Efraín Hernández / Adrián Arguedas

Tinta y papel

El grabado en Costa Rica
1934-2000
Una aproximación histórico-estética

Efraín Hernández / Adrián Arguedas
Tinta y papel El grabado en Costa Rica 1934-2000 *Una aproximación histórico-estética*

euna
euna
UNA UNIVERSIDAD NACIONAL COSTA RICA

Efraín Hernández Villalobos

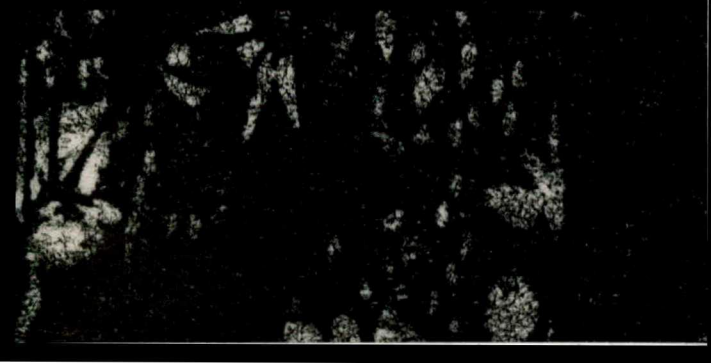
Efraín Hernández Villalobos nació en Heredia. Obtuvo la Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica y una Maestría en Educación en la Universidad Nacional.

Ha ejercido la docencia en la Universidad de Costa Rica en las Escuelas de Arquitectura y Artes Plásticas y fue profesor catedrático en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional.

Ha participado en seminarios y simposios dentro y fuera del país. Ha sido conferencista invitado en actividades relacionadas con museos y jurados de arte en Costa Rica, Honduras y Guatemala.

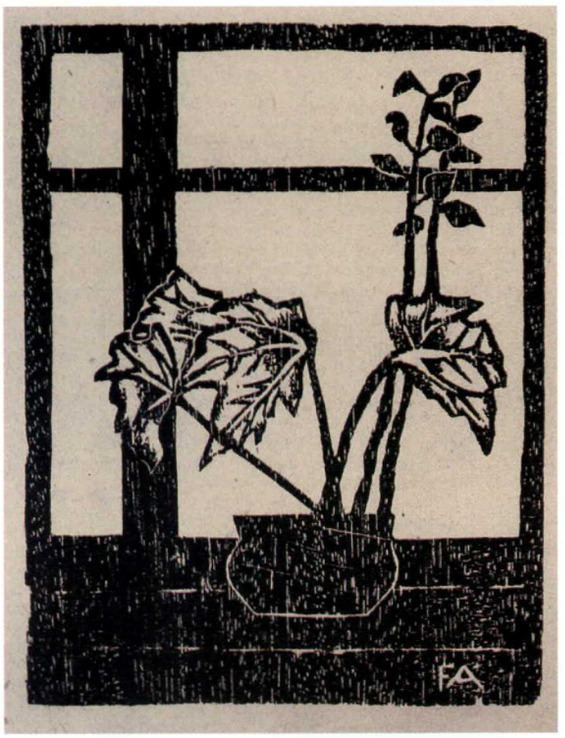
Ha colaborado en múltiples investigaciones sobre arte costarricense vinculadas con la Universidad Nacional, el Museo de Arte Costarricense, los Museos del Banco Central, el Museo Calderón Guardia y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Su labor de curaduría e investigación se ha divulgado en ensayos, artículos, libros y catálogos de exposiciones comicionadas por distintas instituciones en Costa Rica, Nueva York, Washington D.C., Taiwán y Alemania.
En estas actividades trabajó como invitado del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, la Latin American Gallery (INTAR) en la ciudad de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de Taiwán, la Bienal de Arte de la Habana y el Museo Sprengel con sede en la ciudad de Hannover. En varias ocasiones ha sido miembro de los jurados de Premios Nacionales Aquileo J. Echeverría en la rama de Artes Visuales auspiciados por el Ministerio de Cultura y Juventud como representante de la Universidad Nacional.



Tinta y papel

El grabado en Costa Rica 1934-2000
Una aproximación histórico-estética



Página anterior

Francisco Amighetti,
Repertorio Americano: Sin título
xilografía, 1931

Efraín Hernández / Adrián Arguedas

Tinta y papel

El grabado en Costa Rica 1934-2000
Una aproximación histórico-estética

euna

© EUNA
Editorial Universidad Nacional
Heredia, Campus Omar Dengo
Costa Rica
Teléfono: 2562-6754
Correo electrónico: euna@una.cr
Apartado postal: 86-3000 (Heredia, Costa Rica)

© Tinta y papel
el grabado en Costa Rica 1934-2000. Una aproximación histórico- estética
© Efraín Hernández
© Adrián Arguedas

Primera edición 2018.
Segunda edición ampliada 2019.

Diseño de cubiertas e interiores: Luis Miguel Morales Aguilar
Producción fotográfica: Dietrich Fuchs, Jeyson Arce Oviedo, Jonathan Rodríguez Moya, Adriana Artavia, Pedro Murillo Rodríguez, Irene Alfaro Ulate, Andrea Kroneberg, Luis Miguel Morales Aguilar, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Colección del Museo de Arte Costarricense, y Museos del Banco Central.
Y archivo del artista: Alberto Murillo, Adrián Arguedas y Edgar León

La Editorial de la Universidad Nacional (EUNA) es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA).

Dirección Editorial: Alexandra Meléndez, amelende@una.ac.cr

Obra de funda: Alberto Murillo Herrera, *Bosque nuboso N°5*, xilografía, 2014

769.97286

H557t

Hernández Villalobos, Efraín

Tinta y Papel: el grabado en Costa Rica 1934-2000. Una aproximación histórico-estética / Efraín Hernández Villalobos, Adrián Arguedas. -- Segunda Edición ampliada. -- Heredia, Costa Rica: EUNA, 2019.

236 páginas: Ilustraciones a color; 20cm

ISBN 978-9977-65-521-5

1. GRABADO 2. COSTA RICA 3. AMIGHETTI RUIZ, FRANCISCO. 1907- 1998 4. RODRÍGUEZ SIBAJA, JUAN LUIS, 1934- 5. GRABADORES 6. PONCE, JUAN BERNAL, 1938-2006 7. UNIVERSIDADES I. TÍTULO II. Arguedas Ruano, Adrián, 1968-

De conformidad con el Artículo 16 de la Ley N.° 6683, Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, se prohíbe la reproducción parcial o total no autorizada de esta publicación por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, con excepción de lo estipulado en los artículos N.°70 y N.°73 de la misma ley, en los términos que estas normas y su reglamentación delimitan (Derecho de cita y Derecho de Reproducción con fines educativos).

Contenido

PRESENTACIÓN Pág. **9**

PRÓLOGO Pág. **11**

INTRODUCCIÓN Pág. **13**

CAPÍTULO 1 Pág. **17**
Condiciones generales en torno a aspectos teórico-metodológicos

CAPÍTULO 2 Pág. **25**
Una singular carpeta de grabados

CAPÍTULO 3 Pág. **36**
Textos, grabados e ilustración

CAPÍTULO 4 Pág. **51**
La madurez de la xilografía en la obra de Francisco Amighetti

CAPÍTULO 5 Pág. **63**
El grabado en metal, la carrera profesional en grabado:
antecedentes y cristalización en la obra de Juan Luis Rodríguez

CAPÍTULO 6 Pág. **82**
La huella del maestro Amighetti y el impacto de los cursos CREAGRAF

CAPÍTULO 7 Pág. **94**
Segunda generación de grabadores del país

CAPÍTULO 8 Pág. **118**
Nuevos grabadores: egresados del Taller de Grabado de la Universidad de Costa Rica

CAPÍTULO 9 Pág. **133**
Un maestro independiente: obra de Juan Bernal Ponce

Pág. **149** **CAPÍTULO 10**
El resultado de las aulas universitarias: tercera generación de grabadores del país

Pág. **185** **CAPÍTULO 11**
Un alto al final del camino: balance de situaciones

Pág. **197** **CAPÍTULO 12**
Conceptualización y reflexiones en torno a la técnica del grabado

Pág. **222** REFERENCIAS

Pág. **226** OBRAS DE PORTADAS DE CAPÍTULOS

Pág. **228** LISTA DE IMÁGENES

Pág. **235** LOS AUTORES

Presentación

Todo libro es siempre una provocación: la construcción de un universo de ideas, un trazado de esfuerzos, una red de intenciones y un despliegue de caminos para su interpretación.

La publicación del libro *TINTA Y PAPEL El Grabado en Costa Rica 1934-2000*, no es la excepción. Resultado de una investigación motivada desde las necesidades identificadas en las aulas de la Escuela de Arte y Comunicación Visual, desde el ejercicio docente en el Taller de Grabado, el libro – ya en su segunda edición- se configuró como un texto orientativo y de consulta para que el estudiantado, el investigador y el aficionado movilicen sus inquietudes sobre el terreno poco explorado del grabado en Costa Rica.

Ante la demanda por conocer precedentes locales, artistas costarricenses que desarrollaran su producción entorno a los procesos de la estampación, los académicos Efraín Hernández y Adrián Arguedas se topan con la dificultad de un acervo documental limitado, fragmentario y de difícil acceso, cuyo enfoque de investigación suele estar circunscrito a la producción de un artista, o por el contrario, obras de carácter comprensivo sobre el arte costarricense en donde el grabado es solo un ámbito del quehacer, reflejado en el desarrollo histórico de la producción artística nacional.

TINTA Y PAPEL, nos ofrece en doce apartados, una minuciosa investigación documental capaz de articular con coherencia los procesos de producción y experimentación del grabado, su particular forma de vehiculización de lenguajes y sentido, su legitimación e institucionalización y sus transformaciones conceptuales a lo largo del desarrollo del siglo XX, una tarea que, hasta el momento había quedado pendiente y que de alguna manera viene a solventar un vacío desde el punto de vista de las necesidades en las aulas.

Sin pretensiones de exhaustividad, los autores ponen a consideración del lector una serie de textos analíticos que versan sobre una selección vinculante -mas no agotada- de artistas y producciones visuales que valoran como aportes sustanciales al desarrollo técnico conceptual del grabado, aprovechando los insumos de un archivo de video-entrevistas hechas a especialistas y artistas que previamente había generado el académico Adrián Arguedas y que se complementaría con sus apuntes sobre aspectos propios de los procedimientos técnicos y el original múltiple.

Mientras tanto, Efraín Hernández, conocido historiador del arte, desarrollaría los apartados correspondientes a las distintas fases, procesos y periodizaciones que la investigación profundiza: inicia con los *hitos fundacionales* que sustentan lenguajes modernos diferenciales e irrumpen en el modelo académico, en un momento en el que el grabado no era objeto de estudio ni especialización en la academia de Bellas Artes. Utilizando como punto de partida la publicación del *Álbum del 34*, una obra colectiva que reúne una serie de estampas producto del trabajo de artistas jóvenes, los autores adjudican al grabado un papel fundamental en la introducción y reflexión sobre los lenguajes modernos en Costa Rica.

El libro propone un acercamiento con aquellas producciones que se integran a medios como las revistas y publicaciones impresas, destacando la función de la estampa en la ilustración a lo largo de las décadas de los cuarenta y cincuenta, familiarizándose además con nuevos públicos; asimismo, revisa el papel de aquellos maestros y artistas como Francisco Amighetti, quienes nutren los intereses y la formación de generaciones posteriores, aportando a la legitimación artística del grabado, desplazando su tradicional valoración como medio complementario, auxiliar o sustitutivo.

La consolidación del grabado como parte del proyecto institucional, la visibilidad y el reconocimiento internacional de artistas locales formados en el extranjero, se logra con la apertura de la especialización en Grabado en la Universidad de Costa Rica en 1972 y la puesta en marcha del proyecto del CREAGRAF (1976), proceso analizado en la presente investigación y que se vincula a las subsiguientes tres generaciones de

profesionales destacados en la producción gráfica y la estampación, desde su particularidad técnica, sus alcances formales y conceptuales y la dilatación de sus límites en la actualidad.

Partiendo de un tipo de investigación generada desde las premisas y procedimientos semiótico -hermenéuticos, el tratamiento general del libro publicado enfatiza y argumenta que los procedimientos técnicos devienen expresión y significación. En una cuidadosa operación de análisis del lenguaje plástico, Hernández intenta comprender el funcionamiento del medio e interpretar su sentido, su fin comunicativo particular y su condensación histórico-estética.

Tras el estudio minucioso de la producción de los artistas, la investigación logra articular otras redes de significación constituidas a través de la relación con el sistema artístico: su vinculación con otras artes visuales, los centros de formación, los certámenes, los espacios de exposición y divulgación nacionales e internacionales, la participación en colecciones, la relación de motivos y temas de las obras con los contextos individuales, circunstancias y procesos sociales y político- culturales del país y del mundo. Toda una amalgama de posibilidades de lectura que atiende a décadas de producción que hicieron del grabado y la estampación medio y mensaje.

TINTA Y PAPEL constituye, por tanto, una ventana a los objetivos que la Escuela de Arte y Comunicación Visual se ha trazado con respecto a la necesidad de incidir en la revaloración de las artes visuales en el contexto universitario. La Universidad Nacional, como institución académica interesada en velar por los alcances y la difusión de su quehacer, promueve y vela por hacer de la investigación un componente primordial de su acción sustantiva y de la reflexión en todas las áreas disciplinares que alberga. Es así como esta investigación académica nacida en su seno logró el apoyo y permite repensar el interés institucional en promover las artes, como ámbito fundamental para el desarrollo de la vida universitaria y cultural del país.

Tatiana Rodríguez Mejía

Escuela de Arte y Comunicación Visual
Universidad Nacional

Prólogo

Sorpresivamente nos encontramos hoy, a unos cuantos meses de la aparición de *Tinta y papel*, escribiendo una introducción para la segunda edición de la publicación, ahora corregida y extendida.

Los amantes y estudiosos del arte costarricense devoraron el libro, así que este ha cumplido su misión y ha colmado a su vez la intención de sus autores.

La Editorial de la Universidad Nacional prepara la segunda impresión. Un cambio de circunstancias exige un nuevo diseño.

Nos acompañan en este viaje amigos y profesionales que colaboraron con imágenes, sugerencias, mucho apoyo y arduo trabajo. Expresamos nuestro agradecimiento a Dietrich Fuchs, Ericka Solano y especialmente a Luis Miguel Morales por su desinteresada y amorosa actitud durante las labores que realizó para concretar el nuevo diseño gráfico de la publicación.

Deseamos dedicar esta segunda edición a la memoria del maestro Rudy Espinoza, virtuoso del grabado nacional por su gran aporte al desarrollo del arte en nuestro país.

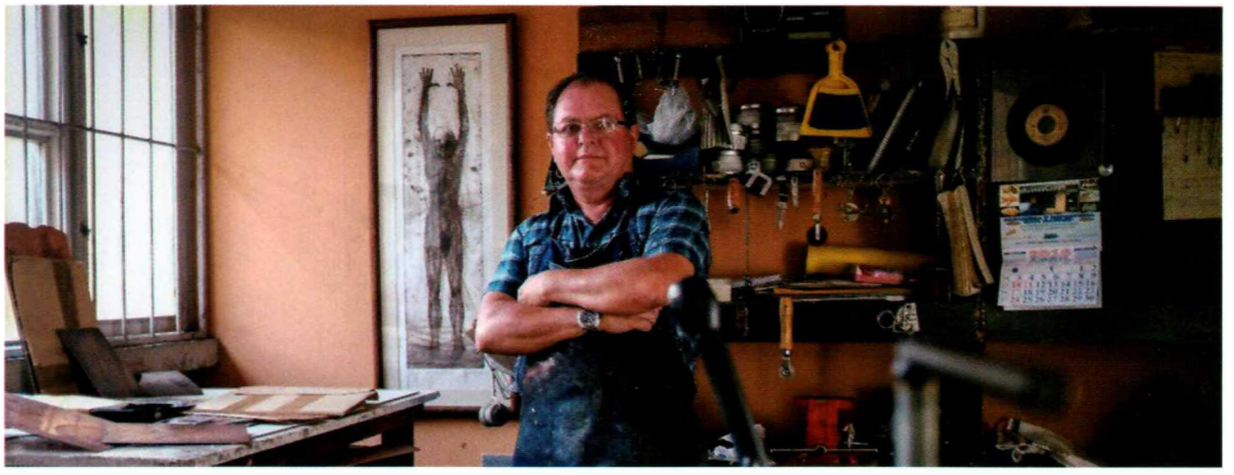
Rudy Espinoza, de grato recuerdo, fue, por décadas, docente en esta Institución y también tuvo en sus manos la dirección de la Escuela de Arte y Comunicación Visual perteneciente al CIDEA. Su ejemplo y consejo ayudaron a muchos a internarse en las sendas del grabado, varias generaciones se enriquecieron con su enorme saber y su generosa actitud.

Queremos agradecer la gran acogida que nuestro libro ha tenido y su incorporación a las aulas, las mentes, las conversaciones y las bibliotecas de aquellos quienes inspiraron el proyecto desde sus inicios con su amor por el estudio, sus inquietudes y su sed de conocimiento.

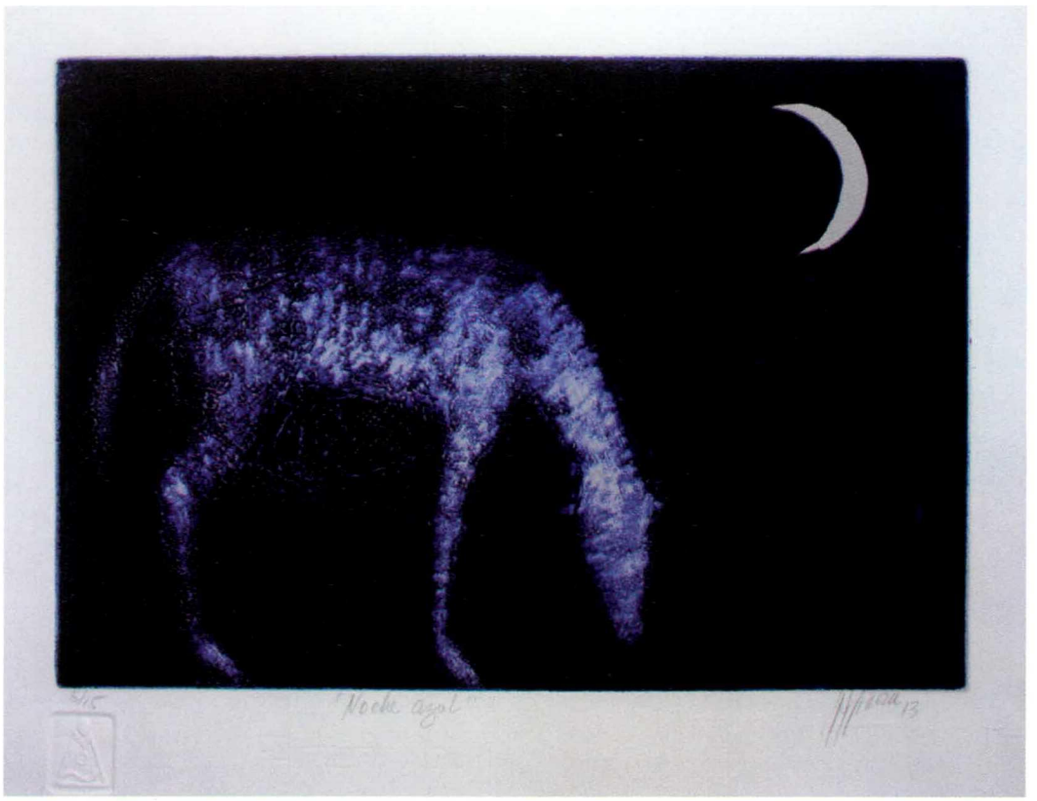
Extendemos esta gratitud a los artistas que nos ayudaron, a lo largo del estudio, con sus palabras, su aliento, sus imágenes, su experiencia y sus apreciaciones.

Los autores

Heredia, mayo, 2019



Rudy Espinoza en su estudio, fotografía de Gabriela Tellez



Rudy Espinoza, *Noche azul,*
grabado en metal, 2013

Introducción

Desde hace ya varios años que el ámbito de la cultura nacional ha estado a la espera de una propuesta de investigación como la que presentan en este libro los profesores investigadores de la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional: Efraín Hernández y Adrián Arguedas.

Para la enseñanza de la estampa artística, el establecimiento de una coherente perspectiva histórica de la evolución de la disciplina en Costa Rica durante el siglo XX representaba un gran vacío, que si bien había sido tratada de manera aislada en un puñado de proyectos de tesis, nunca con la claridad del proyecto actual. Es cierto que no se pretende aquí mencionar a todos los profesionales en grabado que surgieron durante el período de estudio, pero se hace una selección de personajes desde donde se ha irradiado la mayor influencia, por el nivel alcanzado en su cuerpo de obra y por sus aportes desde la enseñanza universitaria. La generación de docentes que hoy domina en las aulas de las academias son fruto de la relación con las generaciones citadas.

Otros artistas activos que hoy oscilan entre los cuarenta y los ochenta años de edad, quienes se formaron y desarrollaron junto a los seleccionados, se han excluido solamente por las necesidades de diseño de la investigación y por la imposibilidad real de realizar un trabajo más exhaustivo, pero este trabajo irradiará nuevas publicaciones que permitirán enfocar con mayor profundidad las generaciones aquí expuestas.

Las credenciales de los autores son también un elemento que da confianza a la hora de enfrentarse a este texto. Hernández, autor de múltiples textos de arte costarricense, con un profundo conocimiento de la historia del arte y seguidor de la obra de muchos de nuestros grabadores, aceptó asumir el reto de la producción de este libro, fruto de la iniciativa de Arguedas, quien cuenta con un amplio conocimiento de la evolución de esta disciplina artística en Costa Rica, al haberse formado como grabador y ser actor de relevancia en nuestro medio, desde que obtuvo el primer premio en el último Salón Nacional de Grabado, auspiciado por el Museo de Arte Costarricense, en 1991.

Por el diseño de la investigación, este texto se centra en la obra xilográfica y del grabado en metal desarrollada por los artistas seleccionadas. Pero, con la madurez en la enseñanza universitaria, en especial en el último cuarto del siglo XX, la experiencia colectiva se amplía a otras disciplinas de la estampa artística, como lo son: la serigrafía, la litografía, la colografía, la monotipia y más recientemente con la incursión de la estampa digital.

La dinámica de enseñanza y producción plástica desarrollada desde las universidades y otras instituciones públicas, talleres colaborativos y personales, ha permitido un proceso de madurez y crecimiento de la estampa nacional durante la segunda mitad del siglo XX, base sólida para las diversas generaciones de grabadores que conviven en estas dos primeras décadas del siglo XXI.

El texto propuesto tiene la virtud de darnos las herramientas teórico-conceptuales para comprender y enfrentar el análisis y apreciación del original múltiple, donde la obra de arte no es la matriz desde donde se imprime la edición, sino, la copia impresa certificada con la firma del autor, quien asume las dos caras de la moneda: la de la creación artística y el rol del artesano impresor.

Efraín Hernández nos introduce en el estudio del período aportando los instrumentos de análisis teóricos, convirtiendo este texto en un arma útil tanto para estudiantes y artistas, como para los amantes y coleccionistas de la estampa artística original. Después de leer y estudiar este texto, la aventura de asistir a exhibiciones o seguir la obra gráfica de alguien de nuestra preferencia será una experiencia aún más significativa y satisfactoria.

El período de estudio arranca con el primer portafolio de xilografías artísticas en la primera mitad del siglo pasado, conocido como el *Álbum del 34*. Este hecho es de importancia porque se separa aquí, por primera vez, al grabado como artesanía ligada a la imprenta, para ser asumido por la primera generación de artistas modernos

de Costa Rica. Este es el primer antecedente de reconocimiento público al desarrollo de esta disciplina artística en el país. Un segundo antecedente es tratado, el uso del grabado en madera como obra de autor para la ilustración de textos, donde autores literarios, en una suerte de *amateurs* del grabado, asumen la xilografía sin mayor pretensión que complementar el escrito. Emilia Prieto y Max Jiménez merecen especial atención en este apartado.

En Amighetti, Hernández rescata la llegada de la madurez en el grabado xilográfico a finales de la década del sesenta y su condición de modelo para las generaciones futuras.

La década de 1970 es enfocada desde diversos ángulos y con gran acierto porque allí se consolida la formación de los primeros artistas grabadores nacionales en el extranjero, se cita con especial énfasis a Carlos Barboza de cuya obra gráfica hiciera una publicación la Editorial Costa Rica en 1972. Otros artistas que regresaron de estudios en Norteamérica y Europa logran concretar cambios importantes a mediados de la década, al incluir la enseñanza del Grabado en el claustro universitario, dando inicio a la carrera profesional. Aquí es importante la mención de Luis Paulino Delgado y Juan Luis Rodríguez. Para 1976, se desarrolla en colaboración con el Ministerio de Juventud, Cultura y Deportes, la Organización de Estados Americanos y la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, el Centro Regional para las Artes Gráficas (CREAGRAF) que por espacio de diez años trajo maestros extranjeros de diversas nacionalidades, con equipamiento para las diversas disciplinas, donde decenas de artistas de Centroamérica, las islas del Caribe y de Suramérica, compartieron experiencia y formación con artistas nacionales.

Aquí se consolida la segunda generación de grabadores, destacándose en esta investigación Rudy Espinosa, Ana Griselda Hine, Álvaro Duval y Magda Santonastasio, quien vino desde la pintura al grabado y nos introdujo al libro de artista.

Se hace especial mención al papel que jugó el maestro chileno, arquitecto y grabador, Juan Bernal Ponce –quien derivó a Costa Rica luego del golpe militar en su país en 1973–, en la promoción de la disciplina del grabado en metal desde su trinchera, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica.

En la década de los ochenta se consolida la primera generación producto de las aulas universitarias, algunos informalmente como Rolando Garita, invitado por Juan Luis Rodríguez a su Taller de Grabado en Metal en la Universidad de Costa Rica y Hernán Arévalo quien siendo estudiante de pintura se convirtió a la xilografía en su práctica artística y otros formalmente como Héctor Burke, Adrián Arguedas, Sila Chanto y Alberto Murillo.

Se ha reconocido que la selección de artistas gráficos en esta investigación no es exhaustiva, pero al tomar en cuenta el estado de la cuestión al finalizar el siglo pasado, con dos exposiciones coordinadas por Rudy Espinoza, con autores vigentes en sendas muestras llevadas a cabo en la que fuera la Galería Nacional de Arte Contemporáneo, con sede en la Sala Julián Marchena de la Biblioteca Nacional y en la Sala Jiménez Borbón, del periódico La Nación: *"Gráfica de fin de siglo"* y *"La estampa joven"*, respectivamente, podemos ver con claridad la fortaleza de la disciplina a la vuelta del 2000.

Por último y no por eso menos importante, Adrián Arguedas nos regala un capítulo donde complementa desde la técnica, la información histórico-estética desarrollada por Hernández a lo largo del libro. Arguedas tomó los extremos del estudio: la madurez xilográfica de Amighetti y el rompimiento hacia lo contemporáneo de Chanto, al hacer un análisis de sus métodos de trabajo mediante la discusión de varias de sus obras. Para terminar de redondear la formación del lector en lo que respecta a la tradición y parafernalia del grabado, Arguedas discute los elementos necesarios para comprender los aspectos técnicos y de nomenclatura de la obra gráfica original.

Esta iniciativa que nace de las clases de grabado en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional, en la investigación liderada por Hernández y Arguedas, nos regala un texto sin precedentes en la producción editorial costarricense y una herramienta de estudio para artistas, estudiantes, coleccionistas del grabado y público lector en general, nos permitirá contar con un hilo conductor para la comprensión de la evolución de esta disciplina artística en nuestro medio cultural durante el siglo XX.

Alberto Murillo Herrera

Grabador
Profesor catedrático
Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica

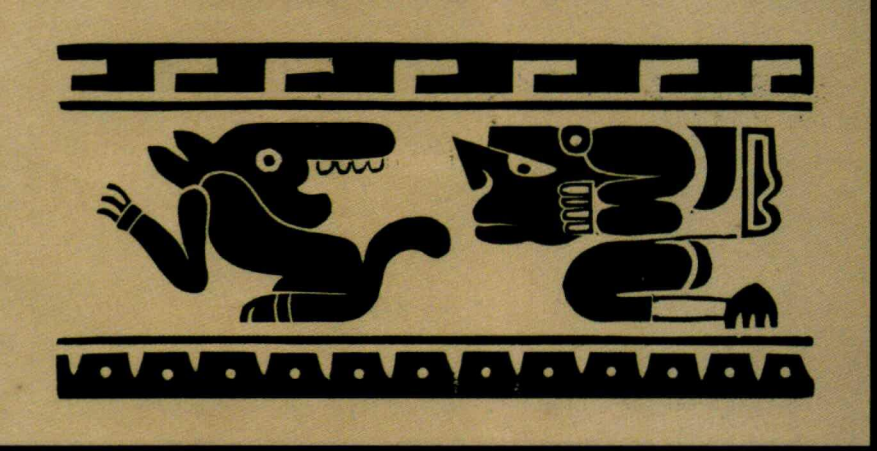
CAPÍTULO 1

Condiciones generales en torno a aspectos teórico-metodológicos

Efraín Hernández Villalobos



Álvaro Duval,
Transparencia #1 (detalle),
cromoxilografía, 1982



Adolfo Sáenz,
El hombre y el jaguar,
xilografía, 1934

La realización de este estudio se basa en varios conceptos claves para la comprensión de los enfoques y las perspectivas que lo modulan. Se presentan estas nociones con base en los escritos de reconocidos teóricos del arte: Lizarazo (2004), Eisner (2004), Acha (2001) y Martínez (2008).

En primer lugar, se parte de la idea de que los procesos técnicos constituyen aspectos fundamentales en la expresión y la construcción de significado, y que sus condiciones intrínsecas se tornan esenciales para el sentido de una obra. Un segundo postulado sostiene que el buen uso de materiales y procedimientos es primordial en la comprensión de las posibilidades de expresión y comunicación de una obra.

Se piensa, también, que existe un punto óptimo en el que estos materiales y procedimientos técnicos se convierten en "medio" y, al hacerlo, consiguen estabilizar discursos que concretan la intencionalidad el autor. El último principio que apoya el estudio propone que la relación autor - obra- espectador constituye la base de la construcción de sentidos alrededor de una producción artística. Por ello, concede importancia a las ideas vinculadas con la hermenéutica de las imágenes.

Martínez (2008) propone, en su libro sobre el grabado, que los aspectos técnicos poseen una complejidad particular y que son inmanentes al hecho artístico. Según Martínez, en materiales y procesos existe latente la posibilidad de la presencia de ciertos elementos del lenguaje plástico-visual, idóneos para expresar y representar determinados conceptos e ideas estéticas. Se enfatiza en la importancia de la plancha o matriz como "lugar" de lo artístico, este autor plantea que la técnica es lenguaje y, por tanto, sentido.

Para Martínez, los aspectos técnicos, más que obedecer a una acción mecánica, responden a una expresión de las necesidades de comunicación del grabador. Afirma que el intelecto de tal artista guía las acciones que se realizan sobre la matriz. Los detalles y las características de lo técnico siguen y plasman una voluntad que no es mecánica, sino conceptual, de lo cual se desprende una relación profunda entre la técnica, el pensamiento visual, el intelecto y la estética.

Eisner (2004) defiende, en su teoría, que la representación en arte desempeña funciones cognitivas y que "(...) se dirige a transformar los contenidos de la conciencia dentro de las limitaciones y oportunidades que ofrece un material" (2004, p. 22). Para Eisner, cada material "dicta" sus posibilidades y se transforma en medio cuando transmite lo que quien crea desea y ha elegido expresar. Siguiendo esta idea, pensar "bien" dentro del ámbito de una técnica equivale a comprender las limitaciones y el potencial de los materiales y procesos. Al actuar y tomar decisiones dentro de los confines de un material, se da la cognición dentro de las coordenadas de la inteligencia y la sensibilidad (2004).

En el campo del arte hoy se habla de lenguaje visual. Muchos autores y autoras han desarrollado este concepto y muchos textos esclarecen su significado en relación con la construcción de sentido de la persona espectadora frente a las obras. Entre los más destacados se mencionan a Panofsky (1980), Dondis (1982), Villafañe (1985), Arnheim (1983, 1986), Zelansky y Fischer (1991), Preble (1994), D'Alleva (2005 a) y Acaso (2010). Sus textos, cuyas ideas aportan, desde distintas facetas, a la discusión de este tema, actualmente se consideran clásicos.

El lenguaje visual, como cualquier otro, contiene en su trama las tradiciones que le conformaron y el momento histórico-cultural en que ese lenguaje se manifiesta. Todo lenguaje se estructura en torno a unos códigos que permiten la comunicación con otros.

Comprender una obra de arte es tener acceso a su lenguaje; en esa medida, el conocimiento de los códigos se convierte en la herramienta esencial para la construcción de sentido. Cada interpretación descubre aspectos varios de lo que transmite la obra y no se limita a describir, a manera de réplica, aquello que se encuentra en la imagen: interpretar una obra de arte incluye la lectura connotativa que se convierte en una nueva creación del comprender (Lizarazo, 2004).

La plurivalencia del objeto de estudio de la historia del arte y la dificultad de determinar la condición artística de los objetos calificados como arte, unidas a las distintas formas de considerar los enfoques sobre lo artístico, y a las tendencias dominantes de hacer arte y de hablar sobre arte hacen compleja la tarea de realizar una investigación de esta naturaleza. Cada época consagra formas y métodos de acceso a las obras y a la objetividad de la disciplina, provenientes de un modelo concreto socio cultural, la lectura de la obra debe combinarse con perspectivas críticas resultado de una subjetividad informada.

Como afirma José Fernández Arenas (1984), "(...) una historia del arte como ciencia fija, con unos principios, unos métodos propios y unos medios, que permitan llegar a conclusiones determinadas, no ha existido nunca, y tal vez nunca llegue a existir" (p. 22).

La historia del arte es un campo de estudio en constante reestructuración, un sistema ordenado de conocimientos, que contempla la visión de sus objetos de estudio desde perspectivas diversas, basadas en la consideración de la presencia múltiple de la obra artística como documento de una cultura, de un tiempo, de una sociedad, de una estética particular, que ocupa un lugar en el tiempo y un lugar en la construcción misma de la cultura de un momento dado.

El historiador o la historiadora procurará, además de describir y documentar obras, explicar y valorarlas dentro de las coordenadas que les dan origen. Hacer este tipo de historia, por la condición peculiar de su objeto de estudio, es registrar el desarrollo de un lenguaje formal particular, enraizado en una trama cultural de gran complejidad. En este intento, las visiones de diversos campos orientados hacia la construcción de la cultura conforman perspectivas y enfoques múltiples que enriquecen la tarea.

Para los autores de este texto, de acuerdo con la propuesta de Fernández (1984), el objeto de estudio de la historia del arte es la obra de arte, entendida esta como artificialidad que se realiza con la aspiración de ser contemplada según cánones y perspectivas, social y culturalmente construidas de acuerdo con las convenciones de la época. Para lograr esto, se entiende que la obra de arte se plantea con la intención de comunicar algo, visualmente, por medio de un lenguaje trabajado en el ámbito del signo y el símbolo, a través de figuras retóricas como la metáfora. La autenticidad, tanto en el plano de la concepción como en el de la elaboración técnico-formal, unida a las intenciones de discurso o concepto, definen otra característica de lo que, desde hace algunos siglos, se considera arte en la cultura occidental. El objeto artístico se articula y se formula como tal, en gran parte, en función de niveles de valores social y culturalmente elaborados.

En esta investigación se parte de la idea de que el objeto de estudio de la historia del arte es la obra de arte, entendida como artificialidad, es decir, producto resultante de la actividad humana.

A la categoría de artificialidad se le añade la de "artisticidad", condición intencional y mental que busca la relación con otras personas, de quienes apela el acto de la contemplación. Cuando esta condición se cumple, se está ante un tipo de imagen construida en función de convenciones de lenguaje visual del contexto en el que esta imagen fue creada. El objeto artístico busca comunicar algo visualmente, esto es, se transforma en signo o símbolo dentro de una dinámica y una esfera cultural en la cual lo producido espera una acción de recepción que convierte este proceso en un hecho propio de la comunicación con imágenes. Otra condición fundamental de lo artístico es la autenticidad, opuesta a la noción de copia, rasgo presente en los planos de la concepción, el diseño y la realización técnica de la pieza. De acuerdo con Fernández (1984), una obra de arte es "(...) un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo" (p. 27).

Se piensa, también, en el objeto artístico como categoría particular de la cultura, asociado con valores de calidad, los cuales están relacionados con una educación artística y unas convenciones atinentes a la noción de lenguaje visual y producción artística. Como afirma Fernández:

> (...) El objeto artístico no se define por una categoría de cosas, sino por un nivel de valores. Este nivel de valores se mide por la situación histórica y la cualidad artística del objeto, que es resultado de una actividad mental y técnica del hombre en un determinado modelo de sociedad. (p. 29)

En este sentido, la historiografía del arte debe contextualizar y analizar la obra, para valorarla e interpretarla como un complejo hecho cultural. Esta misión se organiza en un ámbito en el que la confluencia de

métodos y disciplinas resulta pertinente para el examen; por tanto, quien se dedica a este quehacer debe tener en cuenta un conjunto de criterios y conceptos metodológicos, o más bien, modelos de análisis, elegidos según su formación y la orientación teórica en que ha recibido entrenamiento.

En el presente estudio se considera que la obra de arte es un hecho artístico-estético a la vez que constituye un hecho histórico (Fernández, 1984). Desde esta perspectiva, el análisis de la forma se considera de suma importancia; pues, en cuanto proposición visual, esta organiza sus elementos de comunicación con miras a expresar y compartir determinados contenidos intencionados por el autor, y vinculados a un contexto cultural y a un modelo de sociedad –el cual condiciona, en gran medida, las coordenadas de su construcción–. Al asumir esta actitud, se apoya en el principio de que, en la obra de arte, forma y contenidos constituyen una construcción inseparable: la forma va más allá de ser un "escenario visual", pues es también, en sí misma, portadora de sentido y ese sentido es más que meramente visual (Panofsky, 1980, 1976).

Panofsky concede a la obra un conjunto de contenidos primarios, secundarios e intrínsecos. Al contenido primario se llega después de un examen y una descripción analítica pre-iconográfica en la que se identifican las formas en su papel "fáctico" o "expresivo", es decir, los objetos, las acciones y los efectos de naturaleza afectiva presentes en la imagen.

En el discurso secundario o convencional se consideran las asociaciones superficiales o primarias con imágenes propias de la cultura en la que se origina esa imagen. En este nivel se identifican imágenes y motivos y se clasifican y organizan en tipos.

En el contenido intrínseco o profundo se revelan actitudes básicas o fundacionales de una cultura, una nación, un marco mental, modificado por un individuo y condensado en una obra. En este punto se da importancia a la obra como portadora de símbolos. Estos tipos de procedimientos y estudios generalmente se reconocen con los términos de iconografía e iconología respectivamente.

Es importante anotar que como el objeto de estudio de la historia del arte es el análisis y conocimiento estético de la obra de arte, la interpretación se convierte en uno de los objetivos fundamentales de esta disciplina.

El historiador debe descubrir y analizar, en virtud de su propósito de expresión y comunicación, las leyes internas de composición presentes en las imágenes estudiadas; debe también conocer la organización específica de las unidades del lenguaje visual integradas como núcleo complejo de discurso visual y contenidas en espacios de contexto que se definen según principios, ideas y convenciones de una cultura, un tiempo y una sociedad determinadas. La obra de arte es, también, un complejo estructural de signos, mensajes y códigos. La más importante tarea de la interpretación reside en la comprensión de estas dimensiones.

Dadas las condiciones descritas, la semiótica y la hermenéutica son disciplinas cuyos principios pueden contribuir, en gran medida, a la interpretación de las obras artísticas. El acopio de principios teóricos en este estudio intenta utilizar las proposiciones de carácter conceptual como base para la acción, también como factores que explican cómo actúa el fenómeno de lo artístico.

En última instancia, y desde una perspectiva amplia, se entiende el concepto *teoría* como todo pensamiento o idea que ayude a entender mejor el tema investigado.

Este trabajo está hecho con conciencia plena de que el lenguaje y el discurso no son inocentes o neutrales (D'Alleva, 2005 b); reconoce que, escondidas en sus meandros, respiran prácticas sociales diversas.

La teoría es discurso y, por tanto, no es neutral, universal o imparcial. Cada construcción teórica nace y responde a intereses específicos dentro de una cultura y un tiempo y representa puntos de vista particulares acerca del mundo y la existencia. Toda propuesta teórica circula desde centros que poseen motivaciones y audiencias particulares.

Los puntos de vista que desarrolla este estudio no escapan a esta realidad y constituyen una mirada particular que no intenta ser la verdad sobre ningún fenómeno; se aspira solamente a desplegar un espacio de reflexión que, ayudado por "una manera de ver", ofrezca oportunidades para pensar el fenómeno que estudia.

La complejidad de la tarea que implica la interpretación lleva a considerar la importancia del papel que juega el espectador; es decir, aquella persona que mira y

contempla la obra artística. En este punto la semiótica adquiere relevancia en el proceso. Se entiende la semiótica como la disciplina que aborda el estudio y teoría de los signos; palabras, imágenes, sonidos, gestos, objetos e ideas, los cuales deben ser interpretados como signos para que, precisamente, funcionen en calidad de tales (D'Alleva, 2005 b).

El signo no se estudia aislado, sino como parte de sistemas dentro de los cuales actúa como un componente que puede tener diversas tareas y sentidos. Conocer las formas de acercamiento a estos sistemas permite su comprensión. El acceso a la codificación y a sus usos constituye el ámbito en el que se mueve el individuo espectador.

El código adquiere sentido en un espacio cultural que le ha construido y que le ha otorgado significado; este lenguaje, como toda convención cultural, debe ser aprendido al igual que se aprende una lengua. La semiótica interpreta textos o imágenes relacionándolos con los sistemas codificados a los que pertenecen. En relación con estos principios, el conocimiento de la sociedad y la cultura en la cual se han creado estos códigos define el rango de posibilidades de asociación que se pueden concretar en el trabajo de interpretación. En el caso preciso de esta investigación se lee o interpreta la codificación o lenguaje de imágenes.

Las nociones de denotación y connotación se usan, en este estudio, moduladas por las ideas de motivo y tema, términos y conceptos en los que se contrasta la descripción de lo que se ve estrictamente en una obra con la interpretación de eso en términos de lectura metafórica, la cual alude a las posibilidades de significado concentradas tras la apariencia que ofrece el motivo.

La presencia de imágenes procedentes de ámbitos diversos de las acciones humanas y del mundo deben analizarse desde su propia perspectiva y tomando en cuenta el discurso que se conjuga al estar reunidos en una sola imagen; esto le aporta "intertextualidad".

Los contextos de origen, así como los originados por las mezclas y procedencias, se deben analizar para penetrar en los múltiples sentidos que se construyen con las estrategias de elaboración de discursos con imágenes.

Es importante señalar que se considera, además, el valor de técnicas y materiales como productores de sentido, pues se ha establecido que ciertos procesos técnicos y usos particulares de materiales y procedimientos originan significado de tanta importancia como el producido por la figuración o los mismos elementos del lenguaje visual. Todas estas reflexiones conducen a la idea de que la interpretación es una acción deliberada con la cual se busca construir una explicación congruente y razonada en el interés de una búsqueda de sentido.

Al respecto, resulta pertinente considerar el papel de lectores o lectoras desempeñado por quienes investigan el hecho artístico. Estas personas, basadas en códigos culturalmente construidos, se acercan al fenómeno de comunicación con conciencia de que todo el proceso se da dentro de un horizonte de contextos y estructuras elaborados de igual manera. El estudioso o la estudiosa, en su lectura, realizará conexiones y elaborará relaciones a las que concederá significados posibles dentro de los ámbitos de conciencia y análisis que logre alcanzar. Quien investiga procede, entonces, como agente activo dentro de un "paisaje" de expectativas posibles. En este horizonte se interceptan los mundos de la persona autora, de la obra misma y de quien lee o investiga. El rol de investigador o investigadora se ejerce por un individuo o grupo espectador informado, perteneciente a una comunidad de intérpretes que comparten o no valores, actitudes, visiones y procedimientos. Existe, por tanto, un ámbito o lugar desde cuya plataforma observa quien analiza. Este espacio para la visión se podría denominar "contexto de recepción" y desde sí mismo constituye un acercamiento al pensamiento dentro de un ámbito tan complejo y cambiante como el panorama en el que se inscriben obra y autor.

Según Eisner (2004), "(...) lo que vemos no es simplemente una función de lo que tomamos del mundo, sino de lo que pensamos de ello (...)" (p. 14). Observar no es un asunto que concierne únicamente al ojo, la mirada se hace acompañar de la cultura, del lenguaje, del conocimiento, la conciencia y los valores del entorno en que se vive y se ha aprendido a percibir de una forma particular. El estudio y el discurso resultantes de la contemplación o análisis de una obra de arte constituyen una experiencia que busca conseguir la comprensión de un fenómeno: el fenómeno de lo artístico.

La obra de arte surge del sistema de sentidos del cual ella misma forma parte. Como afirma Acha (2001), cuando se habla de arte, se hace referencia a algo más que a un conjunto de productos dados, pues "(...) el arte

corporiza un sistema cultural o un fenómeno socio-cultural complejo (...)" (p. 25). Cada obra está inmersa en una red cultural de representaciones que resulta ser tan importante como la intencionalidad misma de su creador o creadora, pero que es independiente de esta.

Quien estudia el arte se acerca a las obras desde el sistema construido dentro de un grupo de prácticas orientadas para dar cuenta de los sentidos posibles; en el diálogo que se establece se construyen facetas y aristas de significado, nunca "el sentido de la obra", si es que se pudiera hablar de ello. El significado es múltiple, diverso y cambiante, por tanto, inasible como unidad total de sentido y permanencia.

La obra de arte "piensa" acerca de la cultura que le permite ser, y es, al mismo tiempo, modelada por ella en un proceso de suma complejidad; la obra artística se convierte, a su vez, en forjadora activa de ese contexto desde el cual es construida.

En el acto de aproximación centrado en la hermenéutica, el investigador se hace acompañar de diversos modelos teóricos desde los que surge una "verdad" relacional, contingente y parcial. La traducción a discurso de los procesos que se desarrollan en la mente durante el transcurso de la experiencia hermenéutica refleja una elaboración de pensamiento, aquella de quien investiga, construcción intelectual en la que se articula una visión personal. Diego Lizarazo en *Íconos, figuraciones, sueños.* Hermenéutica de las imágenes (2004), propone:

> (...) Nuestra múltiple condición histórica y nuestros intereses y preocupaciones concretos están vivos y actúan cada vez que apreciamos una imagen: no abandonamos esta condición pragmática cuando vemos una foto, observamos una pintura o asistimos al cine. Sin embargo, ver una imagen implica cierto proceso de abstracción, cierta inflexión controlada de algunas creencias y representaciones ordinarias. (2004, p. 222).

Según este autor, el vincularse con una imagen requiere una actitud particular, porque exige una sensibilidad y una intelección específicas de un carácter particular, distinto de la ordinaria disposición cotidiana. Esta actitud se caracteriza por una relación regulada en la que el espectador acepta las características específicas del texto icónico como condiciones para lograr el contacto con este.

La relación con la imagen implica una "adecuación semiótica" del espectador. Para lograr esta particular condición se debe suspender la continuidad ordinaria y entrar en claves semióticas aprendidas histórica y culturalmente. Cuando el sujeto se inicia en esta actitud y se vinculan imagen y mirada, aparece el sujeto imaginal modulado por su interés en imaginar, es decir, en "olvidar la forma en que ve las cosas ordinarias" y en activar voluntariamente una actitud distinta con la que se predispone a ejercer dos actividades volitivas diferentes y complementarias –una perceptiva y otra intelectiva– que le vinculan con ciertas claves, presentes en su cultura, y representaciones asociadas con la percepción de la imagen plástica (Lizarazo, 2004).

Cuando se adopta esta actitud con conciencia plena, se aplican actitudes cognitivas distintas a las usadas en otras experiencias de la vida, se acepta que la imagen posee una realidad específica de carácter semiótico y que, asentada en este espacio cultural, "habla" en sus propios términos y de acuerdo con sus propias leyes. Una vez inmersos en esta disposición intelectiva imaginal, se debe recurrir a saberes y habilidades que implican conocimientos particulares y específicos atinentes al ámbito de la imagen concreta con la que se trata, llamados por Lizarazo (2004) "reglas de sintaxis plástica, denotativa y diegética".

La relación entre imagen y espectador se regula o, más bien, es posible gracias a una especie de convenio al cual el autor llama *contrato icónico*:

> (...) El acto icónico no proviene entonces ni de una experiencia subjetiva (...) ni de unas propiedades materiales inmanentes al artefacto icónico. La significación icónica se gesta en el *encuentro* entre un observador dispuesto y un objeto visual en condiciones físicas y sensibles adecuadas. Así la iconización de la imagen es un acto de asignación de valores plásticos y significativos a un *objeto imagen* desde un *sujeto imaginal*. (2004, p. 228)

Como resultado de este planteamiento se puede concluir que ver imágenes cognoscitivamente significa inscribirse en criterios de mirada formados dentro de la historia y la cultura. Por tanto, el contrato icónico es un acuerdo social que define el encuentro entre un

observador y un texto icónico; así, las experiencias con la imagen se articulan en los contratos que definen los vínculos. El "compromiso" de observación es un campo vasto de criterios (modos de interpretar socialmente construidos), un sistema que actúa de manera flexible y que permite asumir diversas modalidades interpretativas según el tipo de texto que se enfrente. Por otra parte, es necesario también que el texto icónico asuma un "compromiso de construcción" que faculte al observador para obtener una experiencia icónica posible en la dinámica de una expectativa cultural, social e históricamente elaborada:

> (...) la imagen se elabora con base en reglas semánticas sintácticas y pragmáticas propias del horizonte hermenéutico cultural que las organiza y prescribe (...) determinados movimientos culturales e históricos trazan los rasgos de lo icónicamente esperado en cada clase de relación. (Lizarazo, 2004, p. 232)

En el caso que concierne a este estudio, la lógica y el eje que modelan la construcción de la imagen son ambos de carácter expresivo, poético y plástico, resalta en ellos la textualidad misma. En este tipo de imágenes –propias del arte –los signos y los materiales poseen un carácter manifiesto y su valor radica en los símbolos que construye. Resalta en ellas la ambigüedad porque no proponen un significado único, sino que dirigen hacia un campo de sentidos y experiencias varias.

El observador realiza un proceso de reconstrucción o regeneración de la imagen consistente en elaborar una experiencia que conduce a asignar sentidos, completar sugerencias, construir significados y realizar juicios.

Este acto, definido por una experiencia y una cultura icónicas, no es una acción espontánea, puesto que implica la acción conjunta de conocimientos y habilidades culturalmente construidos en un acto semiótico de asignación de valores a las propiedades plásticas de una imagen, y de atribución de denotaciones y connotaciones a esos valores plásticos.

La hermenéutica contemporánea ofrece un espacio para pensar el mundo de la imagen, en el que –además de la importancia de las estructuras que conciernen al estudio semiótico– existe un lugar significativo para los movimientos y las experiencias sociales y humanas que se cristalizan precisamente en las imágenes y que conducen al ámbito de la interpretación.

Por esta razón, las acciones descritas en este capítulo constituyen el eje fundamental en este estudio y sus principios se utilizan como guías esenciales en los procesos de atribución de sentidos.

