritual surge un lenguaje especial para expresarlo; el artista prehispánico hace visible lo invisible.³⁹³ Uno de los puntos centrales de la tesis de Villegas es mostrar cómo el arte precolombino posee una “forma histórica”, supeditada a su época; su comprensión debe realizarse por medio del conocimiento del pensamiento religioso que le da forma.³⁹⁴ Este aspecto no solo es fundamentado en Westheim, sino también en Aguilar, para el cual las representaciones obedecen a conceptos míticos, de cuyo entendimiento depende la interpretación de la arqueología. Aguilar también se refiere, en *Religión y magia entre los indios de Costa Rica de origen sureño* (1965), a las esferas de piedra como objetos de significado mágico-religioso para la comunidad donde fueron creadas.³⁹⁵

El carácter no figurativo de las esferas ejemplifica el problema del límite entre un objeto artístico y uno meramente arqueológico; durante este período, sin embargo, la importancia de la lítica precolombina figurativa y su comprensión como arte, señalada desde principios del siglo XX, se

391 Villegas, “Ompa-ontla-neci-tetl”, 53.

392 Villegas, “Ompa-ontla-neci-tetl”, 41-43.

393 Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 28-29.

394 Villegas, “Ompa-ontla-neci-tetl”, 15-16.

395 Carlos Aguilar, *Religión y magia entre los indios de Costa Rica de origen sureño* (San José: Universidad de Costa Rica, 1965), 69-73.

mantiene. Este aspecto puede leerse también desde la problemática de la abstracción en las artes visuales de la época. Para Ovares la revista *Brecha*, publicada entre 1956 y 1962, se dirige a la difusión de una imagen de comunidad artística nacional, cuya visión integradora establece relaciones entre las distintas prácticas artísticas, el pasado, la identidad, y el devenir de estos ámbitos en el contexto internacional. La presencia de las artes visuales se da en dos dimensiones: como pasado y como problemática actual, siendo *Brecha* partícipe del debate sobre la abstracción en las artes.³⁹⁶

Lo abstracto, como una orientación plástica ligada a su tiempo y a una especialización profesional,³⁹⁷ comparte espacio con la revisión de la obra de artistas ligados a la introducción del arte moderno en el país. La escultura, en particular, se concibe como un espacio en el que se encuentran el pasado indígena y el presente; el arte mexicano, como referente de este proceso, aparece en artículos del escritor Alfredo Cardona Peña (1917-1995),³⁹⁸ y de los artistas Francisco Zúñiga³⁹⁹ y Juan Manuel Sánchez.⁴⁰⁰ Las reflexiones del poeta Arturo Echeverría Loría (1909-1966), sobre la obra escultórica de Sánchez,⁴⁰¹ Zúñiga,⁴⁰² y Néstor Zeledón,⁴⁰³ enfatizan también la importancia de lo precolombino en la conformación de una obra actual y con un carácter propio, frente al carácter “internacional” de lo abstracto.

La defensa más clara de esta perspectiva se da en el artículo “Apuntes acerca de la escultura nacional”, publicado en *Brecha* en 1961; allí se afirma que los artefactos precolombinos exhibidos en el Museo Nacional de Costa Rica deben ser comprendidos como “página inicial de nuestra historia artística (antes que como meras curiosidades arqueológicas)”.⁴⁰⁴ El concepto de curiosidad se refiere a

396 Ovares, *Crónicas de lo efímero*, 299-306.

397 Manuel de la Cruz González, “El arte abstracto, realidad de nuestro tiempo,” *Brecha* 1 (1956): 8 y 11.

398 Alfredo Cardona Peña, “El Monstruo en su Laberinto (Conversaciones con Diego),” *Brecha* 5 (1958): 14-15.

399 Francisco Zúñiga, “Notas sobre la escultura mexicana contemporánea,” *Brecha* 2 (1956): 1.

400 Juan Manuel Sánchez, “Palomas de Tornasol y de Piedra: 'San Fernando' y 'La Esmeralda',” *Brecha* 1 (1956): 14.

También en “Instantes de México,” *Brecha* 6 (1957): 14; “Momentos de México,” *Brecha* 12 (1957) 45-46

401 Arturo Echeverría Loría, “Juan Manuel Sánchez, escultor y dibujante,” *Brecha* 2 (1956): 11.

402 Arturo Echeverría Loría, “Francisco Zúñiga, escultor,” *Brecha* 9 (1957): 1-2. Asimismo en “Francisco Zúñiga, auténtico y noble artista,” *Brecha* 4 (1961): 1-2.

403 Arturo Echeverría Loría, “Néstor Zeledón, escultor,” *Brecha* 3 (1956): 8.

404 Juan Manuel [Sánchez], “Apuntes acerca de la escultura nacional,” *Brecha* 9 (1961): 4-6. En la edición de *Brecha*

una visión exotizante, no a la negación del contenido arqueológico, pues como primer acercamiento se recomienda la lectura del trabajo de los arqueólogos profesionales. La relación con lo precolombino, enfatizada en las artes nacionales a partir de 1930, se concibe como paralela a la abstracción: una oportunidad de aprehender la historia propia a partir de los conceptos visuales (no la repetición de motivos) que deducen los profesionales de las piezas precolombinas. Entre los referentes de esta conceptualización se destaca a Westheim, cuya teoría del realismo mítico es, por tanto, uno de los ejes de la construcción sobre arte precolombino en este período.

4.4.2.1 Patrimonio precolombino: arqueología, arte.

El realismo mítico, como forma de comprensión de los artefactos precolombinos, se encuentra también en la tesis “Representaciones y estilos decorativos de la metalurgia precolombina costarricense” (1975), de Claudia Corrales Bolaños, quien, como Villegas, emplea los modelos de Chorotegas, Brunca y Huetares, y el de áreas de influencia, para describir las culturas precolombinas del país; así, en la metalurgia reconoce la asimilación de “las grandes urbes imperialistas”⁴⁰⁵ de tradición sureña. Esta tesis se basa en el catálogo *Colección de objetos indígenas de oro del Banco Central* (1972), de Carlos Aguilar, escrito como resultado de un convenio entre el Banco Central y la Universidad de Costa Rica. Allí, Aguilar señala el huaquerismo (la fuente de las adquisiciones recientes) como “profundo desvelo para los estudiosos de la prehistoria costarricense”,⁴⁰⁶ sumado a la pérdida de datos científicos, el comercio internacional y las réplicas de orfebrería indígena.

La conservación de los artefactos de oro por parte del Banco Central inició en 1950; la inauguración del museo para mostrar la colección se efectuó el 12 de octubre de 1966. Tal y como

aparece el nombre sin apellidos. Luis Ferrero, en su libro *La escultura en Costa Rica* (San José, Editorial Costa Rica, 1979), consigna este artículo como perteneciente a Sánchez. La estructura y desarrollo del artículo, con un epígrafe y un claro manejo de la teoría artística de su tiempo, coincide con otras publicaciones de Sánchez en esta misma revista.

405 Claudia Corrales Bolaños, “Representaciones y estilos decorativos de la metalurgia precolombina costarricense” (Tesis de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Costa Rica, 1975), 3.

406 Aguilar, *Colección de objetos indígenas*, 4-5.

señala la prensa, esta inauguración (coincidente con la celebración del “descubrimiento de América”) era una oportunidad para conocer una valiosa colección, creada, en parte, con el fin de preservar “el patrimonio indígena nacional”.⁴⁰⁷ En sus primeros años el Museo⁴⁰⁸ tuvo restricciones horarias para su visita, pues estaba ubicado en el octavo piso del Banco Central de Costa Rica; diez años después de su inauguración, en 1976, se colocó la primera piedra del proyecto Plaza de la Cultura, lo cual permitiría contar con un espacio diseñado para albergar las colecciones de la institución.⁴⁰⁹ La preocupación por los bienes arqueológicos como “patrimonio”, se encuentra también en la fundación del Museo del Jade del Instituto Nacional de Seguros, inaugurado el 31 de octubre de 1977. El comercio internacional de objetos arqueológicos, en el que participaban estudiosos de lo precolombino, como Balsler, involucraba, para mediados de los años setenta, una fuerza laboral de alrededor de 4300 personas en Costa Rica.⁴¹⁰ En este caso, además de subrayar la necesidad de evitar la salida del país de bienes arqueológicos, la prensa señala la intencionalidad didáctica de la institución,⁴¹¹ lo cual relaciona este museo con la estrategia divulgativa que articula las políticas culturales de la década.

4.4.2.2 La definición de lo artístico.

Costa Rica precolombina de Luis Ferrero, editado por primera vez en 1975, condensa los avances de la disciplina arqueológica de su tiempo hasta inicios de 1977 en su versión definitiva, así como el desarrollo de la apreciación artística de lo precolombino. Culmina, por tanto, este período, al ser su objetivo principal dar a conocer el pasado y patrimonio precolombinos, constituyéndose en “la fuente de consulta más popular y conocida para estudiantes y público general”.⁴¹²

407 “Hoy será inaugurado museo,” *La República*, 12 de octubre de 1966, 13.

408 En la publicación de Aguilar (1972) se le denomina Museo Histórico; Solano (ver nota siguiente) lo consigna como Museo Arqueológico y Numismático del Banco Central de Costa Rica. En la nota de prensa anterior se le denomina Museo de objetos indígenas de oro del banco Central.

409 Solano, *Plaza de la Cultura*, 22 y 66. Los datos sobre la restricción horaria (de 8 a 11:00 am., dos o tres días por semana) provienen de una nota, en la página 66.

410 Coe, “From Huaquero to Connoisseur”, 273-275.

411 “Museo didáctico abrió el INS,” *La República*, 1 de noviembre de 1977, 2.

412 Corrales, “Modelos del desarrollo precolombino”, 79.

En el glosario, Ferrero define arte como la capacidad de crear objetos para generar belleza o emoción estética, con un contenido simbólico; la estilización la concibe como producto de un perfeccionamiento intelectual, una “taquigrafía gráfica” del concepto.⁴¹³ La importancia de un trabajo intelectual, como valor artístico, para destacar ciertos artefactos de la totalidad de hallazgos, se encuentra también en *El jade de Costa Rica* (1974), de Balser, quien propone al lector revisar la bibliografía de este libro para conocer más sobre los amuletos de jade “que expresan [...] el concepto artístico y la habilidad del indio de la Costa Rica Pre-colombina”.⁴¹⁴ De acuerdo al trabajo de Héctor Gamboa Paniagua (1934-1993), en *Vocabulario arqueológico costarricense* (1974), puede verse que la acepción de arte como una capacidad productiva referida a la actividad estética (que es el ámbito general, incluidos los espectáculos, la palabra y el sonido) y, al tiempo, a la correcta ejecución de un oficio determinado,⁴¹⁵ constituye la base sobre la cual Ferrero construye los límites entre lo estético y lo artístico.

En *Costa Rica precolombina* Ferrero establece que los historiadores del arte estudian las decoraciones de los ceramios para hallar tradiciones; sin embargo, para ellos “lo raro es significativo, porque representa la obra de un artista auténtico”; lo artístico es el germen de un estilo, y de allí se deduce el pensamiento estético de una cultura. La especialización del productor de artefactos y la presencia de lo simbólico (de acuerdo al criterio del observador actual) separa, entonces, al artista del artesano; a través de dos ilustraciones Ferrero ejemplifica este criterio. Un “simple embellecimiento” (series de líneas verticales, homogéneas) es artesanal; en cambio, “un diseño complicado [...] sí es artístico”.⁴¹⁶ Lo relevante, aquí, es la explicitud del criterio, pues la complejidad (como valor determinante de lo artístico) es una constante en la construcción de la categoría arte precolombino en

413 Ferrero, *Costa Rica precolombina*, 392.

414 Carlos Balser. *El jade de Costa Rica* (San José: Lehmann, 1974), 6.

415 Héctor Gamboa Paniagua, *Vocabulario arqueológico costarricense* (San José: Museo Nacional de Costa Rica, 1974).

La definición de arte se encuentra en la página 5; la de lo estético en la página 21.

416 Ferrero, *Costa Rica precolombina*, 222-223.

Costa Rica, lo mismo que la asociación entre culturas precolombinas y naturaleza, desde la visión del istmo como puente entre el norte y el sur de América, aspecto también abordado en esta publicación. Esta acepción es actual, como se observa cuando señala el arte precolombino como “un sistema de sentido único que requiere un entrenamiento perenne de actividades y el apoyo de instituciones de poder económico”;⁴¹⁷ es decir, desde el ideario de la política cultural del su época.

El presente, donde existe Costa Rica como espacio socio-político, es el lugar donde se inserta su argumentación sobre la artísticidad precolombina; de allí que Ferrero sostenga la posible continuidad entre el gusto por lo pequeño y preciosista en el país desde tiempos precolombinos, y la necesidad de recuperar en la práctica artística actual las raíces de “nuestro patrimonio cultural”, frente a la imitación de las tendencias de moda, que producen una “internacionalización” postiza.⁴¹⁸ Esa identificación nacional a través de lo precolombino; la referencia a la escultura como un sitio de encuentro de tradiciones, y el empleo de la teoría del realismo mítico de Westheim, son otros elementos que justifican considerar este libro como la síntesis de las ideas sobre arte precolombino de su época.

4.5 Balance general.

La especialización del conocimiento, a partir de la fundación de la Universidad de Costa Rica, atañe no solo al desarrollo de la ciencia arqueológica, sino también al ámbito de las artes visuales. Las políticas culturales impulsadas entre 1950-1978, que involucran la difusión, la promoción y el mecenazgo, facilitan el extender el conocimiento desde el sector especializado a la población general.⁴¹⁹

En el caso de la categoría arte precolombino, esto facilita la producción de textos divulgativos, en los cuales se construye el modo de apreciar los artefactos en tanto expresiones artísticas. Esta apreciación se genera también desde el discurso arqueológico, y a partir de la década de 1960, desde

417 Ferrero, *Costa Rica precolombina*, 384.

418 Ferrero, *Costa Rica precolombina*, 386-388.

419 Cuevas, *Identidad y cultura*, 93-96.

una perspectiva netamente artística. A medida que avanza el período estudiado (1941-1977) se acentúa la separación entre ambos espacios, como producto de la profesionalización del conocimiento. En este período no solo se fortalece el Museo Nacional de Costa Rica como ente de exhibición, investigación, acopio y divulgación, sino que se fundan otros dos museos ligados a lo precolombino.

La divulgación sobre cómo apreciar, comprender y valorar lo artístico de la arqueología se realiza según los cuatro criterios que fueron señalados al inicio de la investigación, y corresponde a una estrategia de puesta en valor de lo precolombino como patrimonio. En este caso el primero es la denominación (como arte); el criterio formal y el de contenido se interrelacionan en tanto las formas se conciben como la expresión visual de un proceso intelectual. En estos tres se fundamenta el criterio honorífico, que responde no solo a la valoración de unas culturas productoras de los objetos (en el pasado), sino también como medio de protección del artefacto (en el presente); su importancia cultural se contrapone a una visión que reduce los artefactos a bienes económicamente explotables.

La diferencia entre indígenas contemporáneos y arqueológicos sigue presente, si bien se perfilan cambios que discuten la idea de una Costa Rica étnicamente unitaria; el historiador Carlos Meléndez, por ejemplo, afirma en un artículo de 1959 que “el costarricense tiene más sangre indígena de lo que comúnmente cree”, y para ilustrarlo señala la pervivencia de lo indígena en la toponimia, alimentación y tradiciones costarricenses.⁴²⁰ A pesar de la exclusión del indígena actual, lo precolombino es reafirmado como un elemento identificador, no solo hacia el exterior sino también a lo interno; la selección de un motivo indígena (el “águila chorotega”) como emblema de la Editorial Costa Rica, es un ejemplo de ello.⁴²¹

Respecto a las artes visuales, la comprensión de los valores visuales contenidos en la arqueología nacional se enfatiza como un medio para generar lo propio, paralelo al desarrollo de un

420 Carlos Meléndez Chaverri, “El conquistador conquistado. Supervivencias de lo indígena en nuestro tiempo,” *Brecha* 2 (1959): 16-17.

421 “Editorial Costa Rica,” *Brecha* 6 (1961): 25.

arte abstracto en el país. La pantalla artístico-cultural, entonces, en el período 1941-1977, presenta una continuidad respecto a los años 1928-1937, estudiados en el capítulo anterior, en tanto la complejidad y la pericia técnica permiten seleccionar cuáles artefactos arqueológicos pueden ser considerados como obras artísticas; la búsqueda expresa de la pieza con carácter único (tanto dentro de series de artefactos como respecto a culturas ubicadas en otros países) se une, en este período, a la acentuación de la importancia del concepto como factor que separa lo artesanal de lo artístico.

A nivel teórico, el concepto de realismo mítico, elaborado por Paul Westheim, es ampliamente adoptado y permite resolver, en la mayor parte de los análisis, el problema de unos sistemas figurativos que no emplean la mimesis como eje creativo. Aunado a esto, la ampliación del espectro de artefactos analizados, otorga espacio a objetos que no habían sido contemplados con detalle dentro de los estudios en décadas previas, algunos, como las esferas de piedra, problematizan, por su carácter abstracto, la denominación misma de arte. Las nuevas investigaciones arqueológicas no solo contribuyen a comprender la dimensión histórica de los vestigios (destruida en gran parte por el huaquerismo), sino que también transforman la percepción del pasado indígena, al cual se añade, por ejemplo, la dimensión arquitectónica del sitio Guayabo.⁴²²

Sobre la definición de lo artístico, en *Costa Rica precolombina*, de Luis Ferrero, además de una síntesis del conocimiento arqueológico de su tiempo, tenemos la explicitación de un límite entre lo meramente arqueológico y lo que puede asimilarse al ámbito de lo artístico. La complejidad y, especialmente, la comprensión de unos valores simbólicos que permiten separar un objeto del espacio de lo utilitario, son criterios empleados para fijar dicha frontera. La lítica figurativa, en este sentido, es el conjunto de objetos que se asimila con mayor facilidad al ámbito artístico, y se considera –en el período estudiado– el germen de la práctica escultórica moderna en el país.

422 Carlos Aguilar, *Guayabo de Turrialba. Arqueología de un sitio indígena prehispánico* (San José: Editorial Costa Rica, 1972).

5. Capítulo 5.

5.1 Arte precolombino y patrimonio cultural

Este capítulo contempla el desarrollo de la categoría arte precolombino en Costa Rica entre 1976 y 1988. El punto de inicio coincide con la primera edición de *Troquel* (1976), revista editada por el Departamento de Extensión Cultural del Banco Central de Costa Rica, como parte de las políticas culturales de divulgación de la época, hasta 1978. Desde mediados de la década de 1970 la categoría arte precolombino en Costa Rica, adquiere, con la síntesis realizada por Luis Ferrero en *Costa Rica precolombina*, una configuración estable, y *Troquel* la complementa al mostrar el panorama en el cual se inserta. Allí, el aspecto patrimonial de la arqueología es uno de los temas centrales del proceso de diferenciación, encuentro y debate entre el discurso artístico, la apreciación estética y la ciencia arqueológica.

Dicho aspecto sería definido en el Primer Seminario Taller sobre Patrimonio Cultural, realizado en San José en 1982. En la presentación del texto de los acuerdos finales de ese Seminario Taller se indica que, hasta ese momento, la noción de patrimonio cultural estaba restringida, “con consecuencias funestas”, a los bienes materiales, dejando de lado el contexto o “totalidad socio-cultural del cual formaron parte integral”.⁴²³ Respecto a la arqueología, Bozzoli, desde la década de 1960, había señalado que esta, como actividad profesional y científica (a diferencia del huaquerismo y coleccionismo) se refiere al estudio y preservación de los objetos y su contexto, pues sin este último el objeto “ha perdido la mayor parte de su valor científico y aun de su valor artístico”.⁴²⁴ Si bien Bozzoli señalaba el valor de las réplicas para, entre otros aspectos, fomentar las habilidades artesanales y artísticas (tema también presente en *Troquel*), su llamado al estudio de sitios arqueológicos se enmarca

423 Comisión Nacional de Defensa del Patrimonio Nacional, *Seminario taller patrimonio cultural: acuerdos finales* (San José: Imprenta Nacional, 1982), 3.

424 María Eugenia Bozzoli, “La arqueología en Costa Rica,” en *La mirada antropológica de María Eugenia Bozzoli (1960-1985)*, ed. Margarita Bolaños Arquín y Olga Echeverría Murray (San José: EUNED, 2015), 42.

dentro de su disciplina científica; de allí que señale la importancia de la preservación y estudio del contexto arqueológico aún donde no se puedan obtener objetos para “la exhibición o el placer estético”.⁴²⁵ Estos dos aspectos se vinculan con la apreciación artística de lo precolombino, la cual plantea un modo de relacionarse con las piezas fuera de su contexto original, pues se construye en la disyuntiva del objeto recontextualizado en el actual sistema arte-cultura, y su significado como práctica estética en el pasado.

