



ESCENA. Revista de las artes

ISSN: 2215-4906

escena.iiarte@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Montero Rodríguez, Daniel
Del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense
(1970-1978). Manuel de la Cruz González, "Felo" García y Lola Fernández
ESCENA. Revista de las artes, vol. 79, núm. 2, 2020, -Junio, pp. 8-31
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561162541003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense (1970-1978). Manuel de la Cruz González, “Felo” García y Lola Fernández

*From Abstract Art to Neofiguration in the Costa Rican
Painting (1970-1978). Manuel de la Cruz González,
“Felo” García and Lola Fernández*

Daniel Montero Rodríguez



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense (1970-1978). Manuel de la Cruz González, “Felo” García y Lola Fernández

From Abstract Art to Neofiguration in the Costa Rican Painting (1970-1978). Manuel de la Cruz González, “Felo” García and Lola Fernández

Daniel Montero Rodríguez¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recibido: 10 de mayo de 2019 **Aprobado:** 27 de setiembre de 2019

Resumen

El estudio del proceso de transición del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense (1970-1978) a partir de los trabajos pictóricos de Manuel de la Cruz González, Rafael “Felo” García y Lola Fernández se realiza a través del análisis de la semiótica y el método hipotético deductivo, para lo cual se emplean tres niveles semiológicos: sintáctico, semántico y pragmático. Esto permite determinar tanto la finalización de la pintura abstracta, como los inicios de la neofiguración en el país para, finalmente, valorar cómo fue el cambio de estilos en el contexto socio-cultural costarricense. En una primera instancia, se analizan las obras *Blanco interrumpido* (1971) de Manuel de la Cruz González, *Ola creciente* (1967) de “Felo” García y *Supervivencia* (1971) de Lola Fernández, las cuales representan la abstracción geométrica, el expresionismo abstracto y el informalismo, respectivamente, en Costa Rica. De esta forma, se observa que el arte abstracto no solo significó ruptura en el medio plástico nacional, sino que implicó una revolución pictórica, al posibilitar nuevas formas de trabajo artístico en el país. Por otra parte, el análisis de los niveles semióticos en las obras *Desnudo rojo* (1978) de Manuel de la Cruz González, *Tugurios* (1970) de “Felo” García y *Segunda etapa: cuarta escalera de la serie: Arquetipo* (1976) de Lola Fernández, con las cuales se establece los inicios del estilo neofigurativo en la pintura costarricense. De este modo, se confirma esa postura revolucionaria del arte abstracto, pues la nueva figuración representa ese cambio artístico que se consigue gracias al rompimiento generado por la abstracción. Finalmente, la

¹ Profesor de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (UCR), Sede de Occidente. Máster en Artes Visuales por la UCR. Correo electrónico: danielmont84@gmail.com

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

Palabras clave: semiótica; abstraccionismo; neofiguración; pintura; Costa Rica

Abstract

The transition process from abstract art to neofiguration in the history of Costa Rican painting, which is present in the pictorial works of Manuel de la Cruz González, Rafael “Felo” García and Lola Fernández, was studied through semiotic analysis and the use of the hypothetic-deductive method, while employing all three semiological levels: syntactic, semantic and pragmatic. These methods allowed us to determine both the end of the abstract painting, as well as the beginnings of neofiguration in Costa Rica, which in turn helped us assess the impact of this change of artistic style in the Costa Rican socio-cultural context. In a first instance, we analyzed the works *Blanco interrumpido* (1971) by Manuel de la Cruz González, *Ola creciente* (1967) by “Felo” García and *Supervivencia* (1971) by Lola Fernández, which represented in Costa Rica geometric abstraction, abstract expressionism and informalism, respectively. Therefore, we could conclude that abstract art was not only disruptive in the national plastic scene, but it also sparked a pictorial revolution, thus generating new forms of artistic work in Costa Rica. On the other hand, the analysis of the semiotic levels in the works *Desnudo Rojo* (1978) by Manuel de la Cruz González, *Tugurios* (1970) by “Felo” García and *Segunda etapa: cuarta escalera de la serie: Arquetipo* (1976) by Lola Fernández, establishes the beginnings of the neofigurative style in the Costa Rican painting. Consequently, this revolutionary take on abstract art is confirmed, as the new figuration represents the artistic change achieved by the breakthrough fostered by abstractionism. Finally, the transition from the abstract to the neofigurative style in the artistic, cultural and social context of Costa Rica was made evident by contrasting the works of both styles in the artists, as well as comparing the works of the aforementioned artists. The rupture of abstractionism and the evidence found of a Costa Rican neofiguration movement, with all its particularities, served as a confirmation of the existence of neo-figuration in the country, as well as the plastic revolution that this movement created, which opened new artistic possibilities for the Costa Rican painting scene.

Keywords: semiotics; abstractionism; neofiguration, Costa Rica; painting

Introducción

El texto artístico, como producto de un determinado grupo humano, lleva en su genética el germen social. De igual manera, se constituye en eco de las transformaciones sociales como continuación de los productos culturales heredados. Por ende, el texto artístico sirve como lectura primigenia de los cambios contextuales donde se origina. En este sentido, el estudio de los textos pictóricos de Lola Fernández (1926-), Rafael Ángel “Felo” García (1928-) y Manuel de la Cruz González (1909-1986) posibilitan una aproximación a las conformaciones socio-culturales de la Costa Rica de fin de siglo XX. Por lo tanto, se puede establecer una interrogante básica que sirva de guía al proceso indagatorio: ¿cuál es el proceso de los significados que subyace en la transición del arte abstracto a la neofiguración, dentro de las producciones visuales costarricenses de Manuel de la Cruz González Luján, Rafael Ángel “Felo” García Picado y Lola Fernández Caballero?

Así, el tema eje de esta propuesta está constituido por el interés en el análisis semiótico de la obra artística como fuente de información y conocimiento que permite encontrar los significados propios de la transición de lo abstracto a la neofiguración, mediante la concepción teórica de la pintura como producto social y cultural. Se desarrolla un estudio que observa el proceso de permutación en el arte costarricense, concretamente, la transformación que se produce del arte abstracto al de la neofiguración, a través de las pinturas de estos tres artistas costarricenses (Lola Fernández Caballero, Rafael Ángel “Felo” García y Manuel de la Cruz González), durante el último cuarto del siglo XX. De este modo, el producto cultural (la pintura) sirve como objeto de estudio, sobre todo en su aspecto (re)representativo de una neofiguración que revisa la imagen. Esto es significativo en tanto establece no solo la variación que comprende parte de la historia de la pintura costarricense, sino que determina cómo se propone el inicio del movimiento neofigurativo en el país.