CAPÍTULO 2

Una singular carpeta de grabados

Efraín Hernández Villalobos



Francisco Amiguetti,
Procesión (detalle),
xilografía, 1934



Francisco Amighetti, *Bodegón*, xilografía, 1934



Francisco Zúñiga, *Cargador*, xilografía, 1934



Gilbert Laporte, *Chorotega*, xilografía, 1934



Francisco Zúñiga, *Abrazo*, xilografía, 1934



Manuel de la Cruz González, *Niño enfermo*, xilografía, 1934



Francisco Amighetti, *Yegua*, xilografía, 1934

Entre 1928 y 1937 se celebraron en Costa Rica una serie de exposiciones conocidas como *Exposiciones de artes plásticas*, cuya finalidad era la de difundir la producción artística del país y promover el contacto directo con el público en un medio cultural en el que no existía un museo de arte y en el que las oportunidades de exhibición eran muy escasas. La iniciativa recibe el apoyo de la empresa privada por medio de la colaboración del *Diario de Costa Rica* y se apoya también en el beneplácito de autoridades públicas como el secretario de Educación Pública, Luis Dobles Segrega, quien logró interesar al presidente de ese entonces, Cleto González Víquez. En este esfuerzo conjunto participan el Círculo de Amigos del Arte y destaca la figura de Teodorico Quirós.

En las exposiciones realizadas en el Teatro Nacional participaron artistas académicos, entre ellos: Juan Ramón Bonilla, Emilio Span, Eginhard Menghius y John Portuguez, cuyas obras contrastaban con las propuestas de muchos artistas jóvenes sedientos de mostrar al público josefino las nuevas formas del arte moderno. Las *Exposiciones de artes plásticas* se convertirán en el escenario de una lucha entre dos paradigmas estéticos, a saber: el arte de índole académica con tradición y prestigio, y el arte moderno, nueva forma artística que se abre paso con fuerza reclamando un lugar, un reconocimiento y una legitimación dentro del panorama de las artes del país.

El Álbum de grabados de 1934, publicado por la Imprenta Nacional, ve la luz en conjunción con la Sexta Exposición de Artes Plásticas. Este documento histórico-plástico surge como un proyecto que adquiere dimensiones singulares en el ámbito de las artes en Costa Rica. La recopilación de xilografías constituye una publicación artística especializada que acentúa las propiedades de una forma particular de los lenguajes plásticos: el grabado en madera. En este momento dicha publicación no obedece, precisamente, a la maduración de un proceso de desarrollo técnico –como podría suponerse– sino, más bien, a una iniciativa que –podríamos decir– inaugura la presentación al público de una producción visual realizada con unas técnicas y materiales hasta el momento no desarrolladas con propiedad por la Escuela Nacional de Bellas Artes, ente rector de la enseñanza profesional del arte en el país.

Los principios que rigen las imágenes incluidas en el álbum pertenecen a las tendencias del arte moderno, las cuales se caracterizan por un alejamiento de los patrones y cánones académicos interesados en una combinación de idealismo con verosimilitud de la imagen en términos de fidelidad a la percepción óptica.

Es decir, las imágenes propias del arte moderno no se interesan en reproducir los datos de la mirada, sino que intentan visiones personales basadas en distintas formas de simplificación o síntesis de lo visto.

El arte moderno abandona la supuesta racionalidad y objetividad características de la representación de naturaleza académica, en pos de un arte que se basa en la autorreferencia, la autonomía, la subjetividad y la experimentación con la forma.

Esto significa que el arte se construye más sobre el propio arte y sus producciones, sobre la investigación de los elementos propios del lenguaje visual en sí mismo y que está basado en una "independencia" con respecto a las formas naturales, esto es, que no desea reproducir de manera mimética.

El arte académico privilegia la pintura y la escultura como obras de prestigio y, aunque considera el dibujo como herramienta fundamental de la expresión, no le otorga importancia en sí mismo como forma expresiva con legitimidad artística propia. Concibe el dibujar como proceso preparatorio y de boceto anterior a la solución final de la obra. De igual forma, en este momento histórico, las academias de arte no le conceden valor como forma artística al grabado en madera o xilografía.

En el grabado, el dibujo constituye el eje de la expresión visual, particularmente en la xilografía. Por la naturaleza propia del grabado, se concede al dibujo importancia medular, así la línea adquiere una relevancia en sí misma que no se reconoce en la pintura o la escultura académicas.

Por tanto, el trabajo de xilografía dentro de este clima cultural puede concebirse como una manifestación de una plástica y una sensibilidad distintas a la académica, puesto que parte de principios e ideas de la forma y del arte, distintas a las vigentes en las aulas de las escuelas de Bellas Artes. Aunque estos nuevos conceptos e ideas se gestan en la cultura europea desde finales del siglo XIX, en Costa Rica el desarrollo de los principios modernos inicia con la década de los años treinta.

La más importante de estas diferencias es el tratamiento de formas y figuras que se alejan de los cánones académico-idealistas y hace suya la imagen de lo cotidiano (calles de la ciudad, costumbres, el trabajo), con lo cual se acerca a una noción de realismo presente en motivos y temas. Realismo cuyas imágenes no buscan la perceptibilidad y la "precisión" de las versiones de la imagen interesada en la mímesis, sino que se orientan hacia la idea de figura simplificada resultado de un proceso de síntesis, afín a los conceptos y las orientaciones del arte moderno.

Otra faceta del realismo reside en el interés de abandonar lo heroico y sustituirlo por acciones cotidianas realizadas por gente sencilla y común.

En nuestro país, la introducción de los conceptos vinculados con el arte moderno se da también en otras manifestaciones plásticas como la escultura y la pintura, en manos de artistas que participan en el *Álbum de grabados de 1934*. Entonces, esta publicación comparte el esfuerzo por promover las visiones modernas del arte con otras formas artísticas exhibidas en los salones patrocinados por el Diario de Costa Rica.

Como se puede observar, en ese momento histórico se desarrolla una corriente de acentos modernos que se oponía a los cánones y principios que rigen la labor artística en las academias de arte. Abelardo Bonilla, reconocido intelectual costarricense, en el prólogo del *Álbum* escribe: "(...) interesa hacer notar esencialmente (...) el sentido avanzado, la libertad y el concepto moderno que privan en la interpretación de muchos de estos motivos. Tales características revelan plenamente (...) el criterio de vanguardia que los anima (...)".

Estos comentarios señalan las rupturas entre los principios del arte académico y aquellos del arte moderno, enfatizadas por Bonilla al referirse a las obras del *Álbum* y calificarlas de "audacia de la concepción y realización de los motivos". Este prólogo muestra que el conjunto de imágenes ingresa al ámbito de la cultura artística nacional identificadas como vanguardia e innovación.

Otro aspecto importante de destacar es que la publicación, aunque estuvo limitada a trescientos ejemplares –posiblemente suficientes para las dimensiones de la demanda y el mercado del arte en esos tiempos–, hace patente uno de los fundamentos del grabado: su condición de obra múltiple que alcanza –precisamente por esa condición– una difusión y un alcance mayores al llegar a más público por no tratarse de una obra única.

Esta dimensión "socializante" de la producción en grabado se opone a los conceptos de obra única que trasmite el ideario de la academia, con la labor realizada en otras técnicas generadoras de una unidad única de cada pieza en el ámbito de lo pictórico y lo escultórico.

De acuerdo con Luis Ferrero (1973, p. 11), la técnica del grabado se conoció en Costa Rica por medio de láminas de revistas que llegaban al país "(...) a quebrar la monotonía casi aldeana de San José." Según este autor, en estas páginas, algunos artistas jóvenes se familiarizaron con la obra de los expresionistas alemanes, Köllwitz, Munch, Nolde y Barlach; de igual manera, estuvieron en contacto con el grabado mexicano a través de las producciones de Jean Charlot, Fernando Leal y Francisco Días de León.

Resulta pertinente anotar que algunos grabados de Francisco Amighetti muestran la influencia del grabado japonés que posiblemente conoció por medios semejantes. Así mismo en Amighetti se manifiesta el conocimiento de los principios establecidos por dos artistas claves del postimpresionismo: Paul Cezánne y Paul Gauguin.

Con el conocimiento de estas corrientes y autores, los grabadores costarricenses comenzaron su camino por el sendero de la xilografía iniciando una tarea de autodidactas que vio su primera manifestación organizada en las páginas del *Álbum de grabados de 1934.*

Los participantes en esta publicación fueron Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga, Manuel de la Cruz González, Teodorico Quirós, Carlos Salazar Herrera, Adolfo Sáenz y Gilbert Laporte.

En términos generales, los participantes apenas inician el contacto con la técnica de la xilografía y sus trabajos muestran cierta simplicidad de manejo y de soluciones

en la que se evidencia la falta de dominio profesional del medio expresivo. Amighetti y Zúñiga son, posiblemente y esto se corrobora en su obra, quienes manejan con mayor destreza y propiedad las herramientas del oficio.

El examen analítico-reflexivo de las obras del *Álbum* lleva, en esta investigación, a plantear una orientación plástico-estética general común que concede unidad visual y estilística al grupo de obras, sin que por ello se pueda identificar, en él, alguno de los estilos o modalidades del arte moderno como los distintos "ismos". Paralelo a esto, se tiene el ya mencionado manejo básico de los procesos técnicos y una especie de "dispersión" de temas y motivos.

El acento en lo cotidiano, una conexión con lo popular y lo local, un respeto por el pueblo traducido en una cierta intención social, unidos a un particular tratamiento de las formas y los procesos técnicos, implican actitudes y procesos de trabajo inéditos en el país, así como es nueva la publicación de un pequeño libro con los grabados de varios grabadores.

Es interesante notar que cada uno de estos grabados pudo haber sido mostrado dentro de un marco y con los datos que, generalmente, se escriben en el margen inferior, cuando su destino es la galería. En este caso, la publicación de un álbum o carpeta adquiere una relación distinta con el público, al preferir un formato de conjunto de piezas compartido por todos los grabadores y numerado como unidad total y no como obra individual. En este sentido, se acentúan valores y procesos de relación con el público que acrecientan el sentido social de la obra múltiple, característica del grabado. Los aspectos comentados revisten una singularidad que sorprende como rasgo peculiar, si se considera el hecho dentro del ámbito artístico costarricense del momento. La revisión de las producciones individuales revela otros aspectos que se describen a continuación:

FRANCISCO AMIGHETTI

La publicación inicia con las xilografías de este artista. En ellas se revela la presencia de la cultura cotidiana representada por escenas de la vida campesina *(Arreo, Chiquero*), imágenes de animales domésticos (*Buey negro, Buey, Yegua, Vacas)*, aparecen también escenas de vida urbana (*Procesión, Vendedoras de pollos, Interior de camión*) e imágenes de barrios y caseríos con el título de *Arrabal.*

En este grupo de grabados se puede notar la constante propia de los artistas de la llamada "nueva sensibilidad" como artistas que se interesan en proponer imágenes de la vida cotidiana como tema de las artes. Esta tendencia hacia temáticas sencillas sigue las ideas del Realismo francés (Courbet, Millet, Daumier): retratar las actividades humanas de los hombres y las mujeres comunes en su diario trajinar en campos y ciudades.

Esta actitud frente a los modelos se aleja del carácter idealizado o heroico que caracterizaba a los protagonistas de pinturas, esculturas y dibujos de naturaleza académica. Ya se habían hecho en nuestro país obras con esta orientación, quizá una de las más importantes sea *La quema del mesón* (1899), pintura rechazada por el público de la época, debido al tratamiento no heroico del tema y de los personajes. Enrique Echandi, autor de la pintura, presentaba la gesta nacional sin idealizaciones, desde una perspectiva realista.

La forma de tratar los elementos del lenguaje visual, con un acento en el realce de cada elemento por sí mismo y en función de la composición del espacio plástico, constituye otro de los rasgos esenciales de la propuesta del *Álbum de grabados de 1934.* Es importante destacar que la corriente realista de la cual se habla llega a nuestro país, quizás con más fuerza, por vía de la influencia que el muralismo mexicano ejerció sobre los países latinoamericanos a través de la oleada del "indigenismo". Se reconoce la impronta de Rivera en la concepción de las formas mismas y en la simplificación de estas en el dibujo.

Venadito, Yegua y *Buey negro* son grabados resueltos dentro de una visión estética relacionada con los principios visuales de la estampa japonesa, tan importante en el desarrollo del pos impresionismo. Dentro de este patrón estilístico, los grabados se caracterizan por poseer grandes áreas "vacías" contrastadas a veces con áreas de texturas visuales y con una fuerte presencia de la idea de lo bidimensional.

La relación de Amighetti con la estética del pos-impresionismo es evidente en el grabado titulado *Bodegón.* En este se aprecia el uso de la perspectiva múltiple al hacer confluir en la imagen distintos puntos de vista o enfoques presentados de forma simultánea que unen fragmentos de cada perspectiva usada. De esta manera, incorpora los principios plásticos de Paul Cézanne;



Francisco Amighetti,
Interior de camión,
xilografía, 1934

además de incluir referencias visuales de la obra de Vincent van Gogh, titulada *La silla*. Considerando estos aspectos y la simplificación de las figuras alejadas de la intención mimética al usar recursos de autorreferencia y autonomía, se evidencia la fuerte presencia de los fundamentos del arte moderno en estas obras.

Se puede identificar, a manera de elemento dominante en el manejo del espacio y en relación con la composición de este, un predominio de las grandes áreas negras, contrastadas con la vibración de zonas en las cuales líneas realizadas unas junto a las otras proporcionan espacios de contraste visual en los que se definen figuras, objetos y personajes.

Vendedoras de pollos, *Procesión* e *Interior de camión* son grabados en los que es evidente el interés por la descripción de escenas cotidianas, por los personajes sencillos y el discurrir de la vida y la cultura de ese entonces. En *Interior de camión*, las miradas de los personajes y sus actitudes sugieren una cierta tensión que contrasta con la manera reposada y casi pintoresca en la que en *Vendedoras de pollos* se presenta el grupo de mujeres, la mayoría de espaldas al espectador, entrelazadas en una conversación que parece afable, aunque podría interpretarse en otros términos. Lo que parece cierto es que en estas imágenes se retrata el diario acontecer de la vida josefina y provinciana, con una óptica en la que predomina la idea de escenificar "una forma de ser", unas actividades sociales y unos aspectos de la cultura que se pueden leer como íconos de una exploración visual vinculada a conceptos de identidad. Con estas imágenes, el arte costarricense plantea una visión de lo propio que, con semejanzas y diferencias, aparece también en la literatura de la época. Esta inclinación a ofrecer una imagen "de lo que somos" resulta natural dentro de un proceso cultural en el que el Estado-nación promueve esas visiones internas de lo propio que ayudan a cimentar un sentido de pertenencia indispensable para la cohesión de la idea de patria. En el *Álbum de grabados de 1934* se puede corroborar esta actitud en casi todas las imágenes que lo componen.

En los grabados de Francisco Amighetti es posible apreciar cómo la solución técnica valora la interacción de zonas amplias en negro que se equilibran con áreas blancas. El concepto de punto y línea, y su uso en el espacio plástico, tiende a favorecer la construcción de superficies intermedias que modulan el impacto de las zonas de mayor tamaño y que



Francisco Zúñiga,
Entierro, xilografía, 1934

hacen las veces de sombras, fondos, contornos, puntos focales y cumplen, al mismo tiempo, la función de conceder textura a las imágenes.

FRANCISCO ZÚÑIGA

Los grabados de Francisco Zúñiga configuran una propuesta de distinto carácter que proyecta una activación modulada por la fuerza de los personajes y sus rasgos.

Con el recurso expresionista de la deformación, Zúñiga acentúa manos y pies para dar a sus protagonistas un componente emotivo que traslada la imagen al ámbito del drama y la crítica social.

A pesar de que las formas como tales son bidimensionales, las proporciones de las figuras y el concepto de forma en su diálogo con el contexto plástico conceden, a los personajes, una especie de monumentalidad de naturaleza escultórica reveladora del trabajo de Zúñiga en el campo de la escultura. La fuerza que adquieren los personajes, por efecto de esa manera de tratar las figuras, los llena de actitudes de energía desbordante.

Abrazo y Cargador son, posiblemente, las imágenes de mayor intensidad de Zúñiga y esa tensión dramática que poseen las convierte en un comentario social de gran fuerza.

En estos grabados, los protagonistas sufren y padecen situaciones y circunstancias que les afectan.

Las mujeres se funden en una unidad de solidaridad y sufrimiento, y el joven y fuerte cargador apenas puede con el peso que doblega su espalda y tensa sus extremidades. En Zúñiga, el campesino no solo disfruta y se mueve en su entorno, sino que es víctima de situaciones que lo abruman y oprimen.

Entierro y Mujeres presentados por Luis Ferrero en su libro *Arte Costarricense. Grabado en madera de F. Zúñiga* publicado en 1973, confirman la importancia del concepto moderno de la forma. En ambas se repite ese sentido trágico de los personajes y sus vivencias. Las figuras se someten a la geometría y simplifican sus características para obtener una síntesis, en la cual lo presentado se relaciona, profundamente, con necesidades del espacio en su dimensión plástico-compositiva: direccionalidad, contraste y punto focal resultan tan importantes como el discurso mismo y las situaciones de los protagonistas.



Manuel de la Cruz González,
Jugadores, xilografía, 1934

Chola, *Escazú* y los dos *Paisajes*, en la misma publicación, reafirman la idea de identidad relacionada con el territorio y la singularidad de la conformación cultural de la naturaleza, a través del diálogo entre el producto humano (arquitectura vernácula, huerto y jardín) y la fuerza de la topografía del entorno.

El pequeño grabado titulado *Monos* remite a las formas de la producción simbólica de las culturas precolombinas. Dentro de un concepto de energía centrífuga, se concentra en aspectos de geometría, estructura y síntesis. Esta imagen contrasta con la solución y actitud de *Conejos*, más graciosa, abierta al espacio e interesada en el dinamismo de la curva. Puntos y líneas cumplen un papel semejante al que desempeñan estos elementos en las obras de Amighetti, con la diferencia de que en Zúñiga existe una tendencia más fuerte a exaltar la textura visual y a expandir superficies de ese tipo, al cubrir zonas mayores, de modo que llegan a constituir parte fundamental de la estructura de la imagen. El manejo de la idea de proporción, especialmente en *Abrazo* y *Cargador*, concede a las figuras una presencia monumental que realza el concepto que se desea comunicar y contribuye al carácter que rige el contenido de las piezas.

MANUEL DE LA CRUZ GONZÁLEZ

González participa en el *Álbum* con obras que se orientan dentro de los principios ya mencionados del arte moderno, unidos a discursos asociados con la identidad cultural.

Carboneros, *Niño enfermo*, *Hombre* y *mujer* y *El último coche* poseen una solución lineal y una expresión en las actitudes que refuerza la sensación de drama o actitud nostálgica.

En *Niño enfermo* y en *Hombre y mujer*, los personajes miran al espectador en actitudes de demanda, resignación o cuestionamiento, con lo cual la imagen adquiere una dimensión que le invita a pensar sobre la condición de los personajes que le increpan. *Niño enfermo* se acerca a las soluciones visuales características del expresionismo con su deseo de indagar sobre la problemática ser humano-sociedad-cultura. En *Carboneros* y en *El último coche* existe también la sensación de una actitud de sometimiento y tristeza que otorga una especie de melancolía y un cierto desasosiego a las imágenes.

Plaza de ganado, de compleja organización plástica, *Cabeza* y *Desgranando maíz*, junto con *Jugadores*, *Relojero* y *Afilador*, cuyos protagonistas son los hombres y mujeres sencillos de la clase popular, presentan lo cotidiano, el trabajo y la cultura en distintos espacios.

En este sentido, los grabados del *Álbum de 1934*, como se ha venido exponiendo, se acercan a un denominador común en cuanto a tema, intención y solución formal. Las soluciones de González privilegian los trazos dinámicos realizados con líneas extensas que cubren grandes áreas de la superficie plástica.



Carlos Salazar Herrera,
Obrero enfermo,
xilografía, 1934

En *Carboneros, Niño enfermo* y *Hombre y mujer,* todos con un caudal afectivo más fuerte, exhiben texturas de alta densidad, que gracias a la utilización de las tramas lineales, comunican conflicto y dramatismo.

CARLOS SALAZAR HERRERA

Los grabados de Carlos Salazar Herrera tratan la imagen del campesino de forma descriptiva. Este es el caso de *Hombres, En la plaza, Campesinos, Muchacha* y *Campesinos*, imágenes en las que se recrean, en distintas escenas, los motivos de la familia, el mercado y el trabajo.

En *Mujer*, se destaca el recurso de la deformación que acentúa las manos de la mujer y otorga a la figura una dimensión alusiva al trabajo duro. En este grabado, esa fuerza contrasta con el reposo y la quietud del paisaje, que se aprecia más allá de la ventana que separa la luz del exterior y la penumbra del interior. Se puede encontrar una relación temática entre *Hombres* y *Mujer* en la actitud de espera y mirada hacia el futuro: en ambos grabados los personajes miran, desde un umbral, hacia el horizonte, el porvenir. Por la complejidad del diseño de las superficies, en las que se alternan textura visual y espacios vacíos de gran simplicidad, estos dos grabados contrastan con el resto.

Motivo, un desnudo femenino de gran síntesis, sugiere las formas de la escultura en bronce, del mismo autor, con la cual años más tarde ganará un premio en las exposiciones celebradas en el Teatro Nacional.

Poró y Tunas son grabados en los que se toma la flora, posiblemente, también para caracterizar lo propio, en un deseo de fijar imágenes del entorno que hablen de una territorialidad en la cual fundamentar una búsqueda de definición identataria desde el enfoque de lo autóctono.

Todos los grabados de Salazar Herrera muestran la experimentación técnica y la influencia de las ideas del arte moderno. El recurso más usado es el de fondo-figura, así como la yuxtaposición de áreas negras y áreas blancas. Se nota una preferencia por la línea curva y un concepto de síntesis fuerte que ayuda a la simplificación máxima de las figuras.

Hombres se distingue de otras piezas como *Campesinos* y *Motivo* por la complejidad y la densidad de las superficies texturizadas, característica que diferencia esta imagen del resto de las propuestas.

En el grabado titulado O*brero enfermo,* el tratamiento de la luz en grandes bloques "aplastantes" comporta un escenario de intenso dramatismo que singulariza y acentúa la propuesta conceptual de la imagen. *Obrero enfermo* es una pieza que merece un tratamiento especial por la intensidad de su propuesta. Este grabado es, quizás, el más fuerte de todo el *Álbum* y su tenebrosa atmósfera denuncia la precaria



Teodorico Quirós,
Peón, xilografía, 1934

situación de las clases de menores recursos económicos, abandonadas a su propio destino sin protección frente a la enfermedad.

Si se piensa en el entorno social de nuestro país en esta época, es evidente que en esta imagen se concretan las luchas sociales y políticas que Costa Rica enfrentó para ese entonces, las cuales se tratarán de resolver con la creación de instituciones y leyes sociales para proteger al trabajador, mejora que se alcanza algunos años después de la publicación del *Álbum de grabados de 1934. Obrero enfermo*, de orientación expresionista, tiene afinidad con el expresionismo alemán y es la pieza que, de forma más directa, alude a la problemática nacional de la época, a manera de denuncia crítica. En esta obra se utiliza, con gran acierto, la posibilidad del grabado en madera a través del contraste lumínico y la yuxtaposición de luz y sombra para crear ambientes y atmósferas cargadas de drama y fuerza –en este caso– óptimas para el discurso planteado.

GILBERT LAPORTE

Laporte presenta un conjunto de grabados cuyo manejo técnico revela la falta de experiencia en el uso de materiales y procesos. Destaca la obra titulada *Arte chorotega* como vínculo con la historia visual del país y como intento compositivo "moderno"; en este sentido, la pieza *Naturaleza muerta* se orienta también hacia el estudio compositivo de las formas en el plano.

El desnudo (*Una modelo*), el retrato (*Manolo*), las escenas de género (*En el mercado*), la naturaleza (*Guarias*) y el paisaje urbano (*Avenida segunda*) completan el grupo de motivos que interesó al grabador. En ellos la calidad del dibujo, el manejo de la forma y la composición manifiestan a un grabador en vías de formación.

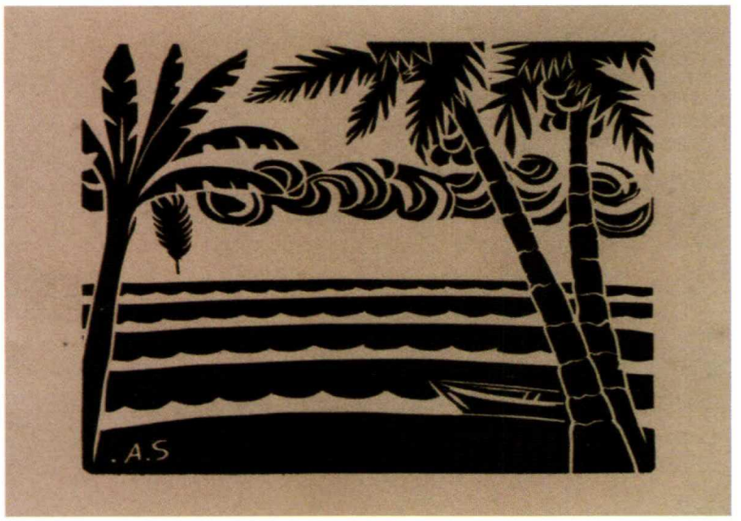
En los grabados de Laporte el deseo de representación parece imponerse a la construcción de la imagen y al acento en la forma, típico de lo moderno.

TEODORICO QUIRÓS

Teodorico Quirós incorpora en el *Álbum* cinco grabados de los cuales cuatro están dedicados a la imagen del campesino y el paisaje, y el quinto, titulado *Orosi*, se refiere a la arquitectura vernácula colonial de nuestro país.

Todas las imágenes, desde distintos acercamientos, constituyen una unidad de discurso que destaca facetas distintas de la idea de identidad nacional, a través de su herencia cultural.

Por otra parte, la presencia del campesino se resalta como principio moral del país. Esta manera de abordar la ética y el mundo del campesino y el trabajo como sinónimos de la "esencia" costarricense es muy difundida en las artes visuales de esta década.



Adolfo Sáenz,
Paisaje, xilografía, 1934

Paisaje incluye una casa rural, al pie de una montaña, lo cual responde a la decisión de Quirós de utilizar la casa de adobes en sus obras a manera de rescate de un rasgo cultural que empieza a desaparecer arrollado por las fuerzas del mundo moderno.

Descanso, *Peón* y *Tranquera abierta*, los mejor logrados en cuanto a manejo técnico y principios compositivos, exaltan la figura del trabajador de la tierra, a la vez que enriquecen la superficie plástica con contrastes de luz, ritmos y movimientos reveladores de un interés por lograr efectos y expresividad con el manejo de la técnica. *Tranquera abierta* parece sugerir, en la actitud del personaje y la condición de la tranquera, una posibilidad de drama apenas insinuada que podría interpretarse como referencia al contexto social. El contraste entre grandes zonas en negro y blanco y el uso de fondo-figura se destacan como las constantes del lenguaje personal de Quirós. Este autor limita el uso de la línea para favorecer las superficies planas como eje de la composición del espacio visual.

ADOLFO SÁENZ

Campesino, *Sesteo*, *Porcelanas*, *Paisaje*, *El hombre y el jaguar*, de Adolfo Sáenz, completan la publicación del *Álbum de grabados de 1934*.

Porcelanas y Sesteo tratan fenómenos de luz basados en los contrastes entre zonas fuertemente iluminadas y áreas de total oscuridad. *Sesteo* se refiere a la vida cotidiana y *Porcelanas* se ubica dentro de la vida doméstica y el mundo femenino. En este grabado es notable el interés por conseguir un juego visual en el que las formas se entrelazan dinamizando la imagen que adquiere, por condición de la luz, una atmósfera lúdica e inquietante a la vez. Es interesante el tratamiento de *Paisaje*, en el cual se trabajan principios fundamentales del arte moderno, como composición y diseño en función del plano plástico y la representación. Este grabado se centra en el diseño de ritmos y figuras de gran simplicidad que resumen los ciclos de las olas marinas y los complementan con la cadencia de las palmas y el arabesco de las nubes. *Paisaje* es la única referencia del *Álbum de grabados* al paisaje costeño costarricense.

El hombre y el jaguar constituye un significativo diseño que revela la creciente importancia que el arte y las formas visuales de la producción simbólica de la cultura amerindia empiezan a adquirir para los artistas de esta generación.

Definitivamente, al hacer un balance crítico en función del uso de la técnica y sus posibilidades expresivas, los grabadores que demuestran un mejor uso de los procesos y las herramientas del grabado en madera son Francisco Amighetti y Francisco Zúñiga, aunque con orientaciones estéticas distintas, resultan ser los más maduros en el manejo técnico, y los más consistentes en la dimensión del discurso.

En el *Álbum de grabados de 1934* se plantean rasgos comunes que dan unidad a esta recopilación de pequeñas obras del grabado.

Por una parte, se cuenta con la condición experimental del manejo técnico de los invitados a participar; por otra, el interés compartido de trabajar con procesos técnicos y conceptos de forma, contrarios a las enseñanzas de la Academia, instancia que domina el horizonte "oficial" de las artes del país. Se puede afirmar que el grabado es una de las técnicas por medio de las cuales se introduce, al medio artístico nacional, el paradigma moderno, y que este procedimiento de construcción de imágenes se convierte en una matriz generadora de la expansión del modelo moderno del arte entre los artistas nacionales.

Respecto a los discursos, en el *Álbum* se resalta la vida cotidiana y la imagen del campesino, generalmente vinculadas a un concepto de la identidad nacional asociado con el trabajo y con la sencillez de la gente del campo. De alguna manera, personajes y situaciones parecen ilustrar las nociones presentes en la letra del Himno Nacional. Esta fuerte presencia de la imagen campesina y de lo rural, explotada desde décadas anteriores por los escritores del país, puede estar modulada, en cierta medida, por la realidad social y por la interacción de ideas como las del arielismo de Rodó y conceptos como el de "la raza cósmica", formulados en México por José de Vasconcelos, ideas que generaron una corriente de pensamiento americanista en el continente.

Dentro de este contexto, se concebía a la América de origen latino como poseedora de una fuerza espiritual superior a aquella del "nordismo", caracterizada por el materialismo con el que se asociaba a la creciente influencia de la cultura anglosajona de los Estados Unidos de Norteamérica.

Esta visión idealizada de una América unida y superior se difundió en nuestro país en las páginas del *Repertorio Americano,* dirigido por Joaquín García Monge. Indudablemente, este renombrado intelectual costarricense ejerció una gran influencia sobre la cultura y el arte costarricense, en virtud del prestigio y respeto que generó la publicación del *Repertorio Americano,* podio internacional en el que se discutieron ideas de la más diversa índole. García Monge escribió en esta revista (*Rep. Am. 1: 258, 1920*, citado por Ferrero en *Pensando en García Monge*, 1989):

> (...) Si pintara, si dibujara, si esculpiera, mis asuntos serían también populares y sencillos. Hay bastantes penas y alegrías en el alma de nuestros pueblos que aguardan intérpretes en la línea y en el color. Y de nuestro paisaje ni se diga: ahí está en orfandad de espíritu barbarizado, porque apenas hay quien lo vea, quien lo sienta y eternice (...)

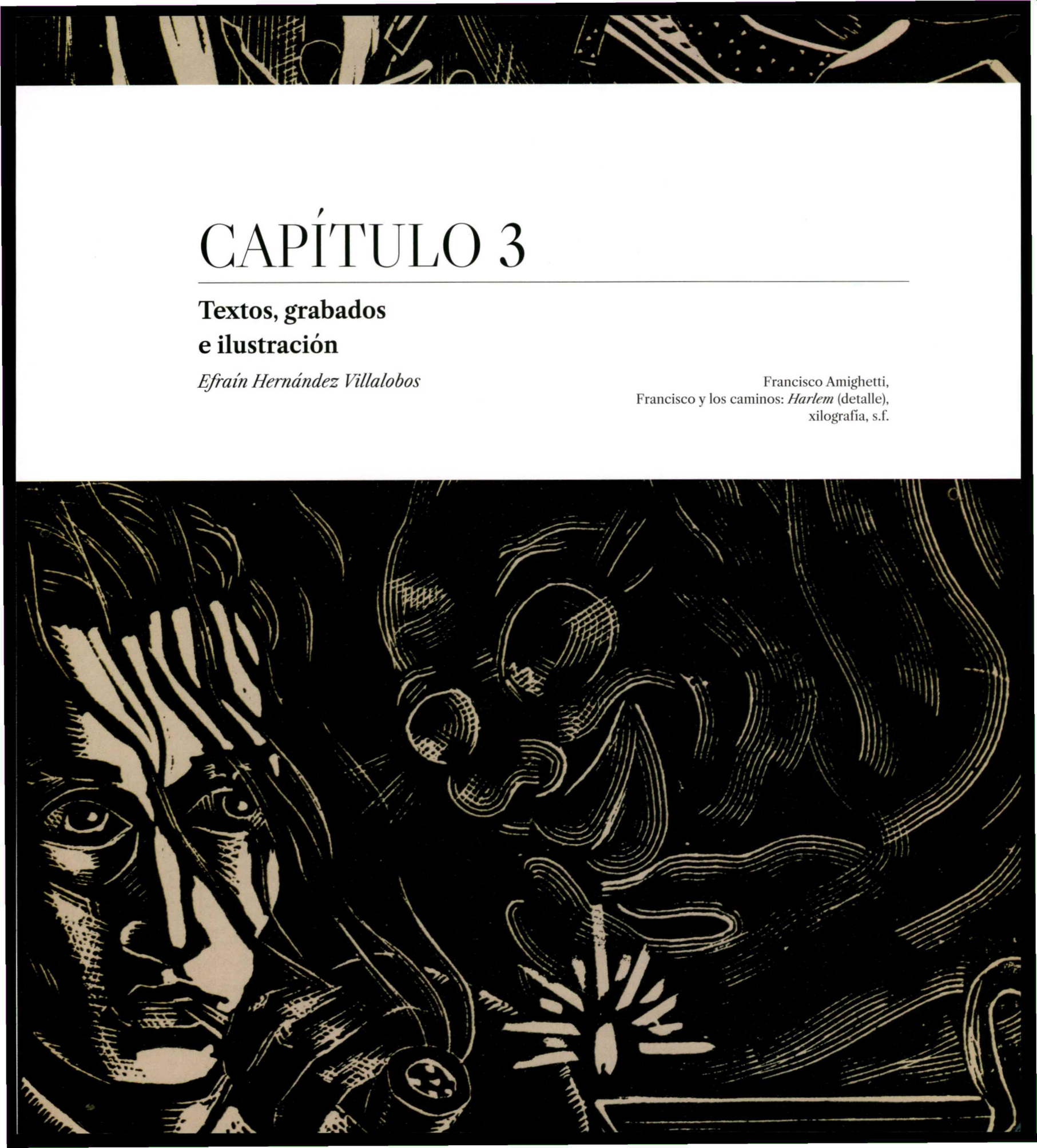
Expresiones como la citada anteriormente encuentran concreción en las imágenes del *Álbum de grabados de 1934*, en su lenguaje visual y en la selección de motivos y temas.

Se puede decir, entonces, que los grabados del *Álbum* explican, en gran medida, su razón de ser en aspectos culturales del nuevo ideario plástico-estético que crecía en nuestro país, impulsado, en parte, por intelectuales de la talla de García Monge.

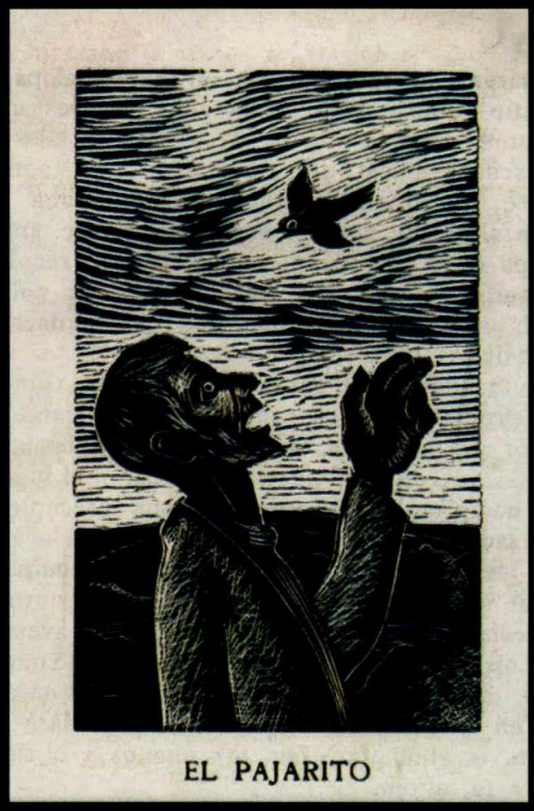
CAPÍTULO 3

Textos, grabados e ilustración

Efraín Hernández Villalobos



Francisco Amighetti,
Francisco y los caminos: *Harlem* (detalle),
xilografía, s.f.



Francisco Amighetti, *revista Farolito: El pajarito,* xilografía, 1954

Es conveniente referirse a otro ámbito en el que la técnica de la xilografía encontró un lugar particular para su desarrollo y crecimiento. Este horizonte paralelo es la ilustración de textos literarios y otros. Esta área experimentó un alcance sustancial en el país y brindó un espacio para que varios grabadores incursionaran en esta forma particular de arte.

La impresión de grabados para ilustrar libros se torna vital y se constituye en una manera en la cual grabadores y público se ponen en contacto y establecen un diálogo. Así, la publicación impresa se convierte en aliada y difusora de esta forma y técnica artística.

Esta peculiar dimensión determina, de alguna forma, el público que tiene acceso al grabado y centra la difusión en un grupo lector vinculado con la literatura. Años después de la aparición del *Álbum* varias publicaciones se ilustran con obras de grabado de Francisco Amighetti, Max Jiménez, Carlos Salazar Herrera y Emilia Prieto.

Resulta pertinente anotar que el grabado se desarrolla en la primera mitad del siglo XX, en nuestro país, al lado de la literatura, del ensayo y de la discusión de ideas desde la plataforma de la ilustración.

El grabado como ilustración de impresos y libros inicia en Occidente desde la Edad Media y mantiene un valor creciente en la cultura europea, condición que experimenta un desarrollo ascendente desde finales del siglo XIX en Europa. Artistas muy reconocidos como Gustavo Doré, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Marc Chagall y Pablo Picasso participaron en proyectos de ilustración de textos y aportaron prestigio a esta práctica en la que la literatura se acompaña de la imagen.

La ilustración posee una dimensión particular porque su función es la de recrear, explicar, visibilizar e interpretar ideas presentes en el texto y, de esta manera, ayudar a una mejor comprensión de los conceptos en cuestión.

La ilustración, entonces, se interesará en que sus imágenes logren ser portadoras de contenidos diversos. Estos se extienden desde la interpretación estético-imaginativa de una poesía, hasta temas relacionados con la filosofía, la moral, la política, la economía y aspectos sociales y de carácter científico.

Dentro de este panorama es importante considerar que, por razón de los temas que se ilustran, el concepto de ilustración porta una necesidad prioritaria, la de comunicar información y conocimiento de diversos órdenes, tal como lo plantea el mexicano Juan Martínez Moro, en su ensayo sobre el grabado (2008), publicado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Universidad Autónoma de México.

EMILIA PRIETO

En Costa Rica, durante la década de los treinta, varias revistas y publicaciones se interesaron en incluir ilustraciones para acompañar los textos que publicaban. Es en este horizonte y con el énfasis anteriormente citado en donde se halla el trabajo en xilografía de Emilia Prieto.

Prieto ilustró, con frecuencia, el *Repertorio Americano* y, a través de estas páginas, se revela como una pensadora con gran sentido crítico, que se expresa desde un espacio político imbuido de un fuerte sentido e interés social.

Resulta notable la conciencia que Emilia Prieto exhibe como ciudadana pensante sobre asuntos de género, lo que la convierte en antagonista furiosa del machismo patriarcal reinante en la sociedad de ese entonces. En Prieto se manifiestan ideas que en la década de los setenta surgirán acompañadas con la génesis del movimiento feminista y la teoría de género.

Su voz y sus imágenes se interesan en lo nacional sin descuidar lo que sucede en nuestro continente y en el mundo. Las ilustraciones de Prieto acompañan, en algunas ocasiones, sus propios textos y, en otras, los de otros autores.

Estas se caracterizan por un interés dominante donde cada imagen es lo más directa posible; para lograrlo

abandona cualquier referencia que la vincule demasiado a una tendencia plástico-estilística. En aras de este propósito, el recurso técnico cumple la función esencial de comunicar con el mayor ahorro de elementos el asunto del que trata. Su dibujo no se interesa en calidades lineales y tratamientos complejos vinculados al diseño y la composición del espacio, sino que le basta con la forma más directa y clara de transmitir las ideas y las nociones que interesan a la autora, en una comunicación explícita y directa.

Esta particular característica de la imagen de Prieto revela su interés fundamental por la imagen como portadora de conceptos, como traductora de visiones críticas; por tanto, su énfasis está en los conceptos y no en la plástica. Esta tan singular forma de entender la función de la imagen la coloca entre los hacedores de imagen que anteponen el discurso a la forma. Se podría decir que su actitud –empapada de consciencia política– se adelanta a las manifestaciones de lo que hoy se llama arte conceptual: la forma pierde gran parte de su sentido para priorizar los contenidos del discurso.

Para efectos de este estudio, se seleccionaron algunos grabados en los que, según el juicio de los investigadores, son más visibles las características de la forma de tratamiento de la imagen típica de Emilia Prieto.

En *Nuestro canon jurídico* (1936), xilografía basada en el contraste fondo/figura, Prieto recurre a la composición en diagonal para acentuar la sensación de desequilibrio y caída que refuerza su posición frente a la problemática.

En los textos que incorpora a la imagen, se lee el nombre del famoso e importante filósofo de la Ilustración Montesquieu y se alcanza a ver la expresión *Código Civil*, así como la abreviación del término *Artículo*. En la base de la imagen aparecen las palabras Adán y Eva. Estas palabras son fundamentales para la comprensión final del grabado y, por esto, ocupan espacios claves en el diseño general de la imagen.

Un personaje masculino de tamaño gigantesco se mueve en un paisaje con cascadas, árboles plantas y animales. Es clara la alusión a la idea de Paraíso Terrenal y a la historia bíblica de Adán, Eva, la serpiente y el paraíso terrenal. Esta escena parece ser la ilustración de una página de un libro que está abierto y se apoya sobre otro en el que se lee el nombre Montesquieu. En el



Emilia Prieto,
Nuestro canon jurídico, xilografía, 1936

doblez de las páginas se aprecia una regla de medir y, al lado, una página en la que aparecen diversos artículos.

A los pies de Adán, cuyo cuerpo está parcialmente cubierto por lo que parece una gran ala, se destaca una figura desnuda femenina, la efigie de Eva. La desproporción y el ala sugieren niveles y calidades referidas a lo masculino y a lo femenino que remiten a la "primera ruptura" de la ley, a su castigo: la expulsión del Paraíso y a los estigmas religiosos acerca del pecado, la pérdida de la gracia y la mujer. El texto con el que aparece la imagen se refiere a un caso de tutela llevado a los tribunales en el cual se trataba de determinar si una mujer podía ser investida con el cargo de tutor, condición que le había asignado un deseo testamentario. El asunto se discute en virtud de la existencia de una ley que niega a la mujer –con la excepción de las abuelas– este derecho.

Evidentemente este grabado encierra la actitud típica de Emilia Prieto. Sus referencias legendarias acusan la

relación asimétrica entre el hombre y la mujer en el derecho y la ley, a pesar de que esta fue creada con base en el espíritu de equidad para los seres humanos, sin distingos de sexo. Los recursos del gigantismo y la pequeñez proponen, directamente, los efectos de la acción del poder en una sociedad patriarcal; se refieren, a la vez, a lo histórico y a lo social. Con la sugerencia de desequilibrio de la imagen al "venirse de lado" para finalmente caer, colocan al Paraíso en una situación de inestabilidad. La imagen se abre entonces a una serie de interrogantes en torno al asunto que se discute en las cortes, refuerza, así, conceptos fundamentales en relación con la ley, la justicia, la sociedad patriarcal, la religión, el conocimiento, la equidad y la ciudadanía: ¿Paraíso, para quienes? ¿Derechos para todos? ¿Superioridad masculina?

En el *Repertorio Americano* (Tomo 33, Número 2, página 19, año 1937) Prieto ilustra con macabra intensidad una noticia relacionada con la mortalidad infantil. La imagen en cuestión se titula *La niñera de los pobres* y muestra a una calavera conduciendo un cochecito para niños.

El esqueleto con su cráneo-interrogación propone la reflexión directa sobre las causas de este fenómeno y el análisis de la situación para provocar un cambio. El efecto de la imagen debe ser el de generar esta consciencia y la lucha social que exige la corrección de esta ausencia de justicia social.

La imagen podría tener influencia del arte mexicano, de Posada o de las pinturas de Frida Kahlo en las que niñas muy pequeñas se esconden tras la máscara de la muerte mientras yace a su lado una máscara popular tradicional.

El contraste entre la línea fuerte y contundente sobre los espacios negros hace que la idea se muestre de forma directa y sin ambages, con una gran economía de recursos y una interpelación ineludible.

El *Repertorio Americano* (1937) publica el grabado con unos datos salidos en el periódico citado sobre la mortalidad infantil con cifras preocupantes. Emilia Prieto critica, en esta imagen, los programas sociales de salud y educación sanitaria, la pobreza, la ignorancia, el abandono.

Muchas de las ilustraciones realizadas por Emilia Prieto responden a las necesidades de un texto específico, cuyos conceptos se intensifican o se expanden por medio de la imagen; en estos casos, es necesario acompañar cada imagen de su respectivo texto para lograr una lectura apropiada del grabado que la ilustra.

En otras oportunidades, la fuerza misma de la imagen o el pequeño texto que la titula o ubica en un ámbito de la cultura permiten una lectura contextualizada de las xilografías. Estas imágenes son las que –por razones de espacio, dada la magnitud del proyecto– se mencionan en este estudio.

Dentro de este grupo de imágenes hay ilustraciones que aluden a temas como el patriarcado, la equidad entre los sexos y la crítica de asuntos políticos, educativos, culturales y sociales. En la mayoría de estos casos, Prieto recurre a las estrategias del humor, el sarcasmo y la ironía como instrumentos para otorgar a sus grabados la dimensión de criticidad que su ingenio aporta en cada circunstancia. Como activista política y luchadora por la igualdad de derechos, Prieto consideró las imágenes como armas importantes en la lucha por la consecución de mejores formas de vida y asumió una orientación política de carácter socialista, dentro de la que se concibe al arte como "comprometido" con la lucha social. Esta corriente había surgido dentro de la cultura francesa como consecuencia del movimiento romántico y se concreta en dos tendencias: el realismo social y el naturalismo, con la participación de escritores tales como Víctor Hugo y Honoré de Balzac.

Entre los temas que interesaron a esta autora destaca la crítica a las condiciones de inferioridad en las que el patriarcado y el machismo han sumido a la mujer. Varias obras de Prieto se refieren a este problema, entre ellas *Arte de guante y zapatilla*, pieza en la que, por medio del recurso de lo escenográfico y lo teatral, se alude a lo artificioso de las conductas asignadas a la mujer, a su supuesta sumisión y delicadeza que la deja fuera de la lucha activa por sus derechos.

En esta imagen, una mujer desnuda, cubierta solamente con guantes y enfundada en sus zapatos de moda que parecen oprimirle, intenta sacar notas de una lira en un escenario que remite al teatro, tras cuya cortina se destaca un piso con cuadrados negros y blancos que sugieren un tablero de juego. Los elementos y su posición en el plano de la imagen presentan una situación forzada e incómoda en la cual esta

mujer debe exhibir talentos y conductas, que pareciera no desear hacer.

Otro tanto sucede con *Hijo natural*, grabado de gran simplicidad en el que se destaca el horror, el dolor y la vergüenza a la que se ven expuestas las mujeres que incurren en la condición de madres solteras.

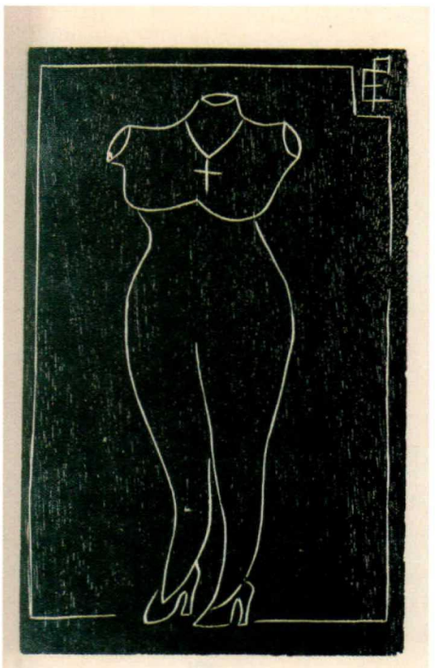
Explotación de la mujer por el hombre, con trazos muy sencillos y un dibujo elemental señala las diferencias de conducta que las pautas culturales conceden a las acciones y a las responsabilidades de hombres y mujeres.

Sobre una superficie dividida en dos rectángulos, la grabadora encierra dos ambientes distintos; el festivo e irresponsable corresponde a los hombres que se divierten en una cantina, y otro un tanto inhóspito que es el espacio doméstico en donde una mujer intenta, con gran esfuerzo, cumplir con las tareas asignadas a su papel de ama de casa, mientras su marido se solaza en un bar.

Los derechos se conquistan invita a la subversión de patrones de conducta por medio de una imagen sencilla de una mano femenina adornada con delicados encajes y joyas que sostiene un cigarro, el resto de la superficie se llena con una bocanada de humo. Esta imagen contrasta lo delicado y lo refinado, con el cigarro y la acción de fumar, acción concedida a los hombres por la cultura dominante so pena de escarnio para la mujer. La imagen necesita el vínculo con el texto para lograr su efecto y cumplir su cometido de expandir ideas sobre la igualdad de conductas y promover una sociedad sin los espacios culturales exclusivos de hombres o mujeres. Imagen y texto se complementan para darse fuerza mutua e incitar a la "desobediencia civil" y a luchar por la condición de igualdad que se desea.

El anterior es el caso típico en el cual la interdependencia imagen-texto constituye una unidad indisoluble que integra la naturaleza esencial de la obra y potencia su efecto intelectual o afectivo en sus posibles consumidores.

En ciertas ocasiones, Prieto recurre a los signos convencionales de hombre mujer o macho hembra, signos que junta en un determinado espacio compositivo y acompaña de las palabras activo pasivo, cuyos significados remiten a las acciones cultural



Emilia Prieto, *Mujer-cuerpo*,
xilografía, 1936

y socialmente asignadas a varones y mujeres, estableciendo la conducta apropiada para cada sexo. Con una imagen totalmente directa y que no deja duda alguna, Prieto asigna las palabras a los signos con los que no se deben acompañar y construye una imagen totalmente dominada por texto y signos, muy próxima a las manifestaciones de las obras que más tarde en el siglo XX serán calificadas como arte conceptual.

La imagen denominada *Símbolos* no puede ser más explícita en cuanto a su papel de incitación a la lucha de las mujeres por el cambio de su condición social. *Piojos*, *Mujer-cuerpo* e *Hipersexualismo* parecen referirse al vínculo acendrado que la sociedad machista hace de la mujer con el placer, encasillándola en una piel, en unas medidas y en la cosificación de su integridad humana, al reducir sus valores al cuerpo y a la sensualidad y negar sus condiciones intelectuales, espirituales y humanas.

La niñera de los pobres, antes mencionada, *Costa Rica: cocina rica, cocina pobre*, *Crack* y *Casa hipotética* se refieren a la pobreza creciente del país y hacen evidentes



Xilografía. "Cocina rica y cocina pobre".

Emilia Prieto, *Cocina rica y cocina pobre*, xilografía, 1936

aquellas facetas de la realidad a las que es indispensable poner atención e intentar resolver.

La verdad les dio sueño y *Pedagogía fascista* invitan a unas salas de clase y combinan la crítica a las instituciones educativas con aspectos políticos y sociales de gran importancia; además, provocan en el espectador una reflexión sobre las condiciones de la coyuntura social vivida, pues constituyen problemas de actualidad en ese momento histórico.

Distintas situaciones políticas se abordan en imágenes que parecen siempre vinculadas a sucesos locales e internacionales en las que se plantean dilemas sobre la convivencia social, la cultura dominante, los deberes del Estado y la ética social, entre otros. Este es el caso de *Dios tendrá que rezarle al papa*, *Palomita...*, *Prohibida la entrada*, *Se rezan uno al otro*, *Parábola del privilegio*, *Un neutral*, *La cruz monstruo*, *Dibujo para bordar*, *Ex-hombre*, *Fósiles vivientes*, *Confundir la causa con el efecto*, *Parlamentarismo* y *In God we trust*.