El editorial del último número de *Troquel*, en 1978 presenta un listado de colaboradores; allí, lo arqueológico se ubica en el apartado de ciencias, y los artículos sobre artes plásticas en el de artes.⁴²⁶ La separación entre ambos espacios, señala un lapso en el cual se agudiza, desde una óptica arqueológica, la necesidad de estudiar y promover los artefactos, en tanto patrimonio cultural, como porciones de un objeto de estudio científico (el contexto arqueológico). El patrimonio cultural, cuya concepción también modifica el estudio artístico, conlleva la discusión sobre el sitio de lo indígena en la cultura nacional en Costa Rica. Así pues, este capítulo analiza cómo la construcción de la categoría arte precolombino, en tanto espacio de conocimiento distinto al estudio científico, se relaciona con una totalidad sociocultural (el contexto actual) donde algunos artefactos arqueológicos son designados y divulgados como objetos artísticos costarricenses.

5.2 Ciencia versus estética.

En el primer número de *Troquel*, Ferrero publica el “El oro precolombino costarricense”, artículo en el que sostiene que las actuales bellas artes fueron empleadas, en tiempos precolombinos, como instrumentos de afirmación del poderío de los grupos dominantes; eran, a un mismo tiempo medio de integración cultural y ejercicio ritual.⁴²⁷ Afirma, también, que en el arte precolombino lo

425 Bozzoli, “La arqueología en Costa Rica”, 48

426 Lenín Garrido, “Editorial,” *Troquel* 18 (1978): 2.

427 Luis Ferrero, “El oro precolombino costarricense,” *Troquel* 1 (1976): 12. Ferrero también emplea esta concepción (bellas artes, afirmación del poder) en el artículo “En torno al comercio precolombino y el intercambio cultural.”

primordial no es la mimesis, sino la idea. La dificultad para interpretar esta última se origina en la pérdida de información contextual; en tanto esa no sea restituida científicamente por los arqueólogos “únicamente nos quedan los temas artísticos y míticos”. Insta, en conclusión, al disfrute de la belleza de las formas y la técnica en la orfebrería precolombina a partir de una mirada pura, ajena a los cánones occidentales, puesto que cada pieza “nos importa como obra generadora de goces estéticos”.⁴²⁸

Este criterio, que aparece también en *Costa Rica precolombina*,⁴²⁹ implica que los espectadores actuales a los que se dirige, para que comprendan el valor discursivo de la categoría arte (o bellas artes), deben estar familiarizados con conceptos artísticos de la tradición occidental, inmersos en una cultura que les posibilita ese goce estético. Aunque la proyección, hacia el pasado, del concepto de artes difunde una valoración positiva sobre las piezas, ese prestigio depende del contexto en el cual se insertan los artefactos como arte. Este problema contextual se entronca con la preocupación científica de la arqueología y, en un ámbito más general, con la de patrimonio cultural.

En la misma revista, el arqueólogo Frederick W. Lange (1944-) sostiene que todo artefacto fuera de su contexto pierde valor científico; todo rasgo cultural, histórico y patrimonial se pierde aún si se rescata el artefacto.⁴³⁰ Ferrero matiza esta oposición al asegurar que, ante la ausencia de excavaciones controladas por el Museo Nacional de Costa Rica, los datos científicos escasean, redundando en las ya establecidas colecciones (del Museo del Banco Central de Costa Rica y del Museo del Jade, por ejemplo), que poseen únicamente valor estético.⁴³¹ Esto resulta en una concepción negativa de la categoría arte precolombino, en tanto se considera edificada sobre la negación del contexto, aunque sea, en el fondo, una operación de recontextualización de un artefacto *que se sabe arqueológico*. Este debate pone de relieve que el artefacto arqueológico, en la actualidad, existe, con

Troquel 6 (1977): 13-18; además de ello, los términos arte, artista, artístico, están ampliamente utilizados en “Los frutos en el arte precolombino,” *Troquel* 8 (1977): 15-17.

428 Ferrero, “El oro precolombino”, 13.

429 Ferrero, *Costa Rica precolombina*, 274. En esta cita, referido a la cerámica precolombina.

430 Frederick W. Lange, “Sitio Vidor: una clave para ingresar al pasado,” *Troquel* 11 (1977): 21-22.

431 Luis Ferrero, “Turrialba: ¿Vivieron Gentes en Costa Rica 8.000 años antes de Cristo?,” *Troquel* 10 (1977): 10-11.

diversos sentidos, dependiendo de la disciplina (o ámbito cultural) que lo categoriza. Así, un artículo de difusión, en la misma revista, puede referirse a piezas que ya habían sido denominadas arte como muestras arqueológicas, limitándose a un enfoque objetivo-descriptivo.⁴³²

La división de caminos entre arqueología y arte respecto a lo precolombino tiene sus raíces, como indica Hill Boone, en que los artefactos han sido reconocidos de manera distinta en dichos campos y en el panorama social, donde son redefinidos como entidades físicas a partir de su recuperación por la vía del coleccionismo. Con el avance del siglo XX la noción de propiedad sobre los mismos es discutida, y se genera una conceptualización nueva, la de patrimonio cultural. Este ámbito, sin embargo, no sustrae los artefactos del mundo del arte, pues el prestigio social de este, en el caso de Latinoamérica, enfatiza la identidad e independencia culturales a través de los artefactos, por sí mismos.⁴³³ Tenemos, entonces, que el artefacto reaparece en un nuevo sistema de significados culturales; conviene anotar, sin embargo, que en el espacio de las artes visuales, aunque el artefacto sea protagonista, no existe como un ente en sí mismo; es un objeto artístico en ese contexto.

La historicidad de la noción de arte, y la importancia de un contexto para definirla, sin embargo, son elementos que, incluso en el período contemplado en este capítulo, permanecen soslayados. La idea de acumulación de “obras de arte o curiosidades”,⁴³⁴ para referirse a los primeros años del Museo Nacional de Costa Rica, ejemplifica cómo la historicidad de la construcción de la categoría arte precolombino, y de la categoría arte, en general, se esquivo, y faculta un movimiento de criba en la pantalla artístico-cultural respecto a los bienes arqueológicos y al mismo acto de su designación como objetos artísticos en el país.

Kandler, por ejemplo, en su reseña sobre el Museo Nacional de Costa Rica, de 1987, señala que en 1934, se organiza una “Primera Exposición Nacional de Arqueología”,⁴³⁵ obviando así que esta fue

432 Zulay Soto, “La mujer en la América Antigua: atuendos y adornos,” *Troquel* 9 (1977): 23-24.

433 Hill Boone, “Collecting the Pre-columbian Past”, 340-342.

434 Acosta y Fonseca, “La conservación y puesta en valor”, 88.

435 Kandler, “Reseña histórica”, 36-37.

oficialmente concebida como una muestra de arqueología y arte, en un contexto donde confluyen las innovaciones plásticas, la generación de un sistema artístico en Costa Rica, la búsqueda de lo propio en las artes visuales y el reconocimiento del desarrollo cultural precolombino a partir de los artefactos, designados como piezas artísticas.⁴³⁶

Al definir su objeto de estudio y protegerlo de la explotación económica, el discurso científico señala la artísticidad de los artefactos arqueológicos como un término problemático y descontextualizante, por cuanto su estudio se refiere al ámbito de producción y uso original. En ese sentido desconoce que los artefactos, como indica Hill Boone, tienen también una historia de uso en la época actual. Paradójicamente, la asimilación de lo artístico al ámbito del coleccionismo, derivada de la importancia que posee el artefacto físico en ambos espacios, invisibiliza que la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica es también un proceso, enmarcado dentro de la historia artística costarricense, compuesta no solo de obras (artefactos), sino de instituciones, personas, conceptos y sus transformaciones, y que da cuenta, por esta razón, del espacio socio-cultural (el contexto) desde el cual se designa como arte precolombino –costarricense– un artefacto arqueológico.

5.3 Lo precolombino en la historia del arte costarricense: fronteras étnicas.

La equivalencia de coleccionismo y designación artística, es el criterio empleado por Corrales (2000) para referirse a los inicios del Museo Nacional de Costa Rica, a partir de su interés por destacar la exclusión de los indígenas en el país, vistos como un pasado extinto y “relegados al rango de objetos artísticos”.⁴³⁷ Donde se acentúa esta exclusión, ligada a una designación actual de objetos artísticos, es en textos sobre la historia general del arte costarricense de la segunda mitad del siglo XX y anteriores a la década de 1990, en los cuales se verifica la pervivencia del discurso sobre la nacionalidad

436 Esto fue analizado en el capítulo 3 de esta investigación, páginas 86-94.

437 Corrales, “...Unos miles de indios”, 353. Este aspecto fue discutido en el primer capítulo de esta investigación.

costarricense institucionalizado alrededor de la Exposición Histórico-Americana de Madrid, en 1892.⁴³⁸

La visión de los indígenas como un elemento marginal, o prácticamente extinguido, dentro del mito de la unidad étnica costarricense –de raigambre española–, presente en los albores de una historiografía nacional vinculada con la definición de los límites (no solo al exterior, sino también al interior, en la gran familia nacional), y la valoración positiva de lo arqueológico, en menoscabo de las culturas indígenas actuales, articula ese discurso que posibilitó la generación del binomio arqueología/naturaleza que era, al mismo tiempo, indicador de la riqueza del país (por su situación ístmica) e identificador de la nación en el extranjero (por la arqueología nacional).

La política cultural en Costa Rica (1977), de Samuel Rovinski, al sintetizar la historia de las artes en el país, sitúa el desarrollo de la plástica a finales del siglo XIX; aunque reconoce la existencia de manifestaciones artísticas en las culturas precolombinas (según el modelo de Chorotegas, Huetares y Bruncas, ya caduco), indica que el período colonial, por la imposición de modelos europeos, significó una ruptura respecto a aquellas; en la escultura, sin embargo, señala la posibilidad de la filiaciones con aquel período.⁴³⁹ Esa ruptura es reelaborada en lo concerniente a la arquitectura; la fragilidad de los materiales empleados y el debilitamiento de lo indígena (por exterminio, degeneración o mestizaje) impidió un sincretismo; como resultado, “los indios constituyen una insignificante minoría confinada a reservas turísticas”.⁴⁴⁰

No obstante la inclusión de la arqueología en el patrimonio histórico y la defensa de la conservación de su contexto original, se excluye lo indígena contemporáneo y lo precolombino es visto como un capítulo anterior, sin continuidad; este será uno de los criterios que fundamente esta exclusión, también presente en *Las artes plásticas* de Georgina Pino, editado por primera vez en 1982. Allí, se contrapone el arte europeo al precolombino en términos de adelanto técnico; aún cuando se afirma la

438 Juan Rafael Quesada Camacho, *América Latina: memoria e identidad: 1492-1992* (San José: Editorial Respuesta, 1993), 86-100.

439 Rovinski, *La política cultural*, 41-42. Se refiere, en escultura, a la obra de Fadrique Gutiérrez (1841-1897).

440 Rovinski, *La política cultural*, 58.

búsqueda de lo autóctono en la escultura del siglo XX, se indica una ausencia de continuidad entre “el arte indígena y las expresiones artísticas actuales”. En el texto, se definen tres períodos del arte costarricense (precolombino, colonial y época contemporánea, sin continuidad entre ellos), y la noción de que el avance artístico deriva del contacto con “el Viejo Mundo”.⁴⁴¹

El fijar el inicio del arte costarricense a finales del siglo XIX es la posición más extendida; lo hace Ricardo Ulloa Barrenechea en *Pintores de Costa Rica* (1978, primera edición en 1975), anotando que la primera generación de artistas se desarrolla “bajo la sombra de Europa”.⁴⁴² Ferrero, en *La escultura en Costa Rica* (1979), inicia en la segunda mitad del siglo XIX; aunque afirma que “el arte escultórico nacional [...] ha crecido por empujones forasteros”, emplea, para introducir los conceptos artísticos de la escultura, tres fotografías de piezas precolombinas.⁴⁴³

A estos dos investigadores se refiere la presentación de *Historia crítica del arte costarricense* (1986), de Carlos Francisco Echeverría, escrita por Guido Sáenz, director del Museo de Arte Costarricense (inaugurado en 1978), cuando señala que el texto responde a la necesidad de una visión global sobre la historia del arte en Costa Rica, pues, apartando el arte precolombino (“examinado y analizado profusamente”) poco se había escrito, hasta ese momento, sobre la expresión plástica en el país, originada en “la academia europea”.⁴⁴⁴ No se trata, en esta investigación, de obviar que el proyecto nacionalista que articula el estado costarricense, en el siglo XIX, incluye las artes; ni que el concepto de arte precolombino se deriva del sistema artístico-cultural occidental; lo relevante es cómo, a través de un discurso que acepta la existencia de un arte precolombino, se redibujan los límites de la familia nacional –blanca–.

El sentido de apartar, mencionado por Sáenz, es clave para comprender el discurso de

441 Pino, *Las artes plásticas*, 31.

442 Ricardo Ulloa Barrenechea, *Pintores de Costa Rica*, 3° ed. (San José, Editorial Costa Rica, 1978), 13.

443 Ferrero, *La escultura en Costa Rica*, 18 (las fotografías), 23 (cita textual).

444 Echeverría, *Historia crítica*, 13. Sáenz se refiere, a la obra de Ferrero (posiblemente a *Costa Rica precolombina* también), y a la de Ulloa Barrenechea citadas con anterioridad.

Echeverría, quien dedica la introducción de su libro a justificar por qué es “iluso” el trazar la historia del arte costarricense hasta sus orígenes precolombinos, no obstante “la riqueza artística y artesanal de la Costa Rica de entonces”. La ausencia de centros urbanos de importancia, una conquista efectuada “sin prácticamente tener contacto con los pobladores indígenas”, el aislamiento, migración y baja demografía de éstos confinaron la “cultura aborígen” al “ámbito de la arqueología”.⁴⁴⁵ Para Echeverría la ausencia de monumentalidad arquitectónica (el artefacto) imposibilitó el sincretismo existente en otros países de América; como resultado, “no hay continuidad entre el arte precolombino y el arte moderno de Costa Rica”; el intento de “rescate” efectuado por artistas en la actualidad no recrea, sino que representa la estética precolombina;⁴⁴⁶ los límites, entonces, alcanzan también al arte moderno.

La continuidad, por tanto, es el criterio fundamental de la separación; la arquitectura, una de sus justificaciones artefactuales. En *Historia de la arquitectura en Costa Rica*, de Richard Woodbridge Paris (texto de 1988, editado en 2003), la ausencia de arquitectura de importancia es atribuida a la carestía de “culturas indígenas avanzadas”;⁴⁴⁷ en este juicio se verifica, además de la frontera étnica, la visión decimonónica de las culturas indígenas precolombinas como un espacio marginal respecto a aquellas que, por las dimensiones físicas de sus artefactos, fueron incluidas, con mayor facilidad, en el ámbito del arte antiguo.

La comparación entre Costa Rica y otros países, en términos de sincretismo con la época precolombina está presente también en *Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica* (1982), de Luis Barahona Jiménez, quien señala que el período colonial careció de expresiones artísticas, como otras regiones, donde la “pervivencia de la raza indígena y de sus tradiciones” sí permitió la amalgama que origina un folclore rico y variado; apunta, sin embargo, que en los gustos y

445 Echeverría, *Historia crítica*, 21-22.

446 Echeverría, *Historia crítica*, 21-24. El desarrollo del texto, al referirse a la escultura moderna, no permite dilucidar el sentido de esta diferencia.

447 Woodbrige, *Historia de la arquitectura*, 12. Los editores corrigen la aseveración en una nota al pie, tal y como se indicó en el estado de la cuestión, página 18 de esta investigación.

prácticas estéticas populares se dan “reminiscencias atávicas del sentido estético del indio”, lo cual indica que el sentido estético del costarricense también tiene sus orígenes en la ostentosa de los adornos y objetos indígenas.⁴⁴⁸

La “pervivencia de la raza indígena”, y la “reminiscencia atávica” sintetizan el peso del mito de la uniformidad étnica (y su discusión), en el criterio de continuidad; en términos de aceptación o negación, este criterio se elabora desde la idea de una Costa Rica étnicamente unitaria, y no indígena.

La raza, como unión inseparable de elementos biológicos y culturales, persiste incluso en lo “atávico”; hay una continuidad entre el costarricense y lo indígena de orden genético. Esto no significa que la defensa de lo ancestral (lo atávico) esté equivocada; significa que cuando se discute si el arte costarricense tiene una filiación, o no, con lo precolombino, se niega la pluriculturalidad y el carácter multiétnico del país. El discurso sobre la historia del arte, en el segundo aspecto, se realiza desde un imaginario en el que los costarricenses no son indígenas (ni mestizos) o, para precisar, en el que no hay indígenas costarricenses; porque si hay arte (indígena) precolombino *costarricense*, y hay (actualmente) indígenas *costarricenses*, el criterio de continuidad resultaría innecesario.

Al proyectar los límites políticos actuales al pasado, el valor de lo precolombino (artefactual), se construye como algo lejano, nacionalizado, posteriormente, como objeto muerto: la idea de una antigüedad como contrapeso de la modernidad progresista y civilizada (una era prehistórica o primitiva), heredada del siglo XIX, se emplea como criterio de exclusión, y se reafirman las fronteras étnicas de lo costarricense.

5.4 Puntos de encuentro: espacio de exhibición, apreciación estética y patrimonio cultural.

No obstante la pervivencia de fronteras étnicas en los textos analizados con anterioridad,

448 Barahona, *Apuntes para una historia*, 10-11.

Ferrero, en *Costa Rica precolombina* (1975-77), había conseguido, con éxito, una obra de consulta popular que sirviese para que “el costarricense conozca un poco mejor su pasado prehistórico, y de él su pasado artístico”.⁴⁴⁹ A esa obra se debe sumar *Zúñiga, Costa Rica* (1985), donde Ferrero anota que el escultor, “para domeñar los materiales” se vuelve a lo “más entrañablemente propio de la nacionalidad costarricense [...] las lejanas raíces del arte precolombino”, al cual destaca como punto de recreación del mundo natural y de diversas influencias culturales, cuyo interés primordial es “la expresividad mágico-religiosa” y no la belleza.⁴⁵⁰

En *Troquel*, al referirse a metates trípodes con panel colgante, Ferrero enfatiza que “el arte precolombino costarricense no es una imitación pasiva, sino un desarrollo local, enriquecido por préstamos foráneos.”⁴⁵¹ A la vez, destaca la expresividad, la importancia del vacío en la concepción escultórica, el diseño y la pericia técnica del artífice, es decir, elementos que permiten leer la artísticidad de las piezas. La referencia a la lítica, (presente en la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica desde inicios del siglo XX), y su relación directa con la práctica escultórica moderna⁴⁵² señalan una estabilidad en la conformación de la categoría arte precolombino en el país para finales de la década de 1970.

La nacionalidad del artefacto arqueológico se emplea como un medio para subrayar el contexto; en el pasado, como respuesta cultural a un medio específico; en el presente como patrimonio cultural costarricense; de allí que la exportación de bienes arqueológicos represente un “crimen de lesa cultura”.⁴⁵³ La divulgación sobre el tema se utiliza como un medio para construir su valor ante unos espectadores actuales, quienes participan de una serie de conceptos que les permiten entender los artefactos como piezas artísticas precolombinas *costarricenses*, y que pueden, a través de los museos,

449 Ferrero, *Costa Rica precolombina*, 7. La etiqueta de “prehistórico”, como se verá, desaparece en 1986 del vocabulario del autor para referirse a lo precolombino.

450 Luis Ferrero, *Zúñiga, Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1985), 161-162.

451 Luis Ferrero, “En torno a los metates trípodes con panel colgante,” *Troquel* 3 (1976): 7-9.

452 José Sancho, “Volúmenes geométricos en la escultura de Francisco Zúñiga,” *Troquel* 11 (1977): 30-31.

453 Ferrero, “En torno a los metates”, 9.

apreciarlos como tales.⁴⁵⁴

Es aquí donde se inserta la reflexión de Braun sobre la muestra *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, itinerante en Estados Unidos entre 1981 y 1984, donde se pregunta, hasta qué punto, la exhibición enfatiza elementos estéticos para separar, en el presente, a Costa Rica de sus países vecinos.⁴⁵⁵ El catálogo de la muestra explica que la selección de artefactos, para dar un panorama global de la arqueología costarricense e ilustrar “the development of Costa Rican prehistoric art”, partió de la representatividad de dichos objetos y las consideraciones estéticas sobre los mismos, con el fin de presentar un conjunto con méritos didácticos y artísticos, articulado por la noción del territorio nacional como sitio de encuentro de naturalezas y culturas del norte y sur del continente,⁴⁵⁶ aspecto fundamental de la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica.