Estudios sobre el tema

Sobre la neofiguración costarricense, se encuentra el trabajo de Ericka Solano Brizuela (2014) titulado “José Miguel Rojas en el contexto de la neofiguración: pintura y obra gráfica de 1984 a 1997”. Este consiste en un estudio tanto del fallo del jurado de la I Bienal Centroamericana de Pintura, en 1971, como de las teorías propuestas por la crítica del arte Marta Traba. Asimismo, el análisis aborda las obras del artista costarricense José Miguel Rojas. Una lectura minuciosa del texto permite observar que muestra un desfase considerable. En primer lugar, la autora establece –puntualmente– el inicio del auge de la neofiguración en Costa Rica a partir de 1971 y en la I Bienal. Solano Brizuela realiza su propuesta a partir de las críticas de la época de dicho certamen y, luego, da un salto de casi década y media, hasta estudiar las obras de José Miguel Rojas en el periodo comprendido por los años de 1984 a 1997. El estudio no contempla un análisis de las primeras obras neofigurativas en el país,

sino que existe un vacío temporal entre las críticas artísticas, el fallo del jurado de la I Bienal y el contexto del corpus de obras artísticas de José Miguel Rojas que examina.

Por otra parte, Solano (2014) incluye algunos comentarios que podrían considerarse juicios de valor, pues sostiene que: “a propósito de la neofiguración dentro de la plástica costarricense se ha señalado que esta surgió como resultado de la I Bienal Centroamericana de Pintura realizada en 1971” (p. 226). Esto lo señala a través de los comentarios de Guillermo Montero quien, por el contrario, sustenta que este hecho es posible a causa de los sucesos de la época, no debido únicamente a la I Bienal, como afirma Solano.

la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971); durante este periodo de 1965 a 1971, los cambios serán tan radicales en la relación centro-periferia, que podríamos afirmar que el surgimiento de la neofiguración y la resistencia a la penetración cultural desde los centros hegemónicos, dará como resultado, una oposición a las tendencias no figurativas que caracterizaron la década de los años sesentas (Montero, 2012, p. 85).

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

Acercamiento teórico-metodológico: semiótica, arte abstracto y neofiguración

Análisis semiótico

Para efectos de este estudio, es fundamental considerar los tres niveles que corresponden al funcionamiento de los signos, con el fin de procurar un coherente análisis semiótico del texto artístico. Tales niveles se dan en un orden que guía el proceso gradual de interpretación del signo en la obra: sintáctico, semántico y pragmático. Estos permiten realizar una interpretación del significante, el significado y su practicidad en el contexto: “el nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios” (Talens, Tordera, Romera y Hernández, 1999, p. 47). Es

decir, constituyen la suma de significantes y significados que proporcionan una relación coherente con la realidad. Por otra parte, la contextualización de las obras es la tercera fase del análisis semiológico, denominado nivel pragmático.

Constructo conceptual de arte abstracto

El concepto de arte abstracto debe conocerse a partir de sus orígenes. En este sentido, Karl Ruhrberg y Klaus Honnef consideran que el arte abstracto tiene sus primeros acercamientos con el suprematismo y el constructivismo rusos. Según estos, son los movimientos donde se divisa la interpretación de la obra de arte como forma, sin importar la representación:

Malévich ha pasado a la historia del arte como el iniciador del suprematismo. Este extraño neologismo quería expresar un objetivo muy simple: el de dar la supremacía a los medios básicos del arte, el color y la forma, sobre la mera representación de fenómenos del mundo visible (2005, p. 162).

Así, para Ruhrberg y Honnef, Kasimir Malévich es uno de los precursores de este movimiento, quien delimita el pensamiento de la abstracción como ese arte que se aleja de la representación real y da prioridad a los elementos artísticos de la pintura. Es decir, se interpreta como ruptura entre las formas tradicionales de representación figurativa. Por otra parte, la concepción de no-figuración es relevante porque permite desarrollar el concepto de abstracción o arte abstracto. Ana Mercedes González Kreysa, en *Historia general del arte* (2007), explica la definición para tendencias no figurativas:

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

Por lo tanto, se comprende el sentido de no-figuración, arte no-objetual o abstraccionismo, dentro de la referencialidad del estudio. Sin embargo, en primer lugar, se prefiere el uso del término arte abstracto, pues, como explica González Kreysa, es un convencionalismo. En segunda instancia, se emplea el término no-figuración por su relación con la obra pictórica, como representante de la realidad visual y no-referencialidad inmediata.

Constructo conceptual de neofiguración

Para Simón Marchán, el concepto de neofiguración no solo se debe interpretar como una vuelta a la figuración a partir de la representación icónica, sino como transición entre estéticas. Es decir, consiste en un concepto doblemente ambiguo:

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

En definitiva, se debe comprender la neofiguración como esa tendencia artística de ruptura, la cual genera una variante significativa en el modo de representar y re-significar la plástica vanguardista. Se considera una manifestación ambigua, pues es indeterminada al estar entre el informalismo y la representación figurativa. Para delimitar este término, ya que, desde su interpretación como esa ambigüedad figura-representación-ícono cabría la posibilidad de incluir todas las tendencias que han reestablecido la representación icónica, el teórico atribuye al concepto (nueva figuración) un valor de *transición*: “la neofiguración en el sentido estricto fue una transición entre el informalismo y las tendencias representativas ulteriores. Recupera la representación icónica, acudiendo todavía a muchos procedimientos y elementos informales” (Marchán, 2012, p. 20). De este modo, el término logra interpretarse como transición entre formas estéticas y, a la vez, se propone la relación entre no-figuración y neofiguración, pues esta última guarda con la primera características particulares que las vinculan estéticamente.

Por lo tanto, con el entendido de la ruptura que significó la no-figuración es que resulta posible comprender la misma existencia de la neofiguración, no solo como negación de la abstracción, sino como una vuelta a la figuración. De lo contrario, sería solamente una continuación más de la figuración. Es, precisamente, la negación de la figuración por parte de la abstracción, el retorno a esta y la adopción de particularidades de la no-figuración lo que hace posible la existencia de la neofiguración². Además, es necesario considerar que

² En el caso de considerar la neofiguración en Costa Rica es necesario estimar que dentro del estudio se analiza semióticamente un proceso de transición artístico. Es decir, la transición del arte abstracto a la neofiguración costarricenses. En este sentido, quedan por fuera procesos de representación tradicional (figuración) que se comienzan a desfigurar, que se pueden estar dando entre la décadas de 1950 y 1960 en el país. Por lo tanto, se estudia un proceso transitorio sobre la neofiguración puramente costarricense.

la neofiguración fue una tendencia artística de las décadas de 1960 y 1970 como reacción ante el contexto socio-político de esos tiempos.