Emilia Prieto manifiesta otro concepto del arte que complementa y da variedad y riqueza a las manifestaciones artísticas existentes en el país y que se observan, por ejemplo, en el *Álbum de grabados 1934*. Prieto se acoge a otra visión de lo artístico que cambia el concepto de la naturaleza del arte y el cual, en consecuencia, reformula la idea misma de su función social. Al desinteresarse por los aspectos plásticos, estéticos, técnicos y formales de la obra, para acentuar la dimensión del discurso, Prieto resalta las ideas, el carácter intelectual, el efecto sobre el espectador y la crítica social como los ejes fundamentales de la obra artística.

El Museo de Arte Costarricense presentó al público, en el 2004, una exposición de la obra de Prieto, fundamentada en el trabajo de investigación de Sila Chanto y Carolina Córdoba. Esta exposición recuperó la obra de Prieto para el público del país, luego de muchos años en que la labor de Prieto estuvo relativamente olvidada y su conocimiento prácticamente reducido al claustro universitario.

En esta ocasión, se planteó la obra como si esta hubiese sido hecha para salas de exhibición y galerías y no para un ámbito editorial. Se publicó también una carpeta de trabajos con el patrón y la lógica del grabado intencionado para la exhibición en galerías y museos.

MAX JIMÉNEZ

La ilustración de obras literarias, aunque se asemeja mucho a la de artículos periodísticos y de revista, posee elementos que le conceden una dimensión distinta, puesto que, en este caso, no solamente importa la transmisión de conceptos e ideas y la relación con una coyuntura y unas circunstancias particulares vinculadas al diario acontecer, sino también se hacen presentes otros elementos como la afectividad y la expresión de la intensidad para acompañar a la palabra literaria. En una obra literaria importa muchísimo la conjunción de aspectos emotivos e intelectuales, según los requerimientos del texto que se ilustra. En nuestro país, la ilustración de novelas y cuentos cortos se dio desde la década de los treinta y, en esta actividad, participaron los mismos autores de los textos como ilustradores de sus propias obras.

Un par de años después de la publicación del *Álbum de grabados de 1934*, en 1936, Max Jiménez publica dos de sus libros, *El domador de pulgas* y *Revenar* ambos ilustrados con grabados realizados por el mismo Jiménez.

Los grabados incluidos en estas publicaciones literarias se asemejan en lo formal al *Álbum de 1934*, aunque difieren muchísimo en los contenidos y discursos de las obras. En estas publicaciones, la narrativa que se ilustra es de corte existencialista y trata la problemática humana en su dimensión cultural, sociológica y psicológica, que abarca el horizonte individual y el social conjuntamente.



Máx Jiménez, *El domador de pulgas: El alto de una pulga que estaba sola*, xilografía, 1936



Máx Jiménez, *El jaúl: El palmitero*, xilografía, 1936

En *El domador de pulgas (1936)*, Max Jiménez desarrolla temas vinculados a una visión crítica de nuestra sociedad, y mantiene siempre unidas la dimensión local y la dimensión "universal": cuando habla de nuestra cultura y de nuestras conductas, se refiere, a la vez, a aspectos genéricos de la condición humana. Este conjunto de obras se compone de veintitrés unidades que comparten una tendencia estilística y refuerzan las ideas y los conceptos presentes en las piezas literarias. Estos pequeños grabados se caracterizan, en primer lugar, por una concepción moderna de la forma, que resulta esquemática por proceso de síntesis; es importante, también, la presencia de un fondo negro que concentra la mirada del espectador en las acciones de los personajes y en las situaciones presentadas, y en último lugar, por un uso reiterado de texturas obtenidas mediante la utilización de agrupaciones de puntos y líneas que sugieren volúmenes, movimientos y tramas.

Algunos de los grabados tienden hacia una especie de expresionismo en el que la deformación intencionada acentúa la fuerza de personajes y situaciones. Es posible que Jiménez, en sus estancias de estudios en Europa, estuviese en contacto con la obra de los expresionistas alemanes y conociera las dimensiones crítico-afectivas de esta producción artística. *El alto de una pulga que estaba sola* es el ejemplo más fuerte de esta orientación, en la que lo emotivo domina la expresión visual.

Este grabado muestra la influencia del famoso *El grito* (1895) de Eduard Munch, al incorporar una cabeza desesperada que se retuerce en un grito de espanto y dolor en medio de un espacio lleno de vigorosas y dramáticas líneas, mientras al fondo se contempla el estallido de una energía flamígera que se expande en el horizonte. El personaje de este grabado es un espectro atormentado que expresa el paroxismo de la soledad.

La imagen convulsa y cuasi apocalíptica de *La pulga lírica* inmersa en el caos tormentoso de destrucción se relaciona con *Dos gotas de sudor*, convulsa y dramática metáfora visual, estas dos imágenes tienen mucho en común con *El alto de una pulga que estaba sola*.

El domador, *El capítulo de las decepciones*, *Este capítulo es indispensable en la historia de las pulgas*,

El filósofo sexual y *La pulga puta* incorporan imágenes de fuerte corte erótico con desnudos femeninos voluptuosos y sensuales que destacan el interés masculino en el cuerpo de la mujer como objeto de deseo. Los desnudos de Jiménez son más explícitos y provocativos que aquellos que encontramos en el *Álbum de grabados de 1934*, a saber, *Una modelo* de Gil Laporte y *Motivo* de Carlos Salazar Herrera.

Si se comparan imágenes y discursos de *El domador de pulgas* y el *Álbum de grabados de 1934, resulta* notable la diferencia que se constata. Mientras que el *Álbum* se interesa en escenas locales e imágenes vinculadas con el campesino nacional; *El domador de pulgas* trata otros temas de corte personal-existencial, donde el drama individual se impone a las miradas descriptivas o valorativas del entorno socio cultural inmediato.

Max Jiménez se interesa en el drama de la vida, en las vicisitudes de la existencia humana y, principalmente, asume una postura crítica del medio cultural coincidente con las historias narradas en el libro.

En este sentido, *Obrero enfermo* de Salazar Herrera, *El abrazo* y *Cargador* de Francisco Zúñiga al igual que *Niño enfermo* de Manuel de la Cruz González son las estampas del *Álbum de 1934* más cercanos a la actitud que caracteriza los grabados de las ilustraciones del libro de Jiménez.

En *El domador de pulgas*, la mayoría de los grabados adquieren sentido en función de su relación con el texto –que precisamente ilustran– y domina en ellos una atmósfera inquietante y sombría a tono con el dramatismo de los relatos.

Los varios desnudos y *El alto de una pulga que estaba sola* adquieren cierta independencia de significado más allá de su relación con el relato y pueden leerse como imágenes autónomas cuyos significados se advierten, aunque no se vinculen a los textos que ilustran.

Revenar (1936) es un libro conformado por una serie de poemas sobre diversos asuntos que se unifican en su espíritu crítico y en su angustia existencial. Para cada poema, Max Jiménez realizó un grabado cuya imagen refuerza las palabras y, a la vez, configura una segunda dimensión de comunicación para el lector, quien puede enriquecer así las sensaciones que el poema provoca en su sensibilidad. (Jiménez, M. (2000) Toda la poesía 1929-1936)

En este caso, se intenta la integración imagen-texto, al incorporar la ilustración como parte del espacio mismo que corresponde al texto. La organización espacial se define por una división de la página en la que el sector izquierdo acoge la imagen y en el área derecha se colocan los textos. La imagen cubre todo el lado izquierdo y en ella resaltan las formas de las letras del alfabeto que inician las palabras. Esta composición difiere de la realizada en otras obras citadas porque, precisamente, incorpora el texto en una unidad visual con la imagen que resulta novedosa.

En *Revenar* se identifican imágenes que intensifican características propias de la obra pictórica de Jiménez.

En *Más cruz* y en *Los tristes* la manipulación de las proporciones manifiesta el deseo de intensificar los contenidos mediante la deformación afectivo-emotiva. En *La bailarina* se vislumbran las escenas de mujeres negras y los balcones tan característicos de muchas de sus pinturas.

La última súplica y *La catedral* presentan una solución que resalta las texturas visuales con el recurso de los trazos cortos y seguidos con los que consigue una transición entre figuras y espacio. Esta solución formal concede a los grabados una atmósfera menos dramática que aquella que se percibe en las soluciones en las que domina el contraste fuerte entre zonas planas oscuras y zonas blancas. El uso de esta estrategia, basada en las huellas cortas y continuas, pierde fuerza dramática: pero consigue una atmósfera densa y tenebrosa. Jiménez logra diversos canales de comunicación visual con su público, por medio de la técnica y de acuerdo con su concepción del uso de los elementos del lenguaje plástico.

Revenar se caracteriza porque en sus grabados se aprecia un mayor interés en el desarrollo y el estudio de la comunicación visual y el lenguaje plástico, condición que contrasta con las imágenes de *El domador de pulgas*, más interesadas en plantear aspectos narrativos, descriptivos o alegóricos dentro de un principio compositivo dominado por la presencia de fondos negros planos. En *Revena*r, la necesidad del vínculo entre el texto y las figuras rige esta nueva actitud y resuelve la integración texto-imagen con un mayor interés y acento en la exploración de las posibilidades del manejo del espacio plástico-visual. Se investigan los efectos del contraste (*Fiesta del mar, Versos*), de la relación fondo-figura

(*Hamaca*, *Rebaño*, *Nocturno en el día*) ,de la tensión de las formas (*Jesús hizo vino del agua*), del movimiento de las formas y la cadencia de la línea (*La bailarina*, *Para dormir el niño*, *Rumberas*, *Coplas*).

Los grabados de *El jaúl* (Jiménez, 1937) presentan también recursos de expresión de naturaleza afectivo-expresionista. En ellos, la manipulación de la imagen se concentra en el logro de calidades de fuerza mediante la deformación intencional para dramatizar personajes y situaciones. En este sentido, destacan las imágenes que acompañan los relatos titulados *Ñor Santiago*, *El sol*, *El cura*, *Con el mosco* y *El turno*.

Ñor Santiago está resuelto con los mismos recursos técnicos e ideas plásticas que encontramos en *El domador de pulgas* (Jiménez, 1936), es decir, predomina el fondo oscuro bidimensional y las líneas definen objetos y figuras. En este grabado, las desproporciones obedecen a la idea de otorgar al personaje una condición anímico-afectiva casi de carácter esperpéntico, que ayuda a quien lo mira a concebir el tenor humano del protagonista por medio de la imagen, al unir el dato literario con el visual. *El cura* con una composición vertical semejante a la de *Ñor Santiago* obtiene efectos muy similares y una caracterización afín.

En *El sol*, la división del espacio y el contraste de luz definen y separan ámbitos de acción y actitudes asignadas a hombres y mujeres en virtud de las convenciones propias de la cultura patriarcal. El gesto dramático –un tanto estereotipado– consigue una sutil referencia de humor negro y refuerza la proyección emotiva del personaje masculino, limitado por el área iluminada de la escena. La línea simple y tosca busca intensificar, por medio de lo visual, para disminuir la importancia del aspecto narrativo.

Con el mosco, imagen grotesca y directa, la violencia de la actitud y el carácter de la línea junto con la propuesta de la forma plantean al lector una afectividad que se hermana con aspectos importantes de la imagen presentes en *El sol*.

El turno, por su manejo y concepción del espacio, recuerda las soluciones de *Revenar* (Jiménez, 1936) en cuanto al uso del contraste, de la relación fondo-figura y del movimiento basado en la dirección de la línea.

Las imágenes que corresponden a las historias *El palmitero* y *En el billar* se solucionan recurriendo a la idea del caos, noción que funciona en la primera como metáfora de la voraz engullida de la selva; y en la segunda, como el desorden y confusión causados por el abuso del alcohol y por la especie de conspiración que se urde entre los protagonistas que frecuentan el bar. La composición de estos grabados, el movimiento que los caracteriza y las relaciones entre espacio y objetos comunican el sentido del caos que refuerza el discurso de los textos.

Max Jiménez realizó también, por estos días, una serie de retratos en grabado que presentaron Barrionuevo y Guardia en el catálogo razonado para el museo de Arte Costarricense y la Editorial de la Universidad de Costa Rica en 1999. En esta publicación se encuentran obras de pequeño formato entre las que destacan, por su intensidad expresionista, los retratos titulados *Negro*, *Retrato de hombre con escudo*, *Autorretrato*, *Retrato*, *Violinista*, *Sin título y Desnudo y mar*, todos sin fechar.

Estas piezas evidencian una mayor experimentación con las posibilidades de la línea; una fuerza expresiva en los valores y la calidad del trazo, unido a la intensidad que reside en las texturas y su contraste con las áreas planas. Existe, en ellas, un desarrollo de posibilidades de caracterización derivadas de la máscara que se muestra como exploración de medios y recursos expresivos.

En los grabados realizados por Max Jiménez para acompañar sus escritos literarios *El domador de pulgas* (1936), *Revenar (1936) y El jaúl* (1937), no se percibe la necesidad de una exploración técnica con miras a expandir las posibilidades expresivas de materiales y procesos propios de la xilografía. Jiménez se acoge a una economía de recursos expresivo-comunicativos que busca lo esencial e indispensable en términos de posibilidades inherentes a la xilografía. (Barrionuevo, F., Guardia, E. (1999). *Max Jiménez Catálogo Razonado*).

La fuerza de algunos de sus grabados descansa en tres aspectos: la expresión lineal, la intensidad del trazo y el dibujo que busca una comunicación directa y deja otras posibilidades de exploración e investigación técnico-expresiva de lado. Es la concepción de la forma y su formulación explícita por medio del trazo la portadora de fuerza o emotividad. El predominio de fondos planos refuerza esta estrategia de comunicación y apoya las decisiones sobre los recursos empleados para caracterizar situaciones y personajes. Esto se logra con simplicidad y mesura,

por tanto, el trabajo de exploración de recursos y las sutilezas expresivas no se toman en cuenta como elementos necesarios para decir lo que se dice. En este sentido, algunas de las obras encuentran una cierta similitud con las estrategias de comunicación de Emilia Prieto.

FRANCISCO AMIGHETTI

La ilustración de libros de índole diversa se convierte para estas épocas en nuestro país en un espacio propicio para el trabajo artístico; Amighetti, Juan Manuel Sánchez, Carlos Salazar Herrera y Emilia Prieto, entre otros, se dedicaron también a ilustrar las páginas de distintas publicaciones literarias y educativas.

Gracias a esta práctica editorial, el grabado permanece con vitalidad y se difunde por otros medios más allá de las galerías de arte, así alcanza un público variado y extenso. Ilustrar un libro, no solo con grabados sino también con dibujos, se convierte en una especie de taller en el cual los distintos ilustradores prueban diversas posibilidades de expresión.

En ese proceso, los autores desarrollan lenguajes personales y se depuran aspectos técnico-expresivos propios de la xilografía.

A mediados de la década de los treinta, Francisco Amighetti comienza una intensa labor como ilustrador de textos vinculados con la enseñanza.

Para este momento, y por muchos años más, se establece una alianza entre pedagogos, maestros y artistas que llevará el arte a las manos de miles de niños y niñas, quienes en sus libros de texto y en revistas de orientación educativa podrán expandir su imaginación y su acervo visual al contemplar dichas ilustraciones.

En 1936, Amighetti ilustra el *Nuevo silabario* y *Lectura activa*, al igual que la revista infantil *Triquitraque*. Esta labor, se continúa dos años después, al ilustrar el libro *Cuentos viejos* (1938) de María Leal de Noguera con veintiún xilografías. El investigador e historiador de la Universidad de Costa Rica, Carlos Guillermo Montero (1987), señala que en las ilustraciones de este libro se manifiesta y se estructura, visualmente, el espíritu esencial del mundo del artista, espíritu que Montero resume en el contraste fealdad-maldad-vejez frente a la tríada juventud-belleza-bien.



Francisco Amiguetti,
Poesía infantil: *Cantiga*, xilografía, 1941

En 1941, Amighetti ilustra el poemario *Poesía infantil* de Fernando Luján con 37 xilografías que se usarán nuevamente en 1946 para la publicación del libro *Luciérnaga*, coordinado por Orentes Plath. Durante su estadía de estudios en México, el grabadoredita su libro *Francisco en Harlem* en el cual incluye treinta y un grabados en madera. En 1950 crea nueve xilografías que se publicarán como ilustraciones de las obras *Signo* y *mensaje* y *Evocación del Xaude*, de Fernando Centeno Güell.

En 1951, ilustra el poemario de Salvador Jiménez Canossa *Tierra del cielo de sol* y, a partir de 1952, colabora con xilografías y ensayos, en el suplemento literario *Además*, del periódico *La República*. Las contribuciones de poesía y grabado se extienden a las revistas *Centroamérica* y *Costa Rica de Ayer y Hoy*, en 1955.

CARLOS SALAZAR HERRERA

Carlos Salazar Herrera publica su obra *Cuentos de angustias y paisajes* en 1947, acompañada de linóleos que trasmiten las ideas y las emociones de sus historias por medio del lenguaje de las formas.

Para este momento, Salazar Herrera ha conseguido una depuración de su lenguaje personal basada en un manejo preciso de la técnica.



Carlos Salazar Herrera,
El grillo, xilografía, 1947



Carlos Salazar Herrera,
La sequía, xilografía, 1947

Su mundo visual revela una concepción sintética de figuras y objetos y un extraordinario manejo de los contrastes fundamentado en los conceptos de figura y fondo, manejados en múltiples ocasiones mediante el recurso de la silueta que se recorta contra un fondo contrastante claro u oscuro, tal es el caso de *Una noche*, *El camino*, *El temporal*, *La sequía*, *Un grito*, *El grillo*.

En los grabados de Salazar Herrera, las líneas son continuas y en constante movimiento, siempre fluyen hasta completar cuerpos y figuras con gracia y precisión por medio del predominio de las curvas. La imagen de Salazar Herrera en *Cuentos de angustias y paisajes* constituye una comunión singular entre el movimiento de la mano, el gesto expresivo y el comportamiento de la herramienta sobre la superficie del material.

Cada grabado manifiesta esta particular característica que revela una maestría y la concreción de un lenguaje personal muy definido. Este estilo individual domina el efecto lumínico, el contraste de las formas, el balance de zonas y superficies, la descripción directa y exacta de lo esencial de las formas, y la capacidad de crear atmósferas según los requerimientos del relato.

La síntesis formal en Salazar Herrera se enriquece con el sutil y elegante manejo de la composición que combina, con maestría, áreas y zonas contrastantes para lograr el equilibrio necesario en cada imagen: *El botero*, *Un grito*, *Sequ*ía, y *Una noche*.

Así, por medio de contrastes y correspondencias, la estructura de la imagen consigue el balance preciso en cada caso, según se desee comunicar aspectos dramáticos o de otra índole, de acuerdo con la naturaleza del relato: *La ventana* y *El mestizo*. Es interesante hacer notar que las imágenes de estos grabados concuerdan perfectamente con el estilo de una narrativa igualmente precisa y balanceada, lo cual otorga a la obra, como totalidad, una unidad extraordinaria entre expresión lingüística y lenguaje visual.

Indudablemente, los grabados de Carlos Salazar Herrera constituyen una de las producciones importantes y significativas de nuestro universo cultural y artístico.

Las tendencias dominantes del arte moderno encuentran clara expresión en las ilustraciones de *Cuentos de angustias y paisajes* y los grabados realizados por Salazar constituyen un ejemplo cumbre de la estética moderna.

DE NUEVO AMIGHETTI

En 1962, Amighetti ilustra el poemario *Poesía infantil* de Fernando Luján y un año después se publica *Cuentos de la tierra* de Julieta Pinto con imágenes del grabador. En estos libros se aprecia la creciente complejidad que a lo largo de los años y la experiencia con el uso de la técnica de la xilografía ha desarrollado el maestro Amighetti.

Los grabados de *Poesía infantil* (Luján, 1962) enseñan la madurez de un proceso en el cual se definen y solidifican las posibilidades de un lenguaje visual basado en los recursos de la xilografía. En el poema titulado *Cantiga* sobresalen las texturas con aspecto de mancha, acento pictórico que enriquece las superficies del grabado al incorporar la sensación de vibración en grandes áreas de la superficie plástica.

En *Casitas amaneciendo* la definición espacial de profundidad se refuerza con el contraste entre las calidades de línea y su orientación en el espacio.

El equilibrio se establece en el diálogo entre verticalidad, horizontalidad y energía en movimiento diagonal.

En *Poemas del campo* (Pinto, 1963) los distintos tipos de línea dan dinamismo y logran comunicar una tranquila afectividad a la escena nocturna en la que se siente el silencio y el titilar de las estrellas. En este grabado, distintos puntos focales consiguen unidad, balance y estabilidad sin dejar de ser elementos de diversidad.

Canciones de cuna constituye un excelente ejemplo de la idea moderna de forma como proceso mental, trabajo elaborado por el artista en función de las posibilidades del lenguaje visual. En este pequeño grabado resalta la sensación de las texturas logradas con distintas calidades de línea con las cuales se teje una urdimbre de acentos y zonas que acentúan la complejidad estructural y expresiva de la imagen.

Jardín de los animales es otro ejemplo con características semejantes, donde, si se compara con las obras hechas por Amighetti para el *Álbum de grabados de 1934*, se aprecia el cambio en el manejo técnico y en la complejidad de la superficie plástica.



Francisco Amighetti,
Canciones de cuna, xilografía, 1941

En *Juego* se muestra la solución que faculta la convivencia de dos mundos de distinta presencia física (árbol, montaña e imagen personalizada del viento), uno más tangible y otro etéreo, efecto obtenido con la técnica de impresión y el trabajo fino en el desbastado de la madera.

Entre las imágenes realizadas para *Cuentos de la tierra* cabe destacar la sutil expresividad de grabados como *Regreso*, *La rosa azul*, *El espíritu del bosque* y *El hijo*. En estos se reconoce a un grabador que domina su técnica y que puede hacer de ella un vehículo de expresión personal singular. En unos años más, Amighetti está listo para plantear su obra de madurez con pleno dominio de la xilografía, unido a un universo de experiencias, lecturas y meditaciones

que le convertirán en un referente importante del arte costarricense.

En 1963, la Editorial Costa Rica publica *Francisco y los caminos*, un libro de relatos escrito por Amighetti en el que se recogen experiencias, palabras e imágenes. Estas imágenes se realizaron como compañía a las narraciones del escritor-grabador y conforman un gran laboratorio de experiencias con las que este artista aprendió más y más de las posibilidades expresivas de la xilografía. El concepto de diseño de ilustración –al igual que en Jiménez y en Prieto– obedece a una idea en la que se separan formas y figuras de los textos, al encerrar las escenas en rectángulos que ocupan un espacio contiguo al de las páginas con texto.

En este conjunto de 75 grabados, letras y palabras esbozan espacios por los que desfilan paisajes rurales, urbanos, culturales y humanos. A lo largo de estas narraciones se descubre el mundo de ideas y valores del autor y, en este periplo, el ojo expectante encuentra mil y una maneras de otorgar al grabado posibilidades expresivas mediante el estudio y dominio de los procesos técnicos. La complejidad de las composiciones, el dominio de la calidad de línea, la seguridad y precisión del trazo, el balance de superficies, el contraste de texturas, la creación de atmósferas variadas, el tratamiento de la luz y la síntesis de la forma constituyen algunos de los logros de este enorme trabajo de dedicación a la xilografía.

En las ilustraciones para *Francisco y los caminos*, Amighetti llega a dominar con gran propiedad la madera y las sutilezas de la talla hasta convertirse en un profundo conocedor de las posibilidades del medio.

Unos años después, en 1966, la Editorial Costa Rica publica *Francisco en Costa Rica*, ilustrado con 57 xilografías, piezas que aumentan el caudal de ejercicio y pensamiento visual del artista. Todo este trabajo va a cimentar su posición como uno de los más aviesos conocedores de la técnica y como una especie de "poeta visual", quien trata a sus personajes y situaciones con gran amor y conocimiento de la condición humana. Sin embargo –con algunas excepciones– todo este conjunto de imágenes permanece aún como un grupo de escenas, protagonistas y experiencias en las que el sentido descriptivo domina las intenciones de las huellas de gubias y buriles.

No será sino hasta más adelante, luego de su retiro de las labores docentes, cuando Francisco Amighetti se convertirá en el gran maestro de tendencia expresionista del grabado costarricense.

La observación detenida de algunas de las xilografías que forman parte de esta producción unida a lo literario constituye un tesoro de pequeñas grandes obras. En algunas de ellas resulta fácil reconocer los rasgos de la fuerza afectiva y del tenor existencial, que dará un perfil particular al trabajo de madurez del maestro.

En este sentido, la escena de sueños en donde el mismo demonio persigue al niño imaginativo adelanta la intensidad e imaginación que el maestro verterá en sus obras posteriormente, marcando un estilo y un mensaje singulares en el grabado del país. La imagen de la destrucción del trompo se torna importante, porque consigue sobrepasar el aspecto anecdótico y permite atisbar en lo profundo de lo humano, tal como lo hacía Amighetti, yendo de lo particular a lo universal, convirtiendo así una historia cotidiana en una reflexión sobre las conductas de los seres humanos y sus lados oscuros.

De forma muy similar, las escenas que acompañan los textos sobre Harlem o aquellas sobre los recuerdos del niño Amighetti en su camino a la escuela revelan el ojo agudo que percibe el fondo de los sentidos culturales y sociales, enfocados desde la perspectiva del artista y del humanista honesto al escudriñar las propias raíces de su ser y su sentir.

El autorretrato con escenas violentas y "personaje", al igual que la escena del beodo acompañado por el esqueleto, son imágenes que revelan la actitud y los motivos del grabador en su proceso de maduración de temas en los que lo dramático ocupará un espacio cada vez mayor, hasta llegar a constituir un horizonte de carácter expresionista en su obra madura, gracias a un desarrollo más complejo de sus procesos técnicos y conceptuales.

Francisco Amighetti continuó ilustrando libros en los años de su madurez, ejemplos de esta constancia son los grabados realizados para la obra del filósofo Rafael Ángel Herra, *La guerra prodigiosa* (1986). Un año después, en 1987, este mismo autor publicó *El desorden del espíritu*, libro que condensa las conversaciones del filósofo con el grabador costarricense. Esta obra se ilustró con grabados y dibujos de distintos momentos de la carrera de este gran maestro del grabado nacional.

CAPÍTULO 4

La madurez de la xilografía en la obra de Francisco Amighetti

Efraín Hernández Villalobos



Francisco Amighetti,
La tortuga (detalle),
cromoxilografía,
1968



Francisco Amighetti,
La gran ventana,
cromoxilografía, 1981

El Francisco Amighetti de la edad madura, pleno en su experiencia vital y consciente de las vicisitudes de la vida, presenta una obra que con su fuerza y energía recorrerá los caminos de la condición humana y los recovecos del tejido social para ofrecer vigorosa producción que exuda gran sabiduría.

En los grabados del maestro se otea un territorio dentro de cuyas fronteras se descubre lo individual y lo social; la cultura y la estética; los temores, las incertidumbres y las pequeñas certezas y pasiones vividas a lo largo de la existencia.

En estas obras de formato mayor, Amighetti dibuja línea a línea un sabio tratado de la experiencia y la condición humanas. Paso a paso examina la violencia, las costumbres, los miedos, los deseos y, finalmente, ofrece una visión personal del mundo y de la vida, desde una óptica existencial muchas veces estructurada entre opuestos y polaridades que constituyen un mundo binario.

Este universo muestra no solo los valores del individuo y del artista, sino también una aguda exploración crítica de los patrones culturales y sociales.

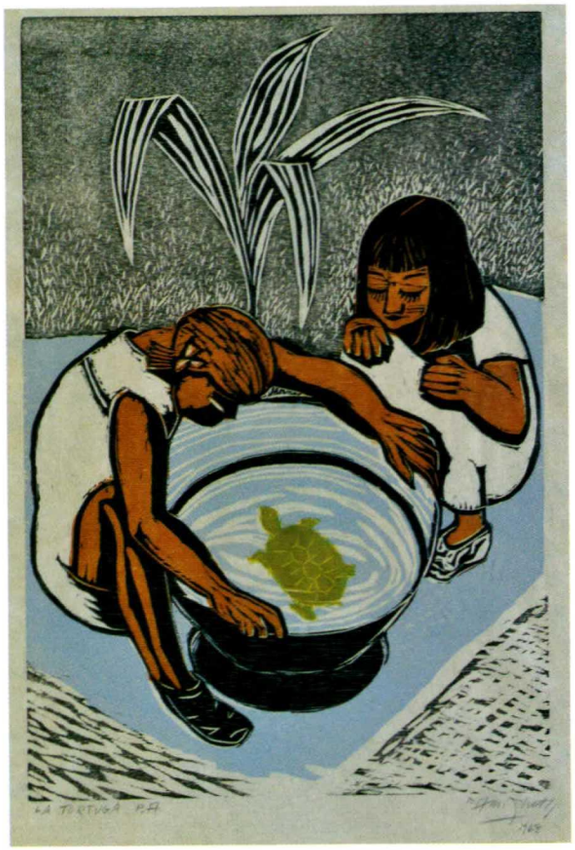
Un breve recorrido por obras emblemáticas realizadas a partir de 1968

En 1968, la cromoxilografía *Autorretrato con antepasados* ofrece la figura meditativa y melancólica de un Amighetti reflexivo, ya en pleno dominio de su lenguaje personal, definido por medio de su particular manejo de los recursos técnicos. En esta obra destaca la impresión con cuchara del primer plano, contrastada con el uso del *baren*, que produce superficies más sutiles, con menos color, en donde las tintas menos saturadas ocupan los segundos y terceros planos usados por el autor para referirse a otros personajes, sus antecesores, quienes ocupan otros espacios y otras realidades "borrosas" en la memoria del grabador. Este recurso de impresión le permite al autor enfatizar planos e imágenes, según su conveniencia, para realzar visualmente y para jerarquizar conceptualmente la confluencia en la imagen de aspectos, elementos y realidades contrastantes en los distintos discursos planteados.

Del retrato a la máscara, en este grabado se funden lo subjetivo y lo histórico de un individuo y de una cultura conformada con aportes múltiples de diversas procedencias.

La tortuga (1968) constituye otro buen ejemplo de los matices que pueden lograrse con los recursos propios de la xilografía. En esta pieza, el grabador consigue una sutileza que se concreta en los diversos valores tonales que diversifican y permiten una riqueza cromática y un juego de calidades lumínicas con grandes posibilidades expresivas. Para esta época, Amighetti gusta de combinar sus colores con negro para así "apagar" y dar un poco de opacidad, de esa manera logra integrar la imagen con una paleta restringida que armoniza con las tintas negras que aparecen también en zonas estratégicas de la composición. Francisco Amighetti es un artista de lo sutil y de la perspicacia.

Tanto en su obra literaria como en su producción visual –ya sea con líneas o con palabras–, consigue insinuar con delicadeza y crear una complejidad emotiva de gran intensidad. Amighetti murmura más que grita aquello que desea comunicar. Esto no significa, empero, que la imagen pierda –en los elementos que así lo exigen– la fuerza necesaria para plantear dicotomías y pequeños dramas y tensiones. Parte de esta actitud le permite crear situaciones de aparente candidez, en las que la supuesta inocencia de un acto cotidiano disfraza y oculta rasgos muy distintos. Amighetti, al estructurar estos contrastes en su obra, se revela como estudioso de la condición humana y descubre lo que piensa develando así un mundo personal, cuyos sentidos se mezclan en una urdimbre de elementos antagónicos. En sus imágenes se encuentra un complejo tejido de contrates y polaridades en el cual lo bello y lo feo, lo agradable y lo dramático, la esperanza y la derrota se unen. Amighetti elabora discursos organizados en función de la idea de la oposición binaria, clásica disyuntiva del pensamiento occidental. Personajes y situaciones habitan mundos y escenarios en los que esta estructura de oposiciones



Francisco Amighetti, *La tortuga*,
cromoxilografía, 1968

-en ocasiones maniquea- da cuerpo a una particular visión de mundo.

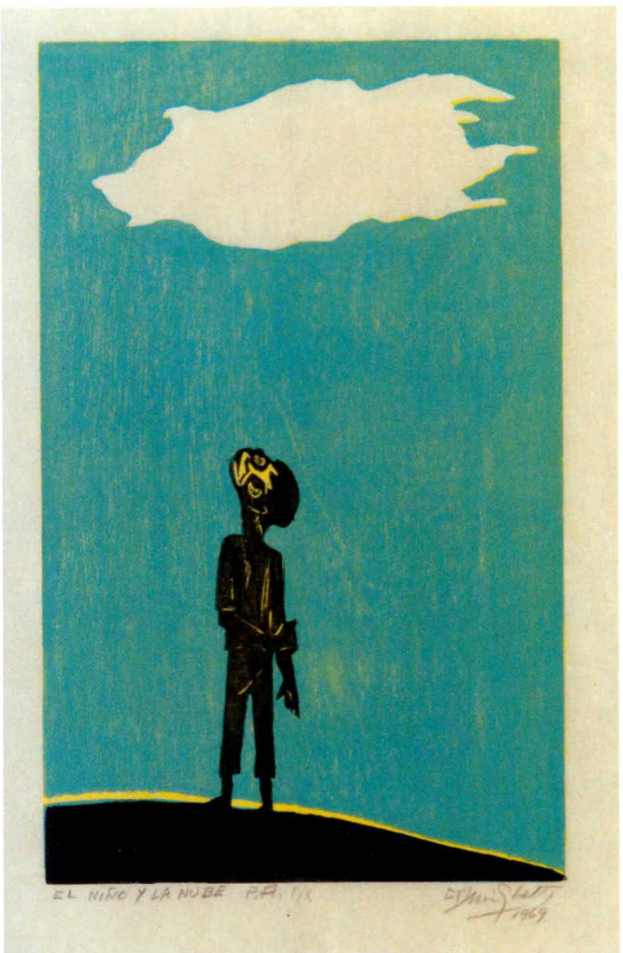
En *La tortuga* (1968) el juego inocente de las niñas muestra la noción de conflicto entre dos actitudes humanas: la de la sumisión y otra más agresiva que busca tener el control y el dominio de cosas y situaciones. Las manos de la niña que cubre con brazos y cuerpo la tina llena de agua separan a los personajes y definen el control de la situación. Las manos que sostienen los bordes de la tina, tensas y con apariencia de garra, son lo suficientemente elocuentes como para mostrar la tensión presente en las actitudes de los personajes. La escena inocente de juego infantil permite intuir, por el sutil manejo del dibujo y del trazo, aspectos que retratan las ideas del grabador sobre la condición humana y cómo esta se manifiesta desde temprana edad. El contraste de actitudes se muestra en la composición por la división de dos esferas de acción o mundos propios de los personajes, acentuadas en el punto focal que forman la tina y los brazos –forma circular que concentra en un área–, datos fundamentales del discurso.

En este grabado, el contorno de los brazos divide dos espacios-mundos cuyos ámbitos ayudan a delimitar la inclinación de las palmas de la planta que surge en el centro de la composición, en el segundo plano.

En esta obra Amighetti se revela como un artista capaz de observar, con profundidad, las conductas y encontrar en los repliegues de actitudes y situaciones las condiciones de la experiencia humana. El artista nos enseña aquí contradicciones, motivos velados, la relación estrecha entre lo aparente y lo que se esconde tras una conducta humana de supuesta inocencia. Amighetti se muestra como un avieso observador que analiza lo oculto de las situaciones y logra penetrar las pautas culturales y hablar de algo profundo a partir de lo cotidiano; descubre de este modo los motivos que subyacen en la conducta humana. Con sus imágenes, el grabador condensa lo local y cotidiano para aunarlo a lo especulativo, lo ético y lo filosófico en relación con la condición humana. Al hacerlo, muestra su capacidad extraordinaria de comprensión de las motivaciones, miedos, fobias y esperanzas de la humanidad.

De forma más intensa y dramática, *Conversación* (1969) juega con el contraste entre dos planos, dos mundos y dos escenarios que se oponen. En el primer plano lo grotesco de actitudes y expresiones contrasta la monstruosidad con la belleza etérea y flotante del personaje que domina el segundo plano. La técnica de impresión imprime peso y fuerza al primer plano y lo pega a la tierra, mientras que el uso del *baren* produce una superficie delicada y suave que corresponde a otra actitud, a otro mundo, a otra dimensión o realidad. De esta manera, los procesos técnicos están en función de las ideas que se desea plantear. Esta unidad indisoluble entre recursos de expresión, materiales, ideas, comunicación y tratamiento técnico marca una etapa del desarrollo del grabado en Costa Rica y singulariza el mundo artístico del maestro grabador.

En *Conversación*, el grabador presenta un mundo que se disgrega en dos situaciones antagónicas que permiten al artista proponer su visión personal, su perspicaz mirada a los elementos de los componentes de una



Francisco Amighetti, *El niño y la nube*,
cromoxilografía, 1969

mentalidad y mostrar su visión del asunto como conclusión de su posición ética frente a la vida.

En *Conversación*, el vicio y el lirismo estructuran esa condición de conflicto inherente a la condición humana. El grabado se abre entonces a posibilidades varias de lectura que abarcan lo circunstancial, lo local, lo universal, lo filosófico, lo ético, lo cultural, lo social y lo personal.

En este mismo año de 1969, Francisco Amighetti realiza otros grabados que ahondan en el pensamiento y la actitud del artista y a la vez dibujan un perfil que revela las coordenadas de su pensamiento y la correspondencia entre los aspectos formales del uso del lenguaje plástico y las ideas del discurso que desea proyectar. *La niña y el viento*, *Conflicto entre gato y niño*, *Discordia N.° 1*, *Toro y gente*, *La beata y el diablo*, *El niño y la nube*, *Calle serie N.° 2* constituyen imágenes que permiten escudriñar, en escenas de gran calidad plástico-visual, el universo artístico del maestro Amighetti.

En *El niño y la nube* el peso de los mundos que se contrastan, establecido por la densidad del pigmento, separa y a la vez define lo terrenal y lo aéreo como elementos que definen posibilidades, metas y condiciones frente a la disyuntiva de las decisiones vitales del ser humano. En esta obra, metas y sueños miran, desde lo alto, el deseo intenso y la pesantez que apega a la tierra e impide alcanzar las líricas esferas por las que transita la nube. El sueño está siempre allí, esperando; el deseo no basta para tocarlo; nosotros mismos, sujetos a la tierra, somos parte de lo que nos impide asirlo. *Conflicto entre gato y niño* plantea, mediante la "invasión" de los cuerpos de niño y animal, la interrogación acerca del potencial agresivo de ambos como un problema a resolver. La agresiva y punzante penetración mutua de las figuras y la vileza de las formas agudas y cortantes –a manera de dagas y punzantes alfileres– genera una tensión que conduce a la reflexión acerca de la bestia y lo humano. El grabado hace pensar sobre los supuestos que ha construido nuestra sociedad, concernientes a la agresión, la civilización y el papel de la violencia en la cultura y en la naturaleza.

En *La niña y el viento* confluyen los conocimientos de historia del arte del maestro Amighetti. En la elaboración de este grabado se encuentran varios referentes de otras épocas; se nota la huella de Botticelli (*El nacimiento de Venus*, 1484), además de la presencia de *El grito* (1895) y *Pubertad* (1894),obras de Munch; también, se identifican la máscara primitiva y la obra de Pablo Picasso. Partiendo de estas fuentes, Amighetti construye sus imágenes y se vale de las citas de otros artes para reforzar los contenidos de una visión local del despertar de la inocencia.

En este grabado, el autor elabora un comentario sobre la agresividad del deseo masculino y su manifestación en la cultura patriarcal. El sorpresivo despertar de la niña, acechada por los silbidos del viento, expresa el temor femenino ante el acoso masculino.

En este grabado, Amighetti aprovecha la veta de la madera para sacar partido de su textura y sugerir las ondas del viento que se propagan por todo el espacio. Con

esta obra, el autor alude una vez más a la cultura nacional, a la construcción de las identidades de género y reafirma su idea de revisión crítica del entorno. En la imagen se unen lo particular y lo general en una situación que conduce a pensar acerca de las estructuras mentales propias de nuestra cultura, entre ellas, la condición de vulnerabilidad de lo femenino en una sociedad machista. El contraste entre lo delicado y lo agresivo y la expresión del miedo definen los aspectos lógico-afectivos de la pieza. En los rasgos de los rostros del viento y la asustada joven se manifiestan la tensión y el drama que Amighetti imprime a la imagen; la suma de estas facetas establece el comentario y la posición del artista frente a la situación.

En *Toro y gente* se define una dicotomía que es esencial en la formulación del tema, cual es el fuerte contraste entre una figuración basada en la armonía de formas y otra dominada por lo grotesco. Pareciera como si animal y personajes tuviesen naturalezas muy distintas: uno bello y reposado, los otros convulsos, frenéticos o temerosos. Con base en una escena que retrata una de nuestras costumbres, el grabador revela los contenidos encubiertos detrás de estas prácticas sociales. En la escena plantea la metáfora del redondel como escenario de la vida y las actitudes de los personajes que presencian el desafío entre el toro y el torero. Es importante también considerar el papel simbólico de la zona roja del capote, en virtud de los significados atribuidos culturalmente a este color. Las expresiones del público resultan símiles de las maneras de afrontar la dura lucha por la existencia.

Discordia N.° 1 alude a conflictos de mayor complejidad; en esta imagen la presencia de lo grotesco, opuesto a lo bello, se refuerza con la referencia al tiempo y a la historia. Esto se hace patente en las distintas generaciones que se dan cita en la escena. La punta filosa de la daga, el detalle del uniforme militar, la desnudez codiciada, la agresión, el estupor del niño, la bestialidad del enfrentamiento, la cautelosa mirada de la joven y la fuerza enérgica de la anciana, cubiertos por el rojo de sangre, se tornan elocuentes para la construcción de sentido.

El drama de los primeros planos contrasta con el paisaje del fondo, símil de civilización sugerida en la arquitectura cuyos muros y cúpula la convierten en sutil referencia a la religión o al poder. La obra bien podría asociarse con los problemas de la región centroamericana y, finalmente, con el mundo, dada la conformación arquetípica de los personajes. Es posible encontrar, en la pieza, una reflexión sobre los conflictos sociales y políticos generados a lo largo de la historia. En este grabado, a manera de alegoría, se tratan situaciones en las que cada personaje corresponde a significados sociales, históricos y emblemáticos de grupos sociales y de ideas. Aunque la escena es directa y fuerte, la forma en que se alternan rojos y negros, y la sutil referencia metafórica lleva la obra a una dimensión en la que se atempera el drama para dar paso a la atmósfera general velada que cubre la situación de conflicto. El recorrido de la mirada lleva de un espacio al otro en un ir y venir que remeda los avatares del conflicto y concede a la pieza, una sensación y una experiencia de repetición sostenida que refuerza la problemática de la imagen y la de su potencial sentido universal.

La beata y el diablo, mediante la alusión a la categoría estética de lo cómico, plantea la paradoja que existe entre denominaciones y categorías éticas que se esgrimen socialmente, y la impugnación que muestra la complementariedad y la contradicción interna de estos conceptos elaborados para referirse a las conductas humanas.

Lo sacro y lo profano marchan juntos y son, necesariamente, uno parte del otro. La sugerencia que refiere a la literatura enriquece las dimensiones de esta imagen y muestra la relatividad de los grandes discursos de la cultura occidental.

UN LUGAR DE HONOR

Los grabados de Amighetti ocuparon un sitio de honor en la Primera Bienal Centroamericana, organizada por el CSUCA y celebrada en 1971. Esta invitación concedió a la producción del artista un estatus de privilegio que reconoce la importancia de su obra en el contexto del país y en Centroamérica. Además, esta distinción coloca a la producción del artista y a la técnica de la xilografía en un lugar de respeto y en una categoría que se traduce en un triunfo dentro de los círculos del arte nacional y latinoamericano. El grabado alcanza su "mayoría de edad" y comparte un estatus de igualdad con las otras formas establecidas de hacer arte. Esta nueva posición, lograda con esfuerzo, coincide con el grado de madurez que adquiere la técnica como forma plástica. De alguna manera, este reconocimiento abre nuevos horizontes al procedimiento y le gana el aprecio del público, que finalmente comprende su importancia como recurso de expresión artística.

Sin que esto signifique un fenómeno de mercado, sí se da una apertura notable que iguala las formas

múltiples del grabado con la dimensión única de la pintura y la escultura.

A partir de esta circunstancia, la figura de Amighetti empieza a ganar terreno y su condición de maestro se solidifica. El reconocimiento del artista como gran figura nacional trae consigo una similar posición para la técnica del grabado. La madurez del lenguaje visual del maestro Amighetti, su modo expresivo personalizado y la profundidad de los temas abordados terminarán por ser un modelo para las generaciones futuras.

La fuerza expresiva basada en los valores de la línea, el trazo y la forma con fuertes tintes emocionales se convierte en la carta de presentación del maestro.

Su vínculo con la orientación expresionista y la afinidad con los recursos de impresión favoritos del grabador, aunados a la profundidad de su discurso, constituyen el sello del grabado en el país y definen toda una época en la estética costarricense.

De 1970 a 1973, Amighetti realiza una serie de cromoxilografías de diversos formatos. En ella reitera la orientación de sus discursos y las intenciones expresivo-estéticas que caracterizan a este grabador. Este conjunto reafirma su interés por el contraste entre dos mundos: uno manifiesto y otro velado. Se nota, también, el deseo de construir sugerentes símiles, metáforas y sinécdoques con distintos niveles de significación, todo lo cual enriquece sus imágenes.

Está presente siempre la elaboración de recursos de expresión visual que dan unidad a lo visual en función de lo conceptual. Nuevamente, las imágenes creadas remiten al pensamiento crítico del autor con referencia a la cultura y la sociedad; la condición humana y la tragedia de la existencia. *Gallos y gente*, *Carnaval trágico*, *Las beatas y la virgen*, *La ventana blanca* realizados en 1970, y *Los que van* de 1971, refuerzan y expanden las preocupaciones del artista. Uno de los temas presentes en este autor es el del deseo. Este se desarrolla en distintos momentos de la vida artística de Amighetti y reviste diversos y sutiles matices, a la vez que revela las percepciones del grabador sobre las problemáticas de género tal cual se viven en nuestra cultura. Entre las imágenes vinculadas a la idea del deseo se cuentan: *Esfinges* (1970) y también *El caballo* (1971), erigida como la contrapartida de *La niña y el viento* (1969), *El niño* (1982), *Adolescente* (1988), *En la noche* (1984) y *Susana* (s. f.). Las convenciones sociales acerca de las conductas de género, la pérdida de la inocencia, la lujuria y las historias bíblicas sirven al grabador como motivos para articular su propuesta sobre el deseo.

Amighetti aborda como temática también el dolor humano, la enfermedad y la muerte. Muestra de ello se observa en *La Cruz* (1971), *Cabeza de vieja* (1972), *Asilo de ancianos*, *Serie n.° 2* (1973), *Cementerio de Escazú* (1975), *Carnaval* (1976), *Las tres edades del hombre* (1978) y *Viejos esperando la muerte* (1982). Este es un tema tratado con gran interés a medida que la vida y sus circunstancias le acercaban por distintas razones a enfrentar la cercanía de esos fenómenos en su vida personal o con referencia a sus allegados. Empero, la idea no se queda en la esfera subjetiva y trasciende al ámbito de lo social. Una vez más, el grabador combina sus experiencias personales con las pautas culturales y la dimensión social y existencial, para ofrecer recuentos sinceros de sus pensamientos y emociones en relación con estas situaciones de la vida.

En *Los que matan colibríes* (1972), *El friso de los observadores observados* (1972) y *La modelo* (1972), se reitera la actitud crítica del maestro. En estas obras son sobresalientes: la confianza en la redención, el análisis de la cultura y el entorno, el peso de la conducta de masas en los seres humanos, la agresividad y la incomprensión, la condición femenina, todo planteado siempre en un diálogo entre lo local y lo universal. En estas obras se confirma la actitud general de la propuesta visual de Francisco Amighetti en su plena dimensión. Si se comparan estos grabados con algunos de finales de la década de los sesenta, se aprecia la permanencia de los recursos expresivos y un similar tono afectivo; sin embargo, es visible también el cambio y un cierto acento hacia la esfera de lo social, con la actitud de un agudo observador de la sociedad y la cultura en las que vive.

PIEZAS MAESTRAS DEL AUTOR

Es fundamental destacar ciertas obras porque son piezas maestras del autor y porque se erigen como pilares del arte nacional. Un breve comentario de algunas de ellas completará la imagen del artista y sus alcances.

Hombres y máscaras (1975) reúne dentro de los límites de su marco visual un apretado grupo de personajes semejante al que definen los trazos fuertes y toscos



Francisco Amighetti,
Los que matan colibríes,
cromoxilografía, 1972

del *Friso de los observadores observados* (1972). En la primera xilografía, el ritmo acelerado de color y formas consigue orquestar una serie de imágenes de máscaras y hombres que sugieren varias culturas. El friso en cuestión, en ambas piezas, resalta las ideas vinculadas con la máscara como ícono representativo de diversas facetas de la vida social que abarcan desde lo religioso y lo carnavalesco hasta lo ético y lo moral. En la imagen, el juego de formas esconde el rostro de lo humano, lo confunde a veces con la máscara y lo revela también a él mismo como máscara, mentira y artificio.

En *Hombres y máscaras*, lo grotesco y lo armónico son los extremos de una especie de ventana a la que se asoman la fealdad, la angustia, la duda, la desconfianza, el estupor y el miedo. La superposición de las figuras juega con las ideas de verdad y simulacro, mientras añade complejidad a la composición y a sus sentidos.

Los significados de la obra se completan con las imágenes de manos que señalan, acusan o se presentan de frente como cuando se jura decir la verdad ante unos jueces.

El deseo de experimentación del autor –descrito a propósito de *La niña y el viento* (1969), cuando se resalta la presencia de la veta de la madera, la cual actúa como fuerte medio expresivo–, se repetirá en trabajos como *Bebedores 1* (1979), en los que los jaspes de la tabla matriz se destacan al configurar un mundo y una atmósfera con los que se refuerzan las posibilidades comunicativas de la pieza. Con distintos grados de intensidad, Amighetti usa esta estrategia visual en zonas específicas de algunos de sus grabados y logra transparencias en las cuales el color superpuesto deja respirar las texturas del grano de la madera: *El niño y la nube* (1969), *El solitario* (1983) y *Mi infancia fue* (1983). El espíritu de investigación técnica de Amighetti en función de sus necesidades expresivas queda patente en la serie titulada *Bestiario*, conjunto de grabados de fuertes contenidos realizado entre 1977 y 1978 (Series 1, 2, 3, 4, 5, 6). Los *Bestiarios Series 1, 2, 3* muestran el uso de telas que funcionan dentro de la imagen como veladuras que ocultan los problemas y el lado oscuro en la consecución del deseo. El punto focal de los sexos expuestos es, en estas imágenes, una especie de imán de atracción irresistible que esconde tras de su embeleso los rostros de una especie de monstruosidad asociada con la noche y la luna. De esta forma, con cierta acidez y encono, se ofrece al lector una faceta sombría de la seducción femenina. Gárgolas, medusas, seres mitológicos y de leyenda, junto con serpientes, configuran imágenes y nociones agresivas y malignas del atractivo sexual. Tras la seducción –canto de sirena– se ocultan pesadillas y malos presagios.



Francisco Amighetti,
La colina,
cromoxilografía,
1983

Este grupo de xilografías registra reacciones adversas frente a la idea de relaciones y amores armoniosos y felices.

Podría decirse que existe en ellos un elemento misógino que no hace más que ampliar y diversificar la interesante visión de la condición femenina que puebla las imágenes y las palabras del maestro.

En *El abrazo* (1978) y *Los asesinos* (1982) se muestra el interés del artista por reflexionar sobre la conducta humana. Estas obras enseñan la percepción del autor acerca de la violencia, la agresividad, la traición y la crueldad de los seres humanos. De lo personal-subjetivo, Amighetti trasciende a la dimensión de lo social y lo político en grabados como *Insomnio Serie 1*, e *Insomnio Serie 2* (1984) o *Paloma blanca* (1988). En estas imágenes, la conspiración, el complot, la confabulación, lo ominoso y la intriga, a manera de esperpentos, amenazan el sueño reparador y la paz con su avaricia y su maldad.