Esta construcción, con miras al extranjero, forma parte del acercamiento entre la arqueología y las apreciaciones estéticas y artísticas en el país, derivadas del carácter estético de las exhibiciones y su público. La idea de arte permite hacer comprensible, desde la actualidad, el valor cultural de los objetos y revela, a su vez, que la divulgación científica es realizada por y para seres culturales con dimensiones estéticas; sucedió en el Museo del Oro, en 1985, con una museografía “efectista” que destacaba los objetos,⁴⁵⁷ y en la disposición “artística” Museo del Jade.⁴⁵⁸

En los textos de divulgación arqueológica, a pesar de la problematización del término arte, se observa un acercamiento a dicha categoría. En *Breve reseña arqueológica y etnológica de Costa Rica* (1980), se sostiene, de los artefactos, que su “importancia no reside en la apreciación artística por sí sola”, sino en tanto son respuestas a un medio específico, “manifestaciones de un hombre que trata de

454 Zulay Soto, “Técnicas del Jade Precolombino Costarricense,” *Troquel 5* (1976): 17-20. En este artículo se incluye una nota sobre el museo arqueológico del Instituto Nacional de Seguros y su objetivo de proteger, mostrar y educar. El museo, surgido como respuesta a la problemática patrimonial, es parte del programa de difusión de *Troquel*, a través de los artículos de Zulay Soto, quien participa también de la afirmación de la importancia de los desarrollos locales.

455 Braun, “Precolumbian Art of Costa Rica”, 144-147. Discutida en el estado de la cuestión.

456 Michael J. Snarskis, Julie Jones y Michael Kan. “Preface,” en *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, ed. Elizabeth Benson (New York: Harry N. Abrahams, 1981), 9-10.

457 Solano, *Plaza de la Cultura*, 46-47.

458 Soto, *Arte precolombino costarricense*, 8.

conquistar su mundo”.⁴⁵⁹ Esta respuesta es también de carácter estético; esto es lo que posibilita, como sucede en *Historia precolombina y de los siglos XVI y XVII del sureste de Costa Rica* (1988), referirse a los petroglifos como otra “expresión artístico-simbólica” en piedra.⁴⁶⁰

En *La cerámica precolombina en Costa Rica* (1983), del arqueólogo estadounidense Michael Snarskis (1945-2011), quien participó en la organización de la muestra *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, la visión sobre los artefactos se mueve entre el espacio científico y el estético. Así, los aspectos formales de los ceramios permiten identificar desarrollos culturales, y son, al mismo tiempo, “de gran interés para la sensibilidad estética moderna, por su belleza y poder creador”.⁴⁶¹ Snarskis sostiene que la interpretación de la cerámica precolombina depende del estudio científico de su contexto arqueológico; además de plantear una síntesis del trabajo científico y divulgativo sobre la materia, incluida la mención de *Costa Rica precolombina*,⁴⁶² así como la explicitación del vocabulario técnico ligado a las zonas arqueológicas, estilos, materiales y técnicas, el autor elabora una serie de apreciaciones estéticas que permiten verificar cómo, en términos de difusión, el criterio estético es un modo de hacer accesible el lenguaje formal de los artefactos al público actual.

La idea de un interés, para la sensibilidad estética moderna, aparece, al referirse a las vasijas efigie del tipo Rosales Esgrafiado en Zonas, como una capacidad de conmovér, a partir de sus “cualidades escultóricas más dinámicas y una elegancia de línea”.⁴⁶³ En el desarrollo del catálogo el concepto de elegancia es relacionado con la simplicidad y la sutileza, opuesto a la complejidad y numerosos elementos decorativos que le sugieren un estilo barroco, tal y como sucede al describir la

459 Ana Acosta Vega y Roberto Le Franc, *Breve reseña arqueológica y etnológica de Costa Rica* (San José: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Departamento de Antropología, 1980), 11.

460 Francisco Corrales, Ifigenia Quintanilla y Orlando Barrantes, *Historia precolombina y de los siglos XVI y XVII del sureste de Costa Rica* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Organización de los Estados Americanos, 1988), 90.

461 Michael Snarskis, *La cerámica precolombina en Costa Rica* (San José, Instituto Nacional de Seguros, 1983), 9.

462 Snarskis, *La cerámica precolombina*, 15-16.

463 Snarskis, *La cerámica precolombina*, 28.

cerámica del complejo El Bosque, que presenta ambas variedades.⁴⁶⁴

Esta oposición ya había sido enunciada, en el país, por Lines, al referirse a ejemplares líticos, en *Los Altares de Toyopán* (1936),⁴⁶⁵ y la elegancia en la conformación puede rastrearse, como criterio estético respecto a artefactos arqueológicos, hasta finales del siglo XIX;⁴⁶⁶ hay, entonces, elementos de la apreciación estética que son constantes en la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica. Por otra parte, el aspecto cercano a la mimesis, denominado naturalista, le permite a Snarskis hablar de un realismo dramático;⁴⁶⁷ de lo cual se infiere que la capacidad de conmover se fundamenta, en las piezas con elementos figurativos, a una lectura derivada de un sistema artístico, el occidental, donde la mimesis es un vehículo de comunicación emocional.

Así como la artísticidad aparece mezclada en lo arqueológico, la preocupación patrimonial no es ajena al quehacer académico en artes visuales. “Propuesta de creación de un centro didáctico y taller de artes plásticas para el Museo del Jade del Instituto Nacional de Seguros” (1984), de Luis Gómez Cascante, muestra el interés por lograr actualizar y replantear el espacio de exhibición de lo arqueológico para que los usuarios puedan “no sólo admirar los objetos que se exhiben”, sino aprehender sus significados y obtener una mayor permanencia del mensaje.⁴⁶⁸ En ambas disciplinas la preocupación se dirige a la interacción entre contexto y artefactos, con el fin de superar la visión concentrada únicamente en el objeto físico.

La noción de patrimonio cultural, al implicar el contexto que sustenta el sentido de los artefactos, posibilita recuperar y discutir las fronteras étnicas de la cultura nacional. El Museo del Jade

464 Snarskis, *La cerámica precolombina*, 99. Esta distinción se aplica en varios puntos del catálogo; se indica en la cita el referido a este complejo cerámico, donde se especifica la oposición de ambas variedades decorativas. La concepción de ambas, sin embargo, no se restringe a este complejo cerámico.

465 Analizado en el capítulo 3 de esta investigación, página 98. El criterio de Lines es recuperado por Vives, posteriormente, en 1942, tal y como se consigna en la página 112 de esta investigación.

466 Ver capítulo 1, páginas 45-47. Este criterio no es privativo de Costa Rica.

467 Snarskis, *La cerámica precolombina*, 60.

468 Luis Alonso Gómez Cascante, “Propuesta de creación de un centro didáctico y taller de artes plásticas para el Museo del Jade del Instituto Nacional de Seguros” (Proyecto de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, Universidad de Costa Rica, 1984), 56-57.

del Instituto Nacional de Seguros, además de formar parte del plan divulgativo de *Troquel*,⁴⁶⁹ inicia en 1979 su propio programa de publicaciones con un catálogo en el que colaboran Zulay Soto, Michael Snarskis y María Eugenia Bozzoli, ésta última en el ámbito de la etnografía. Al año siguiente, se publica *Jade Precolombino de Costa Rica*, de Carlos Balser,⁴⁷⁰ y posteriormente *La cerámica precolombina en Costa Rica*, de Snarkis.

Si bien los aspectos relativos a la categoría arte precolombino en la publicación de Snarkis, ya señalados, se encuentran también en el catálogo de 1979, es significativo que este, además de plantear los elementos estables de la categoría y un modo de apreciar los artefactos como piezas artísticas, señale no solo la importancia del estudio científico de los contextos arqueológicos, sino la existencia de una población indígena actual.⁴⁷¹ La relación entre lo precolombino y lo contemporáneo, en las poblaciones indígenas costarricenses, no se refiere a la actualización del modelo de Huetares, Chorotegas y Brunca; al contrario, establece la caducidad del mismo de acuerdo al conocimiento científico.⁴⁷²

La realización del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica, en 1984, da cuenta de la discusión sobre las fronteras étnicas del país, así como la necesidad de superar las visiones estáticas sobre el desarrollo cultural de los pueblos indígenas, pre y poscolombino, que le imprimen ya sea un carácter cerrado, con una producción cultural independiente, o bien, un proceso pasivo de degradación. La perspectiva de lo indígena como la otredad de la cultura nacional, en términos de atraso, es consecuencia, entonces, de una discriminación estructural que reduce sus potencialidades de interacción cultural al reducir, económica y políticamente, sus posibilidades de

469 Soto, “Técnicas del Jade Precolombino”, 17-20.

470 Carlos Balser, *Jade Precolombino de Costa Rica* (San José: Instituto Nacional de Seguros, 1980). Aunque emplea el término arte/artístico para referirse a los artefactos, este catálogo presenta, en su generalidad, el enfoque objetivo/descriptivo empleado por Balser en otras publicaciones sobre el mismo tema, indicadas en el capítulo anterior.

471 Zulay Soto, Michael Snarskis y María Eugenia Bozzoli, *Museo del Jade. Instituto Nacional de Seguros* (San José: Instituto Nacional de Seguros, 1979), 17-24.

472 Soto, Snarskis y Bozzoli, *Museo del jade*, 9-11.

desarrollo.⁴⁷³

El aspecto de interacción, que evidencia la cultura como un proceso dinámico, se vincula con la noción de patrimonio cultural. Aunque las poblaciones indígenas no son el tema de esta investigación, este debate da cuenta de cambios en la construcción de la categoría arte precolombino, pues hace patente que la inexistente continuidad, aducida como razón para apartar lo precolombino (designado como artístico) de la historia del arte costarricense, integra el discurso que permite excluir el componente humano que sustenta la creación y uso original de los artefactos arqueológicos, y plantea la obligación del discurso artístico de contar, por la naturaleza arqueológica de su objeto, con una constante actualización de los conceptos empleados para analizarlo como práctica estética, en el pasado, y la toma de conciencia del sitio, actual, desde el cual opera.

Estos cambios, generados en el ámbito de estudio donde se inserta esta investigación, vertebran el lapso estudiado en este capítulo. En *Troquel* lo indígena se concibe como el ancestro, pero también como un elemento presente en la cultura, a través de la lengua, la literatura,⁴⁷⁴ y la artesanía. Sobre esta, se enfatiza la necesidad de fortalecer las prácticas indígenas, no solo como medio de subsistencia económica y defensa cultural de dichas comunidades, sino como aquello que puede dotar, a la generalidad de la artesanía nacional, de un carácter único. En este aspecto el diseño, como disciplina, se promueve como el método adecuado para estudiar la construcción visual de los artefactos precolombinos y, de allí, derivar una comprensión y una práctica artesanal contemporánea que posea calidad, pertinencia y enlace la época actual con la de “los primeros costarricenses”.⁴⁷⁵

La artesanía, como expresión material de la cultura de un pueblo, forma parte del programa del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica, y permite observar que el diálogo

473 Carmen Murillo Chaverri, “Los grupos indígenas costarricenses conceptualizados como etnias subalternas: análisis de sus implicaciones,” en *Memorias del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica*, ed. Ramiro Barrantes, María Eugenia Bozzoli y Patricia Gudiño (San José: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Instituto Geográfico de Costa Rica, 1986), 41-43.

474 C., “Comunicación y ancestro,” *Troquel* 17 (1978): 19-20. “C.” es un seudónimo; así figura en la revista.

475 C., “La confusión de nuestra artesanía,” *Troquel* 17 (1978): 23-27.

entre tradición y necesidades actuales de subsistencia requiere de una institucionalidad dinámica que faculte el equilibrio entre ambas posiciones.⁴⁷⁶ La tradición, entendida como un saber de orden práctico, se relaciona también con el desarrollo de la categoría arte precolombino; no solo en términos de identificación nacional, como se plantea en *Troquel*, sino también como un repositorio de saberes prácticos.

En el ámbito académico, Juan Emilio Argüello, en su tesis “Análisis de tres esculturas precolombinas de la Zona Atlántica costarricense” (1978), estudia la lítica precolombina a nivel práctico, dentro de las opciones materiales e instrumentales del contexto de origen, a partir de la idea de que la comprensión de los procesos que originan las piezas es fundamental para el análisis de este tipo de arte.⁴⁷⁷ Argüello sostiene que el empleo del vacío en las piezas se debe a un conocimiento de los materiales disponibles, distinto a la estatuaria de mazo y cincel, lo cual implica la necesidad de aproximarse a estos objetos desde un parámetro no clasicista (o academicista).⁴⁷⁸

La relación entre la lítica precolombina y moderna, uno de los puntos de encuentro de la creación escultórica nacional, se integra al debate contemplado en este capítulo a partir de la idea de que el proceso material que da origen a un artefacto, como respuesta cultural a un medio específico, es importante para entenderlo no solo como producción artística, sino como una solución de diseño. No es la mera especificación de técnicas, sino la puesta en valor de un proceso de pensamiento (visual) que dialoga con las posibilidades materiales e instrumentales, los presupuestos culturales (dinámicos e históricos) y las necesidades específicas que justifican la creación de un artefacto; se trata, en suma, de superar la visión del artefacto como representación de una idea mítica, fija, e inscribirlo en un

476 Giselle Chang Vargas, “Algunos elementos en torno al desarrollo artesanal indígena y el marco institucional,” en *Memorias del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica*, ed. Ramiro Barrantes, María Eugenia Bozzoli y Patricia Gudiño (San José: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Instituto Geográfico de Costa Rica, 1986), 45-51.

477 Juan Emilio Argüello, “Análisis de tres esculturas precolombinas de la Zona Atlántica costarricense” (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Escultura, Universidad de Costa Rica, 1978), 13.

478 Argüello, “Análisis de tres esculturas”, 90-91.

desarrollo cultural, histórico.

Al final de la década de 1980, toma impulso, precisamente, el debate sobre la historicidad de lo precolombino, y la idea de lo precolombino como primer capítulo de la historia costarricense. La antigüedad, como un pasado histórico y de relevancia cultural, es planteada por Ferrero en *¿Por qué prehistoria si hay historia precolombina?* (1986), donde la visión de la historia como cambio cultural, se enlaza, pues lo fundamenta, con el concepto de estilo artístico. Ferrero abandona aquí el empleo de “prehistórico” para referirse a lo precolombino; se trata de llamar la atención sobre la existencia de culturas plenamente desarrolladas, superar el esquema evolutivo del pensamiento eurocéntrico y progresista del siglo XIX. Su llamado a buscar al indio de carne y hueso por sobre el de arcilla, se vincula con la preocupación contextual de este período; el afirmar que “en la historia precolombina está una de las raíces de la nacionalidad costarricense”,⁴⁷⁹ con la necesaria discusión sobre los componentes de dicha nacionalidad.

5.5 Balance general.

A finales de la década de 1970 la categoría arte precolombino, en Costa Rica, adquiere una configuración estable. La complejidad formal de los artefactos, la presencia de valores simbólicos y el desarrollo técnico para crearlos, se constituyen en criterios que permiten determinar cuándo un objeto arqueológico puede ser considerado una pieza artística. La situación ístmica de Costa Rica se emplea para comprender las influencias de culturas de otras latitudes, al tiempo que se afirma, a través de los objetos, la existencia de tradiciones artísticas locales. El valor artístico de lo precolombino se establece, tanto en su horizonte de producción, como en la relevancia cultural que tiene, como índice de lo propio, en la actualidad. El arte precolombino *costarricense*, es difundido como un componente activo del patrimonio nacional. La síntesis realizada por Ferrero en *Costa Rica precolombina*, se convierte en el

479 Luis Ferrero, *¿Por qué prehistoria si hay historia precolombina?* (San José: EUNED, 1986), 109-115.

referente que condensa el desarrollo del tema.

Hacia finales de la década, dicha configuración estable se inserta en la discusión sobre patrimonio cultural, y la definición de ámbitos de conocimiento entre la ciencia arqueológica y el estudio artístico respecto a los artefactos precolombinos. Así como se verifica un interés por estudiar estos últimos como muestra de saberes prácticos, la conservación de los bienes arqueológicos faculta un movimiento de criba en torno a la categoría arte precolombino. La noción de patrimonio cultural, referida no solo a los artefactos sino al contexto sociocultural del cual forman parte, posibilita una asimilación, desde la ciencia arqueológica, del discurso artístico al ámbito del coleccionismo decimonónico.

Esta asimilación parte de que los bienes arqueológicos inician su recorrido hacia el sistema arte-cultura por la vía del coleccionismo. Debido a que la ciencia arqueológica, hasta su profesionalización, permanece en el país como un espacio de estudio que trabaja, fundamentalmente, con artefactos recuperados a través del huaquerismo, gran parte de la articulación de la categoría arte precolombino es realizada bajo la herencia del coleccionismo. La redefinición del objeto de estudio de la ciencia arqueológica, al separarse de dicho ámbito, se traduce en una división entre aproximaciones científicas y no científicas; las primeras relacionadas al artefacto y su contexto original, las segundas al objeto mismo. Lo que constituye un debate profesional y una necesaria defensa contra el saqueo, se traslada al ámbito de la cultura general; es allí donde el estudio artístico es señalado como un elemento problemático. El estudio artístico, cabe destacar, no es, ni pretende ser, científico.

Otro factor ligado a la asimilación de coleccionismo/estudio artístico, es el proceso de profesionalización artística. Si bien la carrera de historia del arte no se abre en Costa Rica hasta la década de 1970,⁴⁸⁰ en la producción académica en artes y en artículos especializados, desde la década anterior es clara una transformación en el concepto de artes decimonónico; esta transformación, sin

480 Jimena Sánchez Zumbado, "Arte y Currículum: La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (1897-2015)," *Humanidades* 6 (Enero-junio 2016), acceso 3 de julio, 2017, <http://dx.doi.org/10.15517/h.v6i1.24963>.

embargo, permanece en un sector especializado. Así como el modelo de Chorotegas, Bruncas y Huetares se encuentra en publicaciones hasta la década de 1970, se encuentra también la noción de arte como un espacio de contemplación pura, descontextualizada, ligado a una idea de belleza mimética.

El texto de acuerdos finales del Primer Seminario Taller sobre Patrimonio Cultural, por ejemplo, señala como la pérdida de bienes culturales del patrimonio artístico, derivados en gran medida del irrespeto por la obra de arte, atañe no solo a los murales, sino también a otras “manifestaciones de las Bellas Artes”.⁴⁸¹ La paradoja es, que en un momento donde se discute una noción de patrimonio cultural asociada únicamente a los artefactos (en un sentido general), el artefacto arte (o Bellas Artes) no se contempla como un producto dinámico e histórico también. Esto no compete únicamente a la diferenciación de ciencia arqueológica y estudio artístico; este último, por reforzar el espacio de apreciación, para subrayar la necesidad de proteger los artefactos arqueológicos de la explotación económica, acentúa una lectura estética que obvia las circunstancias culturales que permiten dicha lectura.

La pervivencia de los discursos de finales del siglo XIX no se encuentran solo en el binomio arte y belleza, o en aspectos relativos a la comprensión estética del arte precolombino (elegancia y simplicidad, complejidad y barroquismo), sino en la actualización de las fronteras étnicas, cuya discusión, en la cual el concepto de historicidad, o desarrollo en el tiempo, tiene un peso fundamental, se acentúa en este mismo período. El empleo de los bienes arqueológicos como identificadores de la imagen nacional, que es también una herencia del siglo XIX, señala la importancia del componente estético, tanto en la categoría arte precolombino costarricense, como en la cultura que la construye y aquella a la cual se dirige. El espacio de divulgación, que comprende las exhibiciones, los catálogos y los textos sobre arqueología y arte precolombino, es el sitio donde se presenta, de manera explícita, que la apreciación estética es una estrategia de comprensión de la importancia cultural de los artefactos.