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

Por lo tanto, la neofiguración se considera como esa tendencia que reacciona ante un arte no-figurativo y un contexto sociopolítico que le anteceden al generar cierto grado de ruptura entre tendencias artísticas anteriores, tanto académicas (figuración tradicional) como informalistas. Pero, es ambigua porque incorpora formalismos plásticos de arte no-figurativo y re-presenta la figura humana como germen social vulnerable y angustiado, de modo que es un arte de tránsito.

Contexto sociohistórico de la transición del arte abstracto a la neofiguración: I Bienal Centroamericana de Pintura y Salones Nacionales de Artes Plásticas

I Bienal Centroamericana de Pintura

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

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

A nivel nacional, la década de 1970 significó una época conflictiva en el plano social, la cual trascendió al horizonte cultural. La sociedad costarricense se vio invadida por nuevas

ideologías y movimientos de protesta como consecuencia de una influencia extranjera que se debatía entre problemáticas de carácter global, según lo indica María Enriqueta Guardia:

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

En cuanto a la I Bienal Centroamericana de Pintura, según la historiadora del arte Eugenia Zavaleta, la razón del veredicto quedó clara al día siguiente de inaugurado el certamen, cuando se efectuó una mesa redonda sobre la pintura centroamericana. Zavaleta explica:

La crítica de arte Marta Traba manifestó que el arte de vanguardia latinoamericana había dejado de comunicar porque, al incorporar un lenguaje que no correspondía con su propia crisis sino con la norteamericana, se había convertido en una imitación del arte captado, a través de los medios de comunicación colectivos, de dicha sociedad de consumo (1994, p. 155).

De esta manera, se comprende la perspectiva del jurado y el motivo por el cual consideraron algunas de las obras costarricenses, sobre todo las de carácter no-figurativo, como no merecedoras de reconocimiento alguno. De acuerdo con Guillermo Montero, respecto al veredicto de esta Bienal (y la circunspección que tuvo a nivel local con el tiempo) se observa lo siguiente: “la negativa de conceder un premio a Costa Rica ha sido interpretado, con los años, como una reacción contra la pintura no-figurativa” (2012, p. 87). Esto no se debe solo al hecho irrefutable de que, en Costa Rica, no se podían representar fuertes acontecimientos político-sociales, sino por la misma tendencia de los artistas, tras este resultado, de abandonar toda manifestación no-figurativa en la pintura del país. El resultado final del jurado también se consideró como una predisposición positiva hacia la tendencia del arte neofigurativo en Latinoamérica. Así, la predilección del jurado por esta última es evidencia importante del impulso que tendría:

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

De esta manera, queda claro cómo la década de 1970, dentro del panorama de la I Bienal Centroamericana de Pintura –y a pesar de los problemas sociopolíticos que atravesaba el resto de la región– significó para la plástica costarricense una paradoja. Esto dado que los hechos socioculturales implicaban no solo un término de la no-figuración, sino que provocaban el debate entre esta y una nueva forma pictórica, surgida como consecuencia del fin de la primera.

Salones Nacionales de Artes Plásticas

De acuerdo con el estudioso y pintor José Ricardo Rojas, los Salones Nacionales de Artes Plásticas surgieron en dos etapas. La primera etapa (1972 a 1983) fue cuando se identificó un cambio en la pintura de la plástica costarricense, tanto por el notable abandono de la abstracción como por la incorporación de una pintura que retoma la figuración. En una segunda etapa, los Salones Nacionales de Artes Plásticas, que eran responsabilidad de la Dirección General de Artes y Letras, pasaron a ser responsabilidad del Museo de Arte Costarricense (Rojas, 1994, pp. 7-16). Estos espacios permitieron ver no solo la plástica nacional sino, a su vez, los cambios y nuevos rumbos en la creación pictórica del país.

Parte de los motivos por los cuales se retomaron los Salones Nacionales de Artes Plásticas está relacionada con una iniciativa del Estado dirigida a generar un enfoque cultural con sentido oficial. Rojas explica que el Partido Liberación Nacional intentó, entre 1970 y 1978, llevar a cabo un plan reformista. Dentro de este se creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, cuyo el propósito era generar una sociedad económica estable y culta (1994, p. 5). Para Iván Molina Jiménez, lo que se buscaba era producir una *cultura oficial*: “a su vez, el Estado procuró institucionalizar una cultura oficial, mediante instancias especializadas, empleos y premios, todo lo cual culminó en la organización del Ministerio de Cultura en 1971” (2005, p. 24). Como parte de esta iniciativa, se crearon y reorganizaron una serie de proyectos artísticos de interés cultural como: la Orquesta Sinfónica Nacional (1971), la Orquesta Sinfónica Juvenil (1972) y la Compañía Nacional de Teatro (1971). Asimismo, se organizó una Cinemateca Nacional, ubicada en el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes que, luego, dio origen al actual Centro Costarricense de Producción Cinematográfica (1973) (Rojas, 1994, pp. 5-6).

Dentro de este proceso de culturación oficial y popular, se reformaron los Salones Nacionales de Artes Plásticas, donde las diferencias con un arte abstracto anterior fueron notorias, tanto por el retorno a la figuración, como por las representaciones propuestas: “vemos cómo esta temática de la realidad urbana, unida a una fuerte figuración expresionista, se intensificó una vez que se iniciaron en 1972 los Salones Nacionales de Artes Plásticas” (Rojas, 2003, p. 247). De tal forma, queda patente esa nueva figuración que mantiene

particularidades expresionistas y representa una realidad urbana, como manifestación de ese carácter social.

Para finalizar, se observa cómo el arte en Costa Rica, durante la década de 1970, fue afectado por las acciones políticas, militares, económicas y sociales que se presentaron tanto dentro como fuera del país. Así, el país buscó estimular una cultura y una producción de esta con el fin de instituir y formalizar una sociedad más culta que, a su vez, reflejara el contexto de la realidad nacional en su sentido social y artístico. En consecuencia, aparecieron nuevas formas pictóricas contrarias a las anteriores y con particularidades neofigurativas, así como referentes de la realidad del país.