AMIGHETTI EN EL MUNDO

La obra de Amighetti viajó a distintos museos del mundo y por medio de esas exhibiciones el grabado costarricense se dio a conocer. En 1967, el maestro expuso en el Museo del Grabado en Buenos Aires, Argentina y en la Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico. En 1973, exhibe cromoxilografías en la Galería Paula Modersohn Becker Haus en Bremen, Alemania y tiene una muestra individual en el Museo Latinoamericano del Grabado en Puerto Rico.

En 1976, Amighetti expone en París en la Salle des Pas Perdus, UNESCO. En Osaka y Tokio, Japón, exhibió grabados en mayo de 1980. En esta ocasión, se realizó una exposición que presentaba obra literaria vinculada con obra visual y se mostró el establecimiento del paralelismo entre las poéticas del autor. En 1982, presenta xilografías en una exposición que reúne sus obras con las del maestro Hodaka Yoshida en Tokio. En 1984, expone en Nueva York y ese mismo año exhibe sus trabajos en Bonn, Alemania. El Museo de Arte de Taiwán presentó su obra en 1989.

El Museo Sprengel en Alemania lo incluye en la exhibición *Kunst aus Costa Rica. Die Expressionistichen Tendenzen* (Arte en Costa Rica. Tendencias expresionistas) en 1992.

IMÁGENES Y PALABRAS: LAS DOS POÉTICAS DE AMIGHETTI

Algunos de los grabados de Francisco Amighetti poseen una relación estrecha con la poesía del autor y sin ser ilustraciones exactas de las obras literarias, traducen las ideas presentes en los poemas a otros códigos, aquellos propios del lenguaje visual.

La colina (1983) corresponde con su poema *Probablemente* en el que trata su visión personal de la muerte.

El grabado *El solitario* (1983) presenta ideas muy semejantes a las que se leen en el poema del mismo nombre.

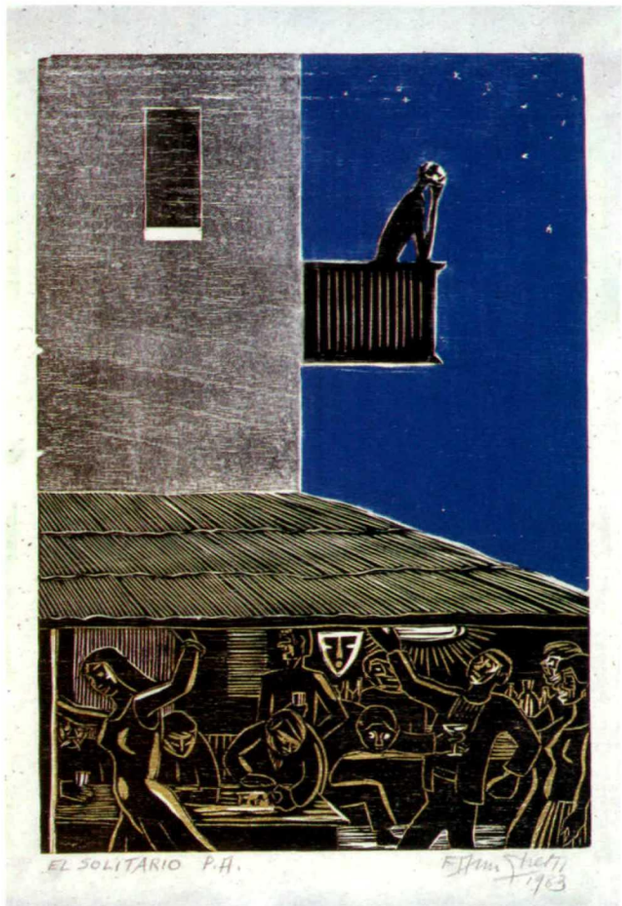
El niño y la nube (1969), *Mi infancia* (1983) y *El intelectual* (1978) constituyen ejemplos de esta relación entre arte visual y literatura.

OBRA MAESTRA FINAL

A finales de la década de los setenta y durante la primera mitad de la de los ochenta, Amighetti realizó un conjunto de grabados de relativo pequeño formato, impresos con tinta negra. En ellos retoma recuerdos del pasado y, a manera de imagen nostálgica, repasa paisajes humanos y culturales. Destacan *Calle de Escazú* y *Calle de Barva*, ambos de 1979; también *La cazadora*, *Turno*, *Cerca del estero* y *el Trapiche de la viuda*, todos de 1982. Es interesante observar que en este conjunto de obras Amighetti se aleja de la línea agresiva y aguda, de la tensión y el drama de las acciones y del espíritu expresionista para abrazar un lenguaje de líneas y contornos reposados del que surge una imagen tranquila y nostálgica que el grabador logra con un lenguaje visual revestido de otras características, más lleno de amabilidad, más descriptivo que crítico, más lírico y contemplativo.

Este grupo de grabados se distingue de las cromoxilografías, más intensas y sugerentes, más dramáticas y expresivas y, por comparación, resulta una especie de remanso en el que el autor descansa de la emotividad y la fuerza de sus propuestas normales. De alguna forma, estas piezas se relacionan con el espíritu presente en los primeros grabados del autor, incluidos en el *Álbum de 1934*.

La comparación entre las distintas etapas del desarrollo plástico de Amighetti revela la conciencia y el ligamen del artista con la creciente complejidad de la vida



Francisco Amighetti, *El solitario*,
cromoxilografía, 1983

social y la de su experiencia personal. Se encuentra, también, en este contraste, su posicionamiento y su vínculo con distintos universos plástico-estéticos, según los intereses que modelan su expresión, a medida que construye un lenguaje artístico personal.

Existen piezas de Amighetti que se pueden concebir como una especie de condensación de su visión de mundo y de sus procesos técnico-expresivos. En ellas, el maestro sintetiza conceptos construidos a lo largo de su vida, con los que habla del arte, del artista, de la vida y la muerte, de valores y posiciones culturales y éticas, y del significado de la existencia. Dentro de este grupo de obras *La gran ventana* (1981) y *Viaje hacia la noche* (1988) ocupan un importante lugar.

La gran ventana se revela como una obra extraordinaria, la cual permite ir penetrando en sus varios niveles de lectura, para mostrar la unión entre motivos y temas aunados a sabias decisiones en el uso del lenguaje visual. La composición de este grabado –pensada con gran detenimiento– es susceptible de distintos niveles de lectura que se corresponden con grados diferentes de complejidad y profundidad de discurso. Esta organización del lenguaje y los detalles técnicos convierten la obra en una imagen de fecunda polisemia. En ella, las descripciones de la cultura popular costarricense se acompañan de comentarios sobre las costumbres y las prácticas religiosas en distintos momentos del desarrollo de nuestra historia.

Se expresa, además, la formulación de una ética personal en la que se contrastan espíritu y materia con visos de propuesta filosófica, en la cual se relativizan los estereotipos sobre el bien y la maldad. El uso del color brillante, contrastado con el negro y los grises, concede a este "escenario del mundo" un conjunto de valores vinculados a lo espiritual y a lo terrenal, a la oscuridad y a la luz. La manera en que el arriba y el abajo funcionan como metáforas del tiempo y de los valores culturales y humanos refuerza lo planteado por medio del color.

En nuestra cultura lo superior está siempre arriba, en lo alto y lo inferior abajo, falto de la iluminación y hundido en la penumbra por oposición al cielo.

Con estas decisiones sobre la composición, Amighetti sugiere las asociaciones y los vínculos que un espectador occidental podría hacer con la imagen en relación con los valores presentes en su cultura. La imagen se ofrece, gracias a la idea del "escenario de la vida" resuelto en la ventana, como un símil de la existencia y revela el alto conocimiento que posee el grabador en el manejo de la forma como recurso estructural y simbólico. La organización de la imagen favorece una lectura basada en la yuxtaposición de opuestos complementarios presente en las valoraciones de la cultura de Occidente: pasado/presente, limpio/sucio, cuerpo/alma, luminoso/sombrío, celestial/terrenal, bello/grotesco, santo/profano.

En esta xilografía, se pasa de la descripción de pautas culturales a un juicio de las conductas sociales desde una perspectiva histórica y se propone, además, una valoración de lo espiritual por sobre lo material, que responde a un planteamiento ético y a una visión filosófica de la existencia.

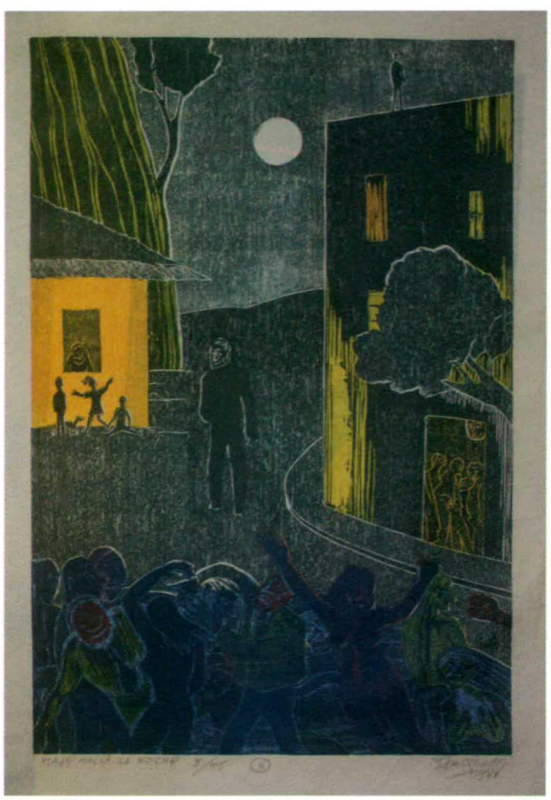
El detalle de las miradas infantiles rompe, sin embargo, con la noción de lo estático al sugerir la libertad por medio de la posibilidad de paso de un mundo al otro por voluntad de los protagonistas del "drama de la vida". Este detalle provoca una cierta ruptura con el esquema occidental del pensamiento binario y relativiza así las certezas y los determinismos culturales y morales.

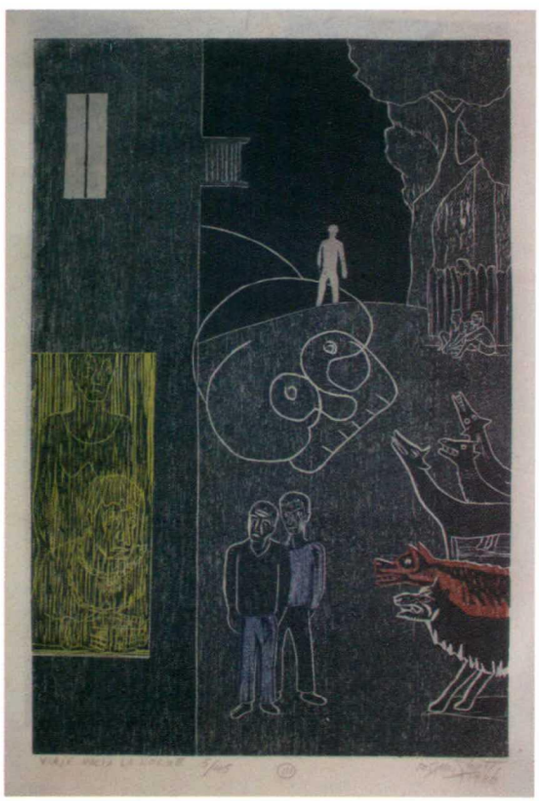
En 1988, Amighetti realiza un tríptico al que tituló *Viaje hacia la noche*. En esta obra, el grabador resume su vida artística y personal. En sus imágenes revela sus pensamientos y emociones, y sus preocupaciones existenciales y plásticas, al incorporar en las escenas obras importantes de su producción de muchos años y pensamientos y valoraciones acerca de la vida y la muerte.

En este tríptico se condensan deseos y temores, ansiedad y comprensión, aceptación y rebeldía, resignación y paz. Por medio de estas imágenes, el grabador repasa su vida artística, sus obras emblemáticas, sus obsesiones y la sensación de la intensidad de la vida frente a la inminencia de la muerte.

Con la obra de Francisco Amighetti, el grabado alcanza un sitio de honor en la plástica nacional. Los grabados de Amighetti representan la madurez profesional de la técnica en el arte del país. La obra de este artista se convierte en referente ineludible en la historia del arte costarricense. La fuerza, la constancia, la pasión, el pensamiento, la comprensión del vínculo imagen-idea, el amor por el arte; todo ello se convierte en valores que inspirarán a otras generaciones en el futuro.







Francisco Amighetti, *Tríptico: Viaje hacia la noche*, cromoxilografía, 1988

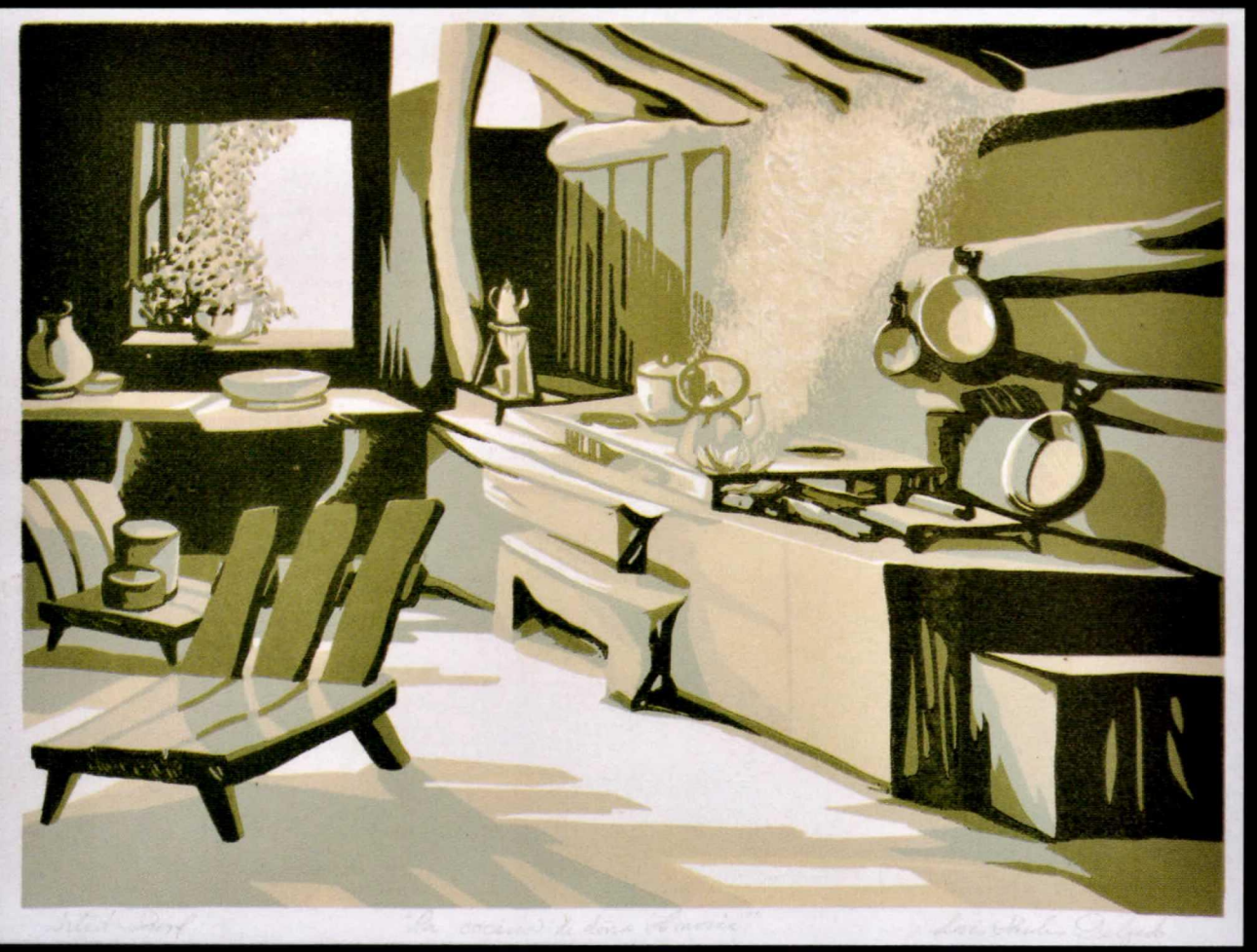
CAPÍTULO 5

El grabado en metal, la carrera profesional en grabado: antecedentes y cristalización en la obra de Juan Luis Rodríguez

Efraín Hernández Villalobos



Carlos Barboza, *Úrsula* (detalle), grabado en metal, 1976



Luis Paulino Delgado,
La cocina de doña Honoria, cromoxilografía, s.f.

En este capítulo se tratarán los acontecimientos, las acciones y la obra de artistas grabadores sobresalientes, en el tiempo en que se estableció, por acción de distintos agentes y actores, el clima cultural del cual surgió el grabado como especialidad profesional. Se abarcará también la trayectoria de los grabadores que dedicaron sus esfuerzos al grabado en metal y se culminará con la cristalización de esta técnica en las manos de otro maestro, Juan Luis Rodríguez Sibaja.

CARLOS BARBOZA

Un caso interesante en el desarrollo de la técnica del grabado en nuestro país es el del grabador y restaurador Carlos Barboza quien, como figura aislada, practicó el grabado en metal guiado por sus propios intereses y un deseo enorme de aprender.

Barboza viaja a Europa auspiciado por el ciclo de becas para arte que ofreció la Dirección General de Artes y Letras, y en 1968, estudia en España en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Al año siguiente, en 1969, obtiene una bolsa de estudios otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica. En 1971, consigue de nuevo una beca de la Dirección General de Artes y Letras y continúa estudios de Grabado, Mural, Restauración y Litografía una vez más en España. Su trabajo en dibujo se premia con un segundo lugar en el certamen patrocinado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1969, 1970). En 1971, logra el Accésit de Premio de Grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando; consigue también una Mención en la especialidad de Grabado en los Concursos Nacionales Españoles (1971) y una medalla de oro en la III Bienal de las Artes Gráficas de Florencia (1972). En nuestro país participa en exposiciones individuales auspiciadas por la Dirección General de Artes y Letras en 1969, 1970 y 1971.

Una intensa actividad expositiva lo conduce a participar en eventos internacionales de renombre; por ejemplo: Galería AYDE en Madrid, Bienal de Grabado de Florencia (1970), Primera Bienal de Grabado Latinoamericano, Puerto Rico (1970), IV Bienal de Ibiza (1970), Village Gallery en California (1971), Bienal de Sao Paulo (1971), Exposición de Arte Latinoamericano, Sala Gaudí, Barcelona (1971), INBA de Nuevo León, México (1971) y Galería Chapultepec en México (1972). Por medio de su obra, el arte costarricense se hace presente en todos estos espacios dedicados al arte en el viejo y en el nuevo continente.

En 1972, la Editorial Costa Rica edita un libro con su obra gráfica titulado *Grabados de Carlos Barboza*, publicación que se convertirá en un referente apreciado para los artistas del país. Es posible que el éxito alcanzado por Barboza se convirtiera en acicate para que las autoridades y los funcionarios dedicados a la cultura nacional decidieran editar un libro con este tema. La publicación demuestra la naciente importancia de la técnica del grabado en el país. Las imágenes presentes en este libro condensan una actitud particular ante la vida y el mundo traducida en una experiencia angustiosa del acto de vivir que conecta al arte costarricense con las corrientes del pensamiento existencialista y las formas visuales de posguerra, concretamente con aquellas vinculadas a lo matérico y a las expresiones asociadas con el "informalismo" y el "tachismo" que se originaron en Francia y tuvieron seguidores en España y en todo el continente.

No es difícil imaginar el impacto de esta publicación en el medio artístico nacional y en las mentes de los artistas en cuanto a la huella de la fuerza del grabado como forma artística. Los premios obtenidos por Barboza en destacados foros internacionales daban fe del reconocimiento y de la importancia de la técnica en el gran mundo del arte.

En esta publicación de la Editorial Costa Rica se cita a Barboza cuando dice: "(...) Mi lenguaje, mi quehacer artístico, está íntimamente ligado con los problemas del hombre, el hombre frente a su circunstancia, a su mutación y a su ambiente, tratando de crear belleza y de servir de comunicación de mis experiencias (1972, p. 9)".

Con esta cita se evidencia la doble vertiente de los temas del grabador: por una parte, su experiencia personal de vida, sus percepciones, su vivencia; y por otra parte, la dimensión cultural-social con un carácter más "universal"

en la que intenta integrar una concepción de la condición humana en un momento histórico determinado. Es posible encontrar en esta última dimensión los ecos de la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre y Alberto Camus.

Barboza explica su intencionalidad y visión de mundo de la siguiente forma:

> (...) El hombre al perder el contacto con el entorno, con el medio, necesita crear. Necesita reponer o suplir lo perdido y entonces crea el arte, medio de comunicación y religión: El hombre pierde la naturaleza y descubre a Dios. Evoluciona adentrándose en el misterio de la vida, domina con su creación al medio y se va alejando cada vez más de su origen. Esto le lleva a la soledad y al vacío y, necesitando reponer lo perdido, busca y crea luchando contra la dicotomía existencial (la vida y la muerte, el Bien y el Mal; al querer perpetuarse no quiere aceptar la brevedad de esta existencia (...) La crisis moderna, a la par de una evolución vertiginosa de lo material en desacuerdo con lo espiritual del hombre, ha producido una gran inestabilidad en él; las grandes presiones sociales, guerras, tecnocracia, hacen que el ser humano se encuentre de nuevo solo, no perteneciendo ya a esa segunda naturaleza que lo somete y lo agobia. (Barboza, 1972, p. 8)

El grabado de Carlos Barboza muestra un gran interés por la experimentación técnica, hecho que lo lleva a indagar constantemente en las posibilidades expresivas del medio y a incorporar estos experimentos como parte fundamental de su discurso, más allá de la dimensión semántica presente en las actitudes y las presencias de sus personajes.

En *Grupo II* (1970), un puñado de personajes miran al espectador de frente. Surgen imprecisos y desdibujados en un fondo viscoso y oscuro y observan desde un espacio incierto, tratado con resinas y trazos fuertes y seguros, con los cuales se logra crear una situación en cierto sentido teatral.

En esta circunstancia, los protagonistas expresan emociones diversas como miedo, estupor, confusión y esperanza, a manera de compendio de la experiencia humana, del aislamiento de los individuos y de la dimensión social del problema. De igual manera, los espectadores, todos y cada uno, distintos e iguales a la vez, se encuentran inmersos en la densa situación de duda que sugiere la imagen.

Pareja, del mismo año, con vivas influencias de la pintura española (Velásquez, Goya) introduce a un mundo de conflicto e incertidumbre en el que se debaten los amantes, vestidos de negro, inmersos en un ambiente sombrío en el que resplandecen rostros y manos testigos del dolor y la duda.

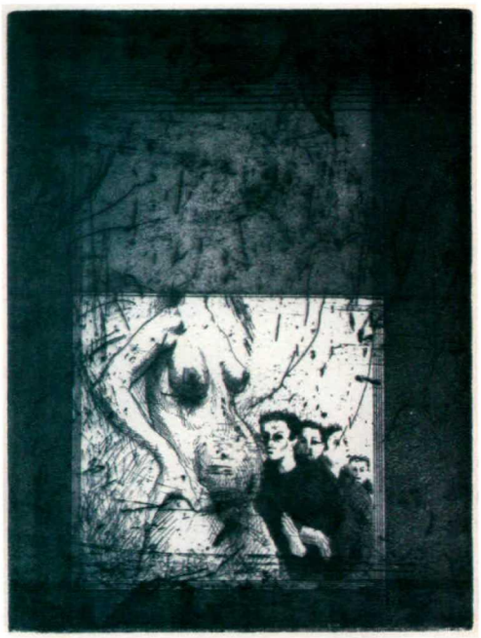
Diálogo (1970) es un ejemplo elocuente de la fusión entre los aspectos semánticos de la obra y su dimensión sintáctica. En este grabado, aparece una imagen agredida, raspada, atacada por los ácidos y el buril hasta producir "heridas" en la superficie en las que orden y caos se alternan. Este diálogo entre figuración y elementos concretos del lenguaje visual concede a la imagen un elocuente contraste en el cual los elementos visuales en sí mismos desempeñan un importante papel que permite la comunicación emotiva de un espacio-mundo amenazador y amenazante desde donde se asoman, impasibles, un par de figuras separadas por la pesantez de la opresiva "habitación", cuyas agresivas texturas sugieren el tiempo y la historia.

Aislamiento, alienación, amenaza y opresión desbordan los límites de la placa metálica y sugieren el peso de la existencia humana en la proporción asimétrica de los espacios.

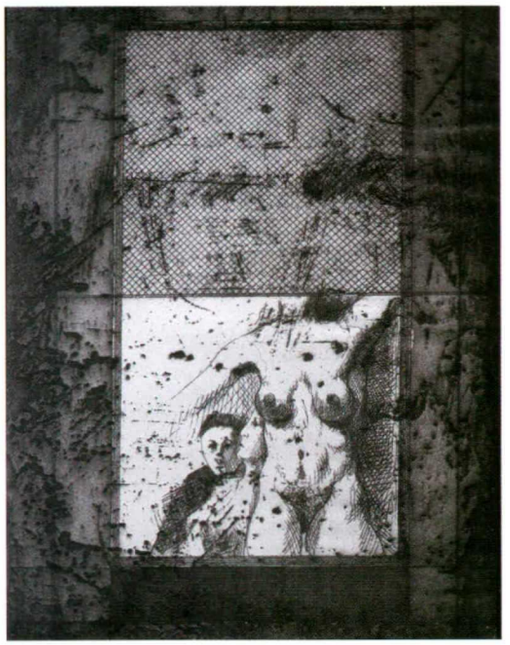
En *Líder* (1971), el grafismo agresivo y creciente intensifica el discurso de las figuras surgidas gracias al recurso barroco de una iluminación caprichosa y teatral, configurada por el grabador para dibujar un mundo de aparente orden, no obstante, dominado por el caos. La inconfundible ausencia de contacto entre los protagonistas de la escena proyecta ideas referidas a la noción que acompaña el título de la obra.

Desintegración (1971) es el grabado más trágico y dramático del conjunto publicado en 1972, por la Editorial Costa Rica y presenta la sensación de encierro y límites: el vacío y las actitudes de intensa afectividad desencajan los rostros de los personajes.

En *Fábula* (1971), premiada en la Bienal de Florencia, se intensifica la noción de ser humano en soledad y



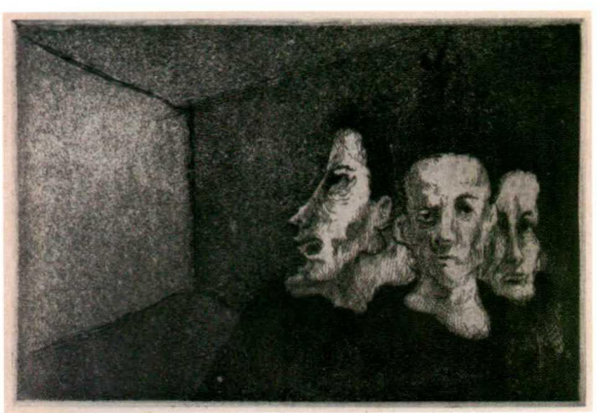
Carlos Barboza,
Origen,
grabado en metal, 1970



Carlos Barboza,
Eros,
grabado en metal, 1970



Carlos Barboza,
Diálogo,
grabado en metal, 1970



Carlos Barboza,
Desintegración,
grabado en metal, 1970

anonimato, "aplastado" por la oscuridad hostil de un entorno impenetrable y hermético. Sin embargo, la esperanza está viva en las manos del personaje, quien cuida un objeto similar a una planta que sostiene contra su corazón.

La trágica e impenetrable noche enfrentada por el personaje se resuelve, finalmente, en esperanza y aliento. Intenso y grave, *Fábula* invita a pensar, baña con su luz misteriosa y redime de la piel agredida y dañada con el pequeño objeto de esperanza que acarrea el personaje, uno y cien mil en espera de respuestas.

En *A* (1971), la situación propuesta es muy semejante y el recurso de las flechas y las letras remite a la cultura y la experiencia de vida para sugerir sutilmente una salida del conflicto, un nuevo comienzo desde un inicio hipotético.

El tratamiento de la luz en Carlos Barboza consigue densidades herméticas o muros viscosos y rasgados con los cuales logra proyectar una sensación de narrativa "kafkiana", que concede profundidad y una especie de desesperanza a los espacios habitados por sus perplejos personajes. Las historias se hacen explícitas en las figuras y las situaciones, pero se expresan con mayor fuerza en los elementos de mancha y grafismo que erosionan el corazón del metal para imprimir esas mismas historias, esas idénticas ansiedades y conflictos al nivel de lo puramente formal.

Otra veta en el grabado de Barboza celebra el erotismo y el goce (*Origen* 1970, *Eros* 1970, *Danzad* 1971), simbolizados siempre en el desnudo femenino que se desplaza por los espacios plásticos; siempre mutilado, siempre congelado el movimiento, siempre lejano de quienes le contemplan. El cuerpo –vida misma, vida nueva, danza que invita o estatua codiciada– está siempre a plena luz, enmarcado en un espacio relativamente pequeño. Alrededor de esta zona iluminada, hay áreas ocupadas por espacios oscuros, espacios golpeados por el efecto de la exposición a los ácidos, constreñidos por líneas rectas y tramas pesadas que los encierran. Esta forma del desnudo femenino, asociado en la cultura occidental con la belleza y la vida, se vislumbra en los grabados de Barboza como símbolo de otra dimensión existencial en la que es posible la luz y quizás la libertad. Se sugiere la génesis de algo nuevo y, a pesar de las inquietantes superficies que lo aprisionan, puede leerse como afirmación de la esperanza.

En el grabado de Barboza se capta, también, una dimensión onírica o imaginativa en la que es posible buscar espectros (*En busca de*, 1971), experimentarse de una forma singular (*Levitación*, 1971) y formar parte de una ensoñación en vigilia (*Sueños*, 1971 y *Futuro*, 1971).

El tiempo es uno de los motivos de la obra gráfica de Carlos Barboza. En 1971, este grabador termina una obra titulada *El tiempo* en la que plantea la descomposición física de un personaje cuya vestimenta sugiere la de un payaso circense. El personaje, quien mira hacia un gran reloj que marca el tiempo, se transforma en gestualidad expresiva para desaparecer y convertirse, del torso hacia abajo, en una madeja de líneas que finalmente se integra en el piso del espacio desde el cual miran otros personajes. Las sugerencias acerca de lo transitorio, acerca del cambio y el resultado del paso del tiempo parecen evidentes en la imagen. En este y otros grabados, el personaje sugiere sutilmente la posibilidad del retrato, de manera que los personajes constituyen una especie de autorretratos que asumen, de forma simultánea, lo personal y lo colectivo, porque todos se asemejan notablemente. El tiempo como huella ineludible aparece en las texturas convulsas de *Diálogo* y de *Eros. Retrato de un desconocido*, *Levitación* y *Retrato*, realizados en 1971, corroboran esta sensación.

El Museo de Arte Costarricense conserva, en su colección de arte gráfico, varios grabados de Barboza de la serie *Cuatro elementos*, realizados en 1978.

En estas obras se percibe un formato irregular particular, articulado en función de un elemento circular central, a cuyo alrededor se distinguen imágenes colocadas en las cuatro esquinas del formato rectangular. Las figuras están interrumpidas por dos semicírculos en la parte central superior e inferior del formato.

Esta disposición formal está unida a la idea de los grabados de mostrar la separación e integración de lo humano (desnudos femeninos) el mundo natural (animales y plantas) y el mundo de la cultura representado por las formas esenciales del lenguaje plástico visual (línea, punto, espacio, trama, textura). Las cuatro imágenes correspondientes a cuatro matrices se relacionan por oposición y complementariedad, y articulan un todo en el que se relacionan con otras formas realizadas con sendas placas. La integración de la imagen se da por la interacción física y visual de las múltiples placas o matrices que la componen.

En estos grabados en metal, la composición responde a la idea de separar los contextos de lo humano y lo natural y a la vez integrarlos en un sentido cósmico que contempla su unión y su separación. Armonía y conflicto encuentran así su dimensión de tensión planteada por la composición de la imagen. Lo terrenal y lo aéreo, lo frágil y lo fuerte, lo grande y lo pequeño sirven para establecer las polaridades esenciales del mundo que propone el grabador.

En esta serie titulada *Cuatro elementos* se plantea un "clima vivencial" distinto, más racional y descriptivo, y una organización visual más estructurada en la que los objetos se presentan en espacios que no intentan las atmósferas opresivas de las piezas descritas anteriormente.

La separación que hace la mente para comprender los diversos ámbitos de la vida, de lo natural y lo humano parece ser parte esencial de los contenidos de las piezas.

La obra de Carlos Barboza anuncia recursos técnicos, motivos y temáticas que luego presentará al público amante del grabado Juan Luis Rodríguez, quien a su regreso de Francia encuentra en el país condiciones favorables para el desarrollo de unos talleres y de una carrera concentrada en el grabado.

LA CARRERA PROFESIONAL EN GRABADO

En 1972, la Universidad de Costa Rica concreta un nuevo diseño curricular en el cual, por primera vez en la historia de la Escuela de Bellas Artes, se formula la posibilidad de graduarse en la especialidad de Grabado. Esta reforma amplía el espectro de disciplinas que impartía la Escuela, para ese entonces limitada a las Técnicas de Pintura y Escultura. Se abren, también, las posibilidades de estudio en las áreas de Historia del Arte y Cerámica, entre otras. Varios factores contribuyen a este cambio.

Existe un lento proceso de modernización y actualización de la Escuela de Bellas Artes, cuyos pasos inician en la década de los cuarenta para culminar en la apertura de las nuevas carreras artísticas. En este proceso se dan hechos que contribuyeron al cambio.

Entre ellos cabe mencionar el regreso de España de José Luis López Escarré, quien estudió Grabado en Metal disfrutando de una beca de la Dirección de Artes y Letras. López impartía cursos de Grabado en las aulas de la Universidad, y con ello apoyaba la labor de Francisco Amighetti. Para ese entonces se aprendía grabado por interés personal, con cursos aislados no diseñados como parte de un plan de estudios que condujera a la especialidad.

En ese mismo año, regresa de los Estados Unidos Luis Paulino Delgado, luego de haber estudiado Educación para las Artes con énfasis en Grabado y una Especialización en la Técnica de Madera Perdida.

Cuando se define la carrera de grabado como especialidad de graduación, las autoridades universitarias incorporan a ella el taller que conducía Juan Luis Rodríguez, destacado grabador recién llegado de Europa. Este taller, establecido con el patrocinio del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, se originó en donaciones de la UNESCO y encontró cobijo en las aulas de la Escuela de Bellas Artes. Con equipo y materiales de calidad, custodiado por Rodríguez, gestor del proyecto en tierras del Viejo Mundo, el taller funcionaba de forma paralela e independiente. Con la creación de la especialidad, se realizan las gestiones y los ajustes que permiten al profesor Rodríguez y al taller a su cargo formar parte de la nueva organización de la academia.

La conjunción de todos estos profesores y de todas estas circunstancias inició el comienzo del trabajo profesional en el Grabado como carrera artística asentada en la Universidad de Costa Rica. Eventualmente, con el pasar del tiempo, y con la contribución de la experiencia del CREAGRAF, algunos pintores trasladarán sus intereses artísticos y pasarán de la pintura al grabado: Álvaro Duval, Ana Griselda Hine y Rudy Espinoza. De cada uno de ellos se especificará información en su debido momento.

LUIS PAULINO DELGADO

En 1972 Luis Paulino Delgado, de vuelta en el país, luego de terminar una beca de estudios en la Universidad de Buffalo en EE.UU. donde profundiza en el grabado, trae consigo la especialidad en madera por eliminación. Porta bajo su brazo una carpeta de trabajos realizados en sus años de estudio en la que, como parte de las exigencias para obtener el título, se exige la muestra didáctica de un proceso técnico. En su caso, la técnica denominada técnica por eliminación o "madera perdida".

Esta carpeta de trabajos se convierte, después del *Álbum de 1934*, en el segundo documento de este tipo publicado en nuestro país. El portafolio en cuestión presenta también algunos trabajos desarrollados como ejemplos de distintos procesos vinculados con la xilografía.

A continuación, se plantea una breve revisión de las obras de dicho portafolio, el cual muestra piezas elaboradas con un dibujo preciso que surge por contraste de superficies "vacías" y extensas en las que se establece el contraste figura/fondo como base de la propuesta visual. Este esquema compositivo en el que dialogan elementos figurativos con espacios o zonas sin figura es, posiblemente, una influencia asimilada por Delgado de la obra de su maestro el grabador Eckmair, quien, a su vez, posee fuerte influjo de la tradicional estampa japonesa. Este tipo de composición rige la organización formal en *Inicio de una larga jornada*, imagen en la que se destaca, en contraste de silueta, la figura de una mujer que bajo una fronda inicia las labores de un día de campo. A pesar de que estos grabados están realizados en los Estados Unidos de Norteamérica, presentan imágenes que aluden a la cultura costarricense y que se integran con facilidad a la iconografía dominante en nuestro país.

Desnudo es un ejemplo de colografía en cuyas superficies vibra un enjambre de líneas y movimientos entre los que se oculta una figura femenina desnuda.

En el rincón de la pobreza destacan las figuras de una madre y sus hijos, en un ambiente bañado por la luz matutina, con la creación de áreas iluminadas y de oscuridad, inteligentemente ordenadas en la superficie plástica. La obra encierra una problemática de carácter social, pero manifiesta su mensaje dentro de una atmósfera oscura en la que el drama se solapa y la esperanza se filtra como la luz entre los recovecos y colores de la habitación. En este grabado es notable el manejo técnico respaldado por un dibujo meticuloso y detallado en el que hay espacio para una elaboración singular de la línea.

Maclovia es el retrato de una mujer madura que interpela a quien la observa, entre desafiante y sonriente, bajo el ala de un sombrero por cuyas texturas se cuela la luz matinal. La figura se desplaza consiguiendo diálogos de formas que "interceptan" la figura; se crea así un interesante patrón de formas que resalta la actitud del personaje.

Campesino muestra, con tres colores, la imagen de un hombre que carga un racimo de plátanos o bananos sobre sus hombros. Este personaje, con unas grandes manos, constituye un ejemplo de retórica expresionista que exalta la labor del trabajo en el campo. La raíz rural de Delgado está presente en sus xilografías y los recuerdos de espacios y experiencias del pasado aparecen en las tallas de su grabado en madera.

La cocina de doña Honoria renueva las imágenes que Margarita Bertheau cultivó y que enseñó a sus pupilos a amar. Esta imagen presenta una típica cocina de casa campesina con muebles sencillos, un fogón y una ventana por la que se filtran ráfagas de luz que iluminan profusamente el espacio. La selección de los matices de verde aporta refrescantes sensaciones a la escena. Se respira tranquilidad y tradición.

En *Frente a la verdad*, la imagen se torna tensa y las representadas adquieren posturas, expresiones y actitudes graves que resaltan el tema de la muerte, contenido que se esconde tras la escena. Aquí, se recurre otra vez al blanco y negro para enfatizar la severidad de lo que se plantea.

En la paz del campo, la combinación de una gama monocromática en sepias con una vista aérea permite una organización en forma de ele que dinamiza el espacio plástico. El motivo del paisaje adquiere, en esta madera, una cualidad particular por la sugerencia melancólica que ofrece la selección del color elegido.

Un niño jugando con tortugas es la imagen central de *Entre sombras*, xilografía que manifiesta un excelente manejo del claroscuro, aunado a un dibujo preciosista con el que se alcanza un equilibrado contraste entre la textura visual densa y las zonas planas de grandes tamaños. En esta imagen, los valores tonales se integran con el sentido del color con lo cual se crea una unidad visual particular entre el juego del negro y los aportes del color.

La escena es sencilla y evocadora de la experiencia humana de la infancia, de lo imaginativo y de lo lúdico.

Una luz de esperanza, imagen de una campesina trabajando, realizada en colores cálidos de gran riqueza cromática, es la pieza de Luis Paulino seleccionada por la Universidad de Buffalo para formar parte de una carpeta de celebración de la Escuela de Artes. En este grabado



Luis Paulino Delgado, *Entre sombras*,
cromoxilografía, 1972

destaca el patrón de movimiento logrado por las líneas unidas a la gran variedad de matices, lo cual concede a la pieza una exquisita dimensión de color.

Todas estas obras integran el conjunto de grabados que conforman la investigación realizada por el grabador costarricense para la obtención de su grado de maestría.

Una vez en el país, Delgado continúa grabando y a sus temas de lo rural y el trabajo añade otras preocupaciones de carácter formal, como es el caso de *Jaúles* (1986), un conjunto de árboles cuyas ramas desnudas contrastan con el terreno a sus pies. El color controlado y la paleta restringida confieren mesura y austeridad a la imagen. La escena produce un cierto efecto de melancolía y soledad. Las ramas y los troncos se proyectan con languidez sobre el suelo, creando un fuerte contraste entre la densidad de los haces de ramas en la parte superior de los troncos, la proyección sobre el piso, y las zonas lisas, sin líneas, con las que se concreta un fuerte patrón de contraste que domina la imagen. En esta xilografía, el color y la luminosidad sugieren horas del día cercanas al crepúsculo, lo cual le confiere ese espíritu poético contemplativo y un poco melancólico de la obra.

Hacia el patio de doña María (1987) revela la influencia de los procesos de composición del maestro Eckmair y su asimilación en el grabado de Delgado. En esta imagen, el artista juega con el contraste entre fondo y figura. La importancia del intaglio, desprovisto de tinta, concede a la imagen una sutileza particular. Esta zona es fundamental para formar una imagen equilibrada y, a la vez, fuertemente expresiva, en donde la posición de los objetos en el espacio plástico y la expresividad de la línea se complementan y, de manera simultánea, establecen una especie de conflicto visual.

A pesar de esto, la sensación de luminosidad intensa que comunican las superficies "vacías" conduce a la sensación de balance que supera las tensiones de la línea.

El uso de grandes áreas "vacías" se hace vital en las composiciones de Delgado y *Hacia el patio de doña María* es buen ejemplo de esa tendencia; esta pieza contrasta con la vibración de líneas presente en *Jaúles*, cuyo manejo espacial busca soluciones con superficies fuertemente moduladas por la presencia de líneas que conforman un denso entramado.

En *Otro rincón en la casa de doña María* (1972), trabajo en metal, resalta el uso de los grandes espacios de blanco silente. Dichos espacios se definen en el relieve que jerarquiza áreas en recesión e intensifica la sensación de condición física del papel y de volumen en primer plano. En este grabado se consigue una sugerente simplicidad para ofrecer una imagen de recogimiento e intimismo.

Se trata de la prístina habitación de una casa tradicional y de un espacio abierto tras una portezuela en cuyo interior se observa otro aposento iluminado por una luz que destaca; en el segundo espacio, un tronco natural que sirve de columna para sostén del techo, unas vasijas de barro y proyecciones de sombras sobre el piso. De gran lirismo, la composición concentra la mirada en la habitación adyacente por ser el único punto con color de todo el espacio plástico. La asimetría de la composición consigue el punto focal que permite el acceso a la parte interna de la habitación, en donde se atisba la intimidad de la pieza contigua. La imagen deviene plácida, sugerente, delicada. Esta habitación de casa campesina

refleja la influencia que Delgado tiene de la pintura de interiores, practicada por su maestra de acuarela Margarita Bertheau. En esta pieza de Delgado, en el espacio del segundo plano se condensan las formas y los valores tonales ahora destacados con el uso de la tinta. En esta obra se aprecia la comprensión que Delgado posee de los recursos compositivos como agentes estéticos y como principios esenciales de comunicación de contenidos: cada decisión, cada recurso obedece a una intención muy pensada para integrar una armonía final en un espacio plástico no ausente de tensión y conflicto.

Además, Delgado se interesa en imágenes que, a manera de retratos, plantean la presencia de lo doméstico y los motivos de la familia y lo humano. Estas xilografías son "hermanas" de acuarelas pintadas por Luis Paulino con el tema de los interiores modernos, con la presentación de espacios domésticos de clase media en los que destacan objetos de arte, pinturas, textiles y objetos artesanales. Este es el caso de *A Marielos*, litografía de 1986, que sigue la línea presente en *En la casa de Trina*, madera perdida del mismo año, la cual presenta una ordenada composición en la que el ojo se desplaza ondulante para adentrarse en un lugar dotado de una reconfortante luz, donde habitan plantas y sillones. Las imágenes de interiores de Delgado remiten, sin duda alguna, a las ideas y las sensaciones concernientes a la "experiencia de recuerdo" y al "viaje a la interioridad" que el arte provoca en el espectador, nociones propuestas por Gastón Bachelard, en su famoso libro *La poética del espacio* (1965). Estas vivencias hacen que la obra artística lleve a descubrir lugares profundos de nuestra psiquis, normalmente ocultos a nuestra conciencia. La noción de intimidad y de universo personal con la que Bachelard cobija a la casa, al considerarla como rincón que envuelve la existencia, "(...) porque la casa es nuestro rincón del mundo (...) nuestro primer universo (...) Un cosmos en toda la acepción del término." (1965, p. 34), es fuerte en los interiores de Luis Paulino Delgado. En cuanto a las habitaciones representadas, este grabador ha conseguido crear el espacio, la atmósfera, el reposo y el silencio que Bachelard sugiere cuando dice: "(...) la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz" (1965, p. 36).

En *Silla*, madera perdida del 2000, la fuerza del color y la densidad de los elementos presentes conceden a la pieza una atmósfera inquietante y reposada a la vez, la cual remite a la idea de objetos-personajes semejantes a los de los interiores de la pintura de José Luis López Escarré. Con estas imágenes, Delgado reafirma la presencia de las sugerencias que este tipo de interiores adquiere en el arte costarricense. Las habitaciones en cuestión muestran escenas de otro ámbito cultural y social, muy distintas a los interiores de casas de adobe, en ellas se exploran ambientes de clase media y se incluyen objetos y pautas culturales que reflejan una estética y una ética propia de estos grupos sociales. Remiten a otros costarricenses, de otra época, de otra cultura, de otra identidad distinta de la campesina, tratada por varios artistas en décadas anteriores.

El tema de los interiores puede relacionarse con la pintura intimista de Flora Luján y con el grabado de Ana Griselda Hine. Estas xilografías de espacios íntimos portan otro concepto compositivo más cercano quizás a las texturas visuales descritas en *Jaúles*. En muchas de sus acuarelas, Delgado registra espacios domésticos en los cuales destaca la huella de lo humano por medio de detalles como muebles, búcaros con flores y objetos varios. En estas cosas, en su sensualidad explícita, se reflejan un gusto, unos valores, una manera de vivir, una estética y una forma de concebir el "goce de la vida". Al explorar estos temas, Delgado se convierte en un artista que comunica sensualidad y revela con fuerza ese aspecto de la existencia. *Madame Weylin* (2000), una especie de homenaje al grabador Félix Vallotton, encanta con su gran formato y la combinación compositiva en la que se repiten y se insertan diseños hasta lograr una unidad visual, a pesar de su diversidad explícita de formas y patrones. La blanca sensualidad de la figura reclinada contrasta armónicamente con las áreas rojas y los espacios en blanco y negro. La actitud de la figura y la riqueza visual comunican la fuerza de un erotismo y una sensualidad singulares.

Dos zonas oscuras vacías se contraponen en el primer y último planos de *Federico* (1986). Estas contrastan con áreas fuertemente tratadas con la línea para construir texturas visuales de naturaleza expresiva. Los rostros, las paredes y la mesa poblados de líneas se equilibran con los espacios negros que consiguen el balance armónico final neutralizador de las energías activas de la línea. El niño y la mujer de la escena miran al espectador de frente y le invitan al espacio de intimidad que comparten.



Luis Paulino Delgado, *Madame Weylin*,
cromoxilografía, 2000

Federico muestra la capacidad de Delgado para comunicar afectividad y estados de ánimo. Ese conocimiento se refuerza en *Hermanas* (2000), un muy bien logrado retrato de dos niñas.

En *Adolescente*, la organización y la dirección de las flores en el canasto que ocupa el primer plano alcanzan una fuerza y un protagonismo que finalmente se integra en el tono general del grabado. Estas flores, metáfora de vida joven, plena de intensidad y color, se sobreponen a la figura del joven adolescente en el segundo plano, para insinuar la condición de conflicto, ambigüedad y duda propia de esa edad. La tensión en el cruce de líneas sugiere el estado anímico, mediante tramas "hirientes" en sentido horizontal que dominan la escena. Los grafismos y el gesto irrumpen en el grabado otorgando un sentido dramático al conjunto. El punto focal originado en el canasto de flores activa el movimiento que determina la turgente tensión de la imagen.

Esta xilografía muestra el excelente manejo de la técnica, concebida en función de la idea que se quiere expresar.

En el año 2000, Delgado completa tres grabados con una particular sensibilidad que permite a este autor el convertir un hecho cotidiano en un momento "fuera del tiempo" cargado de belleza y revelador de lo significativo de esos hechos al parecer intrascendentes. Delgado logra captar, en imágenes que intensifican la idea del tiempo detenido, una estética personal que revalora lo cotidiano para transformarlo en una cascada de sensaciones lumínicas *(La hamaca)* o en un silencioso contraste de formas que revela el dramatismo de la luz (*Tárcoles*). Esta sensación de descubrir la relevancia de un momento que llega por medio de la imagen, a manera de un susurro, estaba ya presente en *Puriscal*, grabado de 1994. Estos grabados son ejemplos claros de la posibilidad diversa que la técnica del grabado encierra como vehículo de comunicación.

El aporte de Luis Paulino Delgado, su experiencia con las nuevas técnicas xilográficas, será esencial en la formación y construcción de los perfiles profesionales de la futura carrera de grabado en la Universidad de Costa Rica.



Luis Paulino Delgado, *Federico*,
xilografía, 1986



Luis Paulino Delgado, *La hamaca*,
xilografía, 2000

En generaciones futuras se destacarán sus pupilos, tal es el caso de Alberto Murillo Herrera.

En relación con su obra plástica, aunque existe cierta afinidad con los personajes y las escenas presentes en los grabados del *Álbum de 1934* o de la obra de Salazar Herrera o del maestro Amighetti, el tono afectivo es muy diferente. Delgado consigue, con gran sutileza, infundir a sus personajes y situaciones una condición doliente y un espíritu melancólico que porta un significado cultural distinto. Las vidas de sus personajes y el paisaje campesino y rural se revelan con dureza en algunas instancias y la estética tan particular que concede Delgado a sus obras, producto de un uso esmerado y pulido de la línea y la forma, está concebida para dignificar sus motivos y temas. Esta visión personal enriquece el ámbito expresivo del grabado nacional.



Luis Paulino Delgado, *Puriscal*, xilografía, 2000

JUAN LUIS RODRÍGUEZ

En 1972, regresó al país, proveniente de Francia, Juan Luis Rodríguez, luego de trece años de educación y trabajo en el continente europeo. Rodríguez viajó a Francia en 1959. En ese entonces era alumno de Pintura en la Casa del Artista. Gracias a una beca del Gobierno francés, realizó estudios en la Escuela Nacional Superior de París con maestros como Bercier, Camie, Couteau y Clerain. Posteriormente, una beca de la UNESCO lo llevó a ampliar conocimientos en Holanda en la Academia Libre de Arte de La Haya. Durante los años de estadía en Francia, entabló contacto con el taller del reconocido grabador Hayter, por medio de su amistad con el grabador chileno Eugenio Téllez, quien fue una figura destacada en este taller.

Para la época de su regreso a Costa Rica, sus gestiones le permitieron traer consigo, además de un amplio bagaje de experiencias y conocimientos, una valiosa prensa de impresión y materiales de calidad para grabado. Con estos insumos, inició un Taller de Grabado en metal en nuestro país. El Taller estuvo bajo el cobijo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. En este preciso momento no existía una carrera con la Especialidad de Grabado en la universidad, aunque se daban cursos aislados dentro de la formación general de los artistas. El taller liderado por Rodríguez poseía independencia y funcionó de forma paralela hasta que se integró a las estructuras curriculares de la institución. La confluencia de varios factores anteriormente descritos y una coyuntura particular hicieron que Rodríguez fuese quien se encargara del taller de especialidad en grabado, una vez admitida la carrera como especialidad de graduación, gracias a un nuevo plan de estudios.