481 Comisión Nacional, *Seminario taller*, 15-16.

6. Capítulo 6.

6.1 Dimensiones históricas, estéticas y artísticas.

A partir de la década de 1980, la dimensión histórica del patrimonio arqueológico señala la importancia del paso de un sistema descriptivo atemporal a uno inscrito en la comprensión de procesos históricos.⁴⁸² El arqueólogo Francisco Corrales indica que los primeros modelos de comprensión del desarrollo precolombino (de larga pervivencia en la literatura sobre el tema), y que estuvieron relacionados con la construcción de la nacionalidad costarricense y un pasado común, privilegiaron un enfoque atemporal, reduciendo la evidencia arqueológica a tres grupos indígenas. A partir de finales de los años 70 del siglo XX los siguientes modelos, de corte difusionista, son discutidos desde un enfoque ligado al materialismo histórico, que privilegia el estudio de las estructuras sociales, sus desarrollos y cambios. El arqueólogo Óscar Fonseca, figura principal de este enfoque, postula “la negación del concepto de prehistoria y la propuesta del de historia antigua”.⁴⁸³

El historiador Juan Rafael Quesada indica que alrededor de 1990, con miras a la conmemoración del V Centenario del inicio de la conquista de América, un grupo de académicos inició, entre otras, una labor divulgativa para “presentar 'otra' mirada sobre 1492”, que permitiese aprehender el proceso histórico desde una perspectiva ajena al eurocentrismo institucionalizado en Costa Rica desde 1892, así como la elaboración de un estudio para solicitar que la celebración del “día de la raza” fuese derogada.⁴⁸⁴ En 1994, por la ley 7426, el 12 de octubre pasa a conmemorar el “día de las culturas”. El reconocimiento al carácter multiétnico y pluricultural, se concibe, desde la academia y para la divulgación, como una “fórmula más justa para la convivencia nacional”; y Costa Rica como un espacio cuyo perfil cultural se articula, precisamente, desde la diversidad de sus raíces y los contactos

482 Comisión Nacional, *Seminario taller*, 10-11.

483 Corrales, “Modelos del desarrollo”, 76-81.

484 Quesada, *América Latina: memoria e identidad*, 120.

culturales del presente.⁴⁸⁵

Este capítulo estudia la construcción de la categoría arte precolombino entre 1990 y 2010, en un panorama donde la comprensión del desarrollo precolombino enfatiza el carácter dinámico de las culturas que dan origen a los artefactos arqueológicos, y en el que los debates y enfoques planteados desde finales de la década de 1970 posibilitan al estudio artístico establecer una posición de diálogo con la ciencia arqueológica, con sus propios presupuestos y con la redefinición pluricultural y multiétnica de la historia nacional.

6.2 Arte como categoría antropológica

En *Historia antigua de Costa Rica: surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense* (1992), el arqueólogo Óscar Fonseca presenta la noción de prehistoria como una estrategia de exclusión de culturas del espacio de lo civilizado, un acto de negar su importancia para la comprensión de la actualidad. El enfoque ahistórico del modelo de Brunca, Huetares y Chorotegas, hasta esa fecha presente en textos escolares, es partícipe de esa orientación. Fonseca, además, sostiene que el origen de la arqueología no es la recolección de artefactos, sino el estudio de la historia, de los desarrollos sociales y culturales; la disciplina no se interesa por el artefacto en sí mismo, sino por su relación con un espacio cultural, y humano, mayor que el objeto físico.⁴⁸⁶

La humanización del estudio puede leerse como una respuesta al empleo de los artefactos arqueológicos en Costa Rica, desde finales del siglo XIX, como especímenes de culturas indígenas extintas; al ser la historia un proceso humano la herencia cultural se integra a un tejido en el cual adquiere validez y pertinencia para el reconocimiento, en el presente, de las potencialidades de una cultura propia, de múltiples raíces. En Latinoamérica esto implica superar la autonegación de su

485 María Eugenia Bozzoli, Eugenia Ibarra y Juan Rafael Quesada, *12 de octubre, día de las culturas, Costa Rica: una sociedad pluricultural* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998), 15-19.

486 Fonseca, *Historia antigua de Costa Rica*, 13-17.

historia anterior a la colonia, afirmar su carácter cultural híbrido.⁴⁸⁷

Fonseca, en torno al modo de comprender los artefactos desde la idea de artisticidad, y respecto al último período de la civilización antigua costarricense (800-1550 d.C.), indica que las sociedades de la época produjeron “una gran cantidad de objetos de importancia artística”, los cuales, subraya, no deben reducirse al artefacto mismo, sino al entramado cultural en donde tenían sentido originalmente; iguala, entonces, práctica estética y objeto artístico,⁴⁸⁸ a partir de la idea del arte como una categoría antropológica, presente en todas las culturas.

El estudio del del antropólogo e historiador español José Alcina Franch (1922-2001) en *Arte y antropología* (1982), sirve para caracterizar, brevemente, este enfoque. Primero, encontramos que el debate sobre el arte precolombino, se vincula con la necesidad del “americanismo”, de generar una aproximación histórica.⁴⁸⁹ En Costa Rica, la aproximación histórica viene a revelar procesos de exclusión y dominación cultural. Alcina se distancia de ese debate, y se concentra en un análisis de la estructura del arte, basado en su condición artefactual, similar a un lenguaje y, de allí, extensible a la totalidad de culturas.⁴⁹⁰

Hay que indicar, sin embargo, que aún cuando se estructure una teoría que posibilite aprehender el arte como un fenómeno universal, antropológico, se obvia lo que constituye el eje central de nuestro marco teórico-conceptual; la enunciación se realiza, culturalmente, desde un lugar específico. La importancia artística se define, en gran medida, de acuerdo a las inquietudes culturales del presente; en esto coincide Alsina, al señalar que la apreciación del arte es sincrónica. Esta sincronía no depende solo del tiempo, sino del sitio cultural. Pasztory, indica que, en términos de comunicación, todos los artefactos comunican; lo que puede variar es la cantidad de información que contienen. Para esta autora, la categoría arte es, fundamentalmente, un acto de designación asociado a un grado superior de

487 Fonseca, *¿Historia antigua para qué?*, 1-5.

488 Fonseca, *Historia antigua de Costa Rica*, 206-209.

489 José Alcina Franch, *Arte y antropología* (Madrid: Alianza Editorial, 1982) 11-19.

490 Alcina, *Arte y antropología*, 271-279.

creatividad. Su propuesta de referirse a cosas, en vez de obras de arte es ilustrado de la siguiente manera: en las clases de historia del arte las pinturas se muestran sin marco, para concentrar la visión en la imagen desmaterializada; Pasztory sostiene que lo que ella busca es devolverles el marco y convertirlas en entidades físicas –cosas– nuevamente.⁴⁹¹

Cuando se habla de arte, entonces, hay una atribución de valor que separa un objeto del común de objetos que emplea una cultura; el término no solo involucra destacar ese objeto, sino hacerlo inteligible, como tal, a la cultura que asocia lo artístico con un grado superior de cultura material. El estudio regresa, forzosamente, al artefacto, que es a un mismo tiempo, producción física y comunicación simbólica. Esto había sido definido, en el país, en *Costa Rica precolombina*, y se enlaza con la construcción de la categoría arte precolombino en el país, desde inicios del siglo XX, en la medida que la apreciación subraya la existencia de contenidos culturales expresados a través de las formas.

La visión del artefacto como una construcción simbólica para comunicar es lo que posibilita el desarrollo de estudios que, desde la arqueología, se aproximan a metodologías de la historia del arte, como sucede con el método iconográfico-iconológico. En este se presenta una actualización del modo de comprender los motivos en el arte precolombino planteados a principios del siglo XX; se determina el motivo y, a continuación, empleando como referentes tradiciones indígenas costarricenses y de otros países, se interpreta un posible significado.

En Costa Rica, la aplicación del método tendrá, en la arqueología, la posición que emplea arte como categoría antropológica, o bien, la que se concentra en el aspecto comunicativo-simbólico del artefacto, y su estructura similar a un lenguaje; en esta no hay una categorización de los artefactos como arte. En este último enfoque se ubica el trabajo de Patricia Fernández Esquivel, quien emplearía esta metodología en su tesis de antropología, en 1987,⁴⁹² y en 1997 publicaría, en *Vínculos* el artículo

491 Pasztory, *Thinking with Things*, 11-13.

492 Patricia Fernández Esquivel, “Definición de estilos orfebres e identificación iconográfica, propuesta teórico

“Orfebrería precolombina: formas de utilización e interpretación iconográfica” (1997),⁴⁹³ en donde prosigue la línea de identificación estilística de los artefactos orfebres precolombinos; el estudio estadístico y la interpretación iconográfica, basada en información etnográfica, le permite elaborar una hipótesis, aún con la poca información del contexto de extracción de los objetos, sobre patrones de uso de los mismos. Fernández, en este artículo, sostiene que el método iconográfico permite inferir la lógica subyacente a la circulación de los artefactos como objetos de comunicación en su contexto original, veta de estudio no “suficientemente explotada por los arqueólogos”.⁴⁹⁴

Este método sería empleado por Fernández, a través de su trabajo como curadora de arqueología de la Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, en la divulgación sobre el tema. “Iconography and Jade in Costa Rica” (1997),⁴⁹⁵ publicado por Mark Miller Graham en la misma edición de *Vínculos* que el artículo anterior, sirve para constatar que el enfoque de Fernández Esquivel responde a un contexto en el cual la denominación arte se concibe como la antítesis del discurso científico. Graham no solo emplea la categoría arte, sino que muestra la aplicación del método, y la discusión de las posibilidades del mismo, en el ámbito de lo precolombino con una fundamentación en el terreno de la historia del arte. La aplicación del método desde la ciencia, según “La iconología en la arqueología: enfoque metodológico”, ponencia presentada por Maureen Sánchez y María Eugenia Bozzoli, en el II Congreso científico sobre pueblos indígenas, en 2001, y publicada en 2003,⁴⁹⁶ emplea un marco teórico-conceptual fundamentado en la semiótica; el estudio de la iconografía, en este caso, se dirige a la decodificación de los motivos en los artefactos precolombinos, específicamente los referidos a la

metodológica para el estudio de artefactos de metal, Museo del Oro Precolombino del Banco Central de Costa Rica” (Práctica dirigida de Licenciatura en Antropología con énfasis en Arqueología, Universidad de Costa Rica, 1987).

493 Patricia Fernández Esquivel, “Orfebrería precolombina: formas de utilización e interpretación iconográfica,” *Vínculos* 21 (1997): 59-78.

494 Fernández, “Orfebrería precolombina”, 77-78.

495 Mark Miller Graham, “Iconography and Jade in Costa Rica,” *Vínculos* 21 (1997): 17-28.

496 María Eugenia Bozzoli y Maureen Sánchez, “La iconología en la arqueología: enfoque metodológico,” en *II Congreso científico sobre pueblos indígenas: del conocimiento ancestral al conocimiento actual, visión de los indígenas en el siglo XXI*, ed, Ana Cecilia Arias Quirós et al. (San José: Sección de Impresión del SIEDIN, 2003), 171-179.

fauna,⁴⁹⁷ uno de los temas principales de la iconografía precolombina.⁴⁹⁸

En la consideración del arte como una categoría antropológica, se encuentra Carlos Aguilar; *Los usékares de oro* (1996),⁴⁹⁹ y *El jade y el Chamán* (2003),⁵⁰⁰ señalan la existencia de artefactos con importancia artística, así como la noción de un arte chamánico (es decir, constituido por valores simbólicos no solo ligados al mito, sino a la práctica del chamanismo), sin descuidar la clasificación tipológica y el recurso a la comparación y las tradiciones indígenas actuales. Este enfoque se encuentra también en las muestras internacionales (cuya naturaleza exhibitiva, para un público general, requiere de una estetización de los contenidos mostrados), en las cuales hay una asociación entre naturaleza y arqueología en términos de riqueza, como imagen nacional hacia el exterior.

Ejemplo de ello es *Gold, Jade, Forests/Oro, jade bosques: Costa Rica*, mostrada originalmente en Estados Unidos, entre 1996 y 1998, y cuyo catálogo subraya esa imagen; los motivos faunísticos, en este caso, subrayan una riqueza ecológica. Así, el prefacio de la entonces directora del Museo Nacional de Costa Rica señala, como acierto, el romper la cronología en aras de una agrupación temática, con el fin de destacar la relación de los artefactos con su espacio medioambiental de origen.⁵⁰¹

Este enfoque subraya que respecto a los artefactos los límites entre arqueología y arte pueden ser difusos, aspecto acentuado porque desde el discurso artístico también se emplea el método iconográfico. La diferencia radica en el ámbito de su uso: desde la arqueología como decodificación de un signo de comunicación; desde las artes, la decodificación comparte espacio con el ejercicio de comprender cómo se crean los mensajes visuales contenidos en los artefactos.

497 La ponencia se enmarca en el proyecto “Percepción de la fauna en las culturas indígenas” (1998), y la aplicación del método se encuentra también en otras ponencias y artículos publicados entre fines del siglo XX y principios del XXI.

498 A esta orientación corresponde también: Luis Hurtado de Mendoza, *Historia Antigua de Turrialba* (San José: Litografía e Imprenta LIL, 2004), cuyo capítulo “Iconografía indígena tradicional” (95-119) se dedica a este tema.

499 Carlos Aguilar, *Los Usékares de Oro* (San José: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 1996).

500 Carlos Aguilar, *El jade y el Chamán* (Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2003).

501 Melania Ortiz Volio, “Prefacio,” en Marlin Calvo Mora, Leidy Bonilla Vargas y Julio Sánchez Pérez, *Gold, Jade, Forests/Oro, jade, bosques: Costa Rica* (Washington: The Trust for Museum Exhibitions, 1995), 12. el catálogo, no obstante, presenta las generalidades del conocimiento arqueológico y una interpretación de las piezas ligadas a las tradiciones indígenas.

5.5.2 Iconografía, diseño y saber práctico.

“Análisis iconográfico del diseño de metates pertenecientes al Museo del Jade Lic. Marco Fidel Tristán C., Instituto Nacional de Seguros” (1991),⁵⁰² monografía de Amalia Fontana Coto, muestra cómo el estudio de la iconografía, desde la producción teórica artística, no solo decodifica los motivos icónicos (figurativos), sino que analiza la constitución del artefacto para comprender el proceso de manufactura. a partir de la idea de diseño. El objeto, entonces, se lee como producto de una respuesta cultural (estética) que incluye un conocimiento técnico y una preparación previa (el diseño). Ambos se concretan en los metates a partir de volúmenes cerrados, modulación, ejes compositivos, unidad de los componentes, una iconografía ligada al mito y la presencia de una proporción matemática en la muestra analizada, lo cual ratifica la existencia de un proceso de diseño, y de métodos de medición y proyección de artefactos para cubrir necesidades culturales específicas.⁵⁰³

Estos resultados sirven para que, en 1994, sea presentada la monografía “Elementos geométricos presentes en la lítica prehispánica costarricense”, en Enseñanza de la Matemática (Universidad de Costa Rica),⁵⁰⁴ en la cual, al proponer que la matemática precolombina es una herramienta de comprensión de dicha creación artística, hay una puesta en valor de las culturas antiguas costarricenses, cuya producción artefactual no solo involucra habilidades técnicas e imperativos rituales. La idea del diseño que aporta Fontana, y que se fundamenta en teóricos de la materia, es relevante por cuanto afirma el valor cultural de las piezas como una práctica consciente y especializada de producción de artefactos, y posibilita la generación y aplicación de nuevos modos de ver la categoría

502 Amalia Fontana Coto, “Análisis iconográfico del diseño de metates pertenecientes al Museo del Jade Lic. Marco Fidel Tristán C., Instituto Nacional de Seguros” (Monografía de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Escultura, Universidad de Costa Rica, 1991).

503 Fontana, “Análisis iconográfico”, 127-133.

504 Ana Patricia Maroto Vargas, Gonzalo Mora Chavarría y Elia Pérez Sánchez “Elementos geométricos presentes en la lítica prehispánica costarricense” Monografía de Seminario de graduación de Licenciatura en Enseñanza de la Matemática, Universidad de Costa Rica, 1994), 5-9.

arte precolombino en Costa Rica.

En el aspecto técnico, Fontana afirma que la solución final del diseño está en correspondencia con el material empleado; la elección del material no es aleatoria.⁵⁰⁵ Además de contar con el apoyo interdisciplinario⁵⁰⁶ que le permite identificar el material, Fontana se refiere a la tesis de Argüello “Análisis de tres esculturas precolombinas de la Zona Atlántica costarricense”, de 1978,⁵⁰⁷ cuyo aporte radica en emplear la práctica artística para elaborar una propuesta teórica que sustente la idea de la manufactura precolombina como una respuesta consciente de productores culturales en un medio específico, punto de partida de la tesis de Fontana.

“Arte precolombino: un pasado para mirar al futuro” (1995), monografía de Nidia González Vázquez, comparte con la tesis de Argüello la visión de lo precolombino como un espacio ancestral que puede ser recuperado a través de la práctica; su estudio iconográfico, como en la monografía de Fontana, se construye en la unión del análisis iconográfico con la noción de que los artefactos responden a necesidades simbólicas, estéticas y prácticas de su contexto; la variedad de desarrollos locales, por contraste con culturas asentadas en otros territorios, es un reflejo de una estructura social y un medio distintos.⁵⁰⁸

El calificar la manufactura de respuesta consciente, en nuestra investigación, tiene por objeto subrayar que estas tesis, aunque reconocen el trasfondo mítico de la iconografía precolombina, elaboran una defensa del proceso de pensamiento que conduce a la manufactura, el cual es consciente de proyectar un objeto que responde a un medio, materiales y herramientas específicos, dentro de una tradición artefactual. El diseño, como metodología de estudio, permite señalar, en la categoría arte precolombino en Costa Rica, que el criterio de contenido no implica únicamente la representación de

505 Fontana, “Análisis iconográfico”, 121-122.

506 Entre las fuentes de información se encuentran arqueólogos, dos biólogos y un geólogo: Fontana, “Análisis iconográfico”, 26-27.

507 Tesis contemplada en el capítulo 5; ver página 146.

508 Nidia González Vázquez, “Arte precolombino: un pasado para mirar al futuro” (Monografía de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, Universidad de Costa Rica, 1995), 110-117.

un pensamiento simbólico en un motivo (lo iconográfico), sino también que el artefacto *contiene* una solución razonada de comunicación del símbolo a partir de las condiciones de su contexto. Esta preocupación por ampliar el sentido de lo precolombino como una respuesta razonada se refiere también al ámbito de la arquitectura y la ingeniería⁵⁰⁹ y su integración a la historiografía sobre el tema.

“La arquitectura en la Costa Rica antigua” (1998), de Elena Troyo no solo se inscribe en un proyecto que contempla la generalidad del desarrollo de la arquitectura en el país, sino que reconoce en la arquitectura antigua la unión de conocimientos técnicos y la capacidad de proyectar soluciones de diseño que reúnen la respuesta a un medio específico y la comunicación simbólica;⁵¹⁰ además, plantea la existencia de una continuidad cultural entre la época antigua y la contemporánea, con lo cual refuta las fronteras étnicas de la cultura costarricense planteadas, precisamente, a partir de la arquitectura.⁵¹¹ La antigüedad costarricense aparece no solo en arquitectura sino en la historia del mueble;⁵¹² y, en el espacio de las artes plásticas, contemplada como un espacio de trabajo con materiales que tienen un papel específico en la comunicación.⁵¹³

El estudio de la construcción de los mensajes visuales, que había sido aplicado –aunque bajo la idea de composición y valores plásticos– en la escultura desde la entrada del arte moderno en el país, y desde la idea de réplica, para elaborar artesanías con sello nacional, a inicios del siglo XX es, entonces, un proceso continuo en la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica. Ya en la década de 1970, en la revista *Troquel*, el análisis del diseño de los artefactos arqueológicos se concebía como un medio de generar, a partir de lo precolombino costarricense, un arte plástico, una artesanía y

509 Alfredo González Chaves y Fernando González Vázquez, *Poblados amerindios de Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica-Colegio de Licenciados y Profesores en Letras, Filosofía, Ciencias y Artes, 1992), 9.

510 Troyo, “La arquitectura en la Costa Rica antigua”, 17.

511 Troyo, “La arquitectura en la Costa Rica antigua”, 53.

512 Moas, *El costarricense y su mobiliario*, 13-17. Aunque se habla de la destrucción de la cultura indígena se concibe esta como una práctica de nuestro pasado, que implica, como el mueble europeo, la solución práctica de problemas de espacio y uso doméstico.

513 Magda Quesada Fallas, “El arte matérico en la pintura costarricense” (Monografía de graduación de Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica, 1993), 31-33. A partir del modelo de influencias; en la tesis se refiere primero a México y Mesoamérica, y en las páginas indicadas, específicamente a Costa Rica.

un diseño comercial con una identidad propia.⁵¹⁴

La metodología del diseño como estrategia de análisis, sin embargo, no se concreta como un aporte teórico desde el ámbito artístico hasta la década de 1990, en la monografía de Fontana citada con anterioridad, y, basada en aquella, en su colaboración con el arqueólogo Sergio Chaves Chaves, en *Lítica precolombina. Artefactos en piedra de la colección del INS*, en 1993.⁵¹⁵ Posteriormente la misma autora, en *Diseños del pasado que perduran para siempre; hacia una aproximación en el diseño bidimensional de la cerámica precolombina de la Región Arqueológica de la Gran Nicoya de Costa Rica*, de 2001,⁵¹⁶ reafirma la existencia de un proceso de pensamiento (el diseño) que conduce a proyectar piezas que muestran un conocimiento de los materiales, las proporciones y la organización de los motivos, sin descartar la posibilidad del uso de plantillas, del dibujo previo y de una división del trabajo para crear los artefactos.