Análisis semiótico pictórico sobre la transición de la Abstracción a la Neofiguración costarricense

El estudio del trabajo pictórico no-figurativo de Manuel de la Cruz González requiere referir las significaciones que implican las formas geométricas de su obra *Blanco interrumpido* (1971). Así, en primera instancia, los cuadrados (con el formato de la pintura y el pequeño cuadro negro), de acuerdo con el *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, iconos y emblemas tradicionales* corresponden con: “el antiguo símbolo de la Tierra, el cuadrado simbolizaba permanencia, seguridad, equilibrio, la organización racional del espacio, la proporción correcta, limitación, rectitud moral y buena fe” (Tresidder, 2003, p. 70). Esto alude a nociones nobles: equilibrio, organización y rectitud. Sumado a la relación simbólica del rectángulo y el *número de oro* (Φ 1,618), que se presentan dentro de la obra pictórica, se brinda un panorama general de la posible lectura semiótica del trabajo de González.

En este sentido, Alejandra Triana propone una perspectiva sobre el enfoque que posee la obra de González: “más allá de un equilibrio decorativo, el artista pretendía que la belleza de una composición geométrica con campos planos de color debía cumplir los cometidos mágicos de integrar al espectador con el orden y la esencia del universo” (2010, p. 62). Por lo tanto, se puede asimilar la pintura *Blanco interrumpido* (1971) como un elemento que comunica patrones de *orden*, al unir la no-figuración al sentido de *esencia del universo* como propósito semántico del mensaje pictórico.

Por otra parte, el contexto de *Blanco interrumpido* (1971) permite observar una relación con el nivel pragmático de la obra. Tal como José Miguel Rojas indica, Costa Rica se encontraba en plenos enfrentamientos sociales, los cuales manifestaban cambios ideológicos en la mentalidad del pueblo costarricense:

La década siguiente –años setenta– fue recordada por importantes agitaciones sociales y fuertes pugnas de tipo ideológico. El 24 de abril de 1970, los estudiantes

universitarios, encabezando un movimiento popular –a través de manifestaciones “reprimidas con violencia”–, se opusieron de manera radical a la firma del contrato con la transnacional norteamericana ALCOA (Aluminum Company Amalgamated), la cual pretendía explotar la bauxita del Pacífico Sur (2003, p. 213).

De esta manera, la época de la pintura estuvo marcada por problemas militares a nivel centroamericano y por conflictos sociales de tendencia ideológica a nivel local. Esto evidencia que, el fallo del jurado en la I Bienal Centroamericana de Pintura, fundamentado en una *descontextualización del drama centroamericano* era superfluo, pues Centroamérica, como conjunto de países subdesarrollados, vivía dentro de un entorno igualmente amenazante y difícil. La época desordenada y caótica se asimila, dentro de la obra de González, como paradigma-utopía de orden ante el contexto de esa sociedad caótica.

En relación con la obra no-figurativa de Rafael Ángel “Felo” García, Eugenia Zavaleta se refiere a las características de *Ola creciente* (1967) y considera el chorreo, los trazos gestuales y la pincelada libre como rasgos particulares que se relacionan con el título. Al respecto, hace una descripción que relaciona paratexto y texto visual:

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

Con esto se establece ese vínculo que logran los signos plásticos, como isotopías del mensaje visual. Es decir, cómo los formemas, cromemas y texturemas (manchas, pinceladas, líneas y colores) generan una *sinécdoque plástica*, al vincular estos con una imagen visual reconocible: una ola a punto de reventar, una onda marina y sus aguas espumeantes.

La realidad contextual de Costa Rica y su ambiente artístico difería, en relación con el panorama que se generaba en el exterior. Este contraste es señalado por Eugenia Zavaleta, cuando menciona que, “a finales de 1956, ‘Felo’ García regresó a Costa Rica con un horizonte más amplio, el cual quiso mostrar a sus compatriotas. Pero, lo que encontró fue un ambiente plástico ‘miserable’” (1994, p. 23). En relación con esto, el artista decide actuar de inmediato y trabaja hasta presentar, en 1958, la segunda muestra de arte no-figurativo en el país. Para Zavaleta, las exposiciones de los artistas abstractos produjeron gran cantidad de crítica: “toda esta situación de expresiones de disgusto de unos y de complacencia de otros evidencia que se estaba gestando un cambio en la plástica costarricense” (Zavaleta, 1994, p. 25). Esto no solo correspondía al cambio en la pintura tradicionalista en Costa Rica, sino que

se trataba de una ruptura con el academicismo de la plástica nacionalista. Fue un cambio en la forma de pintar que, en *Ola creciente* (1967), se manifestó a través de la mancha, la libre pincelada, los colores intensos como el rojo, símbolo de cambio y sublimación. Por lo tanto, esta pintura, como significante, denota la sensibilidad del artista en tanto el arte siempre es subjetivo. Asimismo, permite generalizar la obra del pintor, como elemento de ruptura dentro de la pintura costarricense y como medio que posibilitó nuevas formas plásticas en Costa Rica. De esta forma, es un ejemplo de revolución plástica evidente en la región.

Por otra parte, la obra *Supervivencia* (1971), de Lola Fernández Caballero, presenta gran significación dentro de su periodo abstracto. Esto debido a que forma parte de la serie de pinturas denominada *La máquina*. Según Guillermo Montero:

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

En este sentido, es relevante observar cómo Montero se deja guiar por el paratexto de la obra, al proponerla como *sugerente* y relacionarla con significados como la *violencia*. Por su parte, Eugenia Zavaleta considera que la obra habla sobre el caos en el cual vive el ser humano, con lo que llega a connotar, incluso, ideas de muerte y destrucción:

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

De esta manera, las diversas imágenes fotográficas implementadas en el *collage*; los colores –rojo, negro y gris acero–; los estarcidos de texturas y letras son isotopías discursivas que giran en torno a un denominador común. Así, la pintura es representación simbólica del caos y ruido (visual) de la revolución tecnológica. En relación directa con el paratexto, esto puede comprender la supervivencia del ser humano en medio de la vida cotidiana tecnologizada. Cuando esta obra fue presentada en la I Bienal, Centroamérica se encontraba en procesos de industrialización, como anota Iván Molina:

El universo comercial se transformó en dos fases. La primera, producto de la industrialización de Centroamérica, comprendió las décadas de 1960 y 1970, y se caracterizó porque la expansión del consumo, estimulado por una profesionalización

creciente de la publicidad y por la televisión, fue mediatizada por la integración del istmo (2007, p. 12).