Su estancia de muchos años en Europa y las condiciones particulares de su situación condujeron a Rodríguez a una obra pictórica basada en materiales peculiares vinculados con la textura como forma relevante de expresión. En este proceso de formación, Juan Luis Rodríguez acumula un conocimiento de procesos y técnicas asociados con los materiales que usa y descubre. Este marco de trabajo y las tareas que le son propias orientan su producción hacia la simplicidad de las formas y la expresión no representativa.

Las características visuales de la obra de Juan Luis remiten al horizonte del informalismo, el tachismo y el arte matérico, tendencias que habían cobrado una gran importancia en las décadas de posguerra. Su obra pictórica es rica en texturas y en apariencias toscas y rugosas, arenosas y punzantes con las que logra articular una poética personal singular con la que construye, obra a obra, una especie de "estética de la pobreza".

El artista ha declarado que el recuerdo de su infancia en barrios pobres se concentra en la experiencia de materiales burdos y ásperos con los que convivió junto con sus familiares y vecinos en los entornos en los que habitó.

La obra plástico-visual de Rodríguez puede clasificarse en dos grandes grupos o tendencias, como lo afirma Carlos Francisco Echeverría (1977) en su ensayo sobre arte costarricense, publicado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. El primer grupo está compuesto por obras que tratan el dolor humano, la injusticia, el abuso del poder, la desigualdad entre los hombres, la miseria y la marginación. Las obras del segundo grupo se refieren a la naturaleza: el sol, el volcán, las montañas, las fuerzas telúricas, la energía de la materia viva, un himno a la naturaleza y a la vida.

El grabado de Juan Luis Rodríguez busca sensaciones semejantes a las de su pintura por medio del trabajo con resinas, agua fuerte y punta seca para concretar superficies de apariencias muy similares a aquellas presentes en sus telas. En *Estructura roja* (1961) se aprecia una aglomeración de elementos yuxtapuestos agregados por una fuerza centrífuga de carácter agresivo. La estructura se conforma por sectores y superficies que se tensan y se apretujan unas contra otras proyectando sus extremos de punta espinosa hasta configurar una energía ominosa, en cuya imagen se percibe el inminente estallido del conflicto. La apariencia de las superficies de *Estructura roja* habla de materiales de una cierta tosquedad que recuerdan las texturas terrosas y agrestes de sus pinturas.

En 1962, Rodríguez realiza un conjunto de grabados en metal dispuestos a manera de dípticos en composición asimétrica cuyo tema es el tugurio (*Bidomvilles Nanterre*).

Antes de su viaje a Francia, ya el artista había abordado esta temática desde la pintura. Los grabados en cuestión se componen de una pieza rectangular de mayor

tamaño colocada a la derecha del conjunto y de una obra mucho más pequeña, en el lado izquierdo del espacio plástico.

En la placa pequeña aparece el detalle de un trabajador, un indigente, un personaje, doblegado por el peso del trabajo y la ignominia. A su derecha, dentro de un formato mayor, se distingue la presencia de unos desgarrados caseríos y covachas. En esta imagen, el nivel de figuración disminuye y apenas si se ven los signos que permiten reconstruir el perfil de unas casuchas, a veces agitadas por el viento, a veces prácticamente aplastadas por la vastedad de superficie blanca que las domina.

En estas placas, el blanco del papel es mucho más que un soporte, pues consigue una elocuencia propia que añade sentido a la imagen. Este espacio no tocado por tintas y herramientas es vacío y olvido, es ocultamiento e indiferencia. En estos grabados, la línea es gestual y escurridiza, va y viene nerviosa y agitada para sugerir hechos violentos y energías enervadas que forman y destruyen cosas de forma simultánea. Las casuchas apenas reconocibles parecen balancearse agitadas por una especie de torbellino de líneas inestables que arrasan con las apretujadas formas y dan una sensación dramática comunicadora de la precaria solidez que enfrenta el torbellino. El papel de la línea es fundamental en estas piezas y la elección de la punta seca como técnica da fe del conocimiento del grabador en relación con la unidad técnica-expresión-discurso que todo gran artista posee.

Después del incendio (1962), realizada en La Haya, es un ejemplo de la magnitud que el grabador da a la investigación y a la experimentación para obtener un mayor conocimiento de los materiales y de sus posibilidades expresivas. En este grabado, resultado de la unión de cuatro placas o matrices, Rodríguez trabajó directamente con el ácido para lograr una sensación de caos, un símil de destrucción sugerente de las fuerzas del evento desde una perspectiva abstracta, la cual permite a la imagen tomar una dimensión "universal" que trasciende lo meramente accidental y específico de un evento determinado. En el grabado, las imágenes se juntan en un vertiginoso centro de energía y tensión que resume el cataclismo y evita la referencia directa y descriptiva de los hechos.

Lo que la placa muestra es un proceso de destrucción/regeneración concretado en la presencia de fuerzas centrípetas /centrífugas en las que se funden las polaridades hasta conseguir una simultaneidad de agentes de creación y agentes de exterminio. Este recurso metafórico permite al grabador –basado en las sensaciones y sugerencias que logra construir sobre la matriz con trazos, líneas, direcciones y densidades– aludir a múltiples aspectos sociales, culturales, históricos y políticos.

Rodríguez tiene su primera exposición individual con obras de este tipo en Roma, en la Galería Trinitá del Monti, en 1963. En esta exposición el grabado de Rodríguez muestra rasgos que serán importantes a lo largo de su producción: la conciencia social, la fidelidad a sí mismo y el valor esencial de procesos y materiales como portadores de sentido.

Otros grabados como el titulado *Irazú* (1964), con la gran destreza que implica el conocimiento profundo de la técnica, hacen sentir, a través de los efectos de las viscosidades, la percepción de las fuerzas telúricas de rocas y montañas. La fuerza de las masas que se mueven sutilmente remite a la energía potencial de un colosal volcán en su aparente reposo. La paleta restringida y la conjunción del desplazamiento de las áreas del grabado le otorgan a la imagen una fuerza tectónica impresionante.

Al respecto, es necesario destacar el logro técnico presente en este grabado en el que, a pesar de su carácter bidimensional, es posible tocar con el ojo la rugosa superficie del volcán. En este grabado, la noción del paisaje se torna dramática y premonitoria y, vista en perspectiva con las imágenes tradicionales de este género en el arte costarricense, se erige como una nueva e inquietante visión de nuestro entorno, a la vez que metaforiza una pluralidad de contenidos simbólicos de naturaleza dramática, inquietante e intensamente crítica.

Existen otras imágenes vinculadas a la naturaleza que proyectan otras sensaciones. Es el caso de *Soleil* (1965), replanteado por el autor en otras condiciones como mural en el edificio de la Biblioteca Nacional y *El sol* (1976). Ambas imágenes son propuestas alegres y luminosas, con sentido de celebración de las energías de la vida.

El grabado *Trilogía de la tierra* (1964) transmite el mismo sentido paisajístico observado en el comentario anterior. En él es fácil observar el vínculo apuntado con



Juan Luis Rodríguez, *Irazú*,
grabado en metal, 1964



Juan Luis Rodríguez, *Trilogía de la tierra*,
grabado en metal, 1964

el informalismo francés, por una parte, y con el arte matérico, por otra. Es interesante la relación que se puede establecer entre los grabados de Rodríguez y las texturas características de muchas piezas del francés Jean Dubuffet (*El mar de piel* y *Ojo negro*, 1959; *Texturología X*, 1957; *Mirandoliana*, 1957; *Turista en un lugar hermoso*, 1955; y *Cuerpo de mujer*, 1950).

Esta relación se observa al mirar las ilustraciones de las páginas del catálogo de la obra de Jean Dubbuffet del Museo de Arte Moderno de Nueva York escrito por Peter Selz en 1962.

La especie de "pátina" que se siente en cada superficie del grabado remite al desgaste sufrido con el tiempo en ciertos materiales al estar a la intemperie, y hace pensar en declaraciones del autor en las que afirma que sus experiencias de infancia en un barrio pobre le hicieron consciente de su entorno y de sus condiciones y apariencia física.

A partir de esta conciencia, Rodríguez busca la roída apariencia de la madera expuesta y gastada, así como la sensación del retazo y la corrosión del zinc.

Este grabador había encontrado, después de mucho trabajo y experimentación, las capacidades expresivas de las propiedades del grabado en metal y sus técnicas para plantear en su taller una nueva sensibilidad, una novel concepción de la expresión y de la unión intrínseca e indisoluble entre los recursos técnicos y la expresión artística. A través de esta actitud y de estos logros innovadores, Juan Luis Rodríguez renovará las capacidades de expresión del grabado en Costa Rica. Con el paso del tiempo, sus alumnos destacados conseguirán una empatía y un dominio con estas facetas propias del metal y producirán, a su vez, una obra en grabado que enriquecerá el ámbito artístico costarricense.

El drama que transmiten los volcanes se intensifica y se redobla en las piezas en las que se encuentra un rostro atormentado por el dolor que expresa su pena en un grito ensordecedor (*Cabeza*, 1965). En este grabado, el proceso técnico es muy semejante al usado en *Irazú*, y en este caso, el rostro surge de la colisión de áreas y zonas en las que se concentran un movimiento y una energía evocadores del desenlace de un suceso trágico.

Las posibles lecturas de esta faz de una humanidad doliente se asientan en *1934 San José, Costa Rica*, grabado en el que la línea –y no las masas– consigue definir el estallido de trazos y tensiones entre los que surge la figura humana maniatada por las redes del violento movimiento en el cual se agita el personaje.

En estos dos grabados, la dinámica de líneas, trazos y direcciones, así como la textura de las superficies, logra, en sí misma, con su sola presencia, plasmar el tema que comunica la figuración. De esta forma, la integración entre las decisiones técnicas, plásticas y estéticas guarda una completa e indisoluble unidad en la que formas y discurso son una sola cosa.

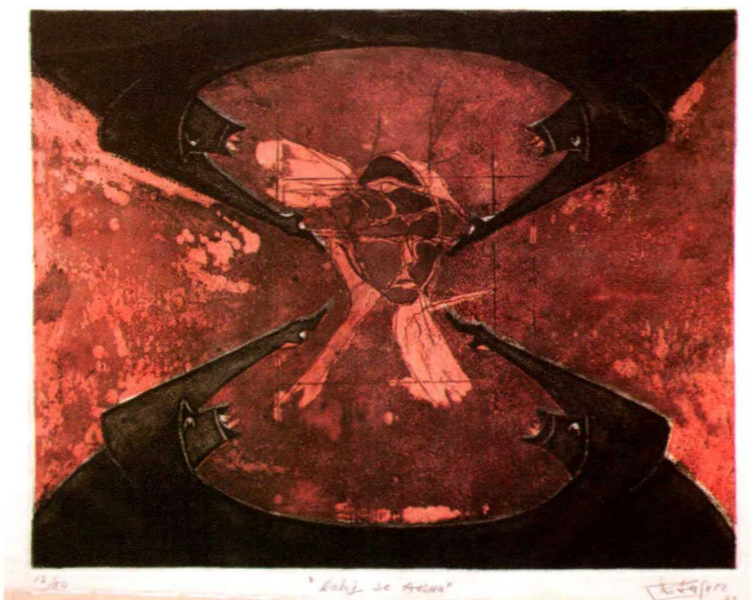
El trágico escenario de Rodríguez se perfila muy distinto de la "narratividad" y la retórica del maestro Amighetti, más proclive a la figuración para plantear sus pensamientos. La ausencia de contexto "legible" en Rodríguez y la aparición "accidental" de sus figuras concede a sus imágenes una dimensión más general, más "universal" que puede aplicarse a situaciones humanas diversas. En todo caso, Rodríguez no arriba a este horizonte "universal" a partir de lo local, como sucede en el caso de Amighetti.

Historias de mi padre de 1976 es un grabado en el que se resumen ideas presentes en obras como la pintura-mural: *El sol* (1972), realizada para la Biblioteca Nacional. *Historias de mi padre* integra el disco solar con hileras de montañas en una cordillera en movimiento que sugiere el eterno desplazamiento de la energía vital y la fuerza de las lavas volcánicas cubiertas por un rojo que remite a los fuegos y al magma de las capas internas de la Tierra.

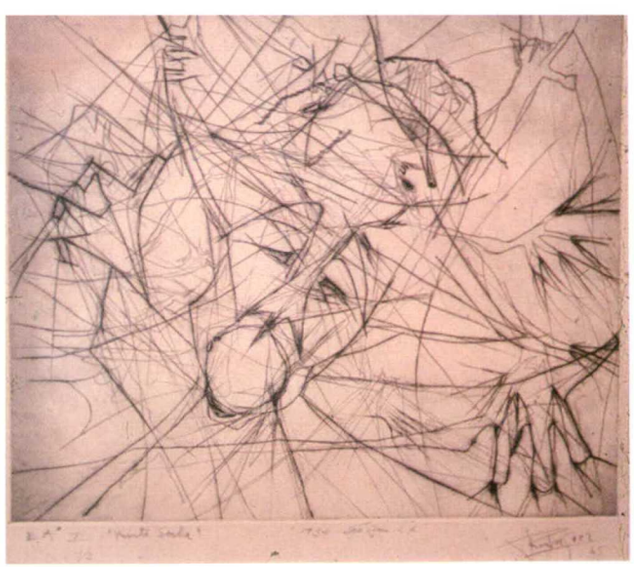
Mayo 68 (1977) refleja la problemática tan conocida de las rebeliones estudiantiles en Europa mediante la sutil sugerencia de la herida roja que escinde las distintas estructuras. La fotografía integrada en la imagen muestra la adopción de nuevos procesos técnicos en el grabado y la imagen del grabador atestigua su beligerancia política en ese y otros movimientos sociales. *Mayo 68* es un ejemplo de un modelo de imagen que Juan Luis Rodríguez cultivará a lo largo de su carrera de grabador: el modelo consiste en la integración final de varias placas independientes para formar un espacio plástico complejo, resultado de la suma e interacción de todas las imágenes al formar un conjunto visual y conceptual.



Juan Luis Rodríguez, *Cabeza*,
grabado en metal, 1965



Juan Luis Rodríguez, *Reloj de arena*,
grabado en metal, 1977



Juan Luis Rodríguez, *1934 San José C.R*,
grabado en metal, 1965



Juan Luis Rodríguez, *El sol*,
grabado en metal, 1965

Este esquema compositivo se repetirá en muchas ocasiones en distintos momentos del desarrollo artístico del grabador. Está presente y confiere fuerza a *Fin de jornada* (s. f.), grabado en el que se sugiere el formato de una viñeta como recurso narrativo. Se aprecia también en *Máscara* de 1987 y en *Alto y Bajo Chirripó* de 1991.En ambas obras, el recurso permite la extensión de la imagen y el problema que plantea a un conjunto de casos y, por tanto, concede un rostro social a la propuesta, logrando una generalización por medio de la unión de casos individuales.

El segundo grabado se basa más en la línea como elemento de comunicación y destaca cada placa metálica en una especie de vacío que funciona como elemento capaz de comunicar aislamiento, aspecto que se torna elocuente en función de la dimensión socio política del discurso.

En algunas ocasiones, como en el grabado *Reloj de arena* (1977), los recursos retóricos son de gran sutileza y el contenido social de la imagen se sugiere mediante una significativa composición que permite leer la clepsidra como el paso del tiempo o la historia; y los individuos que señalan o acusan desde los cuatro puntos cardinales, como la conciencia surgida en quienes luchan por la justicia, y denuncian al rostro velado en el centro de la imagen.

En este grabado, el equilibrio logrado mediante la distribución de los espacios, gracias al uso de la simetría bilateral, resulta interesante como desafío compensador de la posible monotonía del diseño.

Esto se consigue con el dinamismo que adquieren las superficies en su contraste de color y textura en el plano del fondo y con un peso asimétrico que logra dar variedad al conjunto de las formas.

En este grabado, Rodríguez demuestra su capacidad de composición y definición del espacio plástico reforzado por un óptimo manejo del aspecto técnico.

La concreción de una imagen para Juan Luis no riñe con la idea propia del arte moderno de conceder gran importancia a los aspectos sintácticos de la obra.

En *R con r cigarro* de 1977, el extraño personaje surge del juego y trama entre las líneas que se cruzan y los planos que se forman en la urdimbre tejida por estas líneas, al moverse en diversos sentidos, se puede ver cómo se define el personaje. Las formas cerradas por los planos detallan la información y concretan la figuración.

Nicaragua 1934-79 (1980) resume, en un rostro y en unos textos, la historia de los conflictos políticos de la república de Nicaragua y la intensidad de su efecto en los pobladores de esta nación. En este caso, la imagen es directa y clara y los textos constituyen, además de aspectos básicos del sentido, partes fundamentales de la estructura compositiva. *Nicaragua 1934-79* es un excelente ejemplo del uso de la punta seca como proceso técnico ideal para definir formas y establecer imágenes que se expresan de manera directa y exacta. La ausencia de trabajo con valores tonales refuerza, por una parte, el sentido racional de la línea, a la vez que muestra su capacidad de sugerir elementos afectivos y, por otra parte, define el carácter directo de la técnica para concretar imágenes e ideas.

El rostro es un esencial vehículo de sentido en los grabados de Rodríguez y *Ventana N.° 1*, realizada en 1980, sirve como ejemplo de otra solución visual en la que las áreas de color presentan al personaje y su situación, a la vez que establecen el contraste por color. Este grabador ha cultivado la imagen múltiple en sus grabados, como se ha señalado anteriormente.

En la década de los noventa practicó la idea de trasladar sus dibujos al grabado de manera directa, usando el fotograbado *(4 dibujos* 1992, *4 dibujos en grabado 1987-9*, 1992); con este proceso técnico, Rodríguez enriquece el acervo de la expresión gráfica en el país.

También el sol (1979) muestra la capacidad metafórica del autor, así como el uso de imágenes directas y claras que definen sentidos con seguridad y certeza.

La figura central de este grabado consigue englobar el discurso en sus dimensiones sociales y políticas de una manera inconfundible que resulta sencilla e intensa para el espectador. Colores y formas definen la actitud y la idea, de forma notable.

Juan Luis Rodríguez participó de manera activa en la consolidación del Taller de Grabado en Metal en la Universidad de Costa Rica y también fue profesor en la Universidad Nacional; notables grabadores de este país se formaron en esos

talleres, aprendieron sobre el oficio, sobre el arte y sobre la vida al calor de sus palabras.

Rodríguez es, sin duda, uno de los grandes maestros de grabado de nuestro medio artístico. Poseedor de un lenguaje visual muy personal, elaborado a lo largo de su experiencia como artista y como ser humano, enseñó las diversas orientaciones y procesos técnicos con generosidad y forjó a las nuevas generaciones. Rodríguez se convirtió en un modelo de exigencia con las condiciones de la obra artística y con la relación técnica-discurso; su obra es un ejemplo de esta íntima relación entre las capacidades expresivas de un proceso y unos materiales y su adecuación a las necesidades de expresión y comunicación de un sujeto.

Su actitud frente al arte como posicionamiento vital obedece a su pertenencia a la generación de jóvenes rebeldes que levantó sus voces en las revueltas de mayo de 1968, deseosos de participación activa en las decisiones políticas y sociales. Los tiempos y las circunstancias generaron el deseo de una utopía social, idea que había surgido con las tensiones crecientes de la Guerra Fría, el desaliento de la filosofía existencialista, el creciente anonimato social, la soledad, la angustia existencial y la opresión política. Para estos jóvenes, el arte poseía una función cultural destinada al fomento de la conciencia ante los problemas de la sociedad, la política y la cultura. Ellos rechazaban el *status quo* y abogaban por una nueva sociedad más honesta y equitativa, y por un ser humano más libre. De acuerdo con su visión de mundo, el arte y la actitud frente a la vida conformaban una unidad indivisible.



Juan Luis Rodríguez, *R con r cigarro*,
grabado en metal, 1977

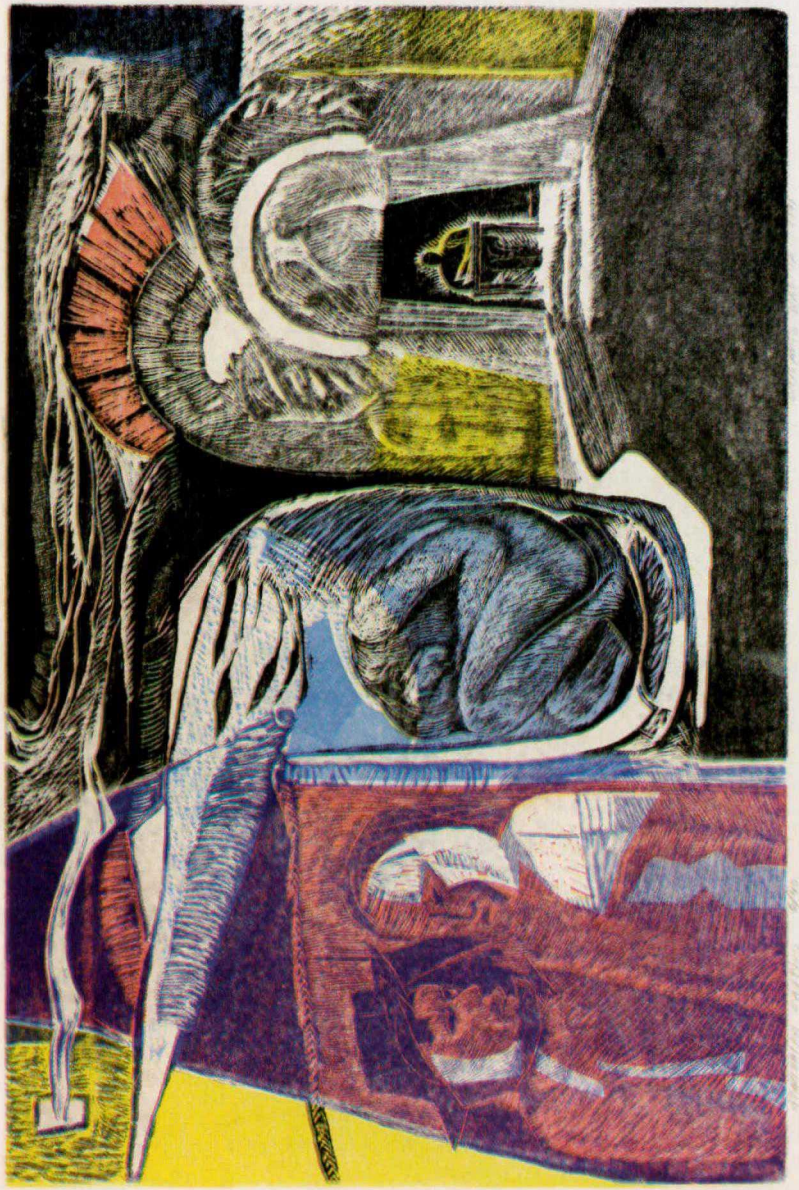
CAPÍTULO 6

La huella del maestro Amighetti y el impacto de los cursos CREAGRAF

Efraín Hernández Villalobos



Luis Paulino Delgado,
Jaules (detalle),
cromoxilografía, 1970



La figura paradigmática de Amighetti influyó para que algunos alumnos de la Universidad de Costa Rica se acercaran al grabado en madera. El acercamiento ocurre gracias a la influencia directa del taller y los cursos de xilografía; por una parte, debido al prestigio y respeto que la obra y trayectoria del maestro inspiraba en el medio artístico y, por otra parte, al contacto que estos alumnos tuvieron con la obra de grandes grabadores, por medio de los cursos de Historia del Arte que Amighetti impartía.

CRISANTO BADILLA

Crisanto Badilla fue uno de estos alumnos. En dichos cursos, Badilla se enfrentó con las imágenes y los contenidos del mexicano Guadalupe Posada, y recuerda la impresión que le causaron las imágenes de las obras de los alemanes Ernst Barlach y Käthe Kollwitz. La fuerza de los trazos, la energía de la huella de las herramientas en el soporte y el compromiso de los discursos dejaron una huella profunda en su espíritu y una sed de conocer más sobre el grabado y sus posibilidades expresivas.

Badilla manifiesta que la personalidad y el entusiasmo de Amighetti se convertían en acicate para inspirar pasión por el grabado. Relata que la influencia del grabado de Amighetti apareció en su vida desde muy temprano, cuando aún asistía a la escuela primaria. Como parte de sus deberes escolares Crisanto leía, al igual que muchos otros niños de su época, las páginas de la revista *Farolito* y en ellas encontró las imágenes con las que Amighetti ilustraba cuentos y relatos. Confiesa que le gustaba comparar la delicadeza y el refinamiento de los dibujos de Juan Manuel Sánchez con la fuerza y el dramatismo de las maderas de Amighetti. Menciona el grabador que los dibujos y los grabados de estos artistas eran de una naturaleza muy distinta a otras imágenes hechas para niños y que para él poseían un encanto y una seducción irresistibles.

Badilla recuerda que, en esas épocas, en una Heredia provincial y sin televisión, las gentes se reunían por las noches y se contaban historias de fantasmas, espíritus y seres míticos que asustaban a todos (Entrevista sostenida el 26 de octubre, 2010).

Las imágenes de animales y personajes furiosos y agresivos en los grabados de Amighetti daban forma concreta a esas historias y seres mágicos y dejaron una impresión indeleble en su sensibilidad infantil.

Desde ese momento, Badilla supo que tenía una conexión con el arte que le acompañaría por siempre; al mirar las páginas de *Farolito* surgió su interés por la fuerza de las imágenes del arte y su vocación por el estudio de lo artístico.

Badilla terminó su formación como escultor en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, en 1971; tres años después, en 1974, realizó un viaje de estudios a México y durante un año estudió Escultura y la Técnica del Grabado en Madera en la Escuela de San Carlos, en un taller libre en el que se inscribió.

En este taller completó los conocimientos sobre xilografía que había iniciado en Costa Rica con el grabador Amighetti. Allí inició su serie *Presencia de los niños*. A su regreso a Costa Rica, en 1975, Badilla presentó los resultados de su estudio en una exposición que se realizó en la Escuela de Bellas Artes.

Para este escultor, grabador y pintor, la xilografía es una técnica exigente; sus recursos y herramientas son, de alguna manera, reducidos por cuanto son menos que los necesarios para otros procesos técnicos. Esta simplicidad de herramientas y materiales obliga al grabador a formas especiales de pensar para lograr un lenguaje propio y una comunicación adecuada de sus ideas.

La restricción en el uso del color se convierte en el desafío de lograr, con cada impresión de las distintas matrices, los efectos deseados con precisión y calidad. Para Badilla, los límites mismos que la técnica impone se convierten en la fuente de creación e imaginación que se abre a un inmenso horizonte de posibilidades, factibles dentro de las fronteras citadas.

Badilla piensa que la solución de la luz, el contraste y los valores tonales constituyen el problema de más difícil

solución en la xilografía y, a su vez, en el más rico potencial para encontrar los caminos conducentes a la profusión en la construcción de valores tonales y cromáticos en un grabado en madera. Organizar la luz en una xilografía demanda la condición de saber sintetizar formas y luminosidad; esto obliga al grabador a pensar su imagen en función de las opciones que la técnica impone para obtener resultados óptimos.

Para Badilla, la peculiaridad de la posición de la imagen en la matriz y su inversión en la impresión obliga a una forma particular de pensar. Esta visión surge del desafío de comprender las posibilidades expresivas y de comunicación del grabado en madera. La xilografía permite condensar la intensidad, por medio del trazo y la línea, para obtener obras de gran fuerza y dramatismo. En cuanto al color, Badilla cree que el soporte del papel acepta un máximo de impresiones superpuestas y, por tanto, impone un límite al uso de matrices en la construcción secuencial de la imagen.

De la serie *Presencia de los niños* (1975), iniciada en tierras mexicanas, existen grabados de gran fuerza y perturbadora intensidad. En uno de ellos destaca el área en la que aparece un niño inerte, cuyo cuerpo exangüe se convierte en el área iluminada y en el punto focal de una composición iluminada de una forma que recuerda los efectos del arte barroco con contrastes profundos de luz y sombras. En el espacio tenebroso de una casa sencilla en la que apenas se distinguen pequeñas zonas de color entre las sombras, se percibe una fuente de luminosidad en la forma de una bombilla eléctrica que inunda de brillo al cuerpo infantil. La atmósfera que se logra, opresiva y ominosa, define el tono dramático y trágico de la escena. La crítica social se plantea de manera directa y con una fuerza que sobrecoge por su impacto inmediato y sin concesiones.

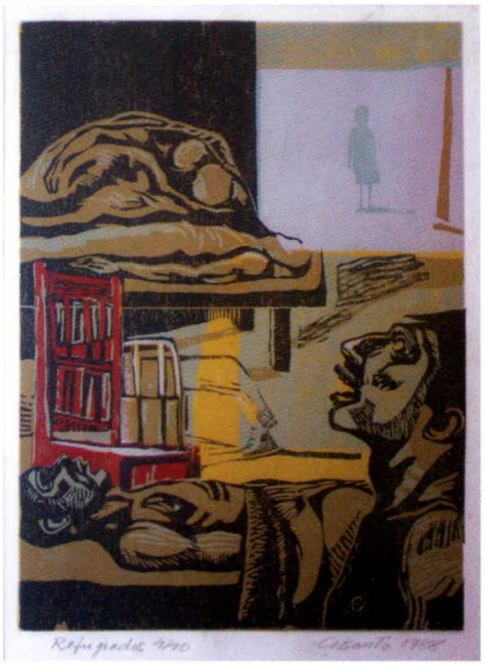
Otro grabado de este mismo año y de la misma serie, esta vez en un formato mayor, presenta una composición exquisitamente balanceada y de manera notable enseña una de las características fundamentales del lenguaje personal de Badilla: la dimensión sintáctica, propia de la estética moderna, se refuerza sin dejar de lado lo significativo del tema. Aparece un diálogo fecundo entre superficies y áreas, entre texturas y zonas planas, entre figuras y planos desnudos que intensifica el carácter teatral y profundamente dramático de la escena. En este grabado, magistralmente compuesto, se aprecia el alto nivel de la solución cromática en función del discurso,



Crisanto Badilla, *Presencia de los niños*,
cromoxilografía, 1975

y un equilibrio entre la historia planteada y la riqueza de solución del espacio plástico-visual, que resalta el papel de los elementos del lenguaje plástico como potenciadores de los contenidos de la imagen. La obra muestra el uso del color disociado de la descripción de objetos y figuras, construyendo una estructura independiente, la cual se complementa con la tectónica que conforman las figuras según su posición en el espacio. De acuerdo con el tono trágico de la escena en la que dos mujeres contemplan y comentan con su actitud la presencia del cuerpo muerto de un niño, el negro cumple un papel fundamental como color-símbolo y como color-estructura. El papel que desempeñan los sienas y cadmios, y el espacio que ocupan en la obra, conjuntamente con el juego de texturas, líneas, tramas y puntos, conceden una riqueza visual particular a la imagen. El equilibrio entre la aguda tensión de las formas geométricas y su mezcla con áreas definidas por la curva define centros de interés sin desarticular el balance general de la propuesta.

Esta manera de usar el color, independientemente de su asociación con la descripción de objetos, cosas y figuras, se convertirá en una característica de las xilografías de Badilla. Con este tratamiento, el color forma una red de relaciones en la estructura de cada imagen que añade intensidad a las atmósferas, a la vez que contribuye a los significados y símbolos de la imagen conservando una



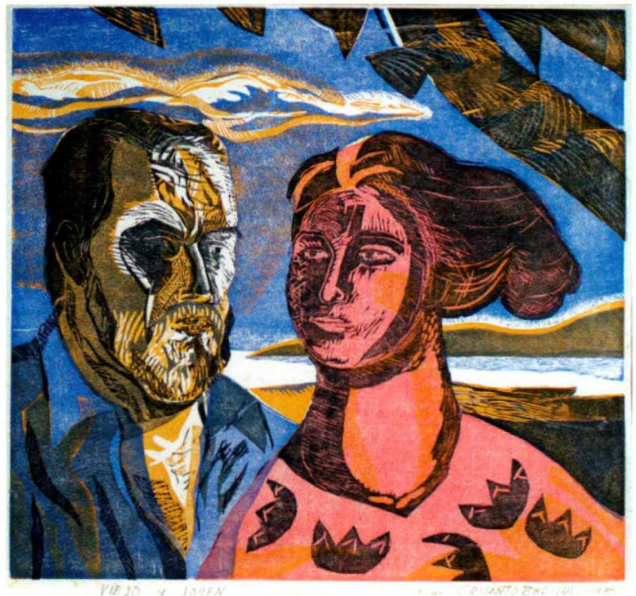
Crisanto Badilla, *Refugiados*,
cromoxilografía, 1988

relativa independencia de las figuras como tales; es decir, el color cumple una función estructural-conceptual.

La serie *Mujeres* (1975, 1976) acentúa el carácter social de las propuestas y se interesa en la presencia de figuras humanas que evidencian la pobreza y la opresión revelando las convicciones del autor.

En estas obras, los planos amplios en contraste con las áreas fragmentadas y el trazo fuerte y la vehemencia afectiva de los personajes otorgan a los grabados una dimensión intensa y seria, de una gravedad sobrecogedora. Una vez más, el negro dominante determina la actitud afectiva de las escenas y se acompaña con variantes del rojo que funcionan como metáfora de la situación social que se aborda.

La imagen es directa y se ubica en espacios que recuerdan nuestras pequeñas ciudades y pueblos. En esta serie se encuentran las formas, los escenarios, las situaciones y los problemas que Badilla expone en una serie de óleos que se exhibirán, eventualmente, en la Sala Julián Marchena en 1979.



Crisanto Badilla, *Viejo y joven*,
cromoxilografía, 1990

Refugiados (1988) continúa con la preocupación de Badilla con los temas de lo social, de la inequidad, de los despojados, de la marginalidad. Abandono y miseria resaltan como ideas dominantes en esta cromoxilografía.

En las décadas de los años 1990 y del 2000, Badilla incorpora otros temas y motivos en su producción artística. Interesado en los aspectos poéticos de la imagen plástica, el grabador expande su universo visual. Su obra se torna reflexiva, íntima, a veces lírica, y busca reflejar su interioridad emotiva. *Viejo y joven* de 1990 presenta dos figuras, una al lado de la otra; un hombre de edad avanzada y una joven mujer, tras ellos un paisaje marino y una barcaza. El hombre parece hurgar en su interior, la mujer mira en lontananza, su traje cubierto con flores y su cabeza bajo la fronda de un árbol.

Al contemplar la imagen surgen interpretaciones distintas: el posible diálogo entre la experiencia y la madurez; el deseo por la vida, el atractivo de la juventud, una meditación desde la madurez frente al vigor de la vida; el principio o final de una travesía metaforizada en la barca frente al infinito del mar y el cielo abiertos. ¿Es el inicio de una relación? ¿Es la expresión del deseo de vivir y amar? Cada espectador tendrá su visión y lectura particular del grabado en el cual penetra, poco a poco,



Crisanto Badilla, *En la costa*,
cromoxilografía, 1989

escrutando actitudes y emociones tras los rasgos de sus personajes. El color de este grabado se distingue por la luminosidad y la transparencia, con un cielo límpido y unas figuras cubiertas de translúcidos y delicados valores cromáticos.

El grabado titulado *En la costa*, de 1989, presenta la figura de una mujer que contempla, en la lejanía, cielo, mar y montañas. La figura es plena y vital, los músculos descansan relajados, la actitud introspectiva. El trabajo con la línea, denso y rítmico, consigue una sensación especial de volumetría en el cuerpo femenino, en sus piernas y caderas contrastante con las amplias zonas de color plano que rodean a la figura. Este diálogo entre texturas visuales de opuesta densidad establece un balance entre los elementos de la escena. De igual manera, el brillo de los cadmios del horizonte separa, valora y destaca el paisaje pleno de intensidad de luz del reposo azulado de la base de la imagen, manifiesto en la pared y bajo la mesa. De nuevo, se logra un equilibrio, esta vez entre la parte superior y la parte inferior de la imagen. La escena en su totalidad está bañada por modulaciones cromáticas que conceden gran luminosidad y transparencia al ambiente. El grabado consigue un hermoso contraste entre la sombra acogedora de la casa y el brillo del exterior.

En este grabado, la situación de la mujer resulta muy diferente de la de aquellas de la serie *Mujeres*, tristes y a la vez llenas de entereza; espejos del despojo, la miseria, la soledad y el dolor.

La imagen reposada y tranquila de la mujer en la cromoxilografía *En la costa* podría representar un estadio feliz de contemplación de la vida, de satisfacción con la tarea cumplida: un momento de armonía con el entorno. En este grabado, la transparencia de los colores, el protagonismo de las zonas blancas y lo apacible de las formas horizontales en la ventana ofrecen una atmósfera de cierta intimidad, en la que la dirección de líneas importantes siempre lleva la mirada hacia el personaje, y refuerza su relevancia para la composición y el discurso. Badilla es un grabador que conoce el manejo del color y sus efectos para lograr dimensiones varias de comunicación y sus grabados lo prueban.

Si se contrasta *En la costa* con las imágenes de la serie de *Mujeres* (1975) se evidencian diferencias notables en el espíritu de las escenas. En *Mujeres*, la función del color como recurso expresivo es muy distinta a aquella de *En la costa*, porque la saturación y opacidad de las áreas cromáticas favorece la presencia de un ambiente



Crisanto Badilla,
Encuentro de dos mundos, cromoxilografía, 1991

opresivo y dramático, al estructurar áreas sombrías totalmente distintas a las transparencias apreciadas en *En la costa*. La saturación del pigmento consigue estas diferencias de tono y ambientación.

El almuerzo (1990) está diseñado con una compleja interacción entre interior y exterior. En este grabado, el color y la luz actúan como estructura de la imagen y en el diálogo que se construye entre zonas y direcciones, la escena como totalidad adquiere un movimiento y un dinamismo que se despliega por todo el espacio visual. En este juego de yuxtaposiciones se intercambian áreas texturizadas con superficies de color plano para lograr el efecto de destacar la figura del niño que prepara los peces como punto focal esencial de la obra.

Conversación (1990) presenta una composición semejante a la del grabado titulado *En la costa*, en ambos es importante señalar el papel singular de la línea como elemento generador de texturas y volúmenes. Aquí, la línea se resuelve en delicadas tramas que dan complejidad a las formas y a la estructura de la imagen.

El recurso de las transparencias y del elemento paisajístico en la ventana, acompañados del contraste con espacios con mayor saturación de color, constituyen un rasgo que concede identidad al grabado de Badilla. Cada línea y cada trama, cada transparencia y cada zona de color en Badilla se sostiene y actúa en el plano del grabado como elemento independiente, con fuerza e interés propios; más, a la vez, se integra como parte de la totalidad de figuras e imágenes.

¿Te gusta? (1991) presenta una fuerte vibración cromática. Colores cálidos y fríos se alternan, sugiriendo luz intensa y sombra protectora, intimidad y soleado territorio abierto. En este grabado, la interacción de las líneas crea una abundante textura visual, la cual contrasta con las grandes áreas de color plano que definen espacios y lugares. En las escenas, exterior e interior, dialogan, como los personajes, mientras en el horizonte espera una barca que descansa en la playa. La animada conversación contrasta con la tensión que se genera en la posible relación que existe entre los protagonistas que departen y aquel quien los escucha oculto en la oscuridad del recinto.

La oposición que surge entre el resplandeciente escenario natural y la incipiente tragedia que apenas se adivina entre los seres humanos, sugiere el drama presente en los cuentos de Carlos Salazar Herrera.

En *Atahualpa cautivo* y *Encuentro de dos mundos*, ambos de 1991, este rasgo particular se multiplica hasta dominar por completo los espacios de la imagen, creando múltiples vibraciones visuales en todas las áreas del espacio plástico. Este uso peculiar de los elementos del lenguaje, particularmente la línea, la trama y el contorno, es inédito dentro del ámbito de la xilografía en el país y constituye un aporte al desarrollo de los recursos visuales y de los medios expresivos del grabado en madera en Costa Rica. En *Encuentro de dos mundos* y *Atahualpa cautivo*, Badilla recrea la historia de la conquista de América desde su perspectiva personal y conjuga un discurso que oscila entre lo histórico, lo social, lo mítico y lo estético.

Una característica de la mayoría de las xilografías de Badilla es la presencia dominante de una línea fuerte y decidida como elemento base de la expresión visual.

Sus obras muestran el uso profuso de la línea en la conformación de figuras, superficies, áreas, texturas y sensaciones. Las composiciones son complejas; sin embargo, bien articuladas y siempre sustentan la propuesta visual reforzando sus sentidos. Como se ha dicho, en Badilla se conjugan, generalmente, dos estructuras que interactúan interceptándose y generando riqueza en la interacción de espacios dentro de la obra. Estas estructuras se concretan en la disposición del color, la posición de las figuras y la definición de espacios y superficies en el plano visual.

El grabado de Crisanto Badilla parte del conocimiento de la obra de Amighetti y consigue definir una nueva sintaxis visual asociada con la del maestro y, a la vez, muy distinta, porque logra concretar una proyección personal-subjetiva de su universo plástico, distinto del de su mentor. Aunque es posible encontrar afinidad con Amighetti en la fuerza y el tipo de corte de las gubias sobre la madera, el espíritu que marca la impronta de Badilla es muy diferente; este grabador otorga otra dimensión técnico-expresiva al grabado y con esto concreta un nuevo lenguaje que enriquece las posibilidades constructivo-afectivas de la xilografía. En cuanto al uso del color, las diferencias con la obra del maestro son mucho más acentuadas y responden a necesidades de otra índole que no se encuentran en Amighetti, mucho más apegado al color local -descriptivo.

EL IMPACTO DE LOS CURSOS DEL CREAGRAF

Pocos años después de la llegada al país de Juan Luis Rodríguez en 1972 y luego de la instalación de un Taller de Grabado en Metal en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, la institución se convirtió en la casa huésped de un esfuerzo para el desarrollo del arte gráfico en la región de Centroamérica y el Caribe, concertado entre el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Cultura y la Organización de los Estados Americanos (OEA). Ambos ministerios realizan gestiones, al final de las cuales se logra firmar un convenio con la organización internacional, tendiente a fomentar y difundir el conocimiento en torno a las técnicas y los oficios vinculados con las artes gráficas en la Universidad de Costa Rica. La iniciativa se convierte en una oportunidad magnífica para la formación de profesionales del grabado y apoya la reciente incorporación de la disciplina en el currículo de la Escuela de Artes Plásticas. Desde 1976 y hasta 1987, dicha Universidad se convirtió en la institución a la que acudieron cientos de artistas del área para aprender, en cursos teórico-prácticos, los secretos y las posibilidades expresivas del grabado en metal, la xilografía, la fotografía artística, la litografía y otras técnicas asociadas con este ámbito.

Esta iniciativa realmente benefició a un nutrido grupo de artistas costarricenses y centroamericanos, quienes, con mayor o menor empeño, trabajaron el grabado con intención artística y consiguieron otorgar a estas técnicas una relevancia, un valor y un respeto que posiblemente no habían tenido hasta entonces en el medio artístico nacional.

Además de los cursos, por influjo del calor de la situación, se hicieron exposiciones de alumnos y profesores y se realizaron proyectos de artistas visitantes que incluían algunas conferencias e intercambios teóricos.

La convivencia entre artistas de distintos orígenes y nacionalidades enriqueció las percepciones que del grabado tenían los costarricenses en general; este fenómeno tuvo particular repercusión en el público

específico vinculado con el arte. Muchos artistas del país participaron y obtuvieron beneficios del disfrute y del pensamiento que el contacto con las obras les deparó. El conjunto de experiencias se conoce como el CREAGRAF y dejó una herencia positiva en el país, al fomentar el conocimiento y el cultivo del grabado y las artes gráficas.

Durante estos años, se impartieron diez cursos y se produjeron cientos de grabados, además de que se definió la vocación por el grabado en artistas costarricenses y de otros países.

Estos artistas dedicaron sus esfuerzos y energía creativa a la elaboración de expresiones artísticas realizadas con las técnicas del grabado. Este fenómeno cultural inducido proporcionó al grabado un horizonte y una importancia que no había tenido hasta este momento. Los artistas comprendieron que el grabado podía ser una forma de expresión tan valiosa como cualquiera otra y que además poseía una dimensión particular, más íntima en su relación con el espectador. Comprendieron también su vocación más democrática al poder llegar a un público mayor gracias a su reproducción múltiple. La variedad de posibilidades técnicas del grabado, ilustrada por medio de las exposiciones de maestros grabadores, cultivó una imagen positiva en el medio artístico y obtuvo como resultado un aumento en la valoración social de este medio expresivo: hacer grabado era tan valioso como pintar o esculpir. Las exposiciones y los talleres cautivaron a artistas jóvenes y contribuyeron a formar un público interesado en el grabado, público que tenía también ahora más posibilidades de acceso al coleccionismo gracias a la obra múltiple y su efecto en el mercado.

Esta actitud positiva había ya comenzado un tiempo atrás con la celebración de la obra del maestro Francisco Amighetti, quien fue nombrado participante del Salón de Honor de la Primera Bienal Centroamericana en 1971. Es conveniente anotar que se pueden encontrar signos del creciente desarrollo de esta actitud posiblemente surgidos al calor del auge que las actividades asociadas al CREAGRAF propiciaron en el ámbito cultural del país.

Un ejemplo es el de la revista cultural *Troquel* publicada por el Banco Central de Costa Rica, la cual incluyó grabados en sus portadas en varias ediciones: se citan los números 5, 11, 12 y 13, correspondientes a diciembre de 1976 y junio, julio y agosto de 1977. Las obras pertenecen a Francisco Amighetti (*La tortuga*, *Vieja, niño y nagual*), Carlos Barboza (*Úrsula*) y Raquel Villareal (*Escazú*).

Troquel fue una revista de repercusión en la cultura nacional, entre otras razones, porque contó con la participación de destacados intelectuales y teóricos de las artes, entre ellos: Juan Acha (setiembre, 1977), Rita Eder (julio, 1978), Marta Traba (junio, 1977) y Néstor García Canclini (agosto, 1977). La combinación de temas científicos, de economía y de arte difundió, entre un público de profesionales, la presencia del arte como componente de una educación integral. El interés por el mundo de lo artístico creció al incorporar poblaciones de profesionales interesados en exposiciones de arte y en el conocimiento de las disciplinas artísticas: literatura, teatro, danza, artes visuales.

Esta intención de diálogo con las artes visuales se refleja en la pinacoteca y en la colección de arte que el Banco Central planeó como parte de su contribución a la conservación del patrimonio cultural del país.

El apoyo brindado por las galerías oficiales fue primordial para el afianzamiento de un espacio en el mundo cultural del país dedicado al grabado. En la Galería de la Dirección Nacional de Artes y Letras se presentaron exposiciones que ayudaron a consolidar el conocimiento, la difusión, el respeto y el reconocimiento del grabado como legítima técnica plástico-estética en el medio artístico costarricense. La Revista de Artes y Letras, publicación trimestral, abrió un espacio de crítica en el que se reseñaban las exposiciones importantes celebradas en esos años.

Esta galería expone en 1966 grabados de Juan Luis Rodríguez. En 1969, se exhiben grabados de Carlos Barboza, costarricense que había obtenido una beca del Gobierno para estudiar Artes en España y que, finalmente, se queda en Europa en donde construye una destacada carrera de Arte. En 1972, la Editorial Costa Rica publicó un libro con grabados de Carlos Barboza, el cual daba cuenta de su exitoso ingreso al ámbito de las artes españolas por medio del grabado. En 1954, Paul Westheim publica, en México, *El grabado en madera*, libro que será muy consultado por los grabadores del país. Gracias a esta publicación, los artistas costarricenses conocen sobre el peso del grabado como forma artística en la historia del arte occidental. Por medio de este libro se divulga, con mayor detalle, la obra del Taller de Gráfica Popular (1937) que



Frank C. Eckmair, *Morning Haze*,
cromoxilografía, s.f.

inició en México y que influenció a muchos países en Latinoamérica. Francisco Amighetti fue uno de los divulgadores de esta obra, la cual es hoy un clásico de la cultura visual de los artistas nacionales. Gracias a publicaciones como esta, el prestigio del grabado como forma artística se acrecienta y la confianza de los grabadores aumenta.

La Galería de Artes y Letras expone en 1969, 1973 y 1974 grabados de Ricardo Morales, Fernando Carballo y una colectiva de grabado mexicano, respectivamente.

La Sala Julián Marchena presentó serigrafías mexicanas en 1973 y en 1974 grabados de Chester Lieberman. En 1975, se exhibieron litografías de Francisco Zúñiga y en 1977 se mostró una colectiva de grabados contemporáneos del Japón. Un año después, en 1978, se inauguró una colectiva de grabadores paraguayos. En 1980, el taller de grabado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, *Arquigraba*, dirigido por el grabador Juan Bernal Ponce, mostró sus obras en las salas de esta galería. En 1981, 1982, 1983, 1986 y 1989, se exhibieron grabados de grabadores contemporáneos de Japón, de Magda Santonastasio, de Perlmutter (profesor del Taller CREAGRAF), de grabadores norteamericanos (*La huella del artista: grabado y mixografía*) y la muestra titulada *Grabado contemporáneo del Brasil.*

Esta política de difusión del grabado continuó en la década de los noventa con grabados de Mirna Báez: *Tres décadas gráficas* (Puerto Rico, 1990), Crisanto Badilla (Costa Rica, 1990), cromoxilografías de Chen Chi Mao (China, 1991) y Carlos Cruz Díez, (serigrafías y maderas, 1991).

En 1993 se exhibió la colectiva *Grabado contemporáneo de la República de Taiwán.* Otto Apuy y el alemán Kurt Maier exponen grabados en 1994. Estas exposiciones contribuyeron de manera significativa a la solidificación del grabado en el país. El esfuerzo creó también un espacio amistoso que acogió al grabado y le permitió adquirir confianza y madurez. Otras galerías estatales importantes como la Sala Enrique Echandi y la Sala Jorge Debravo presentaron exposiciones de grabado en las décadas de 1970 y 1980.

En 1974, Carlos Barboza y la española Teresa Grasa mostraron grabado en la Sala Enrique Echandi. En este mismo espacio exhibió sus grabados el guatemalteco R. Abularach (1976), quien fue profesor del Taller CREAGRAF. Se presentó también una colectiva internacional de grabado en metal y xilografías (Colección Delgado Jiménez, 1977). El mexicano Francisco Toledo expuso su famosa serie de grabados *El Chilam Balam*, (1977). En 1985, P. Gorny, profesor del CREAGRAF, exhibió sus trabajos gráficos y en ese mismo año lo hizo también Rudy Espinoza.

En la Sala Jorge Debravo, Renato Cajas y otros grabadores expusieron sus trabajos en 1974; el grabador chileno Osvaldo Salas expuso grabados en 1975, y en 1977 se celebró, en esta sala, el Certamen de Grabado en Centroamérica, Panamá y el Caribe Francisco Amighetti. Un año después, en 1978, expusieron el costarricense Rudy Espinoza y el panameño Humberto Pasos. El año siguiente (1979) se presentaron grabados de Edelmira Losilla y una colectiva de grabadores costarricenses.

En 1980, se exhibieron grabados de artistas alemanes y en 1981 se presentó el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica con una exposición titulada Homenaje a Jorge Debravo.

En 1982, se expuso *La importancia del grabado*, colectiva de costarricenses, y en 1988 Ivan Lackovick de Yugoslavia mostró sus grabados. El norteamericano Ron Mills exhibió la muestra *Propuestas de grabado y cerámica.*

En 1982, Frank Eckmair, profesor del CREAGRAF, expone en el Museo de Arte Costarricense. Ese mismo año se exhiben en las salas mixografías del mexicano Rufino Tamayo. El respaldo al grabado continúa con exposiciones de la obra de Magda Santonastasio en 1986 y del maestro Amighetti en 1987.