En esta orientación del estudio del diseño se ubica el trabajo de Henry Vargas Benavides; su tesis “Proyectualidad en el arte prehispánico costarricense”,⁵¹⁷ de 1999, se enfoca en el análisis del diseño, entendido como la configuración estructural de las formas. Su estudio, que le permite formular la existencia de cánones o patrones de diseño, reafirma la categoría arte precolombino como un conjunto de objetos que responden a necesidades simbólicas y tradiciones prácticas, así como la investigación en el tema como un elemento fundamental para la comprensión de su valor artístico y estético tanto en el pasado como en el presente, en tanto patrimonio cultural costarricense.

Vargas, además, ejemplifica cómo esta categoría se concibe en términos de una continuidad histórica, pues su trabajo contempla, ya en el siglo XXI, el modo en que los cánones del diseño

514 C., “La confusión”, *Troquel* 17 (1978): 26.

515 Sergio Chaves Chaves y Amalia Fontana Coto, *Lítica precolombina. Artefactos en piedra de la colección del INS* (San José: Instituto Nacional de Seguros, 1993).

516 Amalia Fontana Coto, *Diseños del pasado que perduran para siempre; hacia una aproximación en el diseño bidimensional de la cerámica precolombina de la Región Arqueológica de la Gran Nicoya de Costa Rica* (San José: Instituto Nacional de Seguros, 2001).

517 Henry Vargas Benavides, “Proyectualidad en el arte prehispánico costarricense” (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Artes Gráficas, Universidad de Costa Rica, 1999).

precolombino se relacionan con la artesanía indígena actual (tanto a nivel simbólico como estructural),⁵¹⁸ y con la producción artística contemporánea centroamericana.⁵¹⁹ Su aporte a la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica, entonces, profundiza el análisis del diseño como método de estudio, lo cual implica superar la idea de los artefactos como objetos que obedecen únicamente a un imperativo mítico; hay un conocimiento de materiales, herramientas y patrones de configuración que permiten el desarrollo de un lenguaje visual particular en los mismos.

6.4 La categoría arte precolombino a inicios del siglo XXI

Las investigaciones de Fontana y Vargas, al combinar el método iconográfico con un análisis de los artefactos precolombinos, en tanto arte y productos de diseño, pueden leerse como un proceso de redefinición del estudio artístico frente al arqueológico, dado que este emplea también el método iconográfico para referirse a los artefactos. Muestran, también, que lo artístico se refiere, desde el presente, al espacio de apreciación y la importancia del arte precolombino como patrimonio.

“Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina: fertilidad, status y pertenencia” (2005), de Sigfrido Jiménez, es una tesis que corresponde a estas inquietudes, en tanto emplea ambas metodologías (iconografía y diseño) para revisar un conjunto de artefactos desde una perspectiva que fortalezca la literatura artística sobre el arte precolombino, a la vez que señala el valor comunicativo-simbólico de los artefactos como acervo cultural costarricense.⁵²⁰

Los sellos cerámicos, además, son parte de las producciones artefactuales precolombinas que la

518 Henry Vargas Benavides, “La huella gráfica de Juanita Segundo Sánchez,” *Escena* 61 (2007): 55-66.

519 Henry Vargas Benavides, “Análisis estructural y semiótico de una máscara boruca,” *Inter Sedes* 14 (2007): 205-215, y “Remanente prehispánico y producción no tradicional. De graffitis, metaglifos y Quetzalcoátl,” *Escena* 62 (2008): 15-24. En esta misma línea de investigación, referida a la apropiación de lo precolombino en el arte contemporáneo centroamericano: “De cazadores de cabezas y Mickey Mouse,” *Escena* 65 (2009): 74-84.

520 Sigfrido Jiménez Regidor, “Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina: fertilidad, status y pertenencia” (Tesis de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Cerámica, Universidad Nacional de Costa Rica, 2005), 5-8.

historia de la apreciación en Costa Rica, por concentrarse en obras figurativas o de mayor dimensión, no había analizado a profundidad hasta ese momento. El estudio de Jiménez (que sería editado como libro en 2009),⁵²¹ propone los sellos como un sistema de comunicación visual estandarizado, aplicado a textiles, piel humana y, probablemente, alimentos rituales,⁵²² y comparte espacio con una exposición y catálogo, sobre el mismo tema, realizados por la Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica en 2004.⁵²³

El programa divulgativo de dicha institución (exposiciones, catálogos y publicación de investigaciones) será fundamental para el desarrollo de la categoría arte precolombino en este período, al igual que el del Museo del Jade del Instituto Nacional de Seguros. En ambas instituciones la divulgación se refiere lo precolombino tanto desde la perspectiva arqueológica, como en su dimensión artística. Ejemplo de ello, para este último, son los catálogos *Arte Precolombino Costarricense del Museo Marco Fidel Tristán Castro (del Instituto Nacional de Seguros)*,⁵²⁴ de Zulay Soto, publicado en 2002 y con una orientación artística expresa desde el título y a lo largo del texto; y *Una herencia milenaria*, de 2004, publicación institucional con textos a cargo de la arqueóloga Virgina Novoa Espinoza, que corresponde a la divulgación científica.⁵²⁵

La Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, por su parte, edita en 2006, *La animalística en el arte costarricense*, de Efraín Hernández e Ileana Alvarado, investigación que sintetiza la generalidad del desarrollo de la categoría arte precolombino en Costa Rica hasta esa fecha.

El primer capítulo, dedicado a la animalística en las culturas autóctonas, se establece la época precolombina como un espacio de culturas que responden a una variedad de ecosistemas con

521 Sigfrido Jiménez Regidor e Irene Alfaro Ulate, *Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina fertilidad y estatus* (Heredia: EUNA, 2009).

522 Jiménez, “Sellos cerámicos”, 75-80.

523 Patricia Fernández Esquivel, *Sellos precolombinos: imágenes estampadas de Costa Rica* (San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 2004).

524 Soto, *Arte Precolombino Costarricense*, 20. En esta página se resume la idea de obra artística precolombina como suma de destreza técnica y talento creativo.

525 Instituto Nacional de Seguros, *Una Herencia milenaria* (San José: Instituto Nacional de Seguros, 2004).

desarrollos locales específicos y (como la naturaleza) a las influencias del norte y sur del continente. La idea de territorio es importante en dicho texto; hay una visión de lo cultural como una respuesta humana (mutable, temporal) a un medio específico; no hay, por tanto *una* cultura en el territorio nacional.

En ese texto, además, se discute la categorización de los artefactos como arte (desde una visión ampliada, propia del siglo XX), lo cual implica la comprensión de la existencia tanto de saberes técnicos y compositivos (soluciones de diseño), como procesos de observación, una síntesis de –y en– las formas de acuerdo a conceptos cosmogónicos. Asimismo, es señalada la importancia del arte precolombino como germen de producciones artísticas modernas, es decir, como un conjunto de artefactos integrados a un sistema artístico como objetos y referentes de arte. Se propone, también, la validez de un análisis y de un disfrute formal, además de su comprensión en el contexto originario.⁵²⁶

Esta dualidad del estudio artístico de lo precolombino es abordada, también en 2006, en la tesis doctoral de Marjorie Ávila “La representación de lo precolombino en el arte centroamericano contemporáneo: arte visual y literatura”. El estudio de Ávila se plantea, de manera expresa, como una construcción no solo actual, sino mestiza, al emplear el término *suliá*, palabra con la cual los guaimíes (cultura indígena del sur del país) denominan a la población costarricense no indígena.⁵²⁷ Este es un aspecto importante en su discurso y en la construcción de la categoría arte precolombino en el país, pues ratifica su historicidad y señala (de acuerdo a uno de los temas principales de su estudio, las relaciones espacio-temporales) que dicha construcción depende del sitio desde el cual es realizada.

El estudio de Ávila se dirige a obras de arte contemporáneas, en artes visuales y literatura, donde la recuperación de lo precolombino implica, para la autora, un modo de lidiar con el trauma de la conquista española, recuperar una de las raíces culturales centroamericanas, y hallar medios para

526 Hernández y Alvarado, “La animalística”, 19-28.

527 Ávila, “La representación de lo precolombino en el arte”, 3.

enlazar pasado, presente, memoria e identidad.⁵²⁸ Este planteamiento, que será abordado también en un artículo académico posterior;⁵²⁹ inicia con una elaboración sobre qué puede entenderse por arte precolombino. El primer capítulo de su tesis, entonces, se dedica a este tema. Allí, además de establecer la existencia de una categoría similar al arte occidental en Mesoamérica precolombina, Ávila señala que las producciones artísticas precolombinas respondían a una sociedad jerarquizada, y cumplían una función social específica en la que se involucran el mito, el tiempo circular y la historia, de lo que se deriva una concepción de espacio bidimensional y una tendencia hacia la abstracción. En estos elementos es posible observar una actualización del concepto de realismo mítico, esta vez enfocado en explicitar cómo la representación y la organización del espacio se refieren a una visión espacio-temporal particular.⁵³⁰

Ávila, en consecuencia, se mueve entre la afirmación de la existencia de una categoría, en el universo precolombino, similar al arte occidental (un producto específico, de orden estético, consumido como tal y generado por productores especializados),⁵³¹ y la toma de conciencia respecto a que la apreciación actual se refiere a lo que entendemos, hoy, por arte precolombino (y por lo precolombino, en general), la cual depende, en gran medida, de los vestigios arqueológicos.⁵³²

La confluencia, en el espacio de apreciación, del artefacto pretérito y la mirada actual, marca, de manera decisiva, la construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica, y tanto la tesis de Ávila (al analizar obras contemporáneas) como la investigación de Hernández y Alvarado (con la defensa de un estudio artístico y un disfrute formal), indican una etapa de dicha construcción en la cual hay una clara distinción respecto al enfoque científico de la arqueología.

La visión de la historia del arte costarricense que supera las fronteras étnicas, en dichos textos,

528 Ávila, “La representación de lo precolombino en el arte”, 201-277.

529 Marjorie Ávila, “Arte precolombinista y trauma histórico,” *Herencia* 21 (2008): 55-67.

530 Ávila, “La representación de lo precolombino en el arte”, 59-106.

531 Ávila, “La representación de lo precolombino en el arte”, 84-88.

532 Ávila, “La representación de lo precolombino en el arte”, 103.

comparte espacio con aquella que marca el inicio del arte costarricense en la colonia,⁵³³ o bien, fija limitaciones temporales específicas relacionadas con la construcción del estado-nación costarricense.⁵³⁴ El tema de la animalística en la escultura, no obstante, es el punto en el cual lo precolombino aparece generalmente designado como arte, ya sea como referente de la escultura moderna en Costa Rica,⁵³⁵ o mencionado, como sucede en el catálogo *Particulararte: hitos del arte costarricense en manos particulares* (2003), como una temática que abarca, en el país, “desde la época precolombina hasta el presente”.⁵³⁶ Esta convivencia de visiones indica, por una parte, el peso de conceptos tradicionales para abordar el arte costarricense, y por otra, la progresiva toma de conciencia del arte como una construcción histórica, en la cual la teoría puede dialogar con su propio desarrollo.

Así, la noción de disfrute, elaborada por Ferrero a finales de la década de 1970, se recupera en el texto de Alvarado y Hernández como parte de un proceso de recepción que no es, ni busca ser, científico. Ferrero, en 2003, retomaría este aspecto en *Del oro precolombino (ensayos)*, libro en el que plantea una revisión de los conceptos presentes en su artículo sobre la orfebría precolombina en *Troquel* (1976),⁵³⁷ a los que añade la dimensión comunicativa de los artefactos precolombinos enfatizada por la aplicación del método iconográfico.⁵³⁸

La ampliación de criterio de contenido que aporta la utilización de dicho método en el ámbito del estudio artístico, al ser combinado con el diseño (que establece no solo el pensamiento simbólico, sino también visual), coincide con una ampliación del rango de objetos que la pantalla artístico-cultural

533 González, *Historia general del arte*, vol. 2, 217-240. Texto de 2007. Si bien en el volumen 1 de esta obra se enuncia la existencia de una diversidad artística y cultural en el área Mesoamericana y Andina, en el apartado de arte amerindio [Mercedes González, *Historia general del arte*, vol 1 (San José: EUNED, 2004), 150-159] la reseña de arte costarricense, vista como un trabajo historiográfico pendiente, no aborda la época precolombina.

534 Rojas, *Arte costarricense: un siglo*. Texto de 2003, basado en uno de 1990, abordado en el Estado de la cuestión, página 17.

535 Ileana Alvarado, *Historia del arte costarricense* (San José: Fundación Museos del Banco Central, 2006), 5.

536 Ileana Alvarado y María Enriqueta Guardia, *Particulararte: hitos del arte costarricense en manos particulares* (San José, Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica-Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003), 32. En este caso, por la naturaleza de la exposición (obras de colecciones particulares), lo precolombino no podía ser tomado en cuenta.

537 Ferrero, “El oro precolombino”, 12-13. Este artículo fue contemplado en el capítulo 5, páginas 132-133.

538 Luis Ferrero, *Del oro Precolombino (ensayos)* (San José: EUNED, 2003).

selecciona, de entre los artefactos arqueológicos, como sujetos de la denominación arte. Como los sellos cerámicos, las esferas de piedra, que por su carácter no figurativo resultaban difíciles de clasificar como arte para los estudiosos acostumbrados a trabajar con artefactos que contienen formas icónicas (o figurativas), son parte de esta ampliación.

La Fundación Museos del Banco Central, en 2007, edita *Esferas de precolombinas de Costa Rica*, investigación de Ifigenia Quintanilla que muestra cómo, históricamente, una arqueología y apreciación estética descriptivas no supo inferir, en los objetos, los valores culturales de simbolización y comunicación, tradición técnica, y una estructura social que posibilitara distribuir acertadamente los recursos humanos y materiales para producirlas.⁵³⁹

Quintanilla, además de colocar las esferas en un contexto histórico, indica la existencia de ejemplares decorados con bajorrelieves de factura sutil, lo cual implica la necesidad de dilucidar, hasta qué punto, la visión actual de las esferas es, precisamente, la visión de su estado de conservación actual;⁵⁴⁰ la posibilidad de que las esferas implicasen un trabajo de mantenimiento continuo, o pintura, sin embargo, queda como incógnita (lo mismo que su atribución a los borucas, la interpretación asociada a los conceptos occidentales relativos a las formas esféricas, y su uso), en tanto la investigación científica no obtenga pruebas al respecto.⁵⁴¹ La pérdida de información contextual y el saqueo, al dificultar la obtención respuestas científicas, favorece la elaboración de teorías fantasiosas sobre estos artefactos; desde la década de 1980, esta actitud es señalada como contraria a la idea de patrimonio.⁵⁴²

539 Quintanilla, 10-13. El estudio científico, en el país, cobra importancia a partir de la década de 1990.

540 Quintanilla, 112-116.

541 Quintanilla, 123-126.

542 Comisión Nacional, *Seminario taller*, 14-15. En 1981, un folleto ilustrado del Instituto Costarricense de Turismo, *Arqueología de Costa Rica* (Madrid: Ediexport, 1981), señala en la página 13 que los “seguidores de la ciencia ficción” conciben las esferas como de origen extraterrestre; llama, sin embargo, a esperar los resultados de la ciencia para conocer su procedencia. Un vistazo general a este enfoque y sus principales impulsores se encuentra en Alberto Sibaja Álvarez, *Esferas de piedra en Costa Rica: Enigma en el Delta del Diquís* (San José: Alberto Sibaja Álvarez, 2004), 133-140. La obra del escultor Jiménez Deredia, que coincide con el interés sobre el tema debe considerarse también en este espacio, pues la crítica de arte extranjera señala, constantemente, las esferas como un producto boruca; ejemplo de ello es Christina Giammoro, *Deredia y el simbolismo Transmutativo* (Italia: Bandecchi & Vivaldi, 2009), así como Fabio

Las esferas, que junto a su contexto arqueológico forman parte, desde 2014, del Patrimonio Cultural de la Humanidad,⁵⁴³ ejemplifican como la categoría arte precolombino, en Costa Rica, es un proceso; puede ampliarse y, al mismo tiempo, poseer elementos estructurales, de larga data; uno de ellos, es el empleo de lo arqueológico, asociado a la naturaleza, como elemento identificador del país en el exterior.

Costa Rica, terre de merveilles/Tierra de maravillas, colaboración del Museo Nacional de Costa Rica y Pointe-à-Callière, Museo de arqueología e historia de Montreal, presentada en Canadá del 4 de noviembre de 2008 al 19 de abril de 2009, y a partir de diciembre de 2009 y hasta diciembre de 2010 en Costa Rica,⁵⁴⁴ se elabora en ese sentido, pues emplea la biodiversidad como uno de sus ejes temáticos; el catálogo, sin embargo, no se limita a este aspecto, sino que subraya la relación entre los artefactos y los desarrollos culturales. Destaca, también, por la posición ístmica del país, su carácter de crisol cultural, sin que esto implicara que los “costarricenses precolombinos” fueron conquistados por otras civilizaciones del norte y sur del continente; antes bien, aquellos “lograron mantener su autonomía política y preservar su originalidad cultural”,⁵⁴⁵ mostrada en las piezas de arte.

Este catálogo, a finales del período que contempla este capítulo, muestra cómo la identificación

Isman, “El misterio de las esferas boruca,” (páginas 49-53); y Antonio Aimi, “En las raíces de Deredia y las culturas indígenas de América,” (páginas 55-83), en Fabio Isman y Jiménez Deredia, eds., *Deredia en Roma/Deredia in Rome* (Roma: Associazione Culturale La Ruta de la Paz/Mondadori Electa, 2009). Aimi, además de atribuir las esferas a los borucas, ensaya una interpretación filosófica de las culturas precolombinas. Si bien como crítica de arte caen por fuera de los objetivos de esta investigación, es relevante consignarlas al pie de página por cuanto constituyen un ejemplo de cómo la categoría arte precolombino en Costa Rica responde, desde su especificidad geográfica, a un imperativo patrimonial que no es concebido, necesariamente, desde los mismos términos en otros países; los artefactos arqueológicos, como señala Hill Boone, son aprehendidos, de distintas maneras, como entidades físicas en el mundo.

543 Si bien queda por fuera del lapso contemplado en esta investigación, es necesario anotar que en la actualidad sí se conocen yacimientos con esferas de piedra en contexto. Una síntesis de estas investigaciones puede encontrarse en el artículo de Francisco Corrales Ulloa y Adrián Badilla Cambronero, “Asentamientos precolombinos con esferas de piedra en el Delta del Diquís, sureste de Costa Rica,” *Vínculos* 35 (2012): 19-66. Posteriormente a la declaratoria de la UNESCO, el Museo Nacional de Costa Rica publica una obra de divulgación general que se refiere tanto al aspecto patrimonial como a las esferas en contexto: Francisco Corrales Ulloa, *Asentamientos Cacicales con Esferas de Piedra del Diquís: Sitio de Patrimonio Mundial* (San José: Museo Nacional de Costa Rica, 2015).

544 En 2012 la exhibición se realiza en Cádiz, del 25 de julio al 25 de octubre, coincidiendo con la designación de la ciudad como Capital Iberoamericana de la Cultura.

545 Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, Museo Nacional de Costa Rica, *Costa Rica, terre de merveilles/Tierra de maravillas* (Québec, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2008), 10.

cultural de Costa Rica emplea lo precolombino desde finales del siglo XIX y hasta principios del siglo XXI. Señala, también, el peso de la ciencia arqueológica en su acentuación del desarrollo local a partir de un estudio multidisciplinario, acorde a una visión multicultural y “la celebración del mestizaje”, que reconoce el valor del componente indígena en oposición al mito de la uniformidad étnica –blanca– promovida en Costa Rica desde finales del siglo XIX.⁵⁴⁶

El empleo del término arte señala también un acercamiento entre la arqueología y el estudio artístico. Este acercamiento se da, por una parte, debido a la adopción del arte como categoría antropológica; por otra, al innegable componente estético de una exhibición; y, según se ha analizado en esta investigación, porque la denominación arte ha servido para señalar su valor cultural, tanto en el pasado, como en la actualidad. Este último aspecto, desde la práctica de las artes visuales y el diseño, tiene además una dimensión futura, pues se concibe como un medio para construir lo propio y replantearse la identidad cultural.