Esta situación regional tuvo consecuencias para el país, tanto a nivel económico como cultural y coincidió, temporalmente, con el establecimiento de la plástica abstracta. Por lo tanto, es posible encontrar ese vínculo pragmático de la obra con la realidad nacional, ligada al inicio de la modernidad como tecnologización.

En cuanto al estudio de la neofiguración en la plástica costarricense es revelador el hecho de que las obras abstracto-geométricas de González se relacionan con sus posteriores obras figurativas. Debido a que no solo manifiestan una simbiosis entre figuración y no-figuración, sino que son muestra de una característica singular de la neofiguración. Dentro de ese último periodo artístico del pintor, donde se ubica *Desnudo rojo* (1978), es posible observar que: “serán características de esta etapa sus paisajes bucólicos con colores planos y de paleta reducida, dando énfasis a los colores primarios y secundarios aplicados mediante pinceladas pastosas con figuras y planos delineados en color negro” (Calvo, 2014, p. 104). De esta manera, resulta evidente la influencia abstracta geométrica del artista, con planos de colores primarios y secundarios, así como una paleta reducida, dentro de las últimas obras figurativas.

Por otra parte, para Vargas, el periodo figurativo, seguido de la abstracción en la pintura de Manuel de la Cruz González, manifiesta que “la figura de esta etapa es especialmente una figura campesina, tratada con una gran severidad formal. Son estáticas, pasivas, calladas, comunicativas y preferentemente frontales” (1979, p. 121). En consecuencia, se establece un vínculo entre la representación del campesino y la desnudez mostrada en la obra, lo cual comunica cierta carencia y *humildad*. Tal como expone Vargas, son figuras *estáticas, pasivas y calladas*.

La semántica referida por *Desnudo rojo* (1978) alude a la situación que afrontaba el costarricense en la década de 1970. Al interpretar el desnudo y el campesino como carencia (pobreza), se enlaza con el contexto costarricense. Al conocer la realidad este periodo, indica Ana Patricia Alvarenga Venutolo, contemplaba esa situación:

En las décadas estudiadas la sociedad costarricense sufre importantes transformaciones. Una de las más importantes la constituye el crecimiento de las ciudades. El desarrollo industrial a partir de los sesentas, vinculado a la integración de Costa Rica en el Mercado Común Centroamericano, junto al rápido proceso de expulsión del campesino empobrecido, promovieron el desarrollo de centros urbanos (2005, p. 5).

Así, el desarrollo industrial instaurado en el país, el crecimiento de las ciudades y la expulsión del campesino empobrecido son transformaciones que caracterizan a la Costa Rica

de entonces. Estas peculiaridades son, precisamente, los rasgos presentes en el estudio de *Desnudo rojo* (1978).

En cuanto a la propuesta de Felo García, la pintura *Tugurios* (1970) es una muestra de su retorno a la figuración. Pertenece al conjunto de obras elaboradas a inicios de 1970. En esta obra exhibe un incremento de formas y figuras, las cuales permiten una composición más dinámica que, unida a la incorporación de técnicas pictórica más libres –como la mancha, textura y el frotado–, produce un trabajo lejos de los estereotipos de los paisajes tradicionales:

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

Este tipo de composición muestra un nuevo paisaje donde el aglutinamiento de casas en desorden, como suele ser en los tugurios, es característica particular de la nueva figuración del artista: “algunas veces superpone unas casas a otras, como si se tratara de una colmena” (Alvarado *et al.*, 2005, p. 37). Entonces, es revelador cómo la temática (*estética del tugurio*) y la reincorporación de la figura (icónica) dentro de la imagen pictórica originan un modelo de composición que se aproxima al estilo neofigurativo, tal como plantea Simón Marchán:

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

El proceso urbanístico y de cambio social, entre las décadas de 1960 y 1970 se hace palpable cuando dos tercios de la inversión pública de Costa Rica se destinaron a la construcción de puentes, carreteras, puertos, caminos, represas y otras plantas eléctricas. Por otra parte, la televisora en el país inició en 1970, así como la conversión del Valle Central en un caos urbano (Molina, 2005, pp. 17-26). Esto se debió, en parte, al fenómeno de migración campo-ciudad del campesino y al proceso de industrialización en el país. Estos factores ocasionaron una variación tanto en el paisaje costarricense como en su representación pictórica de la neofiguración.

En cuanto al trabajo pictórico de Lola Fernández, este reingresa en la figuración con su propuesta *Segunda etapa: cuarta escalera* (1976) perteneciente a la serie de trabajos denominados *Arquetipos*. Esta se puede estudiar como un juego de dualidades semejante al del símil visual, el cual compara las representaciones de las dos figuras que aparecen en la obra como: bien y mal; conocimiento e ignorancia; inocencia y malicia. Asimismo, el estudio de las diferencias de los personajes como dualidad implica una dicotomía en los significados. Algo similar propone el exrector de la Universidad de Costa Rica, Claudio Gutiérrez, quien plantea las obras de *Arquetipos* como representaciones del desdoblamiento del ser, una dicotomía de la personalidad:

La dualidad y dicotomía, símbolo de un mundo esquizofrénico, queda expresada de muchas otras maneras. En la serie *Arquetipos*, como el desdoblamiento de la persona, siempre en lucha consigo misma, como Ego y Superego, Yo y No-Yo. En las figuras humanas, seres vivos, como palidez mortuoria (1977, p. 1).

De esta forma, es posible interpretar los personajes de la pintura como un solo ser que se desdobra en un niño con un brazo lastimado sobre los hombros de un adulto con cara sombría, como un juego signico de Ego y Superego en un Yo. La pintura de Fernández funciona como una *sinécdoque pictórica*, ya que los seres personificados representan la sociedad contextualizante de la obra. A la vez, se propone como forma de denuncia social a través del elemento figurativo del ser humano. Catherine Merizalde, al estudiar el contexto de *la nueva figuración o neofiguración* —en relación con las tendencias de posguerra— señala que: “es el contexto lo que permite que este movimiento, con su particular forma de concebir el cuerpo humano cobre un sentido de denuncia social” (2013, p. 7). De esta manera, se puede vincular *Segunda etapa: cuarta escalera* (1976) con un sentido de denuncia social, dado por la reincorporación de la figura humana. Igualmente, este aspecto de representación de una convención social, implica su adscripción al estilo neofigurativo.