En los años ochenta, el Museo de Arte Costarricense promueve el conocimiento del grabado costarricense al promover exposiciones del maestro Francisco Amighetti en Japón (1980, Tokio, Osaka). En 1984, se organiza una muestra de Amighetti que viajará a Israel (Jerusalén) y a la ciudad de Guatemala. Este mismo artista, con el auspicio del museo, en 1985, presentará sus xilografías en Bonn, Alemania y en Argentina, Ecuador y Panamá. Los jóvenes grabadores Ana Griselda Hine y Rudy Espinoza, en 1987, llevarán su obra a Quito, Ecuador, patrocinados por el Museo de Arte Costarricense.

En 1988 y 1989, la obra de Amighetti se envía al Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en Washington D.C. y, en 1989, esta obra viaja a Puerto Rico. En 1990, el Museo de Arte Costarricense organiza la muestra *Gráfica de Costa Rica* en Bonn, Alemania y en 1994 *Grabadores de Costa Rica* se exhibe en Miami, Florida.

El Museo Sprengel de Hannover, Alemania, en colaboración con el Museo de Arte Costarricense, organiza la exposición *Kunst aus Costa Rica: las tendencias expresionistas* (Nobis, Montero, Hernández, 92) que viajará por distintos museos de este país por espacio de dos años. Esta exposición concedía un valor grande al grabado como técnica esencial en la construcción de nuestra identidad artística. En esta exhibición se incluyeron piezas del *Álbum de grabados de 1934* (T. Quirós, G. Laporte, C. Salazar Herrera y F. Zúñiga), acompañadas de otras xilografías de Zúñiga. Incluía, también, xilografías de distintas épocas de Francisco Amighetti (diesciséis piezas) y dos obras de Juan Luis Rodríguez. También se incorporaron obras en metal y madera de Carlos Barboza. Participaron, además, obras de Álvaro Duval, Héctor Burke, Rolando Garita, Adrián Arguedas y Alberto Murillo.

Como puede observarse, el horizonte artístico nacional en la segunda mitad del siglo XX contó con presentaciones de grabado artístico, producto de la gestión de las salas oficiales, visiblemente interesadas en la promoción del grabado con exposiciones nacionales e internacionales de gran calidad. Esta actividad se mantuvo desde finales de la década de los sesenta hasta principios de los noventa. Para una ciudad relativamente pequeña, con un mercado artístico reducido, es sorprendente constatar esta presencia continua del grabado en la oferta cultural urbana.

Otra actividad importante fue la promoción de salones de arte y convocatorias especializadas por técnica que contribuyeron también, en gran medida, a crear este clima particular que propició el desarrollo de la técnica del grabado en el país. En la década de los ochenta, el Museo de Arte Costarricense realiza convocatorias para salones anuales en diversas técnicas. Los jóvenes grabadores obtienen preseas en estas convocatorias con carácter nacional y, con esto, consiguen un reconocimiento en el medio artístico que fortalece la posición del grabado como técnica de incuestionable legitimidad artística.

Rudy Espinoza consiguió el primer premio en el Salón de Artes Gráficas Max Jiménez, en 1980, con obras de las series *Piros*, *Rutina* y *Acontecimientos*. En la siguiente década, el herediano Adrián Arguedas se convierte en un integrante de la nueva generación de grabadores y consigue un primer premio en el área de la xilografía con una obra de la serie *Escenas de la razón*.

Aunque no es el momento para destacar cada premio logrado en estas convocatorias, se espera que sí quede claro el establecimiento de la importancia creciente del grabado en la cultura artística del país. Un entorno que recibe con interés este tipo de producción visual sirvió de acicate para el crecimiento y el desarrollo de la técnica, que conoció un lugar preponderante a lo largo de esos años.



Luis Paulino Delgado,
Hacia el camino de doña María,
xilografía, 1987



Frank C. Eckmair,
Sin título,
xilografía, s.f.

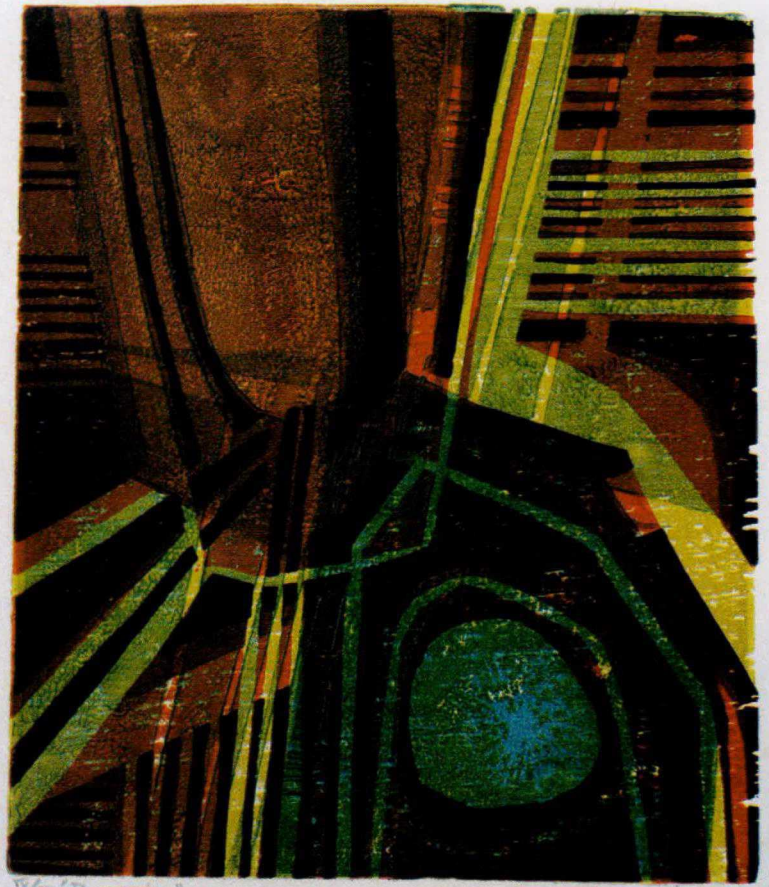
CAPÍTULO 7

Segunda generación de grabadores del país

Efraín Hernández Villalobos



Álvaro Duval,
Astillero (detalle),
cromoxilografía, 1986



15/18 "Bodegon"

A. Dewey 82.

En este capítulo se analizará el trabajo de aquellos artistas que se vieron inmersos en el ambiente cultural y educativo generado en el país y que dedicaron su esfuerzo y trabajo al grabado. Se hablará de aquellos que decidieron optar por esta técnica como su lenguaje prioritario o que elaboraron una obra significativa dentro del corpus de grabados del arte costarricense.

Se trata de Rudy Espinoza, Ana Griselda Hine, Álvaro Duval y Magda Santonastasio.

ÁLVARO DUVAL

Álvaro Duval obtuvo su Licenciatura en Artes Plásticas en la Especialidad de Grabado en la Universidad de Costa Rica, en 1977. Su formación se da con la conducción de Francisco Amighetti, Juan Luis Rodríguez y Luis Paulino Delgado. En 1978, atendiendo la convocatoria del Centro Regional de Artes Gráficas (CREAGRAF), llevó un curso de Xilografía. En 1980, tomó otro de Grabado con el maestro francés Claude Huart y en 1983 tomó el curso de Madera Perdida por eliminación con este mismo maestro francés. En 1981, terminó un curso de Grabado Japonés en la Universidad de Costa Rica.

En 1984, Duval expone en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica un conjunto de grabados en el cual se recoge el resultado de su espíritu inquisitivo y explorador. En esta exhibición, el público pudo apreciar los resultados de su cuidadoso proceso técnico.

En el texto introductorio del catálogo el propio artista plantea sus intereses: "Los trabajos que en esta ocasión presento son el producto de una ardua labor de estudio técnico, sin muchas pretensiones temáticas que durante varios meses he realizado".

Resulta fácil comprobar, estudiando sus grabados, el nivel de pericia técnica y dedicación que Duval exhibe en sus obras. También, se evidencia que Duval es un artista imbuido de los valores del arte moderno, profundamente interesado en la forma misma como tema fundamental del trabajo artístico y en la indisoluble unidad técnica/expresión. Estas convicciones son producto de su educación universitaria y pertenecen a supuestos estéticos muy difundidos en el medio de las artes costarricenses acerca de la naturaleza del trabajo artístico.

Un grupo de obras (*Barcas*, *Oruga* y *Disputa*) fechadas en 1982 permiten un acercamiento a las características fundamentales de la obra de Álvaro Duval. En primer lugar, el grabado de Duval está dedicado al color, su luminosidad y su brillo. Sus colores son intensos y vitales, llenos de energía y protagonistas indiscutibles de la obra.

El cromatismo del artista se construye lentamente, capa sobre capa, transparencia sobre transparencia, a manera de veladuras, gracias a la aplicación paciente de pigmentos y colores por medio de plantillas y al trabajo de superposición de áreas hasta lograr una estructura de planos cromáticos de gran complejidad.

Oruga es un buen ejemplo de este proceso en el cual el color se usa de forma constructiva para, finalmente, determinar el movimiento, los ritmos, las formas y los planos del conjunto. La abundancia de superficies yuxtapuestas y la armonía resultante del conjunto comunican la importancia de la composición: en esta confluyen curvas sinuosas con líneas geométricas y formas estables muy definidas, con zonas terminadas a base de manchas. Lo definitivo de los negros y marrones dialoga con la sutileza de los cadmios y verdosos hasta integrar un diálogo de opuestos que se resuelve de manera armónica.

Aunque es posible apreciar en la imagen una o varias figuras de oruga, la figuración no es lo que da sentido a la pieza. Es la conjunción plástica de los elementos del lenguaje visual lo que constituye el núcleo de sentido de *Oruga.* La forma en sí y las posibilidades de cada elemento del lenguaje visual como unidad de comunicación dominan el espacio visual y reclaman para sí el protagonismo del binomio técnica/expresión.



Álvaro Duval, *Oruga*,
cromoxilografía, 1982



Álvaro Duval, *Disputa*,
cromoxilografía, 1986

Oruga es el resultado de un dominio absoluto de los procesos de construcción de imagen que requiere la madera perdida y un compendio del estudio meticuloso del juego de las formas en el plano plástico-visual.

Barcas, con un sentido menor de la transparencia, se acerca más a la figuración, al condensar un núcleo de líneas y formas que sugieren mástiles, botes y un embarcadero o pequeño muelle bajo el ardiente sol. El color, aunque define ciertas formas en la dirección de lo figurativo, alcanza otra dimensión más expresiva y no necesariamente descriptiva. El cielo, preñado de color logrado con tres capas de aplicaciones de amarillo, verde y naranja, logra una condición densa y pesada que hace "sentir" el calor tropical sobre los botes y el agua. La dirección de los mástiles une las zonas amplias del cielo y el mar y, a su vez, da unidad a un grupo de pequeñas áreas de color en las que la tensión por yuxtaposición alcanza gran fuerza y despliega vitalidad y energía.

La zona central de *Barcas*, vibrante y llena de algarabía, se modula con el contraste ofrecido por las superficies extensas y tranquilas que encierran esa zona plena de tensiones. En *Barcas* se logra una intensidad que comunica la experiencia del sol y del mar y la fuerza de la vida; esto concede al grabado una dimensión de carácter expresionista. En esta madera se pueden observar algunos detalles relevantes de la técnica, especialmente la construcción de zonas de color y la modulación de texturas lograda con golpes de navaja, así como el papel de las "plantillas" que permite resaltar las formas e integrar la imagen final con una impresión última de colores planos y contrastantes.

Disputa es una especie de oda a la complejidad. Esta imagen se logra por medio de una elaborada composición, en la cual el antagonismo de formas y direcciones genera un ambiente de tensión, observado después en el conflicto que enfrenta a los personajes. Con una figuración apenas perceptible, Duval consigue que todos los elementos del espacio plástico expresen la disputa como unidad total de discurso de la pieza. El ojo que mira no descansa al desplazarse y descubrir la serie de conflictos y antagonismos que la obra contiene. El conocimiento profundo del comportamiento de líneas, planos, texturas y color le permite a Duval sumergir a sus espectadores en esa especie de vórtice de energías, y experimentar el sentido de los opuestos y la lucha implícita en el conflicto que desarrollan los personajes. Al mirar el grabado se encuentra tensión entre colores, disputa de formas y de líneas, oposición de movimientos y dinamismos, antagonismo entre figuración y no representación; todo resuelto de manera

tal que la madera consigue una unidad excepcional entre posibilidades técnicas, composición y estructura, color y línea.

Esto lo convierte en un ejemplo de investigación en la que se busca integrar procesos técnicos y discurso. La nitidez de realización de este y los grabados anteriores evidencia el dominio técnico en función de sus posibilidades comunicativas y se erige como un paradigma de formas particulares desarrolladas en función de una peculiar sensibilidad de naturaleza moderna. En el proceso que desarrolló Álvaro Duval se percibe un amor y una dedicación excepcional al logro de la unidad medio-expresión-mensaje.

La orientación de Duval hacia la abstracción y la síntesis de las formas es una condición que se puede observar desde épocas tempranas en el desarrollo de su propuesta artística. Un pequeño metal de 1977, titulado *Barcas*, presenta el juego entre figuración, abstracción y no representatividad en la forma en que conjuga elementos figurativos (palmas y botes) con el diseño de formas y líneas puras.

En este grabado, un conjunto de dinámicos trazos atraviesa los objetos para conseguir un diálogo de planos y líneas que se convierte en el foco dinámico de la imagen, núcleo que es atemperado por las zonas planas que rodean el grabado. *Barcas* es un impecable trabajo de agua fuerte y punta seca en el que se aprecia el deseo del autor por llevar los aspectos técnicos y el desarrollo de la forma expresiva a condiciones óptimas de ejecución e intención.

En una publicación referente a una de sus exposiciones, Duval expresa que las figuraciones presentes en sus grabados están influenciadas por su experiencia de vida en la región de Quepos, comunidad en la que vivió con su familia por una década. El mar, los botes, los peces, la playa, el manglar, la pesca y el paisaje marino son recuerdos de su estancia en Quepos y reflejan también su amor por la naturaleza y la vida. Varios grabados a lo largo de su carrera muestran la aparición recurrente de estos motivos y temas.

Álvaro Duval consiguió un desarrollo singular con la así llamada madera perdida. En este proceso, la matriz se va perdiendo a medida que se procede con la impresión hasta que finalmente la posibilidad de imprimir se agota y se termina con la producción de un grabado. Este grabador ingenió una y mil maneras de tratar las fases y la secuencia de acciones para conseguir un máximo rendimiento, unido a un conjunto de recursos concebidos en función de su capacidad de expresión. La obra de Duval se destaca dentro del grabado costarricense, porque lleva esta técnica peculiar de madera perdida a un nivel y una madurez aún no superadas. Este logro lo convierte en el mayor y más sofisticado exponente de este proceso de trabajo en el país.

Dos piezas realizadas en 1982, *Ventana amarilla* y *Veinte siglos*, constituyen excelentes ejemplos de los alcances y los logros conseguidos por Duval. *Ventana amarilla* es parte de una serie de obras no representativas en las que Duval exhibe detalles significativos de su investigación técnica. En esta obra, para obtener una textura vibrante que modula el color y consigue una sensación de delicada ingravidez, la textura del gran espacio violeta dominante está trabajada con cuchilla. Esto contrasta con un conjunto de formas pesadas y tensas, enmarcadas en un rectángulo amarillo pajizo, que eclosionan en la parte inferior de la pieza. El efecto general combina dos espacios de distinta naturaleza: uno terrenal, agresivo y complejo; y otro, aéreo, silencioso y liviano en el que se destaca el círculo amarillo. Los elementos se equilibran y estructuran una superficie plástica rica y variada en la cual textura, línea y color desempeñan un papel determinante.

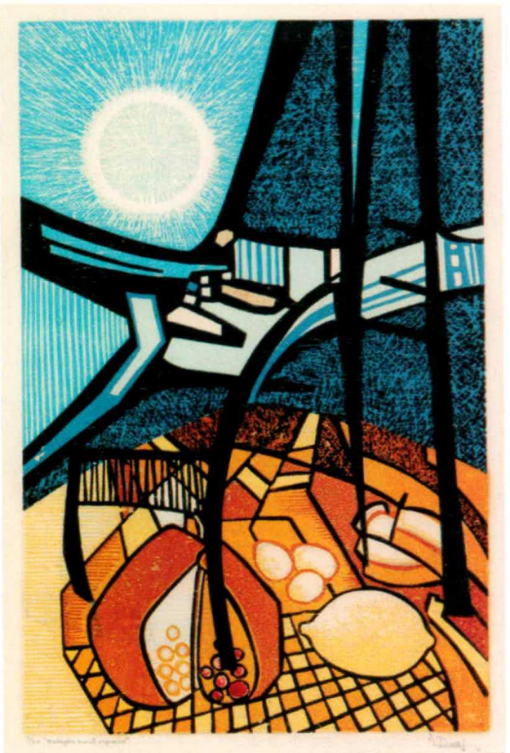
Veinte siglos (1982) muestra una visión sui géneris del tradicional motivo de la crucifixión en la que Cristo Jesús se libera de la cruz suspendida sobre un paisaje de montes y plantíos, bañado por la luz de un nuevo sol.

La noción de un nuevo advenimiento de Cristo podría ser una interpretación de esta imagen. *Veinte siglos* está construida con líneas de gran fuerza y formas agudas y tensas semejantes a las formas del expresionismo alemán de principios del siglo XX. En esta madera perdida, también se observa el meticuloso trabajo logrado con pequeñas y delgadas incisiones continuas manifiestas en la superficie una vez aplicados los colores amarillo, rojizo y negro. Estas, finalmente, dan carácter a la superficie.

En *Veinte siglos*, con una figuración de naturaleza moderna, se observa la simplificación de las formas en el paisaje y el cuerpo, estructuradas en función del concepto de figura propio de Duval: pocos rasgos, mucha

intensidad; balance entre el color, el plano y la línea; contraste entre la transparencia y la opacidad; diálogo entre zonas amplias sencillas y áreas densas pobladas de contrastes, conseguidos por segmentaciones de color plano y línea.

Ventana amarilla y *Veinte siglos* fueron escogidas para la muestra *Kunst aus Costa Rica Die Expressionistischen Tendenzen* (1992), compilada por el Museo Sprengel de Hannover, Alemania. Esta muestra viajó por espacio de dos años a seis museos en este país europeo. *Kunst aus Costa Rica* es una de las más celebres exhibiciones de arte costarricense mostradas en el continente europeo y la escogencia del grabado de Duval confirma la importancia de su trabajo. El color en el grabado costarricense ha sido tratado de manera particular por los distintos artistas. En primer lugar, Francisco Amighetti mezcló sus tintes con negro para opacar ligeramente el brillo cromático con la excepción de su obra *Folklore* (1969). El grabador conseguía, así, una moderación del brillo cromático que permitía aminorar el papel del color y con esto potenciar las figuras y los discursos en un balance entre las fuerzas de los distintos "estratos" del grabado. Además, Crisanto Badilla se inclina a la transparencia y al juego de las veladuras, con ello se destaca el papel de la línea y el plano.



Álvaro Duval, *Bodegón en el espacio*, cromoxilografía, s.f.

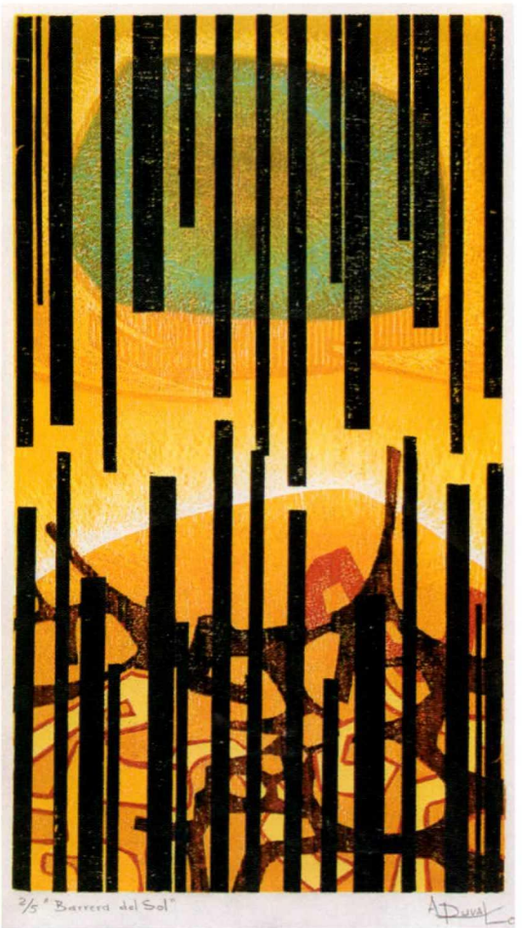
En su obra se puede distinguir un primer período en el cual el color es más fuerte y concentrado, especialmente en grabados con alto contenido social. En cuanto a Juan Luis Rodríguez, destaca una tendencia hacia la opacidad y la mesura, con paletas restringidas generalmente y el color usado como punto focal para destacar la unidad de forma y contenido. Por su parte, Álvaro Duval propone un color vibrante con mucho brillo, una paleta abierta y desinhibida en la que es frecuente encontrar el uso del contraste por complementarios y un acertado equilibrio entre las sensaciones de los diversos colores en una misma obra.

En Duval, en ciertas ocasiones, la convivencia de colores se torna atrevida, empero siempre acierta en conseguir la proporción correcta para finalmente lograr armonía. Duval, con esta actitud frente al color, contribuye a ensanchar las fronteras del uso del mismo en el grabado costarricense.

El arte de Duval contrasta con el de sus compañeros artistas. Sus grabados, su sensibilidad y sus propuestas enriquecen las artes del grabado en el país y le conceden un sitio particular a su autor dentro de la producción gráfica nacional.

Bodegón en el espacio (s. f.) es un grabado en el que se condensan las características propias del lenguaje de Duval. En esta obra aparecen dos elementos figurativos, cuyos contornos tienden a resolverse con formas geométricas: un bodegón con frutas y un sol. Estos elementos, uno en la base del grabado y el otro en la esquina superior izquierda, crean un equilibrio de puntos focales que concede gran estabilidad a la imagen. El bodegón propiamente dicho constituye un núcleo visual complejo en el que se compactan una serie de formas al crear una especie de tejido de vibraciones visuales.

El resto del espacio plástico visual se completa por enérgicas formas oscuras que seccionan la superficie y la dividen en áreas menores atravesadas por rápidas diagonales dinamizadoras de la imagen. El uso de colores complementarios, en este caso, azules y naranjas-ocres, concentrados en superficies opuestas en el plano pictórico,



Álvaro Duval, *Barrera de sol*,
cromoxilografía, s.f.

crean una división en zonas que se resuelve finalmente gracias a la interacción de las formas oscuras definitorias de las relaciones espaciales. Esta composición de complejo diseño cromático concede individualidad a todos los espacios, aéreos y terrestres y les integra al mismo tiempo en armónica unidad.

Barrera del sol es un buen ejemplo de los rasgos esenciales del lenguaje propio de Duval. En este grabado se plantea un espacio en receso en el cual se distinguen varios planos.

El área visual se divide en dos sectores –uno superior y uno inferior– que concentran dos núcleos de formas que contrastan. La zona superior simple y liviana define un foco de color en el que se distingue una forma radiante: el sol. En la parte de abajo se concentra una textura visual con formas múltiples que se mueven avanzando hacia la parte superior. Se sugiere la idea del paisaje y una forma de montaña que crece en dirección al sol. Estos planos del grabado están realizados con abundante y atractivo color, además de que exhiben delicados matices de luminosidad en capas superpuestas de pigmentos claros y oscuros que logran una sensación atmosférica particular. En el primer plano, cubriendo las zonas iluminadas por el color, aparecen las barreras, hileras de barrotes negros que encierran el "paisaje" de fondo e intentan suprimir y apagar la energía vibrante del color de los últimos planos de la imagen. El conflicto que surge de la interacción entre las dos estructuras básicas de la imagen –barrera negra y superficies paisajísticas de colores cálidos– crea una dicotomía entre luz y oscuridad que intensifica la lectura de la pugna entre los opuestos de energía y vida versus amenaza y muerte. La sugerencia del paisaje, donde sol, aire, montaña y tierra vibran, conduce a lecturas asociadas con la vida en el planeta y también con la negación de esta energía vital, representada en las hileras de barrotes que, desde lo alto y la base de la imagen, intentan dominar la superficie y anular las energías que transmite la cálida organización de los colores.

Cardumen (1987) presenta una composición construida con la superposición de dos estructuras, una negra y otra de colores que se interceptan y se complementan. Formas geométricas y orgánicas se mezclan en una organización espacial sin puntos focales en lo que termina por ser una gran textura visual. La figura de los peces muestra el manejo que el grabador tiene de las posibilidades de variación plástico-visual de formas muy semejantes, sin caer en la monotonía. Esta obra es un ejemplo de composición densa articulada con conocimiento de la vibración de la forma y del movimiento de la línea real y virtual dentro de una textura. Una vez más, el grabado de Duval comprueba las fortalezas del artista en el manejo de la composición y del diseño de la superficie plástico-estética, concebida desde los principios del arte moderno en su interés por enfatizar los aspectos sintácticos de la obra de arte.

Contraste, equilibrio, dinamismo rítmico, yuxtaposición de elementos, color brillante y estructural, trabajo con plantillas y superficies labradas con líneas delicadas y sutiles para lograr finas texturas de filigrana constituyen la esencia del lenguaje de Duval; todo ello unido a un concepto geométrico de la forma que se inclina fuertemente hacia la idea de lo abstracto y lo no representativo.

Álvaro Duval es el primero de los grabadores del país que con decisión aborda los temas de lo no representativo. Su extraordinario dominio de la composición se nota en el excepcional manejo de la interacción de los elementos del lenguaje visual en el espacio plástico. En Duval, un diseño impecable consigue siempre equilibrio, tensión, variedad o armonía de acuerdo con los intereses del autor. Bodegón de 1982 es un buen ejemplo de esta faceta.

RUDY ESPINOZA

Rudy Espinoza, formado en el campo de la pintura, accede al grabado con un espíritu investigativo y exploratorio que rendirá muchos frutos para la plástica costarricense.

Su actitud laboriosa e inquieta le convierte en un grabador esmerado y proclive a la integración de técnicas distintas. Su agudo sentido de la composición y la estética, unido a su profunda comprensión de la técnica del grabado en metal, le han permitido crear una obra sólida y de gran calidad.

Particularmente, Espinoza concede a su obra un sentido del color, tratado muchas veces en su calidad intrínseca de mancha, lo cual constituye un aporte al desarrollo del grabado en Costa Rica.

En el grabado de Espinoza es posible detectar ciertas tendencias que establecen unidades de sentido a partir de estos núcleos de significado es posible determinar la permanencia de ideas recurrentes que el grabador comunica desde distintas perspectivas. Manifiesta un interés por lo urbano, un discurso vinculado a la naturaleza y comentarios acerca de la acción contaminante provocada por los humanos. Se descubre, también, la imagen del volcán como fuerza telúrica, el recuerdo de la niñez, lo lúdico, la violencia y el escenario de lo social. De estos núcleos de sentido, se hablará a continuación.

Desde 1976 hasta 1979, Rudy Espinoza produce una pequeña serie de grabados (aguatintas) cuyas imágenes se refieren a barrios marginales; en ellos, grupos de casas sencillas se aglomeran y aprietan en espacios que apenas las contienen. Vallas publicitarias, cables eléctricos, desorden y hacinamiento parecen ser constantes en este discurso que se interesa por asuntos relacionados con el crecimiento urbano.

Estos grabados continúan con la preocupación surgida en el arte costarricense por las nuevas condiciones sociales y el reflejo de estas en el paisaje urbano. Es posible que estas imágenes sigan el modelo de los tugurios, propuestas por el pintor y arquitecto Rafael Ángel García desde inicios de la década de los setenta. En el caso de Espinoza, la alusión es más directa y es posible ubicar su paisaje urbano en lugares específicos de la creciente ciudad de San José. *Intersección* (1977), *La cuesta* (1976), *El desgajo* (1978) y *Cabecera* (1979) son buenos ejemplos de esta producción.

En *Intersección*, el color revela dimensiones metafóricas y estructurales que ayudan a proyectar una atmósfera sombría y una conciencia del problema. Las imágenes de los grabados de esta serie titulada *Barrios*, en el contraste que presentan entre zonas de color y espacios blancos, generan una polaridad que trasciende lo visual y opera desde el horizonte del aspecto simbólico.

El interés por lo urbano se refuerza en grabados como *Metal* (1979), imagen en la que Espinoza se refiere a aspectos de la vida en ciudad con una escena de gentes que intentan tomar un bus y en sus rostros se muestra tedio, molestia y descontento. Esta línea de pensamiento, vinculada con la ciudad, a veces contrastada con la naturaleza, se extenderá por varios años y generará un discurso con contenidos reveladores de la preocupación del grabador por asuntos relacionados con la conciencia de problemas ecológicos, como contaminación y otros.

En este mismo año 1979, en el grabado *Jardín* se reconoce el contraste entre un paisaje apacible que se pierde en la distancia y la figura del primer plano constituida por una tubería que "conecta" la tierra con el aire. La imagen refiere a las nociones de naturaleza-cultura, al yuxtaponer un producto de la tecnología con un paisaje natural. Esta escena pareciera hablar de una situación en la que el orden natural es intervenido por una acción humana que lo altera y degrada.

En 1980 y 1981, Espinoza produce un grupo de grabados que reafirman esta interpretación. Estas imágenes contienen elementos recurrentes asociados con el paisaje, la idea de la montaña y el volcán; el concepto de estratos o capas terrestres y una acción dramática

generada bajo el planeta, para subir y estallar a manera de explosión, algunas veces asociada visualmente con la basura (*Rutina*, 1979; *Patio*, 1980; *Acontecimientos*, 1980; *Calor*, 1981).

En estos grabados se nota el uso del recurso de dos placas que se integran en una sola imagen, para obtener una especie de noción de proceso y desarrollo que involucra un elemento temporal dentro del cual ocurre el suceso (*Rutina*, *Acontecimientos*). Las masas, explosiones o barreras presentes en los grabados con distintas configuraciones parecen significar una acción dramática inminente que termina con la armonía de los escenarios, al convertirse en símil de contaminación y problemas.

En *Patio* y *Acontecimientos*, unas formas geométricas de carácter edilicio remiten a la noción de lo urbano y la cultura; la sugerencia plantea el papel de la vida en ciudad y el efecto de ciertas pautas de conducta humana vinculadas al daño que estas producen en el planeta. La contraposición entre el producto humano y el espacio natural se establece en cada imagen como origen de perturbación. En *Rutina*, algunos personajes en la segunda escena hacia la derecha se disponen a huir del sitio, una vez que el estallido lo confronta con el resultado de la concentración de basura.

Pasado meridiano (1980) retoma la noción desde un enfoque más abstracto, sin aludir a "narrativas" y se concentra en la acción dramática. *Calor* (1981) multiplica lo mostrado en *Jardín* (1979) y aprovechando la fuerza del color incorpora la idea del elemento perturbador que sale de la tierra para establecer la idea de consecuencia trágica. Un grabado de 1979, titulado *Ciclo*, ayuda a reforzar este tipo de lecturas, al sugerir la muerte como resultado de efectos dañinos generados por ciclos en los que se repiten las acciones nocivas. Las ideas presentes en estos grabados continúan años después, en 1984 y 1985, en piezas realizadas con la técnica de fotolitografía, entre ellas resaltan *La ciudad gloriosa*, *Volcanes* y *Debajo del puente* de la serie *Volcanes-ciudades*.

De manera paralela a las imágenes descritas, Espinoza produce un conjunto de grabados en los que plantea una imagen ideal de la naturaleza; lugares con ambientes despejados y composiciones ordenadas y equilibradas en donde el paisaje es grato, luminoso y lleno de energía; este es el caso de *Por la mañana en el cerro*

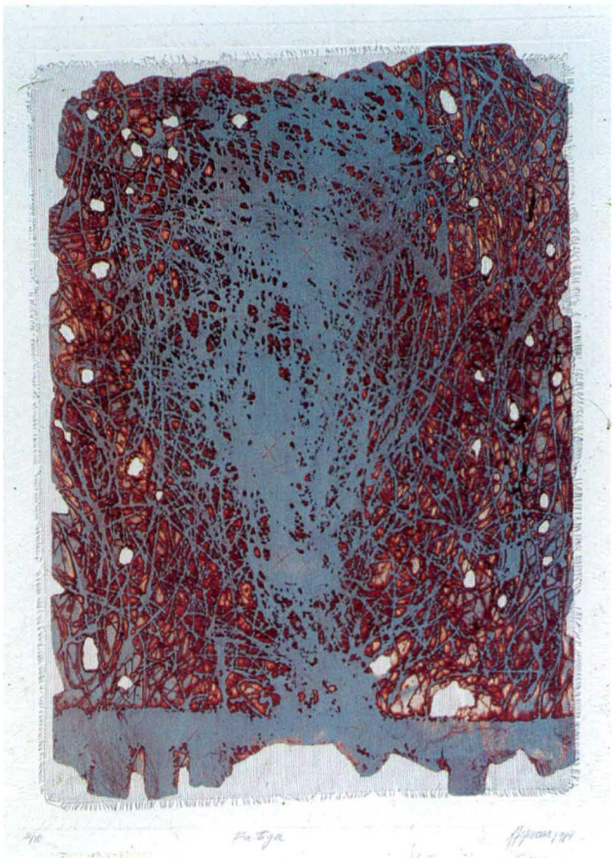


Rudy Espinoza, *En el cráter*,
grabado en metal, 1981

(1981) y *Maleza* del mismo año. El uso de varias placas y el recurso pictórico de las manchas de *dripping* así como el intaglio consiguen una sensación de serenidad y armonía.

La organización del espacio visual, con base en un patrón de franjas horizontales, refuerza la percepción de reposo. La simplicidad de las formas contribuye, también, a la unidad visual de las piezas.

En 1990, Espinoza creó un cuarteto de grabados relacionados con las cuatro estaciones del año en los que se respira un orden particular, un balance y una belleza lograda con el intaglio sin tinta, acompañado de ligeros acentos de color. Este grupo de grabados constituye uno de los más logrados ejemplos de elegancia y refinamiento en el que se intensifican las posibilidades de la estética particular del grabado.



Rudy Espinoza, *Fatiga*,
grabado en metal, 1984

Los grabados analizados se acompañan con otra serie muy cercana en la que domina la imagen del volcán. *Bajo tierra* (1980), *En el cráter* (1981), *Fatiga* (1984), *Volcán profundo* (1984), *Esencia del volcán* (1986), *Volcán viviente* (1987), *Sétimo día* (1988) y *Piros* (1979), constituyen parte de este grupo. En ellos sobresale el tratamiento de acento pictórico, la fuerza del color y la mancha como vehículo expresivo. En algunos se trabaja con varias placas para conseguir relieves importantes que añaden valores de textura al grabado. *Fatiga* presenta una red de movimiento que semeja una fumarola o géiser impreso sobre la huella de una tela de gasa muy transparente que ofrece más sensaciones de textura a la imagen.

Las energías y fuerzas telúricas del planeta se expresan con un discurso que hace acopio del uso inteligente de las propiedades de la técnica para comunicar la idea en cuestión. En estas obras se siente el gusto del grabador por el trabajo con las distintas posibilidades que ofrece el metal. En ellas se concreta una estética singular y se establece un lenguaje personal que revela las capacidades expresivas de los materiales y de los procesos de este tipo de grabado. Buenos ejemplos de este uso impecable de la técnica lo son un grupo de grabados de 1984 titulados *Bajo presión*, *Absorción* y *Declinación*. *Esencia del volcán* es, posiblemente, la imagen paradigmática de este manejo técnico excelso y de su empleo en relación con las ideas que se desea comunicar. Estas imágenes de los grabados de Espinoza se relacionan con obras del acervo cultural costarricense; en este caso, con la pintura de volcanes que realizó Lola Fernández.

Entre 1987 y 1988, Espinoza dedica sus esfuerzos a trabajar imágenes que remiten a la época de la infancia, en ellas siempre aparecen uno o varios niños absortos en el juego. En algunas de estas piezas se nota un entorno ligeramente hostil, porque se muestran tapias o barreras, elementos que constriñen el juego de los niños; sin embargo, los párvulos, buscando libertad de movimiento y acción, disfrutan con avioncillos de papel, burbujas y otros juegos. La ambigüedad de los ambientes permite asumir las acciones como recuerdos nostálgicos o como comentarios del presente. En estos grabados, Espinoza incorpora un marco de color poblado de figuras hechas con la técnica del intaglio; el borde recorre todos los lados de la imagen principal y comenta su contenido. Las figuras que aparecen recuerdan los esquemas compositivos de los libros antiguos, principalmente libros sacros iluminados.

Estas imágenes comunican un sentido lúdico que se repite en el juego cromático que exhiben, con ellas Espinoza logra conceder plena dimensión pictórica al grabado en metal. Las composiciones son más complejas que las anteriores, asociadas a otros temas, y en cada pieza se consigue un equilibrio entre las figuras en blanco de los bordes y las figuras con color que pueblan el interior de las placas centrales. Con estas obras, Espinoza logra desarrollar aún más su interés en hacer confluir, en una imagen, varias aproximaciones técnicas de distinto nivel de dificultad y conjugarlas en un todo que resulta ordenado y armónico. Esta conjunción de aspectos técnicos y discursivos se solidifica en esta serie como un rasgo esencial del grabador. El inicio de esta nueva tendencia en los esquemas compositivos y estructura de las obras se puede notar en trabajos como *La casa del chamán* de la *Serie Estigma* y en *Escritorio y libertad en el papel*, ambas de 1984.



Rudy Espinoza, *La casa del chamán*,
grabado en metal, 1984

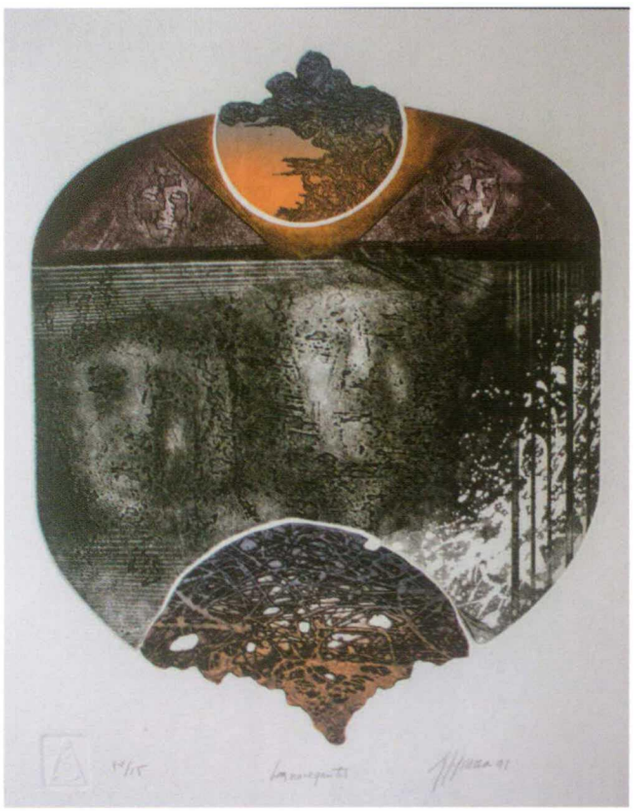


Rudy Espinoza, *Escritorio y libertad en el papel*,
grabado en metal, 1984

Entre el grupo de grabados que interpretan el tema de la infancia y lo lúdico, destacan *Hacia el parque* (1988), con una doble impresión en un solo color y en blanco, *Descenso* (1987), *El recreo* (1988), *En la azotea* (1988) y *Domingo por la tarde* (1988). Con muy semejantes características, pero con temas de carácter político y social se tiene *La última escena* (1988), *Doble escena* y *El conflicto*, fechados en 1989. En estos grabados, Espinoza trata, de forma crítica y con sorna, la manipulación y la falsedad de la vida social, la administración de la justicia y el engaño. En este mismo año, produce un grabado conformado por tres placas titulado *El aviso.* En esta se refiere a la historia de Ícaro: al hombre y a sus pretensiones de grandeza. Parte de las imágenes de esta obra se incluyó en *Escritorio y libertad en el papel.* Mediante el uso de luchas entre animales en 1990, termina *Pájaro rojo* y *Disputa final* (1991) piezas en las que se habla de la violencia humana y de su vínculo con el poder.

Superpoblación (1992) replantea inquietudes presentes en sus series sobre lo urbano, la contaminación y el planeta, ideas que trató en grupos de grabados o condensadas en piezas complejas como *Sexto día* (1988). Preocupaciones semejantes surgen en *Tarde de abril* (1993).

Entre 1996 y 1997, Espinoza realiza un conjunto de grabados en los que discute nociones sobre la violencia, la guerra y la transformación del ser humano en bestia. *XVIII* (1996) inicia la serie e introduce la imagen del toro como símbolo de lo violento y salvaje. En estas obras se cuestiona la idea de lo bestial referida a lo animal y se excluye lo humano para plantear la actividad del hombre como altamente agresiva y violenta. *Año del toro*, *El toro vive*, *Toro rojo* y *El salto*, acabados en 1997, pertenecen a este tipo de discurso. En 1998, Rudy Espinoza presenta una serie titulada *Cuerpos dulces* en donde explora, con el dibujo, la figura humana con sentidos trágicos y estéticos que se alternan.



Rudy Espinoza, *Los navegantes*,
grabado en metal, 1991

Espinoza se ha convertido, luego de su retiro de las aulas universitarias, en un promotor insigne del grabado. Ha participado en distintos proyectos y actividades con el ánimo de difundir las posibilidades artísticas de esta técnica. Su labor en la Casa del Artista del Museo de Arte Costarricense reviste una gran importancia como acción en pro del cultivo de la técnica del grabado en el país.

Esta práctica extiende la presencia del grabado a otros espacios fuera de las universidades.

Además, exhibe nuestro grabado con exposiciones y conferencias internacionales en diversos escenarios; con esta iniciativa, consigue dar visibilidad a tan sustancial rama del arte costarricense. Sin duda alguna, Espinoza seguirá produciendo más allá de los límites temporales que se ha impuesto este estudio y nos entregará muchos más grabados en el futuro: su pasión y su dedicación constituyen su compromiso.

Es necesario reconocer que su figura destaca en el grabado nacional por ser uno de los artistas que con mayor fe y cariño ha abrazado su profesión; su espíritu curioso e innovador ha deparado a la cultura plástica del país una producción de altísima calidad con la que consiguió llevar a esta técnica las dimensiones pictóricas que hasta entonces pocos habían intentado.

En este esfuerzo, comparte créditos con Álvaro Duval. En Espinoza el tema es, también, en gran medida, el lenguaje visual en sí mismo. Es primordial notar que en el grabado de Rudy Espinoza el papel deja de ser soporte en muchas ocasiones, para convertirse en elemento activo de la composición y el discurso.

La exploración con materiales, texturas, color, formatos y procesos técnicos de su obra constituye un legado para el arte costarricense.

ANA GRISELDA HINE

Ana Griselda Hine se inició en el conocimiento del grabado en las salas de clase de la Universidad de Costa Rica. Juan Luis Rodríguez y el fenómeno CREAGRAF constituyen influencias decisivas en su formación artística. El entusiasmo por el grabado en metal la lleva a estudiar una maestría en la especialidad, estudio que cursa en los Estados Unidos de Norteamérica, tal cual lo hizo su compañero de generación Rudy Espinoza.

Los grabados de madurez de Ana Griselda Hine se revelan muy interesados en la creación de sugerentes atmósferas logradas con el uso de los valores tonales.

Los espacios y escenarios así logrados constituyen los habitáculos de personajes cuyas vidas se tejen en medio de la penumbra. Las calidades de luz en estas obras recuerdan el sutil trabajo de grandes maestros del grabado como Rembrandt. La creación de estos singulares espacios y el uso de lo cotidiano doméstico en su discurso distinguen el grabado de Hine tanto en lo técnico como en lo conceptual y constituyen uno de sus aportes a la gráfica nacional.

En sus obras iniciales, trata distintos temas y explora la dimensión técnica a medida que se familiariza con ella. En 1977, presenta el grabado titulado *Las sillas de ayer*, en el que nos ofrece una imagen de una mujer que reflexiona acerca de su pasado. El recurso retórico de las sillas, que se adentran en un espacio hacia el fondo,

pierde nitidez a medida que estas se alejan en la distancia, lo cual permite el contraste con el primer plano, desde el cual mira una figura femenina que se pregunta acaso por esos espacios en los que estuvo sentada un día y que hoy no son más que sitios vacíos.

El dibujo preciso y detallado conjuga perfectamente con el tratamiento con punta seca y agua fuerte, técnicas que precisamente realzan las cualidades de un buen dibujante y la presentación de espacios y atmósferas iluminadas.

La idea dominante parece ser la reflexión sobre la vida pasada, la imagen sugiere recuerdo y revisión, a su vez la presencia contenida. El lenguaje corporal y el descanso de los brazos conducen al espectador a una actitud semejante de recuerdo y meditación sobre el ayer y el presente. El cambio y la transición se convierten en el tema dominante de la imagen.

¿Y a mí qué? (1978) enfrenta con el inocente desenfado de una joven que lanza la expresión revelando una actitud desafiante ante el extraño que pregunta. Tras ella, quien sostiene su bolso dispuesta a salir del trance, se aprecia la maltrecha estructura de su casa hecha con latas y retazos. Este personaje se corresponde con las imágenes de la acuarela de Ana Griselda, pintura en la que niños y niñas, personajes de la calle, habitantes de barrios con casas desvencijadas, juegan, miran hacia adelante, desde su mundo particular; (*Niñas*, 1979, *Hijo de obrero*, 1981).

La comparación entre las acuarelas de Hine y su obra gráfica aporta elementos que permiten entender mejor su trabajo en el grabado. Por medio de esta asociación se alcanza a comprender el porqué del uso de ciertos procedimientos en busca de resultados similares a los obtenidos con otros materiales y técnicas. Este es el caso de *Nadie se asoma* (1978), grabado en el que Hine transcribe superficies, condiciones de luminosidad y una atmósfera que hallan paralelo en las transparencias y superposiciones de la pintura a la acuarela. A la derecha de la imagen, en una penumbra que se confunde con el techo, se construye un área descendente dominada por transparencias, superposiciones y mancha, algo semejante a lo que se puede conseguir con un buen manejo de la acuarela.

Esta superficie, un tanto ambigua en cuanto no define objetos ni figuras, consigue establecer una atmósfera de luz particular que añade connotaciones melancólicas a la imagen de la casa de adobe. Algo similar sucede en *Tejado* (s. f.), un pequeño grabado en el que se contrasta un viejo techo de tejas con unas casas techadas con zinc. Los efectos son similares y la sensación también. Estos grabados comunican una especie de nostalgia o añoranza por la arquitectura vernácula, prácticamente extinta en el país.

Secreto de comadres, usando un enfoque narrativo literario, plantea un acercamiento de la autora al mundo de lo cotidiano, metaforizado en un espíritu de leyenda y ritual. El espacio central luminoso define, en los ángulos que establecen su forma, áreas de límite con superficies de otro carácter que plantean tensión, a la vez que definen los puntos de contacto necesarios para darle a la imagen el carácter de complicidad requerida por los personajes.

Esta condición imaginativa se repite en *Noviembre* (1979), nostálgica imagen en la que el juego y la infancia se convierten en acciones propias de un sueño.

A partir de 1982, a su regreso de un período de estudios realizado en Estados Unidos de Norteamérica, Ana Griselda Hine trae consigo un conjunto de grabados en metal que muestran un uso distinto de los procesos técnicos y unos motivos y temáticas diferentes.

Se nota una inclinación por patrones dramáticos en el uso de la luz; se distingue la concentración en un núcleo de motivos que apuntan en la dirección de ciertos temas con mayor unidad conceptual y se descubre la estabilización de un lenguaje personal, cimentado en las posibilidades comunicativas del grabado en metal. Además, es innegable la maestría en el manejo de los detalles técnicos en función del discurso.

El gran cambio se da en la aparición de nuevos escenarios que se caracterizan por la presencia de zonas y espacios poco iluminados, un tanto inciertos, conseguidos con un trabajo basado en los valores tonales. Este nuevo elemento permite plasmar interiores un tanto misteriosos en los cuales domina la penumbra. La obra se centra en habitaciones domésticas que operan a manera de escenarios. En estos contextos se encuentran personajes ligeramente ocultos por las sombras, a veces opacados por los muebles y objetos que pueblan la habitación. La atmósfera de estos espacios sugiere el silencio y expresa una especie de melancolía, a veces un dejo de soledad, y en otras ocasiones resulta ciertamente inquietante.



Ana Griselda Hine,
Conversación a través del espejo,
grabado en metal, 1982

Conversación a través del espejo (1982) es un grabado en el que Hine ofrece las líneas generales de su nuevo lenguaje visual. En la escena vemos un espacio y un ambiente doméstico; el espejo refleja la imagen de unas sillas colocadas en direcciones opuestas en aparente desorden. Esa colocación de los objetos provoca dudas. Se observa, también, un tapiz o una tela a la derecha del espejo bañado por la luz. A la izquierda de este, una zona en penumbras. Al final de la habitación se vislumbra una cama, a un lado de la cama aparecen dos mujeres. No es clara la visión en el primer instante y reaparece la duda: ¿Es una o son dos las figuras que se ven? ¿Es acaso un reflejo? La atmósfera es íntima, la presentación de espacio y profundidad se siente un tanto alterada, porque no sigue las reglas de la perspectiva lineal o matemática. En un lugar opuesto al que ocupan las mujeres y al frente de la habitación, un hombre mira al espejo. Pareciera que las miradas de los protagonistas nunca se van a encontrar. El color rojo enfatiza y destaca la presencia de los objetos, en este caso, sillas y alfombra, y les concede un lugar preponderante en la escena.

El diálogo entre individuos y muebles refleja una sensación inquietante, puesto que estos objetos parecen ser de mayor relevancia que los personajes que dialogan a distancia. La lejanía entre hombre y mujer sugiere una especie de conflicto que genera una separación entre ambos; la conversación, entonces, no se da frente a frente. La relación directa la interfiere el reflejo en el espejo. La luz que lo ilumina es incomprensible en la oscuridad reinante. Se está frente a una interesante metáfora que alude, con profundidad, a la dificultad que los "reflejos de imagen" de nuestra cultura interponen en las posibilidades de la comunicación: un asunto de entendimiento; un asunto de género, un asunto humano, una pauta cultural...

Cuarto tomado I, *Cuarto tomado II*, ambos de 1982, y *Cuarto tomado III* (1993), recrean escenas domésticas en ambientes oscuros y misteriosos. El espacio plástico privilegia el enfoque en un área de la habitación en la que aparecen muebles de dormitorio vistos desde un enfoque aéreo. Los muebles parecen acomodados de una manera particular, casi siempre en posición diagonal en relación con las direcciones de la pared. Esta singular característica, que podría considerarse una forma de desorden, es una suerte de obstáculo que impide el libre movimiento. En cada escena se mezclan distintas perspectivas configurando una múltiple visión simultánea que concede ambigüedad a estos dormitorios. Cada objeto semeja un personaje que se mueve en la relativa penumbra de la habitación. Pequeños detalles: una puerta entreabierta o la colocación de una silla insinúan la presencia humana: alguien acaba de estar allí moviendo los objetos, alguien entreabrió la puerta de la mesita de noche o la puerta; pero ese alguien nunca estará presente en el lugar. Solo la huella de su sombra quedará plasmada en la escena. La sensación general es de silencio y nostalgia. Muebles y ambientes remiten a la noción de una casa solitaria.

Tal vez una de esas casas rurales para pasar las vacaciones. Dentro del aparente orden de la composición se origina un área tensa, una zona de conflicto en el espacio central, entre los muebles, que genera una sensación un tanto inquietante. Mía Gallegos, poetisa costarricense, escribió para el catálogo de la exposición *Grabados de Ana Griselda Hine*, realizada en la Sala del Periódico de La Nación en 1993:

> (...) Cuenta Ana Griselda Hine que durante su infancia solía jugar con el espejo ovalado de su madre, con el cual recorría la casa y lograba que las lámparas y las paredes adquirieran distintas fisonomías (...) estos grabados en metal han formado parte del mundo onírico de esta pintora, desde

> su más tierna infancia (...) De ese mundo intenso y pleno en conceptos surgen estas obras; claras, oscuras, inquietantes, pobladas de duendes y fantasmas (...)