En esta orientación discursiva se ubica “El arte prehispánico costarricense, como fuente para el diseño plástico contemporáneo” (2010), artículo de Adolfo Mejías Cubero que corresponde al límite final del lapso considerado en esta investigación, y en donde se presentan, resumidas, las ideas de lo ístmico, la relación con la naturaleza, el diseño y la comunicación simbólica del arte precolombino. Además de subrayar las esferas de piedra como “un hito de nuestro pasado prehispánico”, cuya síntesis formal (opuesta a la complejidad, más extendida) denota “una madurez plástica única”,⁵⁴⁷ el texto, como su título indica, hace un llamado a estudiar la arqueología para construir un arte y un diseño con carácter propio.

Es importante subrayar, sin embargo, que en los referentes teóricos empleados por Mejías hay una ausencia de aportes recientes, académicos y costarricenses, desde el discurso sobre arte y diseño.

Esto podría ser indicador de dos situaciones; por una parte, el peso, o la necesidad de reafirmar

⁵⁴⁶ Corrales, “Modelos del desarrollo”, 84-85.

⁵⁴⁷ Mejías, “El arte prehispánico costarricense”, 197.

conceptos pertenecientes a la configuración estable de la categoría arte precolombino en Costa Rica (de 12 fuentes, 4 son libros de Ferrero); por otra, que es necesario lograr una articulación del desarrollo de este ámbito de estudio en el país, puesto que el lapso de fuentes empleadas (entre 1973 y 2008) implica que, al menos, el trabajo de Fontana, Jiménez o Vargas (quien desarrolla, en los años siguientes al período de estudio, este ámbito),⁵⁴⁸ podía ser consultado si, como establece el artículo, es necesario conocer el propio pasado para desarrollar “lo nuestro”.

6.5 Balance general.

A partir de 1990, la producción teórica sobre arte precolombino en Costa Rica profundiza en la delimitación de su ámbito de estudio frente a la ciencia arqueológica. El análisis de los artefactos arqueológicos, a través del método iconográfico-iconológico y la teoría del diseño, subraya la existencia de procesos de pensamiento visual, en los cuales las formas observables no solo responden a una cosmogonía particular, sino que ofrecen soluciones específicas a circunstancias culturales particulares. La disponibilidad de materiales y herramientas, las tradiciones e innovaciones artesanales y la satisfacción de necesidades estéticas de cada cultura son parte del proceso de generación de los artefactos.

En este aspecto hay una coincidencia entre la ciencia arqueológica y el estudio artístico, pues ambas toman el objeto como parte de un sistema de comunicación visual; la interpretación de la iconografía, apoyado en la semiótica, permite a la ciencia resolver las carencias contextuales derivadas de colecciones provenientes de origen huaquero; el estudio artístico analiza, además de este aspecto, las estructuras visuales que conforman los mensajes visuales (los artefactos), al tiempo que recupera la posibilidad de apreciar, estéticamente, las piezas. Dicha apreciación, un factor decisivo en el ámbito de

⁵⁴⁸ En 2010 Henry Vargas Benavides publica su tesis doctoral “El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo. Dialogismo arte / artesanía en la institucionalización regional” (Tesis de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con mención en Cultura Artística, Universidad Nacional, Costa Rica, 2010). En los años siguientes, el arte y diseño precolombinos integran su producción académica.

exhibición, presenta una fuerte continuidad con la configuración estable de la categoría arte precolombino en Costa Rica, generada a mediados de la década de 1970, y que sintetiza conceptos como el binomio arqueología/naturaleza (que involucra lo territorial y lo ístmico como fuente de riqueza biológica y cultural), y la identificación cultural de Costa Rica a partir de los artefactos arqueológicos, los cuales provienen del período de emergencia de la categoría en el país.

La depuración metodológica en el estudio artístico, además, señala un espacio en el cual artefactos considerados como secundarios en la categoría, como los sellos cerámicos y las esferas de piedra, pasan a ser designados como objetos relevantes, en tanto la pantalla artístico-cultural se amplía y considera como su espacio ámbito de designación todos los elementos ligados a la producción estética; de este modo no se trata solo de lo tradicionalmente designado como arte, sino también lo que se considera diseño y comunicación visual.

La designación artística, ahora considerada como una elaboración actual, permite la emergencia de estudios en los cuales existe un diálogo entre las dimensiones pretéritas y contemporáneas del artefacto recontextualizado. Paradójicamente, esta actitud se encuentra, de manera más evidente, en los textos provenientes del ámbito artístico, y no en los de divulgación arqueológica que emplean el arte como una categoría antropológica. Es necesario recalcar que toda vez que se afirma la existencia de una importancia artística esta se refiere a una visión desde el presente. Esta visión, al formular categorías para aprehender unas culturas arqueológicas que el huaquerismo despoja continuamente de información científica, no solo mira al pasado desde el presente, sino también al futuro.

Lo arqueológico, entendido como un repositorio de formas que pueden dotar de identidad visual propia a lo costarricense (en artes, artesanías y diseños), es progresivamente entendido como un elemento que no se circunscribe a la forma, sino que implica, necesariamente, un contenido en el que el replanteamiento de la memoria, la historia y las fronteras étnicas es puesto en discusión desde el mismo ámbito que los artefactos, el de la comunicación visual.

Este aspecto, también, es elaborado en décadas anteriores, por lo cual se puede afirmar que, desde la estabilización de la categoría arte precolombino, a mediados de la década de 1970, en el período 1990-2010 hay un proceso de discusión y profundización de los debates planteados en aquel momento (como las fronteras étnicas en la historia del arte costarricense, la idea de goce y apreciación estética, la delimitación y validación de un estudio artístico, no científico), así como una continuidad de elementos de apreciación que pueden rastrearse hasta finales del siglo XIX.

Los principales aportes de este período son el explicitar la existencia de procesos de diseño (pensamiento visual), que hacen de los artefactos objetos conscientemente fabricados para responder a necesidades específicas; la ampliación del rango de artefactos arqueológicos que integran la categoría y, directamente relacionado con ello, la capacidad del estudio artístico de reflexionar sobre su relación con un objeto que, no obstante su naturaleza estética y su asimilación a la categoría arte, depende, como obra artística, de una cultura y, especialmente, de un punto de vista en el cual lo artístico tenga un valor específico.

7. Conclusiones.

En Costa Rica, los artefactos precolombinos inician su recorrido hacia el sistema arte-cultura por vía del coleccionismo, a finales del siglo XIX, y son designados como objetos artísticos, de manera oficial, en las primeras décadas del siglo XX.

A nivel panorámico, puede afirmarse que ese período define el núcleo de la categoría arte precolombino en Costa Rica. En él, encontramos la noción del pasado precolombino como un espacio de confluencia de tradiciones culturales del norte y sur del continente americano. Esta noción se deriva del binomio arqueología-naturaleza que fundamenta el empleo de los artefactos al mismo nivel discursivo de los especímenes biológicos en la representación del país a nivel internacional, como indicadores de la riqueza de los suelos nacionales. Este binomio, por tanto, reafirma la territorialidad de la nación a partir de elementos provenientes, específicamente, de los suelos costarricenses.

El núcleo de esta categoría, se compone, entonces, de una serie de nociones interrelacionadas. Así, las tradiciones culturales de otras áreas del continente son tomadas como el correlato de la biodiversidad nacional y de la necesidad de afirmar, frente a países con mayor desarrollo en el presente, la importancia cultural de una arqueología costarricense concebida como menor, en dimensiones materiales, respecto a la de otras áreas del continente americano. Si bien el proyecto nacionalista en Costa Rica enfatizó la raigambre europea de la cultura nacional, los artefactos arqueológicos fueron introducidos en los inicios del debate, desde finales del siglo XIX, y revelan que ese proyecto de cultura nacional y nacionalidad se ubicó, desde sus inicios, en un espacio de tensiones heredadas del proceso de colonización europea.

Si bien la entrada oficial de los artefactos arqueológicos al mundo del arte costarricense, en términos de exhibición y apropiación desde la práctica artística actual se verifica en el período del arte moderno, este no puede considerarse un hecho aislado, sino como resultado de un proceso. La creación de un museo que permitiese la visibilización de los artefactos en el país permitió que los artistas

podiesen contar con una referencia cercana al pasado precolombino. El Museo Nacional de Costa Rica, a pesar de sus dificultades económicas, fue un elemento coadyuvante en la inclusión de lo indígena en la creación de un arte moderno en el país. A esto hay que sumar la progresiva inclusión de lo precolombino en el ámbito de las culturas civilizadas y la elaboración, frente a Europa, de la imagen de lo netamente americano, y en el interior de América, de la imagen de cada una de las naciones.

La construcción de la categoría arte precolombino en Costa Rica se da en el espacio de debate entre la arqueología y el discurso artístico. En sus inicios, la elaboración se encuentra, en mayor medida, en las publicaciones periódicas donde la comunidad nacional elabora los elementos que podrían, o deberían constituir, la cultura costarricense. Los estudiosos del tema, proponen, desde perspectivas que se relacionan con el coleccionismo, la arqueología, el arte y los saberes esotéricos, un modo de leer, desde la actualidad, la importancia cultural de los artefactos arqueológicos. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, destaca, por generar la mayor parte de conceptos que forman el núcleo de la categoría arte precolombino en Costa Rica, Anastasio Alfaro.

La constitución de una categoría particular, el arte precolombino, en Costa Rica, se efectúa a partir del estudio de los artefactos. Su presencia como entidades físicas aprehendidas en tanto objetos estéticos por una colectividad que posee sus propias categorías estéticas, posibilita un diálogo en el cual se ven reflejadas las tensiones entre la idea de una Costa Rica étnicamente unitaria, la de un arte academicista enfocado en la mimesis, y la de las culturas indígenas como estadios primitivos de civilización, frente a las ideas de una Costa Rica mestiza, el arte como expresión formal de contenidos culturales, y la figuración en las artes plásticas como un elemento que no responde, universalmente, a un imperativo perceptual.

El abandono del sentido evolutivo de la historia, y la búsqueda de independencia cultural en América, obligan a replantear la visión sobre lo indígena; de este modo, la categoría arte precolombino en Costa Rica, que es elaborada por la población mestiza, corre paralela a un cambio de actitud, que

parte de una legitimación cultural (por medio de la designación artística de los artefactos) de las culturas precolombinas, en detrimento de los indígenas actuales, hacia una comprensión del desarrollo cultural indígena actual como un proceso, que no puede separarse ni del pasado ni de las condiciones de exclusión que la cultura dominante le ha impuesto. El recurso a tradiciones indígenas actuales para interpretar los artefactos, acentuado a finales del siglo XX, reafirma la necesidad de considerar el estudio artístico como un espacio de conocimiento dedicado a la manera en que los artefactos arqueológicos, en el país, funcionan como bienes culturales con importancia en la actualidad.

La importancia de lo precolombino, en términos artísticos, posee una continuidad en el lapso estudiado en esta investigación, pues su empleo como elemento identificador del país a nivel internacional es asimilado como el componente identitario en las prácticas artísticas y artesanales actuales. Durante la época de cimentación del sistema artístico nacional lo precolombino aparece como un referente del arte moderno, y cuando la no figuración hace su entrada en el país, a mediados del siglo XX, la alusión a lo precolombino, como elemento identitario frente a una abstracción internacionalista, es una constante. Es en la escultura donde se verifica de manera más clara este proceso; los artefactos líticos asimilables a esculturas son, precisamente, los primeros objetos en ser designados, oficialmente, como obras artísticas.

Esta posibilidad de asimilación, sin embargo, está relacionada con el peso de la mimesis y la figuración; las esferas de piedra, no solo por su tardía entrada al universo de objetos recuperados, sino por su carácter no figurativo, se ubican entre las designaciones más recientes. La búsqueda del objeto técnicamente complejo y susceptible de ser interpretado como las artes academicistas (con un tema expresado a través de un motivo reconocible), enlaza los estudios sobre arte precolombino con el coleccionismo; el criterio de designación artística, entonces, aparece relacionado directamente con los de forma y contenido. La cerámica proveniente de Nicoya constituye el segundo grupo de objetos que conforman la categoría arte precolombino; en un tercer grupo, la orfebrería y el jade.

No es sino hasta la segunda mitad del siglo XX que se da una ampliación de los objetos designados como arte precolombino en Costa Rica. Es, en el diálogo entre artefactos recuperados, espectadores actuales e historia de la apreciación de los primeros, donde se vinculan las nociones artísticas y estéticas actuales de quienes representan al sistema artístico. Es, a través de la pantalla artístico-cultural que ellos definen, que los artefactos precolombinos son designados, o no, como arte. Esta designación, cabe resaltar, conlleva un criterio honorífico, pues se deriva de una visión del arte como lo más elevado de la cultura.

Tomando en cuenta, como ha sido establecido desde el inicio de esta investigación, que en nuestro caso arte precolombino se refiere a los artefactos asimilables a las artes visuales, el criterio honorífico no solo constituye una estrategia de reconocimiento de civilización, sino también un medio de promover y valorar lo precolombino como un patrimonio cultural, por encima de una visión mercantil. El coleccionismo y el huaquerismo, hasta la fecha, constituyen el principal factor destructivo del aspecto patrimonial de lo precolombino. Este aspecto no solo afecta los contextos que estudia la ciencia arqueológica, sino que, al sustraer los artefactos de su origen geográfico, imposibilita su contacto y asimilación como tradiciones artísticas por parte de la población nacional ligada a la producción de bienes estéticos.

La divulgación sobre el tema, entonces, se constituye en un medio de comunicar el pasado y el presente de los artefactos arqueológicos designados como obras artísticas. Este procedimiento, que alcanza un desarrollo más amplio hacia mediados del siglo XX, se construye por medio de la difusión editorial y la exhibición. Doris Stone, a través del Museo Nacional de Costa Rica, impulsa dicho procedimiento, que enlaza el trabajo de figuras como Jorge Lines y María Fernández de Tinoco, y conecta con la obra de Luis Ferrero, cuya síntesis del tema se constituye en el referente obligado del tema a partir de la década de 1970.

El trabajo de Ferrero no solo estabiliza los componentes de la categoría arte precolombino en

Costa Rica, sino que reafirma la relación entre el arte moderno costarricense y las tradiciones precolombinas, presentes en la obra y reflexión de escultores como Francisco Zúñiga y Juan Manuel Sánchez. En la estabilización de la categoría, además del núcleo definido en la etapa de emergencia (entre finales del siglo XIX y principios del XX), y las ideas relacionadas con el arte moderno, se retoma la idea de arte como un conjunto de habilidades culturales para la creación de artefactos, así como el establecimiento del objeto excepcional como medio para historiar el desarrollo estilístico y, finalmente, la validez de una apreciación estética de los artefactos.

En el espacio de la apreciación, la segunda mitad del siglo XX comprende la consolidación de tres instituciones principales para exhibir y divulgar el conocimiento sobre el arte precolombino; además del Museo Nacional de Costa Rica, el Museo del Oro del Banco Central de Costa Rica y el Museo del Jade del Instituto Nacional de Seguros. Estas instituciones promueven una comprensión de la arqueología como un elemento susceptible de ser estudiado científicamente y apreciado estéticamente.

La Universidad de Costa Rica ha sido el mayor ente generador de conocimiento sobre arte precolombino en la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, en la obra de Carlos Aguilar, en cuyo caso existe una unión de elementos científicos y la designación artística de los artefactos. Los proyectos finales de graduación, en particular, son un espacio en el que se ha dado una generación de conocimiento que ha permitido replantear el modo de entender y analizar lo que se denomina arte precolombino. El método iconográfico-iconológico, empleado tanto por la ciencia arqueológica como por el discurso artístico, ha sido la estrategia de análisis más extendida, y se enlaza con el modo de comprender los artefactos desde inicios del siglo XX, como objetos que poseen una dimensión física, o formal, que responde a un contenido cultural.

La noción de que los artefactos comunican visualmente dentro de una cultura ha permitido desarrollar, desde el discurso artístico, un estudio que muestra que los objetos representan soluciones

específicas de comunicación de acuerdo a un medio (cultural y físico) determinado. Esta idea, vinculada a la noción de diseño, ha permitido superar el enfoque del lenguaje visual de los artefactos arqueológicos como dependiente, en exclusiva, del universo mítico. Esta idea, en el caso costarricense, es introducida hacia la década de 1960, y muestra que el historiador alemán radicado en México, Paul Westheim, ha sido uno de los referentes principales en el ámbito de la construcción de la artisticidad de lo precolombino. La noción de diseño, por su parte, ha permitido profundizar en la existencia de una capa productora y receptora de los artefactos en su horizonte de generación; es decir, se recupera el componente humano que sostiene el universo cultural de origen de los artefactos, y se reconstruye, en el círculo del arte, la cultura indígena como productora artística.

La profundización en el componente humano, que se refiere también a un replanteamiento del sentido de la historia nacional, ha posibilitado que en Costa Rica se recupere, por parte de una población mestiza, la existencia de las múltiples raíces culturales invisibilizadas por el discurso de la blanquitud, pero expresadas a través de la imagen y la misma historia de la apreciación artística de lo precolombino. La noción de estudio *suliá*, aportada por Marjorie Ávila, resulta significativa para caracterizar este proceso, a la vez que su idea de que el pasado precolombino alude al trauma de la conquista, permite comprender cómo, a pesar de ese discurso de blanquitud, lo precolombino ha sido una constante, desde finales del siglo XIX, en la configuración general de la historia del arte costarricense. Esta historia, conviene subrayarlo una vez más, no se refiere únicamente a los objetos artísticos, sino también a los discursos de apreciación, los espacios de exhibición y el modo de contar la historia de la imagen artística en el país.

Entre finales del siglo XX y principios del XXI, hasta 2010, se da la emergencia de un nuevo grupo de estudiosos, que emplean el diseño como una estrategia de análisis, y comprenden que, respecto a lo precolombino, es necesario distinguir que se trata de un arte en el que los objetos arqueológicos han sido resignificados como obras artísticas. En esta generación se encuentran, además

de Marjorie Ávila, los investigadores Amalia Fontana Coto, Sigfrido Jiménez Regidor y, especialmente, Henry Vargas Benavides, cuya investigación más reciente, de 2015, continúa la línea de estudio que inaugura su tesis de licenciatura, en 1999, enfocada al análisis estructural, desde la teoría del diseño, de los artefactos arqueológicos costarricenses.⁵⁴⁹ En el ámbito del diseño, donde este mismo investigador se refiere al remanente precolombino en la artesanía indígena, es donde se observa un mayor acercamiento a la problemática de la designación artística de lo arqueológico, y no de las producciones estéticas indígenas de la actualidad.

Si bien este tema, la designación artística de lo indígena actual, no corresponde al ámbito de esta investigación, sí conviene anotar que la construcción de la categoría arte precolombino, al llegar al siglo XXI y ser, como otras áreas del arte costarricense (por ejemplo, en el trabajo de Eugenia Zavaleta), estudiado como una elaboración histórica, permite replantear también la noción de arte indígena. En 2012, el Museo de Arte Costarricense alberga la muestra Arte diverso, en la que se exhiben, como objetos artísticos, producciones indígenas contemporáneas. El catálogo de la muestra, *Arte indígena contemporáneo del sur de Costa Rica*,⁵⁵⁰ así como el sitio de exhibición, el epicentro del arte costarricense legitimado como tal, muestran que el debate respecto al arte costarricense, en el siglo XXI, incluye, necesariamente, el replanteamiento de los conceptos y categorías empleados para articularlo. La visión de lo precolombino como un elemento marginal, según lo estudiado en esta investigación, es una idea que no se corresponde con las fuentes documentales, en las que se verifica que el arte precolombino es un ámbito de estudio, en Costa Rica, que posee más de un siglo de historia. El aporte de este trabajo, entonces, es recuperar la historicidad del arte precolombino, en la actualidad, para comprender su articulación no solo como arte, sino también como arte costarricense y posibilitar, a futuro, estudios que aborden dichos aspectos como integrantes de un mismo diálogo.

549 Henry Vargas Benavides, *Diseño precolombino en Costa Rica: análisis de objetos de cerámica y piedra del Museo Nacional* (San José: Editorial UCR, 2015).

550 Museo de Arte Costarricense. *Arte indígena contemporáneo del sur de Costa Rica* (San José: Museo de Arte Costarricense, 2012).

Bibliografía y fuentes de información.

Periódicos.