Por otra parte, el contexto sociocultural de *Segunda etapa: cuarta escalera* (1976) está constituido por las décadas de 1960 y 1970. Momento en el que se da un proceso de expansión urbana en el país, con ciertas consecuencias a nivel social, como expone Iván Molina:

La despersonalización del quehacer cotidiano en las áreas urbanas se expresó en varios niveles. La experiencia de caminar de la casa al lugar de trabajo y viceversa, tan frecuente antes de 1950 y que permitía a las personas identificarse con un cierto paisaje social y cultural, empezó a dispararse con el crecimiento de las ciudades (2007, p. 6).

A la vez, se observa un cambio en el ser de la vida cotidiana del costarricense, pues se pasa de una forma de “identificarse con un cierto paisaje social y cultural” conocido, a una “despersonalización” provocada por la expansión urbana. Una permutación similar

es propuesta en la obra, cuando se reconoce la transfiguración de los personajes representados: la *escalera* es ruptura y cambio entre un modo de ser y otro, una transición de la inocencia a la malicia. De esta manera, la identidad del costarricense se ve afectada al transfigurarse en un desinterés por el vecino, un aislamiento e individualismos sociales que se representan en la obra de Fernández como esta dualidad del ser esquizofrénico.

La coyuntura abstracta-neofigurativa en el país

Inicialmente, a nivel sintáctico, es evidente un vínculo entre las tres obras neofigurativas, *Desnudo rojo* (1978) de Manuel de la Cruz, *Tugurios* (1970) de Rafael Ángel García y *Segunda etapa: cuarta escalera* de la serie *Arquetipo* (1976) de Lola Fernández, en tanto son una especie de vuelta a la figuración en la pintura costarricense. Esto ubica tales trabajos como nefigurativos, pues, de acuerdo el especialista en este movimiento artístico, Marchán:

Las peculiaridades a nivel sintáctico no permitieron desarrollos complejos en las imágenes icónicas. Aún más cuando en el ámbito de los iconos lucharon por salir de la indeterminación informalista mediante los códigos perceptivos y de reconocimiento. La dependencia de los contenidos respecto a los medios lingüísticos del mensaje se manifestó con más claridad en la elección y el trato de los temas iconográficos (Marchán, 2012, p. 27).

No obstante, la neofiguración lucha por salir de la *indeterminación informalista mediante códigos perceptivos*. En este sentido, es posible identificar un rechazo con el arte no-figurativo que, con *Blanco interrumpido* (1971) de Manuel de la Cruz, *Ola creciente* (1967) de Rafael Ángel García y *Supervivencia* (1971) de Lola Fernández, manifiesta un interés por la indeterminación figurativa. En el caso de Costa Rica, esto fue visible posterior al año 1971:

En relación con lo anterior, es evidente que el interés a partir de la década de 1970 por la relevancia de la figura y el rechazo de la abstracción en la plástica costarricense tuvo entre sus detonantes la I Bienal Centroamericana de Pintura, así como las ideas impulsadas por la crítica Marta Traba (Solano, 2014, p. 227).

Sintácticamente (a nivel de estudio), las obras no se alejan del todo unas de otras. A pesar del rechazo no-figuración-figuración, las tres propuestas pictóricas consideradas neofigurativas son muestra de una continuación técnica por parte de los artistas. Esto sucede porque las propuestas neofigurativas, a *nivel sintáctico*, no permitieron desarrollos complejos en las imágenes icónicas –como afirma Marchán–, pues seguían sumidas en técnicas no-figurativas para su representación.

Lo anterior es evidente al observar como *Desnudo rojo* (1978) continúa representándose con planos muy geométricos de colores casi primarios, de forma similar a como se representaban las obras anteriores. Tal es el caso de *Blanco interrumpido* (1971), labor de Manuel de la Cruz González. Igualmente, en *Tugurios* (1970) de “Felo” García la técnica es un continuo del expresionismo manifiesto en *Ola creciente* (1967). Por último, en *Segunda etapa: cuarta escalera* de la serie *Arquetipo* (1976) la artista sintetiza ambos estilos, neofiguración con informalismo, lo cual –de cierta forma– es posible observar en *Supervivencia* (1971). Esto evidencia una particularidad en las seis obras, la cual confirma la presencia de la neofiguración de pintura de los artistas y un diálogo en la transición entre estos estilos.

Por ejemplo, en el caso de *Blanco interrumpido* (1971) de Manuel de la Cruz González se ve simbolizada la idea de *belleza absoluta y máxima perfección*, como modelo social. Asimismo, busca la aspiración del ser humano a un mundo mejor (utopía de orden). Caso aparte es el trabajo que le sucede, *Desnudo rojo* (1978), el cual posee una temática enfocada en la pobreza y pesadumbre del ser humano. La permuta semántica en los trabajos de Manuel de la Cruz González es evidente: en el caso no-figurativo, considera la posibilidad de la felicidad del hombre y el arte como paradigma de orden; en el caso de la neofiguración, el arte solo representa la inevitable desventura del ser humano.

En cuanto a las propuestas plásticas de Rafael Ángel Felo García, la pintura *Ola creciente* (1967) refiere a la experiencia sensible del artista. La carga subjetiva con la que se crea convierte este trabajo en ejemplo de revolución pictórica, pues es ruptura con el medio. Por el contrario, el trabajo neofigurativo en *Tugurios* (1970) es significativo de la cultura de la pobreza, lo que resulta un signo de *crítica social*. De esta manera, es notorio el cambio de sentido entre los estilos. En el primero, el ser es conocimiento y cambio, en el segundo caso, la metonimia del hombre asume su frágil y menesterosa existencia.

En el plano del contenido de las obras de Lola Fernández Caballero son patentes ciertas particularidades en el tránsito semántico. El trabajo *Supervivencia* (1971) infiere la perduración del ser humano en medio de la vida cotidiana modernizada: la máquina. Asimismo, la obra *Segunda etapa: cuarta escalera* de la serie (1976) propone, simbólicamente, la idea de una sociedad individualista y consumista (ser esquizofrénico), propia del desarrollo de la modernidad. Por lo tanto, se observa una transición parcial, dado que ambas obras se interesan por el ser humano.

En este sentido, se percibe como las tres obras no-figurativas manejan semánticas disímiles, tanto entre sí como en relación con la propuesta neofigurativa. Sin embargo, todas las pinturas aluden a intereses particulares de la humanidad. En un primer plano, *Blanco interrumpido* (1971), *Ola creciente* (1967) y *Supervivencia* (1971) conciernen a la vida del ser humano, pues lo representan, ya sea de manera utópica, subjetiva o contextual.

Sin embargo, en el caso de las formas neofigurativas, la semántica gira, prácticamente, sobre el mismo eje temático: el infortunio del ser humano, su desventura, la menesterosa existencia, o su propia deshumanización.