Esta interpretación anclada en el recuerdo, en la memoria de la niñez, abre otro horizonte de lectura para las piezas de Hine y completa ese sentido onírico de ensoñación de estos grabados.

Interior, metal de ese mismo año, es una pieza que refuerza la interpretación dada a los metales de la serie *Cuarto tomado*. En este grabado se ve el interior de un dormitorio; un viejo armario en un rincón y un espejo casi frente al espectador dominan la escena. En el espejo se despliega una cama amplia y, frente a ella, sobre el piso, aparece un zapato de mujer. La prenda refuerza el sentido de ausencia/presencia que denota el paso de lo humano. En esta obra, el objeto es también un individuo, un personaje de la escena y habla por su presencia velada, como lo hace la tímida silla que se esconde temerosa tras el armario atisbando nerviosa en el recinto. Se podría hablar de una característica común que faculta pensar en una intencionalidad reforzada en la repetición de una noción: aquella de la habitación, empero, colmada de presencias.

En el proceso de construcción de sentidos posibles, es pertinente establecer una relación con otras obras de la autora que contienen elementos semejantes. El vínculo podría esclarecer algunos puntos capitales para la elaboración de significados.

Hine realizó tres carboncillos que amplían el posible sentido de los grabados realizados este año. En ellos se dibujan espacios íntimos: recámaras, espejos, sillas, prendas de vestir descansando sobre los muebles y personajes a quienes apenas se alcanza a ver, pues se agazapan en los rincones de la habitación y rebasan los márgenes del espacio plástico. En estos carboncillos, es posible apreciar un nuevo componente: la presencia de parejas y circunstancias propias de la vida doméstica.

En el primero (*Sin título*, 1982) aparece una mesa servida, quizás con té o café y hacia el fondo y a la derecha, un hombre cuya figura apenas se aprecia porque la silueta femenina lo esconde. Ella, de espaldas al espectador; él, casi invisible con excepción de una de sus piernas y la mano que cuelga sostenida por el borde del sofá. Si se mira alrededor se ven objetos: plantas, sillones, vajilla y cojines. Los protagonistas se apretujan entre las cosas que dominan el espacio. En esta escena, los objetos son más significativos que los seres humanos y engullen a los personajes. La artista aborda la representación con un dibujo en el que se intercalan ligeras distorsiones de la perspectiva matemática. Esta estrategia produce una sensación de inestabilidad que disloca la escena. El uso de la luz enfatiza pequeños espacios iluminados que se intercalan con zonas muy oscuras. Parece evidente la influencia de la iluminación teatral del arte barroco, detalle que agrega al contenido la noción de drama y conflicto presente en el grabado.

En otros carboncillos de este año aparecen figuras femeninas incompletas y reflejadas en un espejo que apenas ocupa un lugar en la habitación. En estas piezas se sugiere una especie de "marginalidad" con respecto a la figura femenina dominada por el oscuro ambiente y la presencia de los muebles. Los personajes protagonizan momentos que adquieren un carácter y un tono teatral, destacados por una iluminación artificial que revela ciertas zonas para ocultar otras creando una atmósfera incierta. Gracias a los carboncillos, se reafirma la importancia de los entornos domésticos y la noción de que las obras, se interesan en la vida de personas que viven situaciones íntimas bajo el cobijo de la casa. La tendencia, un tanto más narrativa, de los carboncillos muestra lo que en los grabados apenas se insinúa con discreción.

Existen ocasiones cuando el conflicto es evidente; en un dibujo de 1983 se mira un espacio doméstico en el que un hombre yace en un sofá. Su aspecto es de enojo, así lo expresa su lenguaje corporal. En la parte derecha superior de la pieza aparece un espejo en el que se ven las piernas de una mujer; sus zapatos están sobre el piso; su cuerpo, que escapa a la vista, está frente al sofá donde se encuentra el hombre, en la zona que ocupa el espectador. Los enfoques con los que se plantea la imagen hablan abiertamente de conflicto, distorsión y pugna. Una sombra oscura invade el recinto desde la izquierda y amenaza con cubrir el cuarto.

Al revisar con cuidado estas obras, se comprende la recurrencia de ciertos elementos: el espejo, la penumbra, la falta de comunicación entre los personajes, la presencia del lecho y la figura femenina siempre fragmentada, reflejada o absorbida por el mobiliario. Estas repeticiones funcionan como símbolos constantes que estructuran



Ana Griselda Hine, *Jugadores*,
grabado en metal, 1983



Ana Griselda Hine, *Caminante*,
grabado en metal, 1983

significados sobre la comunicación humana y el papel de la mujer en la casa y en la relación de pareja. Parece evidente un discurso en el que la reflexión acerca de la condición femenina y su definición social, cultural e histórica son ineludibles.

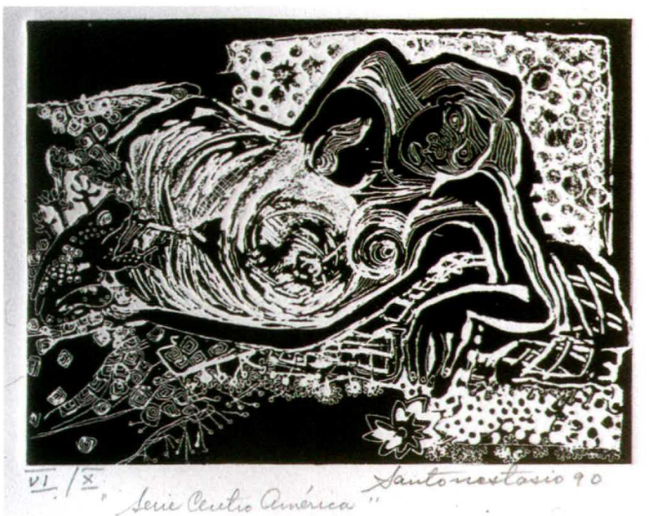
Tres para el té (1983) y *Players* (*Jugadores*, 1983) muestran escenas semejantes a las antes descritas: la habitación con muebles, la penumbra y los personajes cortados de la escena o mirando al espectador sin mirarse entre sí. La elección de representación combina diferentes enfoques y comprende la convivencia de estas perspectivas en forma simultánea para provocar la sensación de incongruencia que hace de la escena una imagen confusa, ambigua e inquietante. Resalta en ellos un rasgo que está presente en otros grabados y es la presencia de detalles que remiten al mundo de la mujer: delicados encajes, flores, diseños, texturas y textiles, entre otros. Hay una riqueza particular en el detalle, riqueza que contrasta con la sobriedad y drama de la iluminación de las recámaras: un tanto amenazante y ominosa. La selección de los aspectos técnicos con la opción del agua fuerte consigue, exactamente, esa atmósfera expresiva que da fuerza a las imágenes y que se convierte en un elemento visual fijador de sentidos esenciales en cada grabado. Gracias a este recurso técnico, se obtiene un espacio con acentos de sombra que desafía la lógica cuando se une con las manchas de luz, el diálogo entre ambos concede una calidad teatral a cada escena y la consiguiente ambigüedad entre realidad y ficción.

El negro como valor cromático absoluto que se obtiene con el aguafuerte ayuda a construir y a revelar, con profundidad, un mundo íntimo y subjetivo. De los distintos niveles que producen las sucesivas mordidas del ácido, resultan las calidades de oscuridad evocadoras de la intimidad y conformadoras del silencio y la atmósfera que evoca irrealidad, misterio, sitio de apariciones. En estos metales, la penumbra obliga al espectador a reconstruir aquello que percibe entre las sombras y, al hacerlo, queda inmerso en lo que se le plantea.

En *Caminante* (*Pacer*, 1983) se intensifica más la sensación de soledad del personaje femenino parcialmente oculto entre las densas sombras de la estancia: la descentralización de la figura humana y su ocultamiento parcial establecen la relativa importancia de lo humano en relación con los objetos que dan carácter a la habitación. La expresión de la mujer y el uso de la luz definen el aspecto dramático de la pieza.

En las habitaciones y recámaras de Hine, muebles y accesorios desplazan la presencia humana: los objetos aparecen bien descritos por medio de un dibujo preciso y de gran calidad; más el ser humano está ausente. A veces, los espejos permiten mirar a los personajes desde una posición tangencial que resalta esta sujeción a las cosas. También, el reflejo del espejo parece mostrar el interior de los personajes: su intimidad, sus emociones y los estados de sus relaciones.

Es frecuente encontrar cosas o prendas sobre los lechos, sobre el piso o tal vez colgando de un perchero o muebles en posiciones extrañas que sugieren una situación pasajera, provisional. Esta sugerencia alude al cambio, a algo que no es definitivo, también al presunto orden que debe tener una casa, según valores burgueses. De alguna manera, desde lo simbólico, cuestiona o pone en tela de duda algunos supuestos culturalmente construidos con respecto a la casa, el orden, la familia y las relaciones humanas.



Magda Santonastasio, *Serie Centro América*, grabado en metal, 1990

MAGDA SANTONASTASIO

Magda Santonastasio, formada en el campo de la pintura, se deja seducir por el grabado y su participación en los cursos del CREAGRAF será el punto crucial para esta decisión. Inicialmente en Costa Rica, y a partir de 1984, en la Universidad de San Diego, California como artista invitada, Santonastasio se dedicó a cultivar el grabado en metal. Así creó una importante obra caracterizada por su gran intensidad y por el estudio minucioso de las posibilidades constructivas y expresivas del lenguaje visual.

Los temas principales de Magda Santonastasio son reflexiones sobre la mujer, el tema de Centroamérica y el arte no figurativo. Cuando explora las posibilidades de la dimensión de la no representatividad produce una obra centrada en los valores expresivos del lenguaje visual, desnudo de figuraciones, de extraordinaria calidad. Magda creó una significativa cantidad de libros en los cuales el grabado juega un papel fundamental. Poetisa y artista plástica, hereda a la cultura artística nacional un rico conjunto de obras.

Santonastasio termina su Licenciatura en Pintura en 1975 y su curso de Grabado con el CREAGRAF en 1980. Entre 1981 y 1982 completó cursos de Grabado en la Universidad de Costa Rica, auspiciados por las Embajadas de Francia y de Japón. A partir de 1984 inició su relación con la Universidad de San Diego en California y comenzó un trabajo intenso de muchos años en la investigación del grabado. La Universidad de San Diego la invita como artista residente en 1985, 1987 y 1988. Entre 1989 y 1993 desarrolló un volumen de trabajo en el taller Brighton Press, en California, y con Rudy Espinoza, en Costa Rica.

En 1984 produjo una serie de grabados con el tema de Centroamérica; en ellos, la imagen femenina simboliza los países del área. La mujer aparece generalmente desnuda y recostada sobre la tierra como metáfora del territorio y la región. El cuerpo inerme y expectante parece temeroso e incómodo; el espacio complejo con ramas, hojas y troncos que pueblan el lugar y se tornan a veces amenazantes armas, a la manera de tridentes. Los cuerpos parecen estar sepultados, heridos o muertos, sobre la yerma tierra. Las direcciones de las formas y la abundante textura hacen del espacio un lugar tenso y en cierta forma dibujan una tumba sobre la que yace ella, la mujer-Centroamérica.

En otra imagen de la misma serie, una maraña de árboles atrapa a la figura humana que comparte su espacio con máscaras, animales y formas combinadas de cuadrados blancos y negros que sugieren mosaicos; metáforas de la cultura y la naturaleza, de la riqueza y la religiosidad ancestral. En ambas imágenes aparece una

forma circular que podría leerse como el sol y, por tanto, el posible nuevo día que surge siempre; una señal del futuro, quizás. Aunque un tanto sombríos por la atmósfera general de las escenas, ambos grabados proyectan una sensación de encierro o jaula que aprisiona a las formas humanas. *El mozote Centroamérica* (1984) y *Mozote* (s. f.), muy semejantes a las imágenes antes descritas, añaden unas nubes de lluvia y unos potes de basura, todo dentro de un ambiente con cierta dimensión onírica. Los problemas sociales y políticos de la región en esa década parecen haber motivado la serie.

Años después en 1990, Santonastasio continúa la serie de Centroamérica, esta vez con algunas variaciones. En una de estas estampas se observa un tapir sobre cuyo lomo se posa un ave; a los pies del tapir, un círculo con dos serpientes, y el resto del espacio está lleno de texturas realizadas con pequeños puntos y líneas. A la izquierda y hacia arriba aparecen unas formas geométricas que sugieren textiles de la región. A la derecha, en la esquina superior, encontramos dibujos que recuerdan petroglifos, flores y plantas. En otro grabado, el tapir se muestra asociado a una mujer en cinta y estos personajes están rodeados de signos, formas geométricas, una gran rana y formas de las que se encuentran con frecuencia en los petroglifos. En un tercer grabado se aprecia una mujer recostada, el vientre lleno, el espacio saturado de pequeñas formas y flores. Cercana al pubis, una rana se apoya en el cuerpo femenino. Estas piezas tienen en común una referencia a lo ancestral; en ellas destaca la presencia de animales totémicos o mitológicos vinculados a la fertilidad, a la noche y al agua, en la cultura maya.

La mirada de Santonastasio en esta nueva serie enfatiza el potencial de fecundidad de la zona por medio de las mujeres desnudas y embarazadas, así como de los animales simbólicos y la presencia de textiles, signos, petroglifos y plantas. En cada grabado se proyecta una especie de languidez, tensión o nostalgia, pero los ambientes no son opresivos o lúgubres como en la serie inicial. El peso del discurso descansa en la idea de territorio fértil, de potencial de vida y deja de lado los tonos sombríos de la serie anterior.

En este mismo año (1984), Santonastasio realiza otro conjunto de grabados con imágenes de mujeres relacionadas con ventanas. Muchos de estos grabados se titulan *La ventana*. En ellos se ven mujeres, algunas veces acompañadas de búcaros con flores o de aves, siempre cobijadas en espacios que sugieren lo doméstico. Las ventanas enmarcan sus rostros y cuerpos y las resaltan, pero a la vez las restringen. En estos grabados las mujeres miran hacia afuera a través de la ventana, acicaladas y un tanto confusas; con sus ropas delicadas y sus cabellos arreglados, esperan, otean el horizonte; y en algunas ocasiones las acompaña la luna que las contempla desde el cielo. Los rostros reflejan el mestizaje y su actitud una especie de desesperanza que convierte la ventana en una jaula que impide el contacto directo con el exterior. Cada imagen sugiere un ser humano que no puede moverse, enmarcado entre los límites de la ventana, tras las rejas que conforman los espacios para los cristales.

Todas miran al mundo exterior con nostalgia o sinsabor y parecen condenadas a permanecer tras los vidrios que las separan del mundo. La conciencia de las limitaciones de la mujer, encerrada y contenida dentro de patrones culturales y sociales que la confinan a funciones y papeles determinados, es posiblemente la razón poderosa que genera estas imágenes. El motivo de la mujer se acompaña en ocasiones con detalles de textiles profusamente decorados y de objetos como tinajas que denotan la procedencia cultural de una sociedad en un tiempo anterior a la modernidad. Las situaciones, los personajes y los espacios recuerdan pinturas de Paul Gauguin; entre ellas *Faaturuma* y *Te faaturuma* (1891), *Manao tupapau* (1892), *Tehamana* (1893), *Nevermore* (1897), *El sueño* (1897), *Retrato de Vaïte Goupil* (1896) y *Mujer con abanico* (1902). Hay algo en los fenotipos, las expresiones y los ambientes que sugiere esta relación.

Los grabados de las ventanas están directamente relacionados con otro grupo de imágenes que Santonastasio realizó entre 1980 y 1981. En estos metales se observa la representación de mujeres monumentales, grandes, poderosas, pero incapaces de hacer uso de esa fuerza brutal que poseen. Es posible encontrar una relación iconográfica con las monumentales mujeres del pintor y grabador costarricense Max Jiménez, quien dibujaba gigantescos desnudos femeninos, llenos de voluptuosidad y fuerza.

En *La hamaca y la luna* (1981), la idea de la ensoñación y el deseo, representados por la luna, se vislumbran lejos de la mirada ansiosa de la joven desnuda que contempla desde el lecho/hamaca el fenómeno celeste. Rodeada de delicadas texturas y encajes, de flores y textiles con diseños abstractos en almohadas, alfombras y cortinajes, la joven desnuda no acierta más que a contemplar el



Magda Santonastasio, *Pacita*,
grabado en metal, 1981

objeto de su deseo y esa actitud de "hipnosis" le impide la acción para alcanzar su sueño. Un mundo femenino de texturas y finas telas parece ser el marco que impide la acción y deja a la voluptuosa mujer paralizada en su contemplación.

Un escenario semejante, pleno de sensaciones visuales y aves de plumas exóticas "atrapa" a la voluminosa mujer (*Pacita*, 1981) que se sienta en una esquina de un aposento. La mirada vaga y perdida, un tanto desencantada, habla de tristeza y desesperanza. Los brazos alrededor del torso y el movimiento de las piernas, su lenguaje corporal, expresan la incapacidad de actuar, el volcarse sobre sí misma y su situación. El exotismo del ambiente y las aves, símiles quizás de libertad, al igual que la luna y el vacío de la ventana-ciudad, parecen ajenos al personaje y crean una sensación ambigua en la imagen.

Pacita ignora la fuerza descomunal de su cuerpo y se impide a sí misma el salir de la situación. En esta imagen proliferan las texturas visuales, todo es vibración y movimiento y esta especie de *horror vacui* se convierte en tema de la obra. Textura y movimiento son también parte del tema de este grabado en metal.

En *Iginia* (1980), una joven que sostiene un ramillete de flores mira hacia el infinito con mirada perdida y doliente. Al estar sentada deja entrever el fino encaje de su ropa interior. Su fortaleza enorme contrasta con la delicada flor/mariposa que se ata a la cabellera, estableciendo la paradoja entre la potencialidad de movimiento del cuerpo, fuerte y poderoso, y los detalles delicados de la actitud. Entre estos dos polos, Iginia queda también inmóvil, como lo estaba Pacita. La habitación donde Iginia se ubica es un tanto perturbadora pues, por una parte, parece abrirse al infinito y, por otra, está fuertemente cerrada con piezas de madera, configurando un espacio hermético del cual, aparentemente, no se puede salir.

En esta habitación se producen sutiles y sugerentes transformaciones: a la derecha de la figura, a la altura del cuello, se dibuja una luna emergente de entre las tablas de la pared y, en este mismo lado del grabado, surge del piso una especie de forma de mueble que, a medida que asciende, se convierte en hojas, símil de la vida. La ascensión de estas plantas se contrapone al movimiento descendente que comporta el pesado cuerpo y las manos. Tensión de posibilidades, insinuación de cambio y transformación acuden a la mente como posibles sentidos "ocultos" de la obra.

En *Collar de perlas*, una litografía de 1984, el ave posada sobre los hombros refuerza la idea de un vuelo que no se logra realizar mientras no se abra la ventana. Existen muchos retratos y otros grabados con nombres femeninos realizados entre 1984 y 1985, en los que esta situación se repite.

En ellos la sensación de encierro es fuerte; dentro de las estancias aparecen plantas, signos, formas abstractas, sillas, animales y en algunos casos (*Anita*, 1985), la joven que espera se rodea de estrellas que titilan a su alrededor, como sueños que quizás algún día logre alcanzar. Parece, entonces, que estas imágenes aluden también, de alguna forma, a la idea de la libertad, desde una perspectiva personal y social.

Con estos grabados, Magda Santonastasio manifiesta desde la "mirada femenina" una conciencia del poder al que podría tener acceso la mujer, acceso que se frustra en las mismas actitudes del cuerpo dominado

por los dictados socio-culturales e incapaz de asumir su libertad; aunque en *Iginia* se nota una sutil sugerencia de cambio.

Las figuras femeninas de gran tamaño se incorporan también en piezas que remiten a imágenes ancestrales de la fecundidad como la Venus de Willendorf. En estos casos, las mujeres de Santonastasio hablan de lo telúrico y lo ancestral; de lo primigenio y de la fuente de la vida. *Pacita* y *Esmie* son nombres recurrentes en este conjunto de grabados. Pacita y Esmie aparecen como símbolos de fertilidad acompañados de signos, de pájaros, de ranas, de extraños códigos visuales a manera de pictogramas y de intricadas madejas de hilos.

En un grabado no titulado de 1985 se aprecia la imagen de una voluptuosa mujer desnuda acompañada de tres ranas; la rana, símbolo de vida y de muerte, a la vez corporiza la idea de un eros y tánatos que se asocia con los ciclos vitales. Estas poderosas mujeres se convierten en metáforas de la naturaleza y la vida, en una suerte de deidades propiciadoras de la fuerza natural y la cultura. En *Esmie* (1986), en el espacio central, se nota un desnudo femenino de cuyos lados brotan decenas y decenas de flores, esferas, círculos que la rodean, convirtiéndola en una figura de la cual brota la vida en sus ciclos infinitos.

Anaconda (1987) lleva a pensar en otros grabados con desnudos femeninos asociados con peces y serpientes (1994). Todos estos vínculos aluden a culturas ancestrales en las cuales lo femenino se relacionó con animales y plantas como parte de un concepto que iguala a la mujer con el origen y mantenimiento de la vida misma. Un grabado a tres colores de 1991 reitera esta idea. En él aparece una figura femenina desnuda en el centro del espacio plástico que está dividido en dos franjas anchas horizontales. En los espacios de las franjas se observan estrellas y lunas en el horizonte inferior, y plantas y signos en la banda superior. En el borde de arriba se lee el nombre de Esmie.

En *Chía* (1990), la gran mujer descansa rodeada de textiles, caracoles, plantas y signos; el agua parece brotar de sus pies y un conjunto de hilos apoya su espalda: la imagen habla de fertilidad en el reino de la madre natura y en el de la cultura. Se lee una imagen de mujer como fuente de lo vivo y de lo hecho por los seres humanos; una mujer que es origen de todo desde el fondo de los tiempos. El grabado titulado *Pacita* (1990) refuerza este concepto y propone una imagen muy similar, ahora también vinculada con *Centroamérica* porque esta palabra se lee en la parte superior de la placa. En 1992, Santonastasio realiza un grabado con una iconografía semejante (sin título, sin fecha) en el cual es fácil apreciar, en el conjunto de signos del último plano, la imagen de un ave y la de un jaguar, de la manera en que estos animales se representaban en las culturas amerindias. De imágenes como esta, se deduce también el significado del vínculo mujer/cultura/ naturaleza/ historia. Otra figura que acompaña a la mujer en la obra de Santonastasio es el búho. De acuerdo con la *Enciclopedia del simbolismo animal en el arte* (Werness, 2004), el búho:

> (...) como predador nocturno (...) se asocia con lo femenino, con la noche, la muerte, la magia y los sueños. La conexión del búho con la mujer ha sido reinterpretada como una forma de ser y conocer distinta, como luz refleja (lunar) que contrasta con el águila solar masculina, luz directa. La asociación con el conocimiento indirecto explica tal vez porqué el búho se relaciona con el vidente y el don de la clarividencia. Por esto, sin duda alguna que el búho se encuentra con frecuencia vinculado a los atributos de las diosas, las mujeres sabias, las parteras y las brujas (...) La iconografía del búho se asocia por tanto con la dualidad. Por una parte, comunica temor a lo desconocido, a la muerte y a los poderes femeninos negativos, y por otro lado, el poder del búho como el poder femenino une los daños potenciales con los beneficios de la renovación vital y lo nutricio (...). (2004, p. 303)

Es pertinente mencionar que, en la antigua Grecia, el búho o lechuza se asociaba con la diosa Palas Atenea, diosa guerrera de la sabiduría. La capacidad de estas aves de ver en la oscuridad propició la noción de que este pájaro, capaz de ver en las penumbras, corporiza la sabiduría. La diosa y su ave acompañante significaban aprendizaje, conocimiento, inteligencia y sabiduría, así como habilidades proféticas. En la cultura occidental, la lechuza ha llegado también a significar, en otras épocas, el peligro de la superstición, la ausencia del ejercicio de la razón. Así, la representaron Bosco (*Tríptico de las delicias*, 1510-1515), Hals (*Malle Babbe*, 1650) y Goya (*Caprichos*, 1797-1798). En los grabados de Santonastasio esta dualidad, referida a los poderes y a las ideas históricamente construidas sobre la mujer, está presente en imágenes asociadas con la oscuridad, la noche, el caos y la mujer. Todo parece indicar que Magda Santonastasio vertió en sus imágenes de lo femenino lo que sabía y lo que reflexionó sobre la

condición femenina en la cultura occidental; ella buscó las imágenes, la poética y las asociaciones que le permitieron elaborar las metáforas para hablar de la construcción histórico-cultural de la condición femenina.

Desde 1985, Magda desarrolló un concepto referido a la textura como elemento dominante de la imagen plástica. En muchas de sus obras este elemento se convierte en el principal de sus composiciones. Con diversos recursos técnicos logró crear en sus imágenes una atmósfera y un clima vibrante del cual surgen los rostros y los cuerpos, a veces casi mimetizados, dentro de las superficies plenas de textura. El resultado es un interesante juego en el cual las formas aparecen y desaparecen, sensación que trasciende lo puramente visual para convertirse en parte de los significados de la imagen.

En un grabado de esta serie nos encontramos un denso entramado de líneas que parecen surgir de tres círculos en los que hay tres arañas, de estos puntos focales se extienden cientos de líneas de cuya urdimbre surge la figura desnuda de una mujer. El vínculo con el tejido y las asociaciones ambiguas positivas y negativas cargan la imagen de los insectos de sentidos múltiples. La fuerza de la línea acapara el espacio plástico y compite con la forma femenina, convirtiendo la imagen en un entrelazado textil de expresivas líneas. Esta idea del textil reaparecerá de forma independiente valorada como línea y organización visual en grabados recientes de Santonastasio.

Ya para 1985, se encuentran grabados en los que la figuración desaparece. En estas imágenes se ve una especie de pictogramas o códigos, superposición de imagen y abundante textura visual. Parece como si en la placa se recogiera la huella de "escrituras" antiguas dejadas una sobre la otra hasta formar capas que retroceden hacia el fondo. Estos metales poseen un número de estructuras de forma y color, cuyo efecto es una superficie plástica muy compleja transformada en una especie de textil. En algunas de las placas aparecen textos escritos a mano, en distintos idiomas. En estos "palimpsestos", llenos de líneas, puntos y tramas, conviven épocas y sistemas de signos, a manera de apología de la palabra y la comunicación.

En 1987, la grabadora termina una serie de formas no figurativas titulada *Serie: Tejidos indígenas* en la que se notan estructuras similares a las que se pueden observar en detalles de piezas de las culturas precolombinas:



Magda Santonastasio, *Sin título*,
grabado en metal, 1988

formas simbólico-decorativas presentes en cerámicas y relieves en piedra. Las imágenes sugieren, también, muros de piedra y unidades formales o patrones de diseño pertenecientes a estas culturas. Con color y formas geométricas superpuestas, Magda obtiene conjuntos de estructuras colocadas en diferentes planos del espacio plástico.

En 1989, las placas de Santonastasio cambian y se pueblan de imágenes más libres y etéreas, siempre de carácter no representativo. Surgen más formas orgánicas, la transparencia se hace importante y el juego de plantillas y placas distintas revela un interés profundo por la investigación de las posibilidades expresivas de los elementos del lenguaje visual. El proceso de impresión parece volverse un desafío y un espacio válido para la experimentación, en este momento, lo lúdico y lo establecido se dan la mano para gestar múltiples imágenes

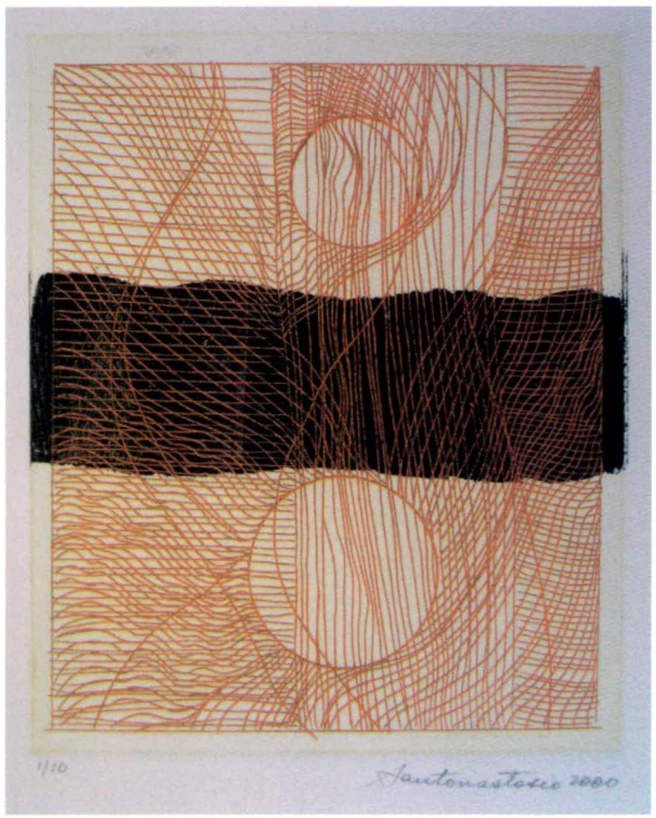
en un interminable juego de formas y estructuras. La impresión final del espectador es la de enfrentar una estructura, un sistema de signos muy personal, una especie de "nueva escritura" en la que se adivinan huellas del pasado.

La capacidad de composición, así como su conocimiento de las posibilidades que el color concede a la expresión resaltan como una fortaleza de la autora. La experiencia en el mundo de la acuarela que tenía Santonastasio le permitió proceder con seguridad y fuerza para lograr extraordinarias sensaciones de policromía en los grabados. El espacio plástico se convierte, también, en un campo activo de configuraciones en el interminable juego de las posibilidades formales: meandros y laberintos; espirales, rectángulos y cuadrados; formas geométricas y orgánicas, se deslizan con profusión por las placas de esta serie. Para quienes están familiarizados con formas de escritura, caligrafías y pictogramas, los grabados se tornan sugerentes y hacen pensar en sistemas de signos, códigos y escrituras de la historia.

La investigación cromática se acentúa con la decisión de usar papel negro para imprimir; el efecto del color base afecta los colores de la impresión y exige un muy buen conocimiento de la teoría del color para obtener las sensaciones buscadas. Las composiciones que dominan estas series se resuelven con monocromías o policromías de contrastes vivaces, a veces, y sobrios en otras ocasiones. Caos y orden dialogan en los niveles icónicos que conforman las estructuras. *Destrozo de una estela* (1989), imagen en la que varias capas de color se superponen unas a otras, en una especie de intento de sustitución, sugiere la idea de los cambios que la historia produce en íconos de épocas que van quedando atrás y a su vez la permanencia relativa de lo ancestral.

Otra dimensión presente en estas piezas es la de la luz. Santonastasio arregla sus composiciones de color y finalmente "coloca" una fuerte fuente de luz que baña parte de la imagen, dejando el resto en relativa oscuridad. Con este recurso consigue atmósferas mágicas y sugestivas que otorgan dramatismo y misterio a los grabados.

A finales de la década de los noventas y hasta el año 2000, las abstracciones de Santonastasio adquieren otro carácter. Deja atrás la densidad del campo de texturas de la década anterior y aparece un fondo de color liso sobre el cual levitan conjuntos de líneas muy delgadas,



Magda Santonastasio, *Abstracto*,
grabado en metal, 2000

como hilos que se separan y se encuentran formando urdimbres de gran transparencia. La referencia al textil permanece, aunque con otra forma visual. Las imágenes adquieren un carácter transparente y etéreo porque cada elemento se destaca sin la intervención de los otros.

A partir de 1999, se encuentran grabados en los que se imprime una fotografía de un textil como el lino y sobre esta superficie se hace una segunda impresión en la que es fácil observar cómo un grupo de hilos, inicialmente dispersos, se juntan para formar estructuras de cuerpos geométricos, círculos, cuadrados y se plantea la noción del textil sobre el textil. En piezas anteriores, Magda había trabajado la idea del grabado dentro del grabado, con unas obras impresas de manera tal que sobre una primera huella de una placa que deja libre un espacio central se imprime una suerte de marco de color contrastante y, en el interior de este marco, se pone la

impresión de otra placa con un grabado más pequeño. Estas experiencias formales refuerzan la idea del interés constante de Santonastasio en la investigación de la forma y, por esto, los aspectos sintácticos y el lenguaje visual son el segundo gran tema observado a lo largo de su carrera profesional.

En el año 2000, Santonastasio se torna más fuerte con el color. En estas piezas de tintas saturadas cubre superficies con figuras sugerentes de delicadas gasas o hilos, los cuales se encuentran en el espacio plástico y la rueca de las manos de la grabadora finalmente los hila en círculos y otras formas. La seguridad del trazo es impresionante, así como el dominio de la composición y la sugerencia de espacio y profundidad. En estas obras, caos y orden se entrelazan en un proceso de construcción-destrucción iluminado por la sorprendente luminosidad y brillo del color.

Probablemente, la experiencia de Santonastasio en la acuarela de carácter expresionista, densa y atrevida, contribuyó en mucho a las sensaciones que el color suscita en estas placas de metal. Es importante hacer notar que el mundo femenino está presente en estos grabados no figurativos, precisamente en hiladas y urdimbres en las que la presencia de la mujer no se puede eludir.

Magda Santonastasio es autora también de varios libros artísticos. Esta práctica inició en 1985 con las obras tituladas *Cartas a un búho*, *Vía de la rosa* y *Retratos*, tres piezas que combinan grabados, poemas y empastados en los que el grabado tiene también un papel fundamental. En 1987, se publicaron *Fragments of Indian Weaving (Diary of a Rag)* y *Meinschatz*, en cuyas páginas se incluyen grabados no representativos de gran fuerza e intrincada composición.

En 1991/1993 salió a la luz *Ko-Koi Noanamá*, poemario numerado, cuyas cubiertas portan una impresión de grabado que cubre los dos tomos de poesía traducida al inglés, al francés y al alemán.

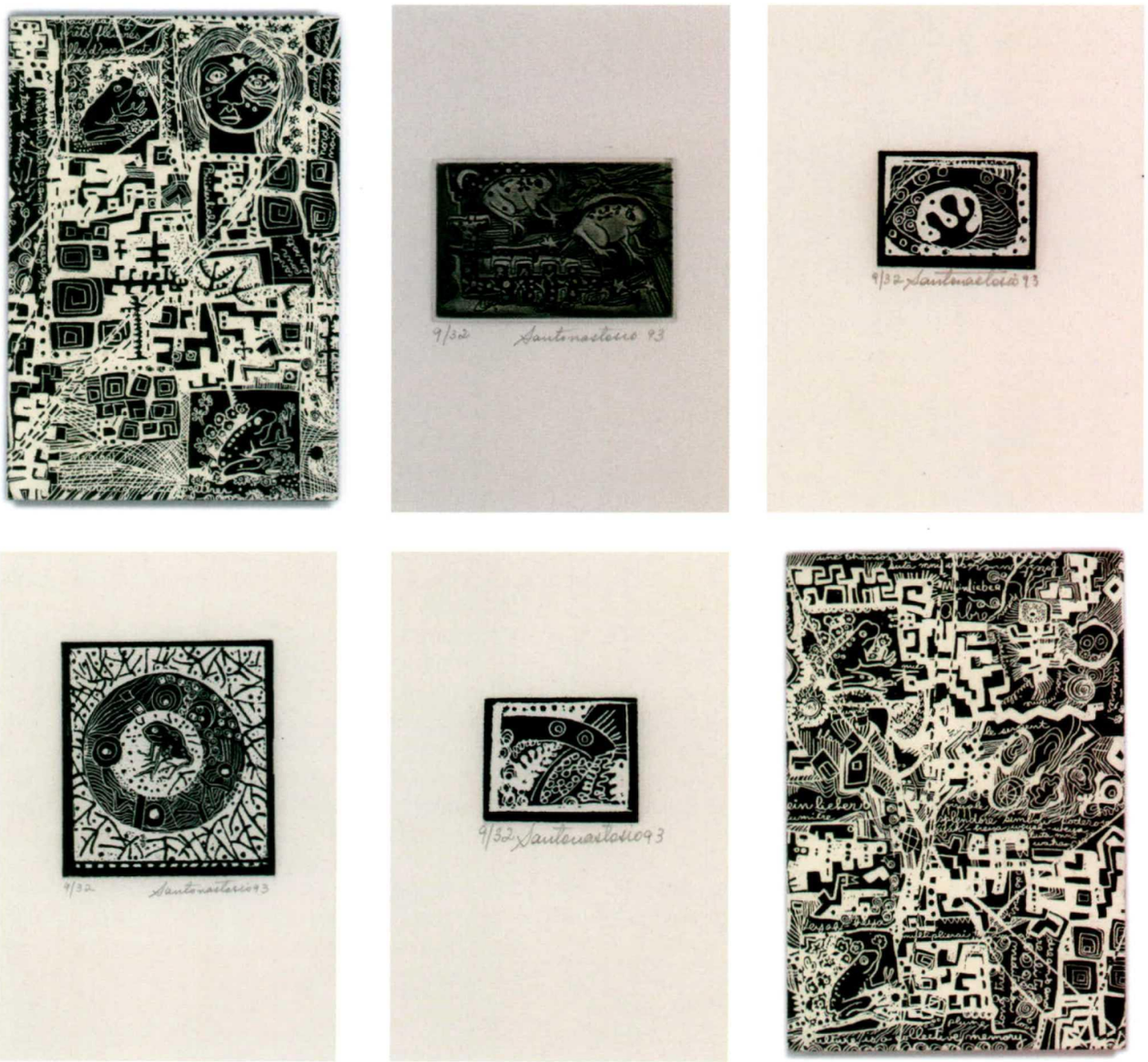
En el interior de la caja/estuche se encuentran dos tomos con las poesías y un sobre con grabados. La temática de *Ko-Koi Noanamá* es la de la dualidad de la vida, la idea de que vida y muerte son dos caras de la misma moneda. Estos libros fueron publicados por Brighton Press, San Diego, California y por Rudy Espinoza, en Costa Rica.

Como se ha planteado, la obra visual de Santonastasio explora, con conocimiento y pasión, la dimensión sintáctica de lo artístico. En este sentido, sus grabados se pueden considerar como propios de la orientación del arte moderno que busca este acento y que indaga acerca de las posibilidades del lenguaje visual como productor de sentidos en sí mismo.

Desde esta perspectiva, los aspectos técnicos y el conocimiento de las posibilidades expresivas y de comunicación del alfabeto visual se tornan fundamentales para el estudio de la producción visual de esta artista. En su obra lo técnico se vincula, íntimamente, con la imagen, el lenguaje visual y su potencial para sugerir universos metafóricos plenos de significado.

Magda Santonastasio refleja en su obra las preocupaciones surgidas a partir de la década de los setenta, alrededor del problema del poder en relación con el género, como resultado del análisis de la cultura occidental.

En este sentido, su obra se relaciona con los problemas que tratan los grabados de Ana Griselda Hine. Ambas grabadoras, como testigos de su tiempo, manifiestan los pensamientos de toda una generación de mujeres que viven un momento histórico, el cual les permite, por medio de la reflexión, acceder a una nueva dimensión de conciencia y libertad, en el esfuerzo que realiza la sociedad por lograr una vida social más equitativa. Aunque la obra de estas artistas costarricenses no presenta la agresividad que tuvo el arte conocido como "feminista" en las décadas de los setenta, ochenta y noventa, sus propuestas, encausadas dentro de una estética moderna, son profundas y abordan problemas y situaciones que el país comienza a enfrentar como resultado de los cambios históricos y sociales de la segunda mitad del siglo XX.

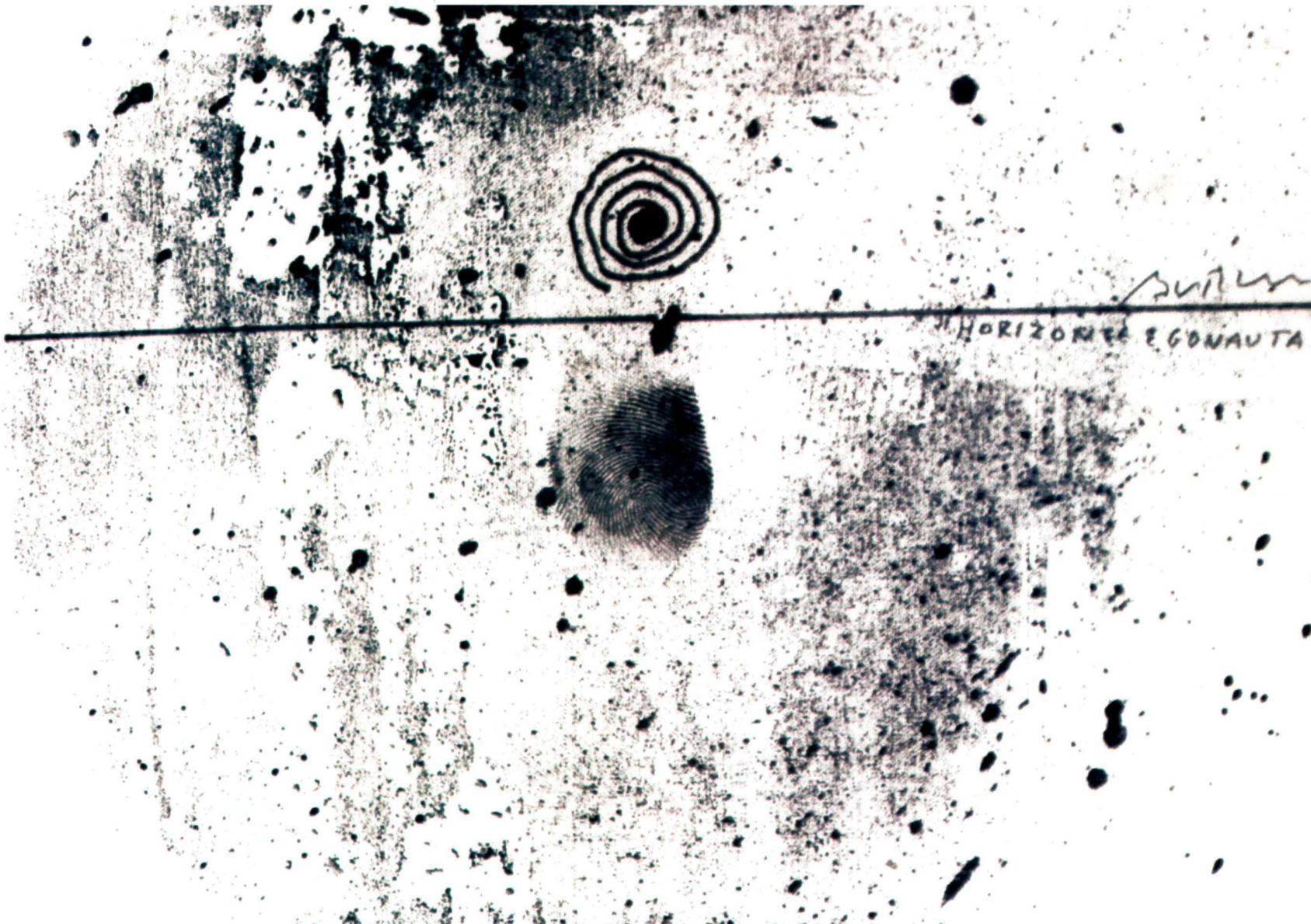


Magda Santonastasio,
Libro Ko-Koi Noanamá (cubiertas y selección de páginas), grabado en metal, 1993

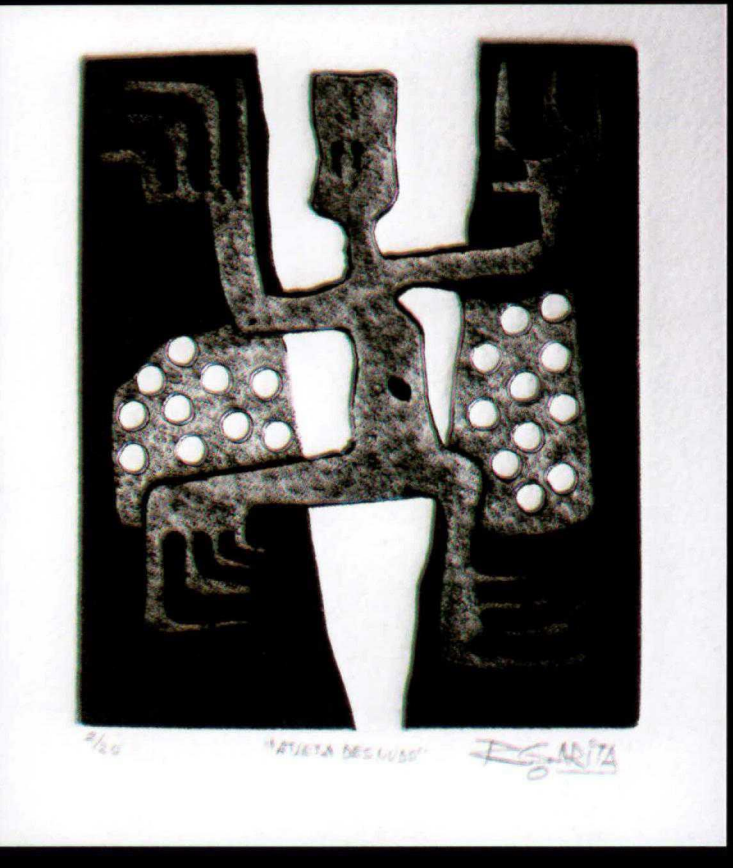
CAPÍTULO 8

Nuevos grabadores: egresados del Taller de Grabado de la Universidad de Costa Rica

Efraín Hernández Villalobos



Héctor Burke,
Horizontes del egonauta (detalle),
técnica mixta,
1998



Rolando Garita,
Atleta desnudo, grabado en metal, s.f.

Rolando Garita y Héctor Burke se formaron en los talleres de la Universidad de Costa Rica. Con el tiempo, ambos deciden dedicarse a la pintura y estructuran sus carreras en ese sentido.

Esta relación entre grabado y pintura se ha dado en Costa Rica y cobija a varios autores, entre ellos destacan Rudy Espinoza, Ana Griselda Hine, Luis Paulino Delgado, Magda Santonastasio, Francisco Amighetti, Adrián Arguedas, Juan Bernal Ponce.

Aunque es claro definir que cada uno de los nombrados posee una forma expresiva, según su material y procesos pertenezcan a la pintura o al grabado, también es cierto que esta doble vertiente enriquece las propuestas de los grabadores del país.

ROLANDO GARITA

Rolando Garita, aunque es hoy un pintor reconocido, inicia su vida artística como grabador, particularmente, dedicado a la xilografía. Garita, quien es también escritor y poeta, imprime a sus imágenes un matiz lírico afín al espíritu que proviene de la poesía. Sus imágenes expresan una melancolía vinculada con la idea del viajero, la mujer y los caminos. En sus bicicletas se condensa el deseo de conocer otros terruños, las experiencias del viaje, el espíritu de nuevas experiencias y el anhelo de libertad.

Las formas en Garita se relacionan con el arte de Pablo Picasso. Existe una condición de afinidad con el consagrado artista en el uso de la simplificación de la forma y en la manera en que se aplica la geometría a las figuras. Trazos y sentido del espacio encuentran áreas de coincidencia también en ambos autores. Además, es posible detectar el influjo del arte de Francisco Amighetti.

El sentido global que comunica la particular figuración de Garita, con un cierto candor y una ingenuidad y espontaneidad sui géneris, posibilita establecer vínculos que sugieren ligámenes con artistas del siglo XX, como Paul Klee y Marc Chagall.

En los grabados de Garita, la línea destaca como elemento portador de la fuerza, el lirismo y la expresión afectiva. Parte importante de su lenguaje reside en el diálogo entre la línea y los espacios que ella define en las superficies plásticas hacia lo bidimensional. La figuración de este grabador responde a los principios sintácticos propios de la estética moderna.

Entre sus temas preferidos destaca el interés por las cosas simples de la vida; un ejemplo de esto es el grabado en metal (fotolitografía) titulado *Habitación con flores* (1985), en el que se presenta una sencilla habitación en la que se destaca un búcaro con flores sobre una mesa rodeada de sillas y cubierta con un delicado mantel.

Esta textura de encaje es un detalle sutil que contrasta con las líneas fuertes y concretas que definen los contornos de los objetos y los distinguen de los fondos sencillos y planos con la estrategia de fondo/figura. La habitación, sencilla y delicada, a la vez, proyecta una especie de nostálgica calma dentro de la cual los muebles, a la manera de personajes (todos con formas particulares), se miran desde los lados de la mesa originando una especie de tensión que se extiende hasta el resto de la habitación, con la presencia de otros muebles y un espacio oscuro que contrasta contra el blanco iluminado de los objetos. La estructura se concentra en la definición de grandes áreas planas; las líneas que señalan la perspectiva crean el movimiento que conduce al punto focal de las flores. La fuerza de las zonas planas se contrasta suavemente con la sugerencia del detalle de los pisos, ligeramente texturizados. El uso de plantillas para lograr detalles de textura visual refiere a una actitud de experimentación que va más allá de los recursos tradicionales de las técnicas propias de este tipo de grabado. El total de la escena revela, dentro del silencio del lugar, una tensión latente que personaliza los objetos y les concede rasgos humanizados; con estas estrategias, al mirar la escena, por medio de los objetos se habla de los seres humanos.

En *Orígenes* (s. f.), Garita explora el mundo de la máscara y el rito con una xilografía en la que se entrelazan grandes superficies lisas con espacios poblados por



Rolando Garita, *Orígenes*,
cromoxilografía, s.f.

líneas y figuras diversas. La forma humana se desplaza diagonalmente y dentro de sus límites se encuentra la presencia de líneas y puntos que dan riqueza visual a las formas. En las esquinas de la imagen, referencias a culturas primitivas: dientes, laberintos, un ojo y signos que nuestra mente relaciona con iconografías de pueblos de la Antigüedad. El color rojo que llena la imagen logra un fuerte contraste con la tinta negra que define, por contornos y por áreas, las zonas cromáticas del grabado. *Orígenes* comunica una presencia mítica de una época de la humanidad, de un espacio psíquico del misterio y lo atávico como parte de la historia de la cultura.

El personaje que se desplaza casi como un danzante en *Atleta desnudo* (s. f.) remite a las imágenes de *Orígenes*; su simplicidad y nivel de abstracción remiten, nuevamente, a lo primitivo y hacen pensar en los íconos creados por los pueblos ancestrales con representaciones propias de ese entonces en cuevas, cavernas, vasijas y petroglifos. La composición es semejante a la de *Orígenes* y, en este caso, contrasta la fuerte presencia de una zona blanca que se abre camino entre dos espacios negros. La figura se extiende hasta las bordes de la placa y está flanqueada por dos superficies grises en las que destaca el ritmo de varios puntos blancos que resaltan a manera de relieves.

En *Los amantes* (1982) utiliza el mismo tipo de figuración y la solución fondo-figura. En este grabado las superficies y áreas de color se intercalan en un diálogo que refuerza la síntesis seleccionada para resolver los cuerpos de los personajes. *Los amantes*, *Orígenes* y *Atleta desnudo* muestran una nítida calidad de impresión y una concepción precisa y definida de los espacios plásticos, concebida con rigor y sencillez. Las imágenes de estos dos últimos grabados son claras y directas y su presencia se define en la esencialidad de la forma. El volumen que poseen estos dos grabados se convierte en relieve sin tinta en otros gofrados de la serie *Orígenes* (s. f. *circa* 1981-1985). En ellos, Garita recurre al tema de la vida usando las imágenes de la semilla que germina y del árbol pletórico de cosecha que se yergue, poderoso, contra el cielo. Impecablemente impresos, estos grabados se convierten en modelos de los resultados posibles con este tipo de impresión.

Espera (s. f.) muestra una figura humana que descansa sobre una superficie curva, levanta sus brazos hacia el cielo en el que se dibuja la esfera de un cuerpo celeste. En *Espera* se descubre una relación entre lo humano y lo sideral que refuerza la idea de la vida, también presente en *Orígenes*; sin embargo, es a la vez una metáfora de la expresión del deseo y los sueños, de la posibilidad de alcanzar la calidez de la luz solar o la iluminación misteriosa de la luna. Estas fuerzas esenciales del cosmos y su relación con la figura humana permiten pensar en motivos en los que se celebran las fuerzas de lo vivo. Estos dos grabados de pequeño formato están compuestos de la misma manera, mediante el uso de dos placas que separan las imágenes. Se divide así, la forma en dos mundos que definen dos momentos de la vida, como es el caso de *Orígenes*. En *Espera*, los dos espacios corresponden a los universos de lo humano y de lo natural. Ambos grabados recurren a las plantillas para lograr áreas de sutil textura; esto se alcanza mediante el recurso de la impresión de objetos que dejan, con su huella, un tenue relieve que enriquece la condición visual de la imagen. El orden destaca nuevamente como una constante en la organización y el planeamiento de la imagen que concede racionalidad a las piezas y revela una predilección por la simplicidad de las formas. Claridad, definición y orden son elementos que definen estos grabados.