- Aguilar Arroyo, Yensy. “Arte precolombino costarricense viaja a Chile.” *Al Día*, 22 de setiembre, 2010. Acceso 25 setiembre, 2012, http://www.aldia.cr/ad_ee/2010/septiembre/22/nacionales2531080.html
- Alfaro, Anastasio. “[Do]n Anastasio Alfaro se refiere a una publicación.” *Diario de Costa Rica*, 31 de octubre de 1934, 4.
- Bocaccio, F. “Arte en Costa Rica.” *La Unión Católica*, 2 de febrero de 1897.
- Brenes Mesén, Roberto. “Clasicismo.” *El Figaro*, 3 de diciembre de 1900, 2.
- “Enrique Echandi.” *El Figaro*, 27 de noviembre de 1900, 2-3.
- “Comentarios.” *El Figaro*, 2 de noviembre de 1900, 2-3.
- “Cuatro Medallas Obtuvo don Jorge Lines por su Colección de Objetos Indígenas y su Trabajo de Arqueología.” *Diario de Costa Rica*, 24 de octubre de 1934, 4.
- Dávila, Juan. “Don Juan Dávila comenta una referencia sobre su actuación como director del Museo Nacional.” *Diario de Costa Rica*, 30 de octubre 1934, 4.
- De Torres B., J. “Revista científica popular.” *El Instituto Nacional*, 7 de marzo de 1881, 13.
- “De como se transforma la vida de los indios en Buenos Aires, Térraba y Boruca.” *Diario de Costa Rica*, 19 de abril de 1951, 1.
- “Doscientas piezas de Arte Aborígen fueron presentadas en la Exposición del Nacional.” *Diario de Costa Rica*, 11 de marzo de 1941, 9-10.
- “El más hermoso ejemplar de la escultura indígena se dañó al trasladarlo al T. Nacional.” *Diario de Costa Rica*, 10 de octubre de 1934, 6.
- “El primer becado de la Institución Rockefeller, para estudios arqueológicos, partió ayer para México.” *La Tribuna*, 8 de marzo de 1941, 6.
- “El próximo viernes se inaugura el Museo del Oro.” *Diario de Costa Rica*, 21 de abril de 1951, 3.
- “En el concierto de Gala con motivo de la Inauguración de la Universidad de Costa Rica, en el Teatro Nacional.” *La Razón*, 10 de marzo de 1941, 7.
- “En honor del Dr. don Enrique Loudet.” *Diario de Costa Rica*, 22 de noviembre de 1928, 4.
- “Esta pieza indígena del Museo Nacional es por su estilo y diseño única en el mundo.” *Diario de Costa Rica*, 4 de noviembre de 1934, 2.
- “Exhibición Nacional.” *La Gaceta*, 15 de setiembre de 1886, 329-330.
- “Exposición de arqueología y arte pre-colombino.” *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre de 1934, 10.
- “Fueron adjudicados ayer los premios de la Exposición Arqueológica.” *La Tribuna*, 21 de octubre de 1934, 5.
- “Hoy será inaugurado museo.” *La República*, 12 de octubre de 1966, 13.
- “Junta de exposición nacional.” *La República*, 18 de setiembre de 1886, 3.
- “La exposición de Bellas Artes se establece oficialmente y se nombra comité organizador.” *Diario de Costa Rica*, 14 de junio de 1928, 7.
- “La Exposición nacional de artes decorativas e industriales inaugurada el 15 de setiembre.” *La Información*, 18 de setiembre de 1917, 4.
- “La Exposición nacional vista por dentro.” *La Información*, 20 de setiembre de 1917, 5.
- La Gaceta*, 15 de setiembre de 1886, 329.
- La Gaceta*, 12 de setiembre de 1886, 322.
- “Más de tres mil quinientas personas han visitado la Exposición de Arqueología.” *La Tribuna*, 23 de

octubre de 1934, 5.

"Museo didáctico abrió el INS." *La República*, 1 de noviembre de 1977, 2.

"Nacionalismo." *El Figaro*, 8 de octubre de 1900, 2.

Rosell, J. "El triunfo del arte indo-americano." *Diario de Costa Rica*, 24 de junio de 1928, 12.

"Se enriquece el Museo Nacional." *Diario de Costa Rica*, 29 de abril de 1951, 13.

"Teatro Nacional. Sábado 8 de marzo 20 y 30 horas. Exposición de Arte Aborigen y Concierto de Música Costarricense-Antigua y Contemporánea. Programa." *La Tribuna*, 8 de marzo de 1941, 8.

"Una demostración de progreso artístico es la sexta exposición de Artes Plásticas." *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre de 1934, 4-7

Valerio, Manuel. "El Director del Museo Nacional rinde un informe al señor Presidente con respecto a la desaparición de piezas." *Diario de Costa Rica*, 25 de octubre de 1934, 1-6.

Viquez, Pío. "La Exposición." *El Heraldo de Costa Rica*, 23 de marzo de 1893, 2.

Revistas

Alfaro, Anastasio. "Alfarería nicoyana." *Repertorio Americano* 9 (1935): 141-142.

——— "Antigüedades de Costa Rica IV. Cerámica." *La revista nueva* 2 (1896): 50-52.

——— "Armas y ornamentos de piedra." *Notas y letras* 15 (1895): 139-142.

——— "Arqueología costarricense." *Páginas Ilustradas* 142 (1907): 2271-2274.

——— "Arqueología costarricense II. Orfebrería de los indios güetares." *Boletín de las escuelas primarias* 33 (1896): 134-135.

——— "Estucurú." *Páginas Ilustradas* 133 (1907): 2124- 2126.

——— "Las arcillas." *Revista de Costa Rica* 2 (1919): 17-22.

——— "Orfebrería indígena." *Páginas Ilustradas* 156 (1907): 2500-2502.

Arango, Diógenes. "Antolín Chinchilla." *Páginas Ilustradas* 151 (1907): 2412.

Brenes Mesén, Roberto. "El poder de la obra de Arte." *Athenea* 10 (1917): 17.

——— "Nota bibliográfica." *Repertorio Americano* 28 (1921): 404-406.

C. "Comunicación y ancestro." *Troquel* 17 (1978): 19-20.

——— "La confusión de nuestra artesanía." *Troquel* 17 (1978): 23-27.

Cardona, Rafael. "Los inmortales. Rodin en el Metropolitano N.Y.." *Athenea* 1 (1917): 13-14.

Cardona Peña, Alfredo. "El Monstruo en su Laberinto (Conversaciones con Diego)." *Brecha* 5 (1958): 14-15.

Castelar, Emilio. "Murmuraciones europeas." *La Ilustración Artística* 568 (1892): 738. Acceso 10 de octubre de 2014. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001507365&search=&lang=es>

De la Cruz González, Manuel. "El arte abstracto, realidad de nuestro tiempo." *Brecha* 1 (1956): 8 y 11.

Echeverría Loría, Arturo. "Francisco Zúñiga, auténtico y noble artista." *Brecha* 4 (1961): 1-2.

——— "Francisco Zúñiga, escultor." *Brecha* 9 (1957): 1-2.

——— "Juan Manuel Sánchez, escultor y dibujante." *Brecha* 2 (1956): 11.

——— "Néstor Zeledón, escultor," *Brecha* 3 (1956): 8.

"Editorial Costa Rica." *Brecha* 6 (1961): 25.

"Escuela de Bellas Artes," *Pandemonium* 1 (1902): 13.

Fernández de Tinoco, María. "Apreciación de un motivo indígena en lítica de Costa Rica pre-colombina." *Repertorio Americano* 5 (1945): 65-67.

Fernández Ferraz, Juan. "Teoría de lo bello. Capítulo I." *La enseñanza* 2 (1873): 103-110.

Ferrero, Luis. "El oro precolombino costarricense." *Troquel* 1 (1976): 12-13.

- “En torno al comercio precolombino y el intercambio cultural.” *Troquel* 6 (1977): 13-18.
- “En torno a los metates trípodas con panel colgante.” *Troquel* 3 (1976): 7-9.
- “Los frutos en el arte precolombino.” *Troquel* 8 (1977): 15-17.
- “Turrialba: ¿Vivieron Gentes en Costa Rica 8.000 años antes de Cristo?.” *Troquel* 10 (1977): 10-11.
- Gámez Monge, M. “Una piedra histórica.” *Revista de Costa Rica* 6 (1921): 192.
- García, Adán. “El periodista y el Arte.” *Pandemonium* 3 (1902): 361-362.
- Garrido, Lenín. “Editorial.” *Troquel* 18 (1978): 2.
- Lange, Frederick W. “Sitio Vidor: una clave para ingresar al pasado.” *Troquel* 11 (1977): 21-22.
- Lines, Jorge. “Esbozo arqueológico de Costa Rica.” *Revista de los Archivos Nacionales* 5-6 (1946): 238-255.
- “Estatuaria huetar del sacrificio humano.” *Revista de los Archivos Nacionales* 3-4 (1945): 142-150.
- “Los altares de Toyopán.” *Revista de los Archivos Nacionales* 5-6 (1940): 259-271.
- “Sukia: Tsúgür o Isogro. Breves notas etnológicas sobre los indios de Costa Rica, con especial referencia al estudio interpretativo de las estatuetas que representan 'fumadores'.” *Revista de los Archivos Nacionales* 1-2 (1945): 17-43.
- “Una hacha monolítica de Río Cuarto.” *Revista de los Archivos Nacionales* 1-2 (1942): 60-65.
- Lumen. “Alegoría del mes de noviembre por el Maestro Povedano.” *Páginas Ilustradas* 216 (1908): 3704-3705.
- Meléndez Chaverri, Carlos. “El conquistador conquistado. Supervivencias de lo indígena en nuestro tiempo.” *Brecha* 2 (1959): 16-17.
- Mélida, José Ramón. “La exposición Histórico-Americana. México (I).” *La Ilustración Española y Americana* 48 (1892): 455-458. Acceso 10 de octubre de 2014, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001154385&search=&lang=es>
- “La Exposición Histórico-Americana. Ojeada general.” *La Ilustración Española y Americana* 41 (1892): 316. Acceso, 14 de setiembre, 2014. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vmid=0001153626&search=&lang=es>
- Povedano, Diego. “Contribución al estudio de la etnografía costarricense.” *Repertorio Americano* 3 (1930): 40-43.
- “Costumbres, creencias y fiestas de los indios bribris y cabécares de Talamanca, Costa Rica.” *Viryá* 46 (1924): 4-23.
- Povedano, Tomás. “El lenguaje de los antiguos símbolos. Algo respecto del sello adoptado por la sociedad teosófica. Testimonios transmitidos por la antigua Sabiduría referentes al hundimiento de la Atlántida.” *Viryá* 2 (1908): 76-87.
- “Escuela Nacional de Bellas Artes,” *Pandemonium* 109 (1914): 362-377.
- “Las pirámides.” *Viryá* 26 (1913): 486-493
- “Un artista.” *Páginas Ilustradas* 219 (1909): 3800.
- Prieto, Emilia. “Arte indígena.” *Repertorio Americano* 22 (1932): 352.
- Regidor, Fermín. “Carta abierta a Doris Stone.” *Repertorio Americano* 24 (1948): 384.
- Sánchez, Juan Manuel. “Apuntes acerca de la escultura nacional.” *Brecha* 9 (1961): 4-6.
- “Instantes de México.” *Brecha* 6 (1957): 14.
- “Momentos de México.” *Brecha* 12 (1957): 45-46.
- “Palomas de Tornasol y de Piedra: 'San Fernando' y 'La Esmeralda'.” *Brecha* 1 (1956): 14.
- Sancho, José. “Volúmenes geométricos en la escultura de Francisco Zúñiga.” *Troquel* 11 (1977): 30-31.
- Sotela, Rogelio. “Asdrúbal Villalobos.” *Athenea. Órgano del Ateneo de Costa Rica* 2 (1918): 335-336.
- Sotillo Picornell, José C. “Tomás Povedano.” *Repertorio Americano* 9 (1922): 120-122.

- Soto, Zulay. "La mujer en la América Antigua: atuendos y adornos." *Troquel* 9 (1977): 23-24.
- Stone, Doris. "Los indios de Costa Rica." *Repertorio Americano* 12 (1947): 183-184.
- Triana, Eugenio de. "De la Exposición Nacional. Los cuadros de Povedano." *Athenea* 6 (1918): 419-420.
- . "Exposición Nacional de 1917. Impresiones." *Athenea* 2 (1917): 36-39.
- Tristán, José Fidel. "Notas arqueológicas de la Sabana." *Revista de Costa Rica* 6 (1924): 153-156.
- . "Un ídolo peculiar de las montañas de Costa Rica." *Revista de Costa Rica* 11 (1925): 245-247.
- . "Zoología Arqueológica Indígena. La danta o tapir." *Revista de Costa Rica* 9 (1925): 192-194.
- Valladares, Roberto. "Los supervivientes. Del artista y sus obras." *Páginas Ilustradas* 267 (1911): 3-4.
- Vega Orozco, Higinio. "Nicoya." *Revista de Costa Rica* 8 (1924): 217-220.
- Viquez, Pío. "El Apache." *Costa Rica Ilustrada: Revista quincenal de ciencias, artes y literatura* 1 (1887): 5-6.
- Yglesias Hogan, Rubén. "Impresiones de arte." *Repertorio Americano* 20 (1925): 315-318.
- Zúñiga, Francisco. "Notas sobre la escultura mexicana contemporánea." *Brecha* 2 (1956): 1.

Anales e informes de labores institucionales.

- Museo Nacional de Costa Rica. *Anales del Museo Nacional. República de Costa Rica. Año de 1887.* Tomo I. San José: Tipografía Nacional, 1888.
- . *Informe de labores del año económico de 1899-1900.* San José: Tipografía Nacional, 1900.
- . *Informe presentado al señor Secretario de estado en el Despacho de Fomento por Anastasio Alfaro.* San José: Tipografía Nacional, 1895.
- Primera exposición centroamericana de Guatemala: Documentos relativos a la participación de Costa Rica en dicho certamen.* San José: Tipografía Nacional, 1897.

Catálogos.

- Aguilar, Carlos. *Colección de objetos indígenas de oro del Banco Central, Serie Historia y Geografía* 13. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1972.
- Alfaro, Anastasio. *Catálogo de las antigüedades exhibidas por el Excmo. Sr. D. Julio De Arellano.* Madrid: El Progreso Editorial. 1892.
- Alvarado, Ileana y María Enriqueta Guardia. *Particularite: hitos del arte costarricense en manos particulares.* San José, Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica-Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- Calvo Mora, Marlin, Leidy Bonilla Vargas y Julio Sánchez Pérez. *Gold, Jade, Forests/Oro, jade, bosques: Costa Rica.* Washington: The Trust for Museum Exhibitions, 1995.
- Fernández Esquivel, Patricia. *Sellos precolombinos: imágenes estampadas de Costa Rica.* San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 2004.
- Gamboa Paniagua, Héctor, y Luis Diego Gómez Pignataro, "Notes on the history of the Museo Nacional de Costa Rica." En *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, editado por Elizabeth Benson, 11-13. New York: Harry N. Abrahams, 1981.
- Instituto Nacional de Seguros. *Una Herencia milenaria.* San José: Instituto Nacional de Seguros, 2004.
- Lines, Jorge, comp. *Catálogo descriptivo de los objetos expuestos en la Primera Exposición de Arqueología y Arte pre-Colombino: inaugurada en San José de Costa Rica el 12 de octubre de 1934 en el Teatro Nacional.* San José: Imprenta nacional, 1934.

- . *El arte en Costa Rica. Exposición celebrada en el Teatro Nacional. Sección I El arte aborigen en Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional, 1941.
- Museo de Arte Costarricense. *Arte indígena contemporáneo del sur de Costa Rica*. San José: Museo de Arte Costarricense, 2012.
- Museo Nacional de Costa Rica. *Tesoros del arte precolombino de Costa Rica*. San José: Imprenta Lehmann, 1971.
- Snarskis, Michael. *La cerámica precolombina en Costa Rica*. San José, Instituto Nacional de Seguros, 1983.
- , Julie Jones y Michael Kan. “Preface.” En *Between Continents/Between Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, editado por Elizabeth Benson, 9-10. New York: Harry N. Abrahams, 1981.
- Soldi, Émile. *Les arts méconnus: Les nouveaux musées du Trocadéro*. Paris: E. Leroux, 1881. Acceso 29 de agosto 2014. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39215b/>
- Soto Méndez, Zulay. *Arte precolombino costarricense del Museo del Jade Marco Fidel Tristán (del Instituto Nacional de Seguros)*. San José, INS, 2002.
- . *Museo del Jade Marco Fidel Tristán*. San José INS, 2000.
- , Michael Snarskis y María Eugenia Bozzoli, *Museo del Jade. Instituto Nacional de Seguros*. San José: Instituto Nacional de Seguros, 1979.
- Stone, Doris. *Orfebrería Pre-colombina. Exhibición de la Torre de Oro*. San José: Museo Nacional de Costa Rica – Universidad de Costa Rica, 1951.
- y Carlos Balser. *Arte precolombino de Costa Rica con 20 imágenes a color de la colección del Museo Nacional*. San José: Museo Nacional de Costa Rica, 1962.
- Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal-Museo Nacional de Costa Rica. *Costa Rica, terre de merveilles/Tierra de maravillas*. Québec, Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, 2008.

Tesis, monografías y trabajos finales de graduación.

- Argüello, Juan Emilio. “Análisis de tres esculturas precolombinas de la Zona Atlántica costarricense.” Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Escultura, Universidad de Costa Rica, 1978.
- Ávila Salas, Marjorie. “La representación de lo precolombino en el arte centroamericano contemporáneo: arte visual y literatura.” Tesis doctoral en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica, 2006.
- Corrales Bolaños, Claudia. “Representaciones y estilos decorativos de la metalurgia precolombina costarricense.” Tesis de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Costa Rica, 1975.
- Fernández Esquivel, Patricia. “Definición de estilos orfebres e identificación iconográfica, propuesta teórico metodológica para el estudio de artefactos de metal, Museo del Oro Precolombino del Banco Central de Costa Rica.” Práctica dirigida de Licenciatura en Antropología con énfasis en Arqueología, Universidad de Costa Rica, 1987.
- Fontana Coto, Amalia. “Análisis iconográfico del diseño de metates pertenecientes al Museo del Jade Lic. Marco Fidel Tristán C., Instituto Nacional de Seguros.” Monografía de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Escultura, Universidad de Costa Rica, 1991.
- Gómez Cascante, Luis Alonso. “Propuesta de creación de un centro didáctico y taller de artes plásticas para el Museo del Jade del Instituto Nacional de Seguros.” Proyecto de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, Universidad de Costa Rica, 1984.
- Gólcher, Erika. “El Mundo de las imágenes: Percepción del sector gobernante de Estados Unidos y

- Europa Occidental 1882-1914". Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 1988.
- González Vázquez, Nidia. "Arte precolombino: un pasado para mirar al futuro." Monografía de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, Universidad de Costa Rica, 1995.
- Huertas, María Eugenia. "Arte pre-colombino en Costa Rica". Trabajo final de graduación de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Costa Rica, 1953.
- Jiménez Regidor, Sigfrido. "Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina: fertilidad, status y pertenencia." Tesis de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Cerámica, Universidad Nacional de Costa Rica, 2005.
- Maroto Vargas, Ana Patricia, Gonzalo Mora Chavarría y Elia Pérez Sánchez. "Elementos geométricos presentes en la lítica prehispánica costarricense." Monografía de Seminario de graduación de Licenciatura en Enseñanza de la Matemática, Universidad de Costa Rica, 1994.
- Vargas Benavides, Henry. "El remanente precolombino en el diseño centroamericano contemporáneo. Dialogismo arte/artesanía en la institucionalización regional." Tesis de Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central con mención en Cultura Artística, Universidad Nacional, Costa Rica, 2010.
- . "Proyectualidad en el arte prehispánico costarricense." Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Artes Gráficas, Universidad de Costa Rica, 1999.
- Villegas González, Wilberth. "Ompa-ontla-neci-tetl. El arte animista en la cultura prehispánica costarricense." Tesis de Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Costa Rica, 1967.

Bibliografía.

- Acha, Juan. *Crítica del Arte: teoría y práctica*. México: Editorial Trillas, 1992.
- . *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Coyoacán, 1997.
- Acosta Vega, Ana y Carlos Fonseca Zamora. "La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural costarricense." *Vínculos* 9 (1983): 87-93.
- y Roberto Le Franc. *Breve reseña arqueológica y etnológica de Costa Rica*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Departamento de antropología, 1980.
- Aguilar, Carlos. "El Complejo de las Cabezas Trofeo en la Etnología Costarricense." *Revista de la Universidad de Costa Rica* 7 (1952): 39-62.
- . *El jade y el Chamán*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2003.
- . "El juego de la pelota en la Gran Nicoya." *Revista de la Universidad de Costa Rica* 26 (1969): 35-38
- . *Guayabo de Turrialba. Arqueología de un sitio indígena prehispánico*. San José: Editorial Costa Rica, 1972).
- . *Los Usékares de Oro*. San José: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 1996.
- . *Religión y magia entre los indios de Costa Rica de origen sureño*. San José: Universidad de Costa Rica, 1965.
- . *Retes. Un depósito arqueológico en las faldas del Irazú*. San José: Trejos Hermanos, 1953.
- Alcina Franch, José. *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Alfaro, Anastasio. *Antigüedades de Costa Rica*. San José: Tipografía Nacional, 1894.
- . *Investigaciones Científicas*. San José: Imprenta Trejos Hermanos, 1935.
- Alvarado Venegas, Ileana. *Historia del arte costarricense*. San José: Fundación Museos del Banco Central, 2006.
- y Efraín Hernández Villalobos. *La animalística en el arte costarricense*. San José: Fundación Museos del Banco Central, 2006.