Dentro de la sociedad costarricense, la implantación de la no-figuración es considerada un choque sociocultural, pues las propuestas debieron abrirse campo en el medio artístico, cultural y social de la época: “el choque fue terrible en este paraíso donde la última aventura plástica era pintar a la manera impresionista, las exposiciones sufrieron una pésima acogida como la atestiguan artículos del diario *La Nación* y *La Prensa Libre*” (Vargas, 1999, párr. 10). Pero, este hecho es parte de lo que permite considerar al estilo como una manifestación de *ruptura*, en el sentido de interrupción. Debido a que tales obras rompen con la tradición pictórica y proporcionan nuevas formas de representar el arte en Costa Rica. Es significativo considerar este fenómeno de ruptura del arte no-figurativo como un proceso de revolución pictórica en el medio cultural costarricense, ya que la plástica no-figurativa permitió nuevos panoramas para la pintura costarricense, volviéndose parte de la historia su arte. Para Mario Pedrosa, en Latinoamérica, la ruptura dentro de formas plásticas académicas es considerada como revolución plástica:

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

Antes de la no-figuración, Costa Rica se encontraba en un periodo relativamente calmo, pues no se daban grandes fenómenos políticos ni militares, a diferencia del resto de la región centroamericana. De igual forma ocurría en el área cultural y artística. De esta manera, la introducción de la abstracción se comprendió como un suceso de ruptura. Por tanto, ligado a lo que menciona Pedrosa, si bien en Costa Rica la revolución no era de orden político, por la divergencia en la sensibilidad pictórica, como es el caso de la producción de los artistas no-figurativos, sí se puede considerar como una revolución plástica. Aunque en sus inicios la pintura no-figurativa fue considerada rupturista, con el tiempo la realidad sociocultural costarricense fue aceptando, paulatinamente, este tipo de arte. Esto se evidencia cuando consiguió uno de los reconocimientos más significativos dentro de medio artístico y cultural del país:

El más sólido fue el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. En la década de 1960, este último, sobre todo, fue un incentivo más que alentó tanto al arte abstracto como, en general, el arte moderno. De 1962 a 1971, esta distinción fue adjudicada, en la mayoría de los casos, a artistas entregados a dicha tendencia (Zavaleta, 1994, p. 127).

Este suceso es relevante porque constituye una fase más de la ruptura y posterior aceptación de la no-figuración en la plástica de Costa Rica. Es más, significa los procesos que definen esa revolución pictórica en el país. Sin embargo, a pesar de lograr la afirmación de un arte abstracto costarricense, este ve su fin ante la consideración de estar descontextualizado, ya que “la experiencia desde el extranjero provoca, en la década de los años sesenta, la producción de un arte ligado a los movimientos de posguerra y no a una realidad local” (Rojas, 2003, p. 112). Ahora bien, este pensamiento fue influenciado por personas como la crítica de arte Marta Traba, quien fue uno de los personajes más influyentes en la búsqueda de un arte latinoamericano autóctono:

El fallo del jurado evidenció la influencia de la crítica Marta Traba debido al rechazo de esta por lo que consideraba la inseguridad de los artistas, quienes por seguir la moda actúan en desconexión parcial o total de los medios donde viven” (Solano, 2014, p. 227).

Así, esto se hizo evidente, drásticamente, en el veredicto del jurado de la I Bienal Centroamericana de Pintura, del cual la crítica formaba parte. El fin de la no-figuración en el país no solo está marcado por el fuerte rechazo en el veredicto de la I Bienal Centroamericana de Pintura. También, fue patente el giro artístico de sus propios productores, pues tanto Manuel de la Cruz, como “Felo” García y Lola Fernández retornaron a la figuración, aunque con tintes abstractos. Esto generó una nueva pintura considerada pionera de la neofiguración en Costa Rica. Por ello, es necesario retomar lo expuesto por Simón Marchán: “ya he indicado que la neofiguración es la salida del informalismo. A pesar de que en su prehistoria se movía en el terreno ambiguo de la no-representación y la figuración” (2012, p. 24). Este hecho, notorio en el arte neofigurativo del resto del mundo, viene a ser un paradigma para la situación vivida por la realidad pictórica y evidencia un proceso similar en el país.

A inicios de la neofiguración en el país, se puede observar un hecho cultural posterior a la I Bienal, vinculado al impulso que el medio cultural costarricense brindaba al arte nacional: los Salones Nacionales de Artes Plásticas. En estos espacios, inicialmente, predominó una temática esencial:

El interés por lo social fue lo que dominó en la primera etapa (1972-1980) de los Salones Nacionales de Artes Plásticas. En ella, el Estado se convierte en patrocinador de la cultura, primeramente a través de la DGAL, luego del MCJD, y finalmente del MAC (Rojas, 2003, p. 246).

De esta forma, es posible comprobar –dentro de estos Salones– la variante que se estaba gestando en el país. A través de la cultura se manejaba una semántica propia, consecuente con lo estudiado sobre los análisis figurativos de este trabajo: “esto se puede constatar citando fundamentalmente los [sic] obras premiadas, las cuales, en conjunto, dejan ver un

arte orientado hacia lo marginal y lo grotesco, nacido de la realidad inmediata o local” (Rojas, 2003, p. 246). Precisamente, este tipo de temáticas: lo marginal y lo grotesco –dentro de una realidad inmediata y local–, forma parte de los postulados de la neofiguración. Dichos postulados, se relacionan con una forma específica de representar al hombre. Así, el ser humano es el centro de interés de este estilo, pero siempre desde una perspectiva de desesperanza:

Tanto en las declaraciones de los artistas como en la crítica que las recibió, hubo acuerdo en que el tema predominante en las obras neofigurativas tiene que ver con el hombre, visto como sujeto social inmerso en un mundo que lo sobrepasa: aluden a una serie de “estados psicológicos” alarmantes, tales como la angustia, el miedo, la soledad (Tamburrino, 2008, p. 12).

Es significativo recordar que el contexto de la década de 1970 se asocia con el avance tecnológico y el desarrollo industrial, promovidos en el país por el neoliberalismo y la modernidad. Dentro de los cambios detectados en el panorama general están el crecimiento urbano y la infraestructura nacional, los cuales son representados en las pinturas de “Felo” García. Este proceso, que da comienzo en la década de los setenta, se hizo patente en años posteriores:

El avance de la conurbación, que en el futuro cercano se extendía al Valle Central en su conjunto (de Turrialba en un extremo a San Ramón en el otro), fue alentada por la política estatal en cuanto a vivienda, que se tradujo en una explosión de proyectos de construcción de casas y condominios; y por la edificación de malls, al estilo estadounidense, ubicados con frecuencia en las afueras de las ciudades, cerca de sus principales intersecciones (Molina, 2007, p. 5).