- Balsler, Carlos. *El jade de Costa Rica*. San José: Imprenta Lehmann, 1974.
- . *El jade precolombino en Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional, 1953.
- . *Jade Precolombino de Costa Rica*. San José: Instituto Nacional de Seguros, 1980.
- . “Some Costa Rican Jade Motifs.” En *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*, editado por Junius B. Bird, Gordon F. Ekholm, Doris Zemurray Stone y Gordon R. Willey, 210-217. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- Barahona Jiménez, Luis. *Apuntes para una historia de las ideas estéticas en Costa Rica*. San José: Dirección de publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1982.
- Bauer, Herman. *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*, trad. Rafael Lupiani. Reimpr., Madrid: Taurus, 1984.
- Bolaños Arquín, Margarita y Olga Echeverría Murray, eds. *La mirada antropológica de María Eugenia Bozzoli (1960-1985)*. San José: EUNED, 2015.
- Boone, Elizabeth Hill. “Collecting the Pre-Columbian Past: Historical Trends and the Process of Reception and Use.” En *Collecting the Pre-Columbian Past*, editado por Elizabeth Hill Boone, 315-330. Washington: Dumbarton Oaks, 1993.
- Bordieu, Pierre. “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística.” En *Image 1. Teoría Francesa y Francófona del lenguaje visual y pictórico*, editado por Desiderio Navarro, 189-221. La Habana: Casa de las Américas -UNEAC - Embajada de Francia en Cuba, 2002.
- Bozzoli, María Eugenia y Maureen Sánchez. “La iconología en la arqueología: enfoque metodológico.” En *II Congreso científico sobre pueblos indígenas: del conocimiento ancestral al conocimiento actual, visión de los indígenas en el siglo XXI*, editado y compilado por Ana Cecilia Arias Quirós, María Eugenia Bozzoli, Giselle Chang Vargas y Myrna Rojas Garro, 171-179. San José: Sección de Impresión del SIEDIN, 2003.
- Braun, Barbara. *Pre-columbian Art in the Postcolumbian World: Ancient American Sources of Modern Art*. New York: Harry N. Abrahams, Inc., 1993.
- . “Precolumbian Art of Costa Rica: Some Unresolved Problems.” *Art Journal* 42, 2 (1982): 144-147. Acceso 8 de noviembre, 2012. <http://www.jstor.org/stable/776546>.
- Carrol, Noël. *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. New York: Routledge, 1999.
- Chaves Chaves, Sergio y Amalia Fontana Coto. *Lítica precolombina. Artefactos en piedra de la colección del INS*. San José: Instituto Nacional de Seguros, 1993.
- Chang Vargas, Giselle. “Algunos elementos en torno al desarrollo artesanal indígena y el marco institucional.” En *Memorias del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica*, editado por Ramiro Barrantes, María Eugenia Bozzoli y Patricia Gudiño, 45-51. San José: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Instituto Geográfico de Costa Rica, 1986.
- . “Tradición y novedad en la artesanía costarricense” y “Comunidades de tradición artesanal: los pueblos indígenas.” En *Nuestras artesanías*, editado por Giselle Chang Vargas, 13-52 y 303-320. San José: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2001.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Coe, Michael D. “From Huaquero to Connoisseur; the Early Market in Pre-Columbian Art.” En *Collecting the Pre-Columbian Past*, editado por Elizabeth Hill Boone, 271-290. Washington: Dumbarton Oaks, 1993.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. México: CONACULTA, 2014.
- Comisión Nacional de Defensa del Patrimonio Nacional. *Seminario taller patrimonio cultural: acuerdos finales*. San José: Imprenta Nacional, 1982.
- Corrales Ulloa, Francisco. *Asentamientos Cacicales con Esferas de Piedra del Diquís: Sitio de Patrimonio Mundial*. San José: Museo Nacional de Costa Rica, 2015.

- “El pasado negado: la arqueología y la construcción de la nacionalidad costarricense.” *Vínculos* 24 (1999): 1-26.
- “La arqueología en Costa Rica en la primera década del siglo XXI.” En *La historiografía costarricense en la primera década del siglo XXI: tendencias, avances e innovaciones*, editado por David Díaz Arias, Iván Molina Jiménez y Ronny Viales Hurtado, 27-54. San José: Editorial UCR, 2014.
- “La delgada línea entre la arqueología y el coleccionismo: el interés por el pasado precolombino en el siglo XIX.” En *Ciencia y técnica en la Costa Rica del siglo XIX*, comp. Giovanni Peraldo Huertas, 265-297. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2002.
- “La investigación arqueológica en Costa Rica al finalizar el siglo XX y empezar el XXI.” En *Entre dos siglos: la investigación histórica costarricense (1992-2002)*, editado por Iván Molina Jiménez, Francisco Enríquez Solano y José Manuel Cerdas Albertazzi, 25-46. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2003.
- “Modelos del desarrollo precolombino en Costa Rica.” *Yaxkin* XXI (2004): 75-88.
- “...Unos miles de indios semibárbaros...”: el pasado indígena, la creación del Museo Nacional y la identidad costarricense.” En *Fin de siglo XIX e identidad en México y Centroamérica*, comp. Francisco Enríquez Solano e Iván Molina Jiménez, 335-356. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000.
- y Adrián Badilla Cambroner. “Asentamientos precolombinos con esferas de piedra en el Delta del Diquís, sureste de Costa Rica.” *Vínculos* 35 (2012): 19-66.
- , Ifigenia Quintanilla y Orlando Barrantes. *Historia precolombina y de los siglos XVI y XVII del sureste de Costa Rica*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Organización de los Estados Americanos, 1988.
- Cuevas Molina, Rafael. *Identidad y cultura en Centroamérica: nación, integración y globalización a principios del siglo XXI*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006.
- Danto, Arthur. *Qué es arte*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Dickie, George. *The Art Circle*. U.S.A.: Chicago Spectrum Press, 1997.
- Dockstader, Frederick. *Arte indígena de Mesoamérica*. Trad. Concepción Zorrilla de San Martín. New York: Editors Press Service, 1967.
- Echeverría, Carlos Francisco. *Historia crítica del arte costarricense*. San José: EUNED, 1986.
- Fallas Monge, Carlos Luis. *El aprendizaje de los oficios en Costa Rica: visión histórica*. San José: INA, 1986.
- Fernández de Tinoco, María. *Una ocarina hueta de 18 notas del Museo Nacional de Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional, 1937.
- Fernández Esquivel, Patricia. “Orfebrería precolombina: formas de utilización e interpretación iconográfica.” *Vínculos* 21 (1997): 59-78.
- Fernández Lobo, Mario. “Las ideas estéticas de Rafael Estrada.” *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 6 (1959): 55-57.
- Ferrero, Luis. *Costa Rica precolombina*. Reimp. San José: Editorial Costa Rica, 2000.
- *Del oro Precolombino (ensayos)*. San José: EUNED, 2003.
- *Entre el pasado y el futuro*, 3ª ed. San José: Editorial Costa Rica, 2001.
- *La escultura en Costa Rica*. San José, Editorial Costa Rica, 1979.
- *¿Por qué prehistoria si hay historia precolombina?*. San José: EUNED, 1986.
- *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*. Reimpr., San José: EUNED, 2004.
- *Zúñiga, Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1985
- Fontana Coto, Amalia. *Diseños del pasado que perduran para siempre; hacia una aproximación en el diseño bidimensional de la cerámica precolombina de la Región Arqueológica de la Gran*

- Nicoya de Costa Rica*. San José: Instituto Nacional de Seguros, 2001.
- Fonseca Zamora, Óscar. *Historia Antigua de Costa Rica: surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense*. Reimp. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.
- *¿Historia antigua para qué?: la herencia cultural y su relevancia para el futuro de los pueblos latinoamericanos*, Avances de Investigación del Centro de Investigaciones Históricas 43. San José: Universidad de Costa Rica, 1988.
- Fumero, Patricia. *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica: 1850-1914*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2010.
- Gagini, Carlos. *Aborígenes de Costa Rica*. San José: Imprenta Trejos Hermanos: 1917.
- Gamboa Paniagua, Héctor. *Vocabulario arqueológico costarricense*. San José: Museo Nacional de Costa Rica, 1974
- Giammoro, Christina. *Deredia y el simbolismo transmutativo*. Italia: Bandecchi & Vivaldi, 2009.
- Gólcher, Erika. “Costa Rica en un mundo de imperios: las exposiciones internacionales.” *Revista del Colegio de Licenciados y Profesores* 3 (1991): 24-27.
- “Imperios y ferias mundiales: la época liberal.” *Anuario de estudios centroamericanos* 24 (1998): 75-94.
- González Kreysa, Ana Mercedes. *Historia general del arte*. Vol. 1. San José: EUNED, 2004.
- *Historia general del arte*. Vol. 2. San José: EUNED, 2007.
- González Chaves, Alfredo y Fernando González Vázquez. *Poblados amerindios de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica-Colegio de Licenciados y Profesores en Letras, Filosofía, Ciencias y Artes, 1992.
- Harris, Marvin. *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Hartman, Carl V. *Arqueología costarricense: textos publicados y diarios inéditos*. Traducción Anita Ohlsson de Formoso. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1991.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2003.
- Jiménez Matarrita, Alexander. *El imposible país de los filósofos*. San José: Editorial UCR, 2008.
- Jiménez Regidor, Sigfrido e Irene Alfaro Ulate. *Sellos cerámicos de Costa Rica precolombina fertilidad y estatus*. Heredia: EUNA, 2009.
- Holmes, William Henry. *Ancient Art in the Province of Chiriqui (Colombia)*. Washington: Government Printing Office, 1888.
- Hurtado de Mendoza, Luis. *Historia Antigua de Turrialba*. San José: Litografía e Imprenta LIL, 2004.
- Instituto Costarricense de Turismo. *Arqueología de Costa Rica*. Madrid: Ediexport, 1981.
- Isman, Fabio y Jiménez Deredia, eds. *Deredia en Roma/Deredia in Rome*. Roma: Associazione Culturale La Ruta de la Paz/Mondadori Electa, 2009.
- Kandler, Christian. “Reseña histórica del Museo Nacional (1887-1982)” en *Museo Nacional de Costa Rica “Más de cien años de historia”*. Madrid: Incafo, 1987.
- Klein, Cecelia, ed. “Theory, Method & Future of the Pre-Columbian Art History, 100th Annual Conference of the College Art Association, Los Angeles, California, February 24, 2010.” *Journal of Art Historiography* 7 (2010). Acceso noviembre 7, 2013. <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/klein.pdf>
- Kubler, George. “Aesthetics since Amerindian Art before Columbus.” En *Collecting the Pre-Columbian Past*, editado por Elizabeth Hill Boone, 35-48. Washington: Dumbarton Oaks, 1993.
- Láscaris, Constantino. *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica*. San José: Stvdivm, 1983.
- Lines, Jorge. *Cabezas-retrato de los Huetares*. San José: Imprenta Universal, 1941.
- “Esbozo arqueológico de Costa Rica,” en *Actas de la Primera Sesión celebrada en la Ciudad de México en 1939, del Vigésimoséptimo Congreso Internacional de Americanistas*, 217-222.

- México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública, 1939.
- “La concepción del mundo de los aborígenes de Costa Rica.” *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 3 (1958): 231-247
- *Los altares de Toyopán*. San José: Imprenta Lehmann, 1935.
- *Una huaca en Zapandí*. San José: Imprenta Lehmann, 1936.
- Lucie-Smith, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino / Thames & Hudson, 1994.
- Malavassi Aguilar, Rosa Elena. “Balance de los trabajos finales de graduación presentados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (1947-2007).” *Proyecto: Hacia una historia de las artes costarricenses* (Diciembre 2008). Acceso 15 de abril, 2010. http://bellasartes.ucr.ac.cr/wp-content/uploads/2009/08/tesis-bellas-artes_informe_final1.pdf
- Mejías Cubero, Rodolfo. “El arte prehispánico costarricense como fuente para el diseño plástico contemporáneo.” *Kañina* XXXIV (2010): 191-200.
- Miller Graham, Mark. “Iconography and Jade in Costa Rica,” *Vínculos* 21 (1997): 17-28.
- Moas Madrigal, Manuel. *El costarricense y su mobiliario*. San José: EUNED, 1994.
- Molina, Iván. *Costarricense por dicha: identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. 4ª reimp. San José: EUOCR, 2010.
- *La educación en Costa Rica de la época colonial al presente*. San José: EDUPUC, 2016.
- *Revolucionar el pasado. La historiografía costarricense del siglo XIX al XXI*. San José: EUNED, 2012.
- Murillo Chaverri, Carmen. “Los grupos indígenas costarricenses conceptualizados como etnias subalternas: análisis de sus implicaciones.” *En Memorias del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica*, editado por Ramiro Barrantes, María Eugenia Bozzoli y Patricia Gudiño, 41-43. San José: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Instituto Geográfico de Costa Rica, 1986.
- Obregón, Clotilde. “Los cincuenta años de la Universidad de Costa Rica.” *Revista de Historia* 21-22 (1990): 359-389.
- Ovares, Flora. *Crónicas de lo efímero. Revistas Literarias de Costa Rica*. San José: EUNED, 2011.
- Pakkasvirta, Jussi. *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005.
- Palmer, Steven. “Sociedad anónima, cultura oficial: Inventando la nación en Costa Rica, 1848-1900.” *En Héroes al gusto y libros de moda, sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900)*, editores Iván Molina y Steven Palmer, 257-323. San José: EUNED, 2004.
- Pappe, Silvia. *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. México D.F.: Universidad Autónoma de Metropolitana, 2001.
- Pasztory, Esther. *Thinking with Things; Towards a New Vision of Art*. Texas: Texas University Press, 2005.
- Pino Mora, Georgina. *Las artes plásticas*. Reimp., San José: EUNED, 1989.
- Price, Sally. “Autoridad y alteridad: reflexiones sobre el arte.” *En De palabra y obra en el Nuevo mundo 3. La formación del otro*, editores Miguel León Portilla, Manuel Gutiérrez Estévez, Gary H, Gossen, J. Jorge Klor de Alva, 431- 452. Madrid: Siglo XXI Editores, 1993.
- Polakowsky, Helmuth. *Antigüedades de Costa Rica*. San José: Tipografía Nacional, 1890.
- Quesada Camacho, Juan Rafael. *América Latina: memoria e identidad: 1492-1992*. San José: Editorial Respuesta, 1993.
- *Historia de la historiografía costarricense, 1821-1940*. Reimpr. San José: Editorial de la

- Universidad de Costa Rica, 2003.
- “La educación en Costa Rica: 1920-1949.” En *Historia de la educación costarricense*, editado por Jorge Mario Salazar Mora, 117-192. San José: EUNED, 2003.
- Quintanilla, Ifigenia. *Esferas precolombinas de Costa Rica*. San José: Fundación Museos del Banco Central, 2007.
- Ramírez, Juan Antonio. “Iconografía e iconología.” En *Historia de las ideas estéticas contemporáneas, vol 2*, editor Valeriano Bozal, 227-244. Madrid: Visor, 1996.
- *Medios de masas e historia del arte*, 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- Rojas, José Miguel. *Arte Costarricense: un siglo*. San José: Editorial Costa Rica, 2003.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones FARBEN, 1995.
- Rovinski, Samuel. *La política cultural en Costa Rica*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la Cultura / Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1977.
- Salazar, Jorge Mario. *Crisis liberal y estado reformista: Análisis político-electoral 1914-1919*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- Sánchez Zumbado, Jimena. “Arte y Currículum: La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (1897-2015).” *Humanidades* 6 (Enero-junio 2016). Acceso 3 de julio, 2017. <http://dx.doi.org/10.15517/h.v6i1.24963>.
- Sanou, Ofelia y Florencia Quesada, “Orden, progreso y civilización (1871-1914). Transformaciones urbanas y arquitectónicas.” En *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*, editado por Elizabeth Fonseca y José Enrique Garnier, 219-318. San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 1998.
- Segura Montero, Alberto, ed. *La Polémica (1894-1900): El nacionalismo en la literatura*. San José: EUNED, 1995.
- Sibaja Álvarez, Alberto. *Esferas de piedra en Costa Rica: Enigma en el Delta del Diquís*. San José: Alberto Sibaja Álvarez, 2004.
- Solano, Vivian. *Plaza de la Cultura 25 aniversario*. San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 2007.
- Solórzano Fonseca, Juan Carlos. “Reflexiones en torno a la historia y la arqueología en Costa Rica durante el siglo XIX”. En *Ciencia y técnica en la Costa Rica del siglo XIX*, comp. Giovanni Peraldo Huertas, 239-264. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2002.
- Solórzano Salmerón, José Manuel. “El arte precolombino en el quehacer académico costarricense: trabajos finales de graduación (1953-2005).” *ISTMO* no. 22 (enero-junio 2011). Acceso 9 de setiembre de 2011. <http://istmo.denison.edu/n22/proyectos/01.html>
- Soto Quirós, Ronald y David Arias Díaz. *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: de la Colonia a las Repúblicas Liberales*. San José: FLACSO, 2006.
- Sparke, Penny. *Diseño y cultura. Una introducción: desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Stone, Doris. *Rasgos de culto en el sureste de Costa Rica y su significado*. San José: Imprenta Lehmann, 1962.
- “The Stone Sculpture of Costa Rica.” En *Essays in Pre-Columbian Art and Archeology*, editado por Junius B. Bird, Gordon F. Ekholm, Doris Zemurray Stone y Gordon R. Willey, 192-209. Cambridge: Harvard University Press, 1961.
- y Carlos Balser. *Aboriginal Metalwork in lower Central America*. San José: Editorial Antonio Lehmann, 1967.
- Thuillier, Jacques. *Teoría general de la historia del Arte*. México: FCE, 2006.
- Tristán, José Fidel. *Diario de arqueología de José Fidel Tristán*, editado por Myrna Rojas Garro y

- Gabriela Villalobos Madrigal. San José: Museo Nacional de Costa Rica, 2007.
- Troyo, Elena. "La arquitectura en la Costa Rica Antigua." En *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*, ed. Elizabeth Fonseca y José Enrique Garnier, 15-79. San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica, 1998.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. *Pintores de Costa Rica*, 3^o ed. San José, Editorial Costa Rica, 1978.
- Viales Hurtado, Ronny. "El Museo Nacional de Costa Rica y los albores del discurso nacional costarricense (1887-1900)." *Vinculos* 21 (1995): 99-123.
- . "Libre cambio, universalismo e identidad nacional: La participación de Costa Rica en las exposiciones internacionales de finales del siglo XIX." En *Fin de siglo XIX e identidad en México y Centroamérica*, compiladores Francisco Enríquez Solano e Iván Molina Jiménez, 357-387. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000.
- Vargas Benavides, Henry. "Análisis estructural y semiótico de una máscara boruca." *Inter Sedes* 14 (2007): 205-215.
- . "De cazadores de cabezas y Mickey Mouse," *Escena* 65 (2009): 74-84.
- . *Diseño precolombino en Costa Rica: análisis de objetos de cerámica y piedra del Museo Nacional*. San José: Editorial UCR, 2015.
- . "La huella gráfica de Juanita Segundo Sánchez." *Escena* 61 (2007): 55-66.
- . "Remanente prehispánico y producción no tradicional. De graffitis, metaglifos y Quetzalcoátl." *Escena* 62 (2008):15-24.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Williams, Elizabeth A. "Collecting and Exhibiting Precolumbiana in France and England, 1870-1930." En *Collecting the Pre-Columbian Past*, editado por Elizabeth Hill Boone, 123-140. Washington: Dumbarton Oaks, 1993.
- Woodbridge París, Richard. *Historia de la Arquitectura en Costa Rica*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 2003.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraccion y naturaleza*, 2^o reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Zambrana, Antonio. *Ideas de Estética, Literatura y Elocuencia*. San José: Tipografía Nacional, 1896.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. "Arte y literatura en Costa Rica y México," en *Fin de Siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*, compiladores Francisco Enríquez Solano e Iván Molina, 283-306. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000.
- . *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- . *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense, 1994.