Este cambio tecnológico e incremento urbano se reflejó en la sociedad como un cambio de ideología. A su vez, tuvo profundas relaciones con los inicios de la globalización en el país. Esta transformación del ser costarricense se demuestra en la obra *Segunda etapa: cuarta escalera* (1976) de la serie *Arquetipo* de Lola Fernández, pues propone ese cambio y una lucha entre el ser y el no-ser, como se explicó anteriormente. Parte de esta postura contextual, relacionada con la idea de globalización y cambio de ideología (vida consumista), se reitera en el arte costarricense de entonces:

Con los años setenta la tecnología amplía los horizontes del rincón paradisíaco. El “santón” MacLuhan habla de la aldea global y se comienza con el arte pop, como expresión de la sociedad de masas lógicamente consumista y todo esto crea una nueva gama de artistas con intenciones de un arte que rebase las fronteras de lo nacional y se le abran las puertas a los grandes mercados internacionales (Vargas, 1999, párr. 11).

En consecuencia, es factible pensar que la transición de la no-figuración a la neofiguración dentro de la pintura costarricense significó un proceso natural. Por una parte, el hecho de la reintroducción de la iconicidad (como representación figurativa), en 1970, no fue algo nuevo para el concepto: “así pues, la diferencia de tendencias neofigurativas se explica semióticamente atendiendo al grado de iconicidad o semioticidad que encontramos en las diversas manifestaciones desde 1960” (Marchán, 2012, p. 16). Asimismo, la negación de la pintura no-figurativa como indeterminación, pero su requerimiento para el nuevo planteamiento pictórico neofigurativo, es algo propio de este último: “un crítico español, entusiasta de H. Sedelmayr, insinuaba ya desde 1959 la superación del informalismo y advertía que la neofiguración tenía como premisa la existencia de aquel” (Marchán, 2012, p. 16). Por lo tanto, la neofiguración costarricense se da no solo como un proceso propio de la estética neofigurativa, sino como un proceso natural del arte nacional y latinoamericano.

Conclusiones

En consecuencia, se puede afirmar que la transición de la no-figuración a la neofiguración significó una refutación de estilos en el medio cultural costarricense. Esto es posible si se considera que la nueva figuración retoma la representación icónica y niega la postura de indeterminación figurativa de la pintura abstracta. Sin embargo, ambos estilos dialogan técnicamente, lo cual permitió una apertura técnica y estilística, pues la ruptura de la no-figuración facilitó el cambio de representación en la neofiguración, sin variar el manejo desarrollado por la abstracción.

Asimismo, las obras no-figurativas poseen perspectivas diferentes en sus semánticas, tanto entre sí como en analogía con la pintura neofigurativa. Sin embargo, todas convergen en la predilección por el ser humano. Así, se observa que la representación no-figurativa se interesa por la vida del ser humano, al representarlo de forma utópica, subjetiva o contextual. Por otra parte, las imágenes neofigurativas presentan una sola semántica sobre la misma condición del ser humano, ya sea la desventura, pobreza o despersonalización del sujeto, es decir, el infortunio del ser humano.

Finalmente, la neofiguración niega la abstracción al volver a la figuración, no obstante, la requiere para definirse, pues reutiliza las técnicas expresionistas. Asimismo, sintácticamente se vinculan por medio de iguales procesos técnicos. Pero, semánticamente, esto puede variar cuando se considera el contexto en ambas formas. Este resulta, básicamente, el mismo, pero con modos de interpretar la realidad diferente: orden-angustia, subjetividad, ruptura-pobreza crítica social, modernidad, desesperación-deshumanización. Por ende, en el acontecer costarricense, los estilos no-figurativo y neofigurativo requirieron de su coexistencia para reafirmar sus posturas y conseguir definirse dentro del medio pictórico nacional.

Referencias

- Alvarado, I.; Barquero, E. & Quirós, L.F. (2005). *Felo García: artista, gestor, innovador*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Alvarenga Venutolo, A. P. (2005). *Los ciudadanos y el estado de bienestar: Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Barzuna, G. (2005). *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000*. San José: EUCR.
- Calvo, E. (2014). Manuel de la Cruz González, su noción de “arte cósmico”: la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación. *ESCENA. Revista de las artes* 72(2), 101-121.
- González, A. (2007). *Historia general del arte*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Guardia, M.E. (2008). Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia. *ESCENA. Revista de las artes*, 31(63), 45-52.
- Gutiérrez, C. (1977). *Algunos aspectos de la evolución del arte de Lola Fernández*. San José, Costa Rica: [editor no identificado].
- Marchán, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto* (11ª ed.) Madrid: Ediciones Akal.
- Merizalde Salazar, C. (2013). *Reflexiones éticas y estéticas a partir de “Agonía permanente”* (Tesis de Licenciatura en Artes). Universidad Central del Ecuador.
- Molina Jiménez, I. (2005). *Costa Rica del siglo XX al XXI. Historia de una sociedad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, I. (2007). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Montero, G. (2012). La I Bienal Centroamericana de Pintura. *Káñina. Revista de artes y letras*, 36 (extraordinario), 85-89.
- Nuez (de la), J. (2014). Modernidad última en América Latina y posturas de la crítica artística. *Aisthesis*, 55, 197-212.
- Rojas González, J.M. (1994). *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993: programa re-visión de un siglo*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Rojas González, J.M. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.

- Ruhrberg, K. & Honnef, K. (2005). *Arte del siglo XX*. Köln: Taschen.
- Solano Brizuela, E. (2014). José Miguel Rojas en el contexto de la neofiguración: pintura y obra gráfica de 1984 a 1997. *Káñina. Revista de artes y letras*, 38(2), 225-238.
- Talens, J.; Tordera, A.; Romera, J. & Hernández, V. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Tamburrino, E. (2008). *Análisis crítico descriptivo de la nueva figuración argentina 1961-1965. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé*. (Tesis de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile, Chile.
- Tresidder, J. (2003). *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, íconos y emblemas tradicionales*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Triana, M. A. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central.
- Vargas, J. (1999): La producción cultural y la comunicación plástica en la modernidad. *Revista Latina de Comunicación Social*, 16. Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/a1999iab/110vargas.htm>
- Vargas, M. (1979). *50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González*. (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.
- Zavaleta, E. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.