Una veta distinta se encuentra en *Lorena* (1987), xilografía en la cual se destaca una red de líneas que define un movimiento alrededor del rostro de la mujer. En esta xilografía, todo el espacio visual esta surcado por delgadas líneas que enmarcan la fuerza oscura de dos grandes puntos focales coincidentes con los ojos de la joven. Puntos y líneas resaltan en *Sin título* (1987), otro rostro femenino que mira desconcertado surgiendo entre las áreas de textura visual labradas con la gubia. En esta imagen se reafirma la otra tendencia compositiva en la que los espacios plásticos se cubren, casi por completo, con líneas hasta lograr una densidad de elementos que imprimen carácter a la imagen.

En *Muchacha pensativa* (1987), Garita retorna a otro patrón compositivo en el que dominan las grandes zonas de color, áreas simples, sin elementos, especie de "vacíos" que conceden mayor solemnidad a la obra y que refuerzan su sentido de nostalgia y pena, emoción que se concentra en manos y rostro.

Con una composición semejante, pero con elementos más llenos de intensidad, *Ventana* (sin fechar) refleja la desesperanza; en este caso, un joven mira desde el marco tenso de una ventana con aguda expresión de desengaño y tristeza. *Ventana*, con su taciturno protagonista, resume y expresa una experiencia común para todos los humanos en algún momento de su vida.

La *Revista Nacional de Cultura* (publicada por la UNED, en su número 2 de enero de 1989) presentó un conjunto de grabados de Rolando Garita, especialmente concebidos para acompañar poesías de Jorge Gallardo. Dos años antes, en 1987, *Revenar* (Año VI, N0 12), Revista de Arte y Literatura de la Asociación de Autores de Costa Rica, incluyó un grupo de cinco grabados a manera de "reportaje visual". Las ilustraciones para la obra de Debravo, realizadas en 1989, se orientan en una dirección estilística en la cual el grabador dedica mucha atención a los aspectos de la textura, lograda con superficies con abundantes líneas y zonas cubiertas por puntos. Las figuras y las cosas tienden a resolverse mediante el recurso de la geometría, con líneas rectas y angulosas.

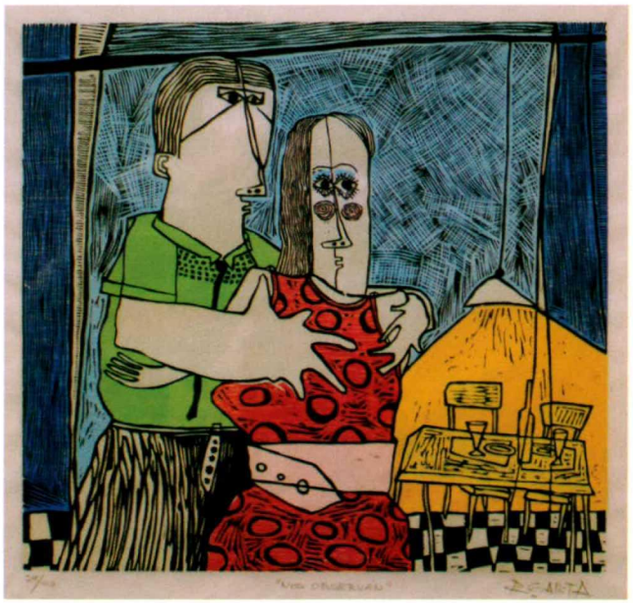
En *Himno al sol del amanecer* y en *Potros*, el grabador recurre al paisaje para diseñar pequeños grabados en los que la inmensidad de cielo y tierra dominan el espacio. El césped se cubre de delicadas líneas casi transparentes que contrastan con los fuertes trazos en el cielo y los rayos del sol. Las nubes de *Potros* navegan en el espacio abierto, pleno de puntos apenas perceptibles que, a manera de lluvia, dominan el espacio. La desnudez del personaje y la carrera del potrillo simbolizan la libertad y el disfrute que emanan de las palabras en el poema.

Campanas y *Soneto para la novia de un carpintero* ofrecen imágenes vinculadas a la ciudad y la casa. En la primera, autobuses, carreteras y edificios se entrelazan y apretujan para definir un espacio en el que se desplazan dos personajes de mirada perpleja. Los signos sobre la calle aluden a camino, dirección, sentido. ¿Buscan los personajes un destino? ¿Les asusta la ciudad? ¿Son acaso campesinos que se sienten extraños en ese nuevo espacio? ¿Se refiere a situaciones sociales que sufre el país? Si se lee el texto, se entiende la versión gráfica del sentido ominoso que Debravo otorga a la ciudad.

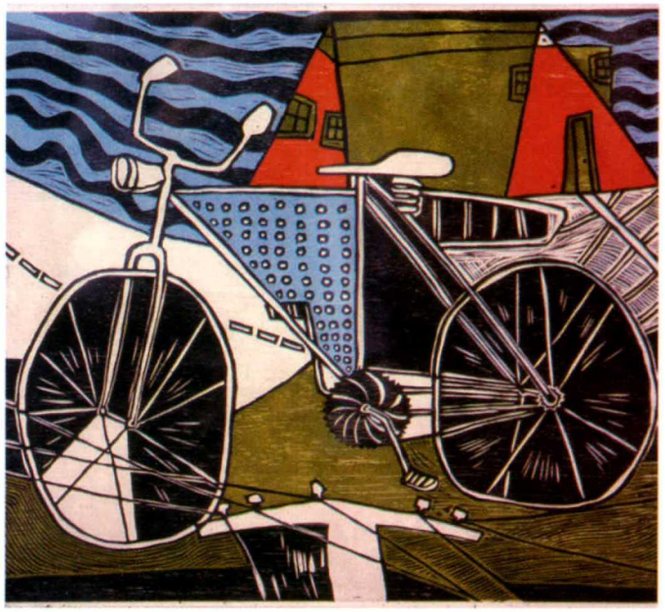
En la segunda, el deseo del carpintero se define, en el grabado, en la fusión del hombre con su casa y en el juego también lírico entre interior/exterior, juego de formas en el que se yuxtaponen y se interceptan las figuras para conseguir un movimiento quebrado y anguloso que remite a ciertas imágenes cubistas.

En *Crecer*, *Lechos de purificación*, *Sobre tus pechos duermo solitario*, *De carne arada*, *Recuéstate a mi brazo* y *Aquí tienes mi ternura*, el grabador se decide por la representación de la pareja. En estos cuerpos y rostros habitan la sorpresa, la timidez, el estupor, el miedo y la angustia. Las escenas de intimidad, enmarcadas por el puente, la ciudad y la habitación, en las que se celebran los encuentros de los amantes, adquieren el aspecto de mudo y doliente testigo de los acontecimientos. Estos seis grabados contrastan las superficies limpias planas y sólidas de los cuerpos con zonas cubiertas de puntos y líneas que sirven de marco a las acciones humanas. En estos grabados Rolando explora las dimensiones del expresionismo alemán y logra una asimétrica conjunción de erotismo y drama que concede gran intensidad a cada historia.

Carboncillo refiere a la vanidad femenina y resume, en una imagen que se acicala frente al espejo, lo complejo de las acciones humanas con el contraste de las connotaciones presentes en las palabras. Estas ilustraciones permiten a Garita plasmar una noción que concierne a los pequeños grandes dramas de la



Rolando Garita, *Nos observan*,
*cromo*xilografía, s.f.



Rolando Garita, *La bicicleta*,
*cromo*xilografía, s.f.

convivencia, del amor, de las relaciones afectivas. Aunque el grabador se apega, ciertamente, a las palabras, logra apropiarse con su imaginación de las situaciones y emociones en ellas atrapadas y consigue hacerlas experiencias propias. Agazapada en trazos intensos y atmósferas cargadas, aparece la vivencia que otorga sinceridad y fuerza a las imágenes.

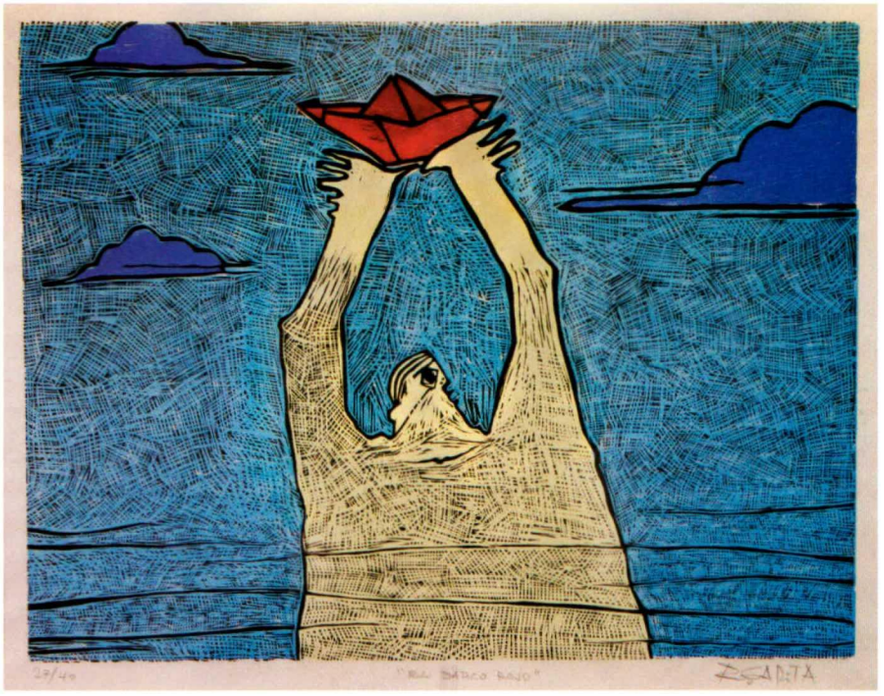
En otros grabados de Garita vibran distintas emociones: nociones de libertad, de encuentro, de regocijo. En estos grabados la sencillez poética de las imágenes y el lirismo ingenuo de su concepción gráfica cautivan al espectador.

Concebidas con imaginación y una especie de candor infantil que le acerca a Klee y a Chagall, las escenas, las figuras, los objetos y las situaciones, que construye la mano del grabador, recorren con lirismo la geografía de sus emociones y recuerdos. En una nota periodística de José Alberto Briceño publicada en *La Nación*, el ocho de noviembre de 1990, con ocasión de la exhibición de grabados en la sala de exposiciones de este periódico, se cita al grabador:

> (...) lo que yo quiero es un mundo de paz, un mundo más justo, donde los humanos seamos un poco niños, un poco infantes, un poco esos seres que admiremos el agua cristalina de los ríos o las pequeñas matas de los potreros (...)

Unos días después, el día diecinueve, en el mismo matutino el crítico de arte Klaus Steinmetz se refiere a la obra de Rolando y agrega:

(...) Recuerdos, sueños e ilusiones son también la sustancia que conforma el universo de Rolando Garita (...) El mundo infantil se expresa en las casas del tamaño de la rayuela adjunta (...) o en el niño que juega con su Barco Rojo. Los sueños de la adolescencia y sus viajes son retazos de autobiografía: De paso por Antofagasta que es más bien el recuerdo de una impresión visual, o esa hermosa Mujer con fruto verde. En todas, brota del papel la subjetividad poética del autor (...). La soltura con que en ocasiones altera los campos de color, sirve para acentuar la sensación de ensueño que transmite (...) Rolando Garita se dedica por medio del arte a recrear su interioridad y a esto nos invita, a soñar, a recordar la edad feliz.



Rolando Garita, *El barco rojo*,
*cromo*xilografía, s.f.

Ciertamente, xilografías como *La bicicleta* (s. f.) poseen la dimensión onírica o imaginativa que permite a Garita posar su vehículo sobre los cables de la electricidad y remontar su viaje por campos, techos y carreteras para convertirlo en el viaje mágico; el viaje por excelencia, el sueño del viaje mismo; el paradigma del viaje, de la aventura, del vuelo, de la libertad del camino ... y, al hacer esto, la imagen lírica se universaliza y se enciende con el fuego que alimenta la imaginación.

A veces la imagen (*El faro*, s. f.) se transforma en una callada contemplación de la belleza de un trozo del camino, llena de silencio y reverencia que conduce a la interioridad de nuestros pensamientos y memorias.

La sugerente imagen de *El barco rojo*, con su sutil lirismo, refiere a *El niño y la nube* (Amighetti, 1969) y expande su sentido ayudada por la destellante energía del barquito de papel y el goce del niño o joven que lo eleva hacia el cielo con regocijo. *El barco rojo* es una de las obras mayores de Rolando Garita, en ella, se concreta la maduración de sus recursos expresivos: el color emotivo y simbólico, la calidad de línea, la textura de las superficies, el balance de la forma/espacio, el uso del grafismo y el universo poético; elementos todos usados con el máximo grado de eficacia comunicativa. *Los amantes* y *Nos observan*, dos cromoxilografías de relativo gran formato, reafirman los conceptos expresados anteriormente: ambas imágenes presentan una composición cuidadosamente pensada, un juego de áreas convenientemente organizadas, un uso del color que intensifica las ideas del discurso; un trazo y una línea segura y expresiva.

En ambos grabados se trata la idea de la pareja con un acento realista en el sentido de que la imagen enfrenta la relación como problema; para sus protagonistas (*Los amantes)* y para ellos frente a los otros, frente al temor de la mirada externa (*Nos observan*), frente a la acción de otros agentes que perturban su acercamiento.

Rolando Garita, paulatinamente, dedica su tiempo más y más a la pintura hasta quedarse en definitiva con ella y con su trabajo de ensambles de carácter matérico. En el transcurso de este desarrollo, crea unas obras de naturaleza dual que muestran un

horizonte particular en el cual grabado y pintura se encuentran de manera singular.

Garita talla sobre piezas de madera figuras de animales, que luego pinta con colores vivos y organiza dentro de un marco visual, que refiere a las formas tradicionales de la pintura de caballete. Con estas obras, que podrían generar impresiones sobre un papel, lleva el trabajo de las gubias a otra zona y las plantea como cuadro y, por medio del acento cromático, las convierte en pintura. El balance de este híbrido resulta vital para el desarrollo de la gráfica y la pintura costarricenses como propuesta experimental que se nutre de ambos procesos técnicos, sin ser exactamente ninguno de los dos.

HÉCTOR BURKE

Héctor Burke es otro de los grabadores que estudian en los talleres de la Universidad de Costa Rica. Al igual que Rolando Garita, es alumno del maestro Juan Luis Rodríguez, con quien desarrolla su lenguaje plástico y su técnica particular.

Desde sus inicios, Burke se interesó en la no figuración y el acento de su obra se inclina hacia esa dirección. Los múltiples retratos y autorretratos que ha hecho tienen ese corte y se interesan más por la expresión de contenidos emocionales y afectivo-psicológicos en relación con la subjetividad y la intuición personal, que por el deseo de representar la apariencia física de las cosas.

La xilografía *Sara* (s. f.) constituye un claro ejemplo de esta tendencia. En *Sara* la relevancia de los elementos del lenguaje visual, por sí mismos, enfatiza esta condición de lo no figurativo. Abundantes puntos, líneas y áreas dominan el espacio en donde apenas se podría adivinar la presencia de una cabeza y un torso. Más que aludir a la presencia, Burke busca transmitir en sus retratos la impresión emotiva que el modelo o el asunto le provocan y proyectar esa emotividad desde lo no figurativo. Para lograrlo, se apoya en las posibilidades afectivo-expresivas de los elementos del lenguaje visual exploradas en el período de posguerra por el informalismo y el expresionismo abstracto. *Autorretrato con árbol y viento* (*circa*, 1985) posee una composición semejante a la de *Sara* y en él se destaca el diálogo entre las zonas negras y las áreas blancas para concretar un arreglo del espacio plástico que comunica fuerza y determinación.



Héctor Burke, *Sara*,
xilografía, s.f.



Héctor Burke, *Autorretrato, árbol y viento*,
xilografía, circa, 1985.

Rosibel, punta seca de 1981, ligeramente más figurativa, muestra un color de naturaleza simbólica en el que la huella de los golpes infringidos a la placa logra contrastes que expresan acentos afectivos en la concepción de la forma. En *Rosibel*, el formato irregular y el proceso de tratamiento buscan alejarse de los procedimientos usuales para encontrar fuerza y expresión por medio de tratamientos experimentales que fijan huellas particulares en la plancha matriz.

La punta seca titulada *Flores* (1983), de formato irregular, se convierte en un perfecto ejemplo del interés de Burke por experimentar nuevas maneras y nuevos materiales que visualmente se acercan a los resultados de la pintura matérica. En *Flores*, la palabra constituye parte esencial de la concepción de la figuración y la "caligrafía" resultante del proceso se torna sugerente y afectiva. El resultado concede intensidad y calidades especiales a la forma finalmente impresa. El proceso experimental, basado en el golpe, se convierte en sí mismo en parte integral de los sentidos de la obra.

En estos grabados, se percibe la presencia de una voluntad que busca el azar y la expresión emotiva como base principal del discurso y la forma. El estado anímico se libera y en ese acto se encuentran los recursos expresivos necesarios para fijar la impresión emotiva del autor.

Más Burke no es un artista de una sola arista; en otras ocasiones, la atmósfera que aporta a la obra es de otra naturaleza, más equilibrada y racional. Es el caso de la simplicidad minimalista de *Permanencia* (1984), impresa en papel periódico. En esta pieza, el orden de los elementos tiende al equilibrio y a la sobriedad desde un enfoque muy racional que da austeridad y ligereza a la obra.

El temperamento particular de Héctor Burke y su actitud frente al acto creativo lo conducen a cultivar la obra única; es decir, trabajo del corte de la monotipia.

Este tipo de producción sustituye, en él la idea de imprimir series de copias basadas en una matriz. En este sentido, su arte se aleja de la noción de reproducción múltiple que distingue al grabado de otras técnicas artísticas.

Burke es fiel a sus necesidades de expresión más que a las reglas de una técnica artística. Por tales razones, sus trabajos no están concebidos para generar cantidades de copias de una imagen. Cuando siente la necesidad, la impresión de una imagen no le basta y decide, entonces, intervenirla con otros materiales, al crear imágenes mixtas en las cuales interactúan diversos materiales y distintas posibilidades expresivas. *Ana Lil*, papel hecho a mano de 1984, constituye un buen ejemplo de las soluciones mixtas que busca el grabador. En esta pieza se combinan aspectos de la construcción del papel, aspectos de lo pictórico y huellas impresas que remiten al grabado.

En el año 1992 convirtió su trabajo de graduación en una obra de colección cuyo texto, numerado a la manera en que se folia una edición, se acompaña de una xilografía que condensa las características de su lenguaje plástico-visual. En esta obra, la imagen y el texto son inseparables y se integran bajo el título *Los nombres de la libertad*. Es libertad, ciertamente, lo que caracteriza la imagen así denominada.

Con trazos decididos y fuertes en un gran formato rectangular, se extienden figuras en espiral y áreas que funcionan a manera de puntos focales o centros de interés, en los que la presencia de la tensión entre formas contrasta con otras zonas con menos elementos, organizados dentro de un orden más estricto y depurado, y resuelto con un ritmo de figuras en color contrastante.

En la base de la imagen, de forma rectangular vertical, se yuxtaponen dos sectores de líneas de naturaleza orgánica; estas formas ascienden hasta desembocar en una especie de invaginación de donde surge una textura conseguida con líneas delgadas ascendentes que se abren para dar paso a una gran figura en espiral, la cual estabiliza la zona central de la imagen. Esta forma circular concéntrica sugiere las figuras de los petroglifos, formas frecuentes en el arte primitivo o en las expresiones simbólicas de los pueblos prehispánicos. De la forma circular emerge una especie de figura que puede interpretarse como humana, en cuya cabeza se lee la palabra *ocre*. Sobre esta palabra se distribuyen, de manera muy ordenada, cuatro imágenes, especie de pictogramas en color negro que contrastan por tamaño y color con el sepia dominante en la imagen.

En *Los nombres de la libertad* (Burke, 1992), la línea es fuerte y emotiva, y se comporta de forma diferente en las distintas áreas del grabado, consiguiendo una gran calidad en dos sentidos: como elemento independiente y como forma integradora de la totalidad de la imagen.



Héctor Burke, *Los nombres de la libertad*, xilografía, 1992

El grabado está impreso sobre un papel oscuro en el que se lee la huella de un sello con tinta color violeta que dice: "Entrega inmediata/ Certificado". Este detalle agrega a la pieza la idea de que el soporte de la obra es un papel reciclado que cumplió originalmente otras funciones. Esto acentúa la idea del objeto encontrado y la noción de azar, importante en los procesos de construcción de imagen característicos de Burke. La impresión de la totalidad de la imagen grabada recuerda inscripciones muy antiguas de culturas ancestrales; su espontaneidad posee tintes de acto vinculado a las acciones míticas de chamanes y sacerdotes; en este sentido, la imagen puede relacionarse con fuerzas emocionales y actos rituales.

Este "primitivismo" se convertirá en un rasgo de la obra de Burke. Otro aspecto capital es la referencia irónica presente en el sello sobre el papel y la presencia de lo lúdico, otro rasgo que definirá la producción artística de este artista. En el texto que acompaña a la xilografía se define la libertad como:

> (...) la capacidad que tiene cada uno para expresar o manifestar a partir y a través de sus ideas, actos, conducta y escritos una mayor comprensión tanto de los seres humanos como de estos hacia los demás seres con quienes compartimos el planeta. (...). (Burke, 1992, p. 1)

Burke manifiesta en este texto (1992) su interés por combinar imagen y palabra en el grabado e insiste en equiparar imagen y poema apoyado en la autoridad de Ezra Pound.

Se refiere a las áreas libres de trazos como espacios importantes para que "(...) el lector-espectador activo pueda reflexionar deteniéndose en cada uno. En este sentido el espacio blanco funciona como un lapso de reflexión entre una imagen y otra" (p. 3). Vista de esta manera, la xilografía puede asumirse como espacio de lectura en el que existen zonas "blancas" que propician el pensamiento, la lentitud y la reflexión; estos vacíos se contrastan con zonas de intensa actividad y movimiento lineal, hechas para la acción y la vivencia profunda. De esta manera, los espectadores se aprestan a una experiencia afectiva múltiple cuando enfrenta la imagen, diseñada para conseguir esta respuesta.

Burke apoya su teoría sobre la expresión en el trabajo de los dadaísta y los surrealistas; alude a las ideas del

pintor y fotógrafo dadista Raoul Hausmann, famoso por ser creador del fotomontaje y defensor de la magnitud de la presencia del azar como componente esencial de la creación artística. También menciona a Guillaume Apollinaire, crítico de arte y poeta, quien fue el adalid del cubismo, reconocido en la escena del arte francés de inicios del siglo XX como el creador de los "caligramas" o tipografías pictóricas, en los cuales letras, formas y figuras conviven "dibujando" objetos. (Burke, 1992).

Al referirse a estos aspectos de la manifestación artística, Burke busca validar el impulso interior como fuente de creatividad y origen de la obra plástica. Cada parte del grabado se realiza en función de necesidades expresivas específicas vinculadas con las emociones y las particularidades que evoca el poema que corresponde a ese momento creativo. En el grabado se conjugan imagen y palabra, puesto que poema y forma se corresponden en un acto que los plantea como hecho creativo indisoluble.

Esta idea de la relación entre literatura e imagen se defiende en su tesis (1992), al afirmar el autor que poesía y plástica no divergen, sino que son "dos medios que se complementan".

En el proceso de la ejecución de un grabado, para Burke el "azar subconsciente" adquiere un papel fundamental. En su tesis (*Los nombres de la libertad*, 1992), define este azar subconsciente como:

(...) La unión de toda vivencialidad, la reflexión, el trabajo, hacen que el cerebro vaya acumulando inconcientemente un bagaje, que luego de manera no conciente, sino en el proceso de hacer la obra, se manifiesta (...) a través de la vivencialidad no intelectualizada. El intelecto es posterior.

La obra de Héctor Burke se define dentro de estas nociones y como una poética de la libertad. Las imágenes de este autor son –en su mayoría– retratos, autorretratos o paisajes-sensaciones que se resuelven con imágenes no figurativas; imágenes con cierto carácter gestual que expresan las experiencias del autor, experiencias concretadas en íconos cuyo poder evocador debe compartir quien las observe.

El petroglifo paradigmático de la iconografía de Burke, propuesto en forma de espiral, es una presencia frecuente en grabados y obras gráficas del grabador/pintor; quien manifiesta que es un recuerdo constante de su infancia y que lo usa con "fines propiciatorios" (1992).

En *Los nombres de la libertad*, publicación definida por Burke como "un original gráfico, aunque de múltiple edición", se rinde homenaje a Gerald Durrell, R.D. Laing, Marilyn Monroe, Yolanda Oreamuno, Ezra Pound, Jacques Prevért y al nativo Jefe Seattle. Las energías, que se desplazan en *Los nombres de la libertad*, muestran –en sus tensiones, contrastes, desplazamientos y fluidez– la experiencia profunda del autor y su manera de manifestar, desde la imagen, la intensidad de esa experiencia.

Héctor Burke es un artista de gran importancia en el arte costarricense, su vocación por el color y por las formas expresivas espontáneas y emocionales, añadida a su predilección por métodos de trabajo basados en el accidente controlado y la importancia del estado anímico en el momento creativo, le han llevado por los caminos de la pintura, campo en el cual su aporte ha sido de gran importancia. Burke ha dedicado muchos años de trabajo a la pintura y es en ella en donde su desarrollo artístico alcanza madurez e intensidad. En su producción pictórica se destaca el *collage*, pequeños ensambles y obras de técnicas mixtas, todas ellas de carácter no figurativo. En estas obras se nota la influencia del "informalismo" francés, especialmente de la obra de Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Fautrier y Jean Michel Atlan, autores que plantean, en su pintura, que el azar es lo decisivo de la creación. Ellos trabajaron la noción de la espontaneidad y, sin plan previo, colocaban manchas de pigmento sobre sus telas, las cuales terminan por definirse como signos o gestos que expresan un estado emocional.

La obra artística de Héctor Burke, como la de los artistas mencionados, se apoya en el azar, lo irracional y los impulsos del subconsciente. En relación con su proceso creativo, Burke manifiesta:

Yo sostengo que la palabra inspiración debería ser eliminada porque realmente no existe: es todo lo que uno incorpora, lo que ve, oye, lee; antes lo llamaba azar inconsciente, el cerebro trabajando toda esa información y sacándola en el momento adecuado. (Suplemento cultural Áncora, periódico *La Nación*, 1 de junio, 2003; entrevista *La verdad de un marginal* con Aurelia Dobles).

En el 2002, Burke recibió el Premio Áncora, del periódico *La Nación*, como reconocimiento por la calidad de su obra plástica. Este triunfo se celebró con una exposición de sus obras en la sala de exposiciones de este diario. Con este reconocimiento se distingue a un artista que se ha mantenido siempre fiel a sí mismo, a su concepto de la naturaleza del arte, más allá de las corrientes y tendencias que de tanto en tanto revuelven el mundo de las artes con la intención de cambiarlo todo. Esta actitud vital del artista, en relación con las preocupaciones del medio artístico, es en gran medida una influencia de su maestro y mentor Juan Luis Rodríguez. Burke afirma así una estética singular en la que materiales y procesos pierden las jerarquías establecidas en escuelas y talleres, para obedecer solamente a las necesidades del artista, quien define su trabajo, procesos y materiales según su entorno inmediato, concediendo una dimensión poética a todo aquello que introduce en el proceso de creación.

Burke confirma su vocación singular en una entrevista con Joaquín Rodríguez del Paso, incluida en el catálogo titulado *Héctor Burke un desaparecido* (2003), publicado por Teorética, cuando expresa que no selecciona aspectos particulares de la complejidad de lo humano para incluirlos en sus obras, para él todo cuenta: "(...) Pretendo abarcar todos los sentimientos humanos, No niego nada (...) todos estamos conformados de pequeños retazos de emociones, virtudes y defectos (...)" (2003, p. 22).

Autorretrato con arbórea danzando (1997) recuerda los trazos de *Los nombres de la libertad*, aunque aquí estos se tornan anchos movimientos y surcos de gubia que encierran áreas en las que se encuentran espirales, texturas y otras líneas. En esta xilografía se lee la frase "un zaguate tropical en D.F." y se observa una línea ondulante que engolfa zonas dentro de las cuales se aprecian texturas diversas. En la composición general se nota la fluidez de formas que se mueven en ritmos conformando una estructura de tipo orgánico en la cual se perfilan ciertos signos y formas en complejo balance. La imagen relativamente apacible y cerrada podría entenderse como la suma de una experiencia personal en la que la imagen del perro (zaguate) en la gran urbe cultural remite a la experiencia subjetiva del autor.

Las xilografías *Silencio de los danzantes y Arbórea danzante* comparten características y semejanzas con *Autorretrato con arbórea danzando*, y en ambas se utiliza la veta de la madera para conseguir efectos particulares. En estas piezas dos bloques centrales están flanqueados por formas orgánicas a derecha e izquierda que cierran y concentran las fuerzas de la composición. En estos grabados se enfatiza el trabajo que permite destacar las vetas naturales y contrastarlas con las líneas realizadas con la gubia. Los patrones de composición presentes en las xilografías mencionadas aparecen, también, posteriormente en algunos de los trabajos pictóricos de Burke, es el caso de *Xilomenhir en el trópico* (s. f.), *Detención-avance* y *Lagartija defendiéndose*, ambos de 2006.

A lo largo de su desarrollo como artista, Burke replantea algunas de sus imágenes, así sucede con la xilografía seriada de su trabajo de graduación, ahora separada del documento escrito y la poesía. Esta matriz se reedita con otros colores y con la denominación *Ocre*, palabra que es parte de la imagen mencionada.

Grabados como los antes citados comunican una experiencia o vivencia de relativa armonía. Si se les compara con dibujos de otras épocas, se notan diferencias expresivas fuertes que obedecen posiblemente a la intención del autor de imprimir en sus obras el carácter afectivo del momento de su creación. En dibujos de 1993, se puede observar una cualidad emotiva distinta; *To be or not to be* y *Segmentos del infierno*, en cuyas líneas es posible observar la influencia del maestro Juan Luis Rodríguez, muestran una línea quebrada, tensa y nerviosa, casi con espinas en el trazo, ella es portadora de imágenes inquietantes y dramáticas.

Árbol (1997) contiene la representación de un árbol de formas simples y esenciales en el que se destacan frutas, formas geométricas y petroglifos. La imagen proyecta la sensación de un pictograma antiguo que refiere a la naturaleza y sus frutos.

Dentro de la fronda, la presencia de triángulo, frutas y espiral establece un balance entre lo humano/cultural y el mundo de lo natural.

Dueto terrestral en el vano de la ventana, grabado en metal de 1997, representa una energía centrífuga que se dobla sobre sí misma al producir energías tensas de gran dramatismo. Este contraste entre formas apacibles y poéticas con formas vertiginosas y de conflicto caracteriza la obra plástica de Burke y responde a los estados anímicos y a los influjos subconscientes que emergen en el momento de la creación.

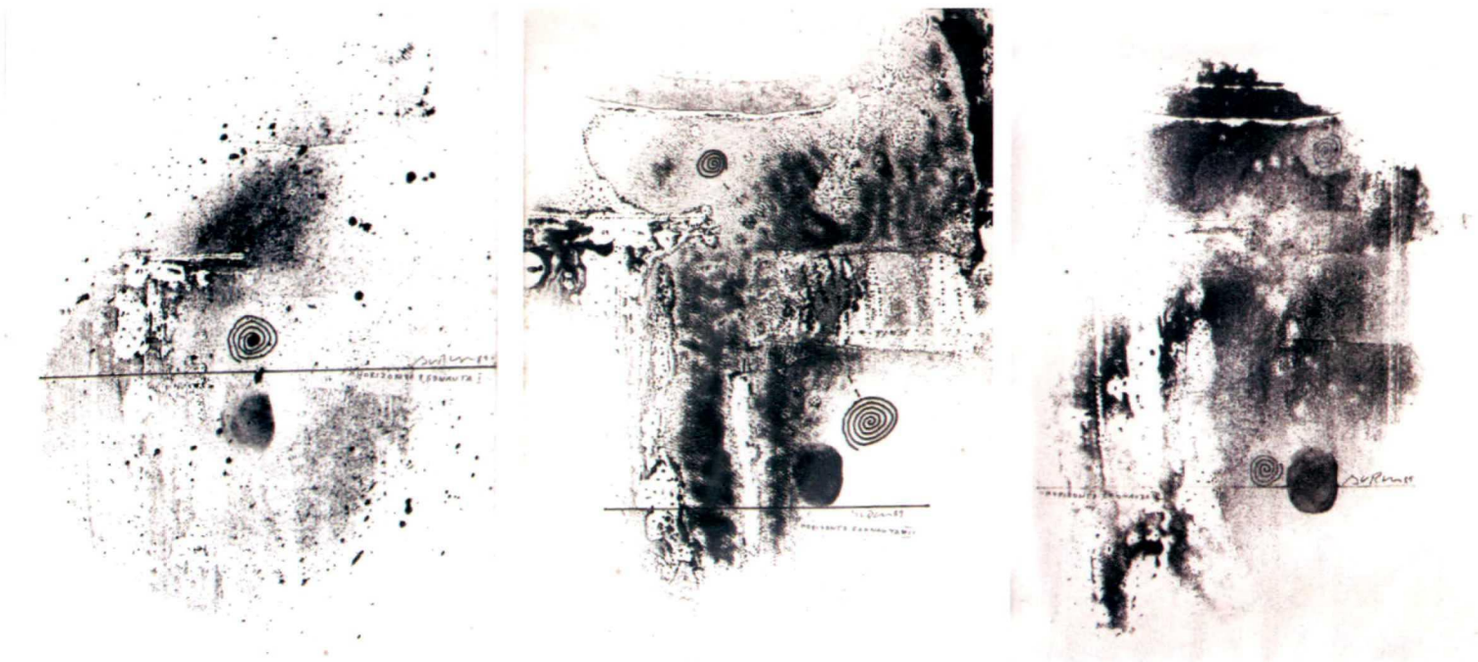
La xilografía *Autorretrato encontrado* (1998-06), constituye un ejemplo de los procesos de retoma y replanteamiento, característicos de las acciones y decisiones de Burke. Esta pieza ha sido tratada con acrílico e impresa sobre tela, lo cual cambia las prácticas usuales de la edición del grabado y convierte la pieza en una obra única cercana al espíritu de la pintura.

Este deseo de mezclar procesos, elementos y materiales está presente desde las obras tempranas de Héctor Burke y es posible observarlo en el conjunto de la colección del Museo de Arte Costarricense, titulado *Horizontes del egonauta* (1989). En este grupo de obras, Burke realiza una especie de ensayo visual de "variaciones sobre un mismo tema", en el cual un grupo de imágenes repite rasgos y elementos, al igual que procesos técnicos; pero variando las composiciones de tal manera que cada pieza es distinta a la otra, aunque comparte muchos rasgos. Este conjunto se basa en la idea de obra en serie. Está hecho con recursos propios de la impresión, conserva un acento gráfico, y en cada pieza el artista escribe un registro numerado, tal como se hace en una edición, pero con matices y diferencias que introducen el concepto de obra única dentro del grupo. Cada pieza presenta los mismos elementos con variantes que la hacen una obra distinta. Así, obra seriada y obra única se encuentran en un espacio visual en el cual conviven aunando propiedades de distintas formas artísticas.

Los autorretratos de Héctor Burke presentan, al igual que su obra pictórica, un deseo intenso por la experimentación. En su diario quehacer Burke define sus propias reglas y mezcla soportes varios con matrices de distinta índole, combina sus imágenes con otros materiales a manera de *collage* o ensamble y borra las fronteras convencionales de los géneros. Con estas acciones se aleja de la idea de la edición numerada exacta para acercarse a la obra única propia de la pintura. Este deseo constante de convertir en estético todo aquello que se lo sugiera y la necesidad de hacer siempre algo nuevo, siguiendo sus impulsos vitales, le conduce a lo pictórico. Busca efectos cromáticos y de texturas con la idea de colmar inquietudes que se acercan más a ese campo que al del grabado. Se inclina por el trabajo gestual de efectos inmediatos *alla prima*. Por esta razón, su obra se orienta cada vez más al ámbito de lo pictórico. Ejemplo de esta actitud son las siguientes obras: *Autorretrato en verano* (1996), xilografía sobre tela; *Autorretrato embalado* (1997), grabado intervenido; *El extraterrestre de la calle 25* (1999) y *Buu! Qué miedo me tienes* (1999), ambas monotipias realizadas con tintas sobre papel.

Generalmente, cuando se habla de Héctor Burke, se lo considera un grabador; sin embargo, por su producción, es realmente un pintor y su sensibilidad traducida a procesos técnicos y materiales confirma esta orientación.

La contribución de Héctor Burke al grabado reside en su actitud ante las reglas convencionales de la impresión seriada y en la noción de la imagen como resultado de la necesidad expresiva de alto contenido emotivo y aparentemente espontánea. Es pertinente hacer notar que Burke es uno de los primeros grabadores en validar lo significativo de los elementos del lenguaje visual como agentes que son, en sí mismos, portadores de sentido. En su obra, la línea, la mancha, el gesto, el material, el color y el gesto adquieren importancia suma y es en su huella en donde se gestan los significados de su iconografía. Esta inclinación a las imágenes no representativas es su sello personal.



Héctor Burke, *Horizontes del egonauta* (detalle),
técnica mixta, 1998

CAPÍTULO 9

Un maestro independiente: obra de Juan Bernal Ponce

Efraín Hernández Villalobos



Juan Bernal Ponce,
Casas de Guadua (detalle),
grabado en metal,
1986



'PINTOR EN EL TALLER' 7/35

Cmcu 97

La obra de Juan Bernal Ponce constituye un aporte fundamental al desarrollo del grabado en Costa Rica. Su trabajo personal y su labor como maestro en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica significan contribuciones esenciales a la cultura del país.

Juan Bernal llega a Costa Rica en 1974, portador de un bagaje notable de experiencias artísticas y profesionales. Durante la década de los cincuenta, había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, su país natal. Estudió Grabado con maestros reconocidos en Chile: Hans Zoyka fue su profesor de Dibujo y Carlos Hermosilla Álvarez, su mentor en el grabado; entre 1960 y 1965 frecuentó el reputado Taller 99, dirigido por Nemesio Antúnez, para continuar desarrollando su conocimiento del grabado.

En la década de los sesenta había obtenido premios en el Salón Oficial de Grabado de Santiago de Chile (1960, 1963, 1966). En 1967, consiguió el valioso Premio Wanda Svevo al mejor grabador latinoamericano en blanco y negro, en la IX Bienal de São Paulo en Brasil.

En 1967 y 1968 estudió grabado en París, con una beca del Gobierno francés, en la Eccole Nationale des Beaux Arts y asistió al taller Atelier 17, del famoso grabador Stanley William Hayter. Durante este período de estudio, se interesó en el trabajo del grabado a color por viscosidad. En París conoció a artistas hoy famosos, entre ellos Max Ernst, Giacometti y los latinoamericanos Lam y Carreño.

En el ambiente artístico de ese entonces, en París se departía amigablemente y se compartía lo aprendido y lo experimentado en los distintos medios de expresión visual. Este intercambio enriqueció las perspectivas de Bernal sobre las artes. Su amor por la música le llevó a asistir a las sesiones de apreciación musical que impartió el musicólogo Max Deutch, discípulo de Schoemberg.

En 1973, un año antes de radicarse en Costa Rica, obtuvo el premio de honor de la II Bienal de Artes Gráficas de Cali, celebrada en el Museo de Arte moderno de Cali, Colombia. En Costa Rica obtiene, en 1991, el primer Premio en el Salón Anual de Artes Plásticas, Categoría de Grabado, organizado por el Museo de Arte Costarricense.

El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo posee una pequeña colección suya de diez obras sobre la temática de la opresión política.

Los grabados de Juan Bernal Ponce, de la época anterior a su estancia en Costa Rica, poseen imágenes no figurativas. En algunos de ellos se aprecian extrañas formas orgánicas que se desplazan en espacios como fantasmagóricas presencias. Existe una cierta relación con algunas obras de su compatriota Roberto Matta Echaurre, a quien conoció en París, en relación con el concepto del espacio y su interacción con las formas que en él se desplazan.

En otras obras de la misma época, grabados de finales de los sesenta, se encuentra una idea distinta; en ellas se plantea un interés por el concepto de lo urbano. Estos grabados son dinámicas representaciones de la ciudad en las que números, letras y formas se mueven en una especie de desorden que integra y desintegra figuras geométricas. La visión de lo citadino no es figurativa, en estos grabados Bernal Ponce busca los movimientos y las energías que metaforizan lo urbano, la noción de ciudad persigue representarse desde un concepto de lo que acontece en un contexto de esa naturaleza: su fuerza, su dinamismo, su movimiento y su transformación en el tiempo (*Ciudad 42 cae*, 1967; *Mi ciudad de tres soles*, 1968; *Mi ciudad transfigurada*, 1968).

En ciertas imágenes de este tipo, se tiene la impresión de una especie de mapa o territorio compuesto de trazos geométricos y elementos gráficos hechos con figuras y formas presentes en las herramientas del arquitecto diseñador. Los elementos experimentan una especie de expansión dinámica sobre las superficies; formas y movimientos se refieren mucho a lo arquitectónico, al tejido urbano, pero sobretodo al tenor de la vida en la ciudad pujante. Puede notarse en estos grabados una cierta

semejanza con el espíritu de las obras no representativas de los futuristas italianos (Giacomo Balla, Humberto Boccioni, Carlo Carrá), interesadas en el desplazamiento de objetos en el espacio, en la velocidad y en las energías mecánicas.

En 1974, llega al país y se incorpora al equipo de trabajo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, una escuela preocupada porque sus alumnos tuvieran una educación abierta hacia las manifestaciones del arte, puesto que a sus dirigentes les importaba formar un profesional en arquitectura interesado en la expresión artística. La presencia de arquitectos pintores como Rafael García y Jorge Bertheau, hijo de la famosa pintora costarricense Margarita Bertheau, orientó la escuela hacia esta dimensión en la que el arte contaba como parte importante de la enseñanza y la formación profesional. Por esta razón, la escuela fundó un taller de grabado que estuvo en manos de Juan Bernal por muchos años. Al respecto, en el catálogo de la exposición *Arquigraba* de 1979, Bernal Ponce plantea:

> (...) Con esta exposición La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica presenta al público un conjunto de grabados realizados en su Taller de Expresión, por estudiantes y profesores. Creemos que la enseñanza de la arquitectura debe complementarse en la etapa formativa con un sin-número de bifurcaciones donde los componentes de la personalidad de los estudiantes encuentre acogida y pueda desplegarse (...). El encuentro con el "arte puro" como, le dicen algunos a cosas que no son arte ni están impolutas, dejará en la personalidad del futuro planificador y arquitecto la concepción fundamental de la permeabilidad de las fronteras entre disciplinas y de que la especialización ha de enriquecerse con quehaceres afines para salvaguardar la dimensión humanística de la personalidad de los futuros técnicos formados en nuestra Escuela y en nuestra universidad. Los arquitectos ven el mundo circundante mensurable y construible: el artista se regocija en la poesía estable. Pensamos que hacer de esas dos actitudes una simbiosis creativa aportará sustancialmente al enriquecimiento de nuestra tradicional temática (...)".

Esta actitud frente a la formación profesional, unida a los objetivos de los Estudios Generales, contribuyó, en gran medida, a la educación de profesionales con un sentido del valor y el peso del arte, ciudadanos con una visión humanística de la vida que promocionó su acercamiento al arte como público interesado y activo y, por supuesto, Bernal Ponce es uno de los artífices formadores de este tipo de profesionales. En la Universidad de Costa Rica, Juan Bernal impartió los cursos de Ciudades e Historia, Fundamentos del Diseño y Grabado, entre otros.

En relación con su obra, el grabado concentra ciertos temas en algunos años, pero también a lo largo de su carrera trata repetidamente otros tantos que le siguen interesando. El primer grupo del que se habla en este texto data de 1979 y está vinculado con escenas y personajes violentos, superficies agitadas y un acento gráfico de carácter expresionista. En el catálogo del Museo de Arte Costarricense para la exposición *Un chileno en Costa Rica* del 2002, Juan Bernal dice que este tema se vincula con el golpe militar de 1973 en Chile contra el presidente Allende y recalca: "El desamparo del exilio inspiró una serie de planchas dedicadas a retratar moralmente a los represores y los torturadores".

Para lograr este cometido, Juan Bernal manipula las imágenes hasta conseguir el efecto esperpéntico de sus figuras. Lo monstruoso y lo grotesco se convierten en el vehículo expresivo-afectivo que distingue a los personajes que protagonizan la serie. La admiración que Bernal tenía por la obra de Otto Dix y el conocimiento del arte de Daumier modulan las características de esta figuración expresionista con visos caricaturescos.

Los truculentos personajes que protagonizan los grabados representan el abuso del poder. Sentados en sitios que remiten a tronos de mando, escupen su autoridad y poder y se relacionan con otros protagonistas deformes y grotescos. A la cita acuden personajes desfigurados, animales feroces y fantásticos, máscaras, y soldadesca mecánica; todos convergen en ambientes cerrados, herméticos, que parecen celdas carcelarias, o se mueven en superficies cubiertas con fuertes líneas agresivas: vendavales de violencia. Las atmósferas recuerdan algunas obras de artistas latinoamericanos, quienes en las décadas de los sesenta y setenta, recurrieron a elementos similares en piezas que se refieren ya a las sombrías hendiduras de la condición humana, ya a los crímenes y los abusos militares en distintos países de América Latina. Es el caso del mexicano José Luis Cuevas, el venezolano Jacobo Borges y los argentinos Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Maccio y Jorge de la Vega.

Existe una serie de dibujos y bocetos de Juan Bernal realizados con lápices de color, en los que se muestran interesantes escenas y estudios protagonizados por soldados, militares y monstruos desproporcionados que poseen una estrecha relación con obras de las que antes hablamos.

En ellos se observan monstruos regordetes de grandes narices, montados en bicicletas, recorriendo paisajes geométricos; militares grotescos que defecan y disparan pistolas y cohetes, personajes horribles llenos de condecoraciones y medallas acompañados de textos: homúnculos, tullidos, viejos decrépitos, animales y esperpentos. Esta obra gráfica semeja un taller de expresión, una especie de bitácora de ideas que luego se revierten en los grabados sobre la opresión política.

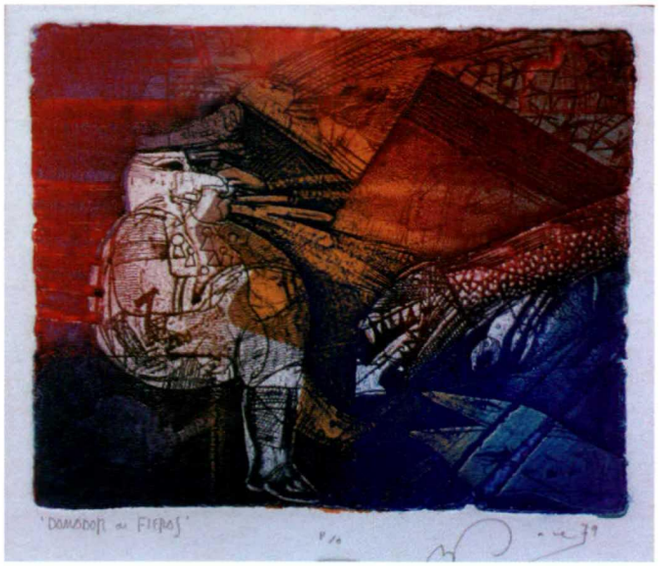
Represión cibernética (1978), grabado compuesto por dos placas, muestra un grupo de soldados (más máquinas que individuos) androides con máscaras contra el gas, que se mueven mecánicamente cual si fueran robots ante un personaje de gran tamaño de cuya boca salen escupitajos; frenética escena que cuestiona la locura de la violencia y la agresión.

Este grabado guarda una gran relación con *Cuatro generales* (1977), imagen en blanco y negro que acentúa la idea de la máquina agresora y deshumanizada por medio del diseño de los personajes en una especie de bloque mecánico y consigue expresividad con el uso tenso de líneas y tramas que transmiten la sensación de conflicto.

En *Ministro consejero* (1987), la presencia de armas de fuego, lo bestial e irracional crean un clima de locura entre los personajes y sus acciones.

Domador de fieras (1979), en sus dos versiones, presenta una acción y un espacio convulsos y agresivos en donde los personajes y las fieras que los acompañan conceden a la escena un hálito de dantesca bestialidad. Las botas y los kepis denuncian el militarismo y sus acciones destructoras y sangrientas.

En *Triunvirato* (1989) domina el caos y una falange mecánica provoca a su paso vientos de muerte. *D.I.N.A.* (1979) y *Capo* (1979) refuerzan la idea de la deformación moral que produce la opresión y la violencia. En ellos es patente la bestialidad humana, tan agresiva como ninguna otra, el vértigo de la indiferencia a la brutalidad y la



Juan Bernal Ponce, *Domador de fieras*,
grabado en metal, 1979

vejación de la tortura y el sometimiento. En la serie de obras sobre este tópico, el color establece espacios, lugares y relaciones; sugiere ambientes y resalta acciones; mientras que la línea define, otorga carácter y dibuja la actitud y el espíritu del grabador. Los formatos pequeños obligan a la observación cercana y a la reflexión interior sobre temas y situaciones. En otros grabados de esta serie se observan militares en motocicletas que se desplazan veloces cargando cadáveres en sus vehículos; aparecen también personajes profusamente condecorados acompañados de animales extraños, engendros irracionales o signos irrefutables de muerte; a veces, desnudos sobre sus motocicletas macabras, connotan un dejo erótico que denuncia el placer y la pasión que por la destrucción y la muerte tienen estos militares corruptos y asesinos. En estas escenas se aprecia una tensión horrenda y enfermiza entre los principios de eros y tánatos.

Los actores y las situaciones descritas en los grabados de Juan Bernal Ponce, al suceder en espacios relativamente abstractos y no identificados, adquieren validez "universal" al ser posible relacionarlos con cualquier situación semejante en cualquier lugar del mundo. Aluden, más bien, a la condición humana capaz de los mayores crímenes y abyecciones posibles en situaciones de abuso de poder.

En este sentido, los grabados de Bernal, como los de Goya, hablan de una violencia ancestral que ha existido siempre en la historia como parte de lo humano.

Una importante veta en la producción artística de Juan Bernal Ponce la constituyen sus imágenes sobre lo arquitectónico: la ciudad y la arquitectura vernácula. En su contacto con los paisajes del trópico y con la playa, el artista grabador elabora temas sobre la naturaleza y su exuberante belleza. Su interés por la música le lleva a escenas sobre el teatro y los conciertos musicales. Además, el acusado sentido de observación de las situaciones sociales le conduce a las imágenes del mar, la playa y los bañistas; en estas imágenes despliega aspectos de su visión sobre el comportamiento humano en sociedad.

En muchos de sus grabados sobre ciudades y museos se descubre esta capacidad de observación de la conducta y su contraste con la idea de civilización que portan las ciudades y el arte.

El impacto del trópico en la retina de Bernal Ponce le llevó a crear escenas en las que rinde homenaje a la exuberancia de la vegetación de nuestras selvas y espacios naturales. Le interesa construir conjuntos de formas en las que focaliza su mirada en hojas, nervaduras, frondas, lianas, especies botánicas diversas, todas como un lugar en el que anidan las aves y surgen los animales mostrando su conducta natural.

En *Selva* (1989), se encuentra un buen ejemplo que presenta las imágenes de un tucán, dos monos, un lagarto y un ave cobijados en la densidad de las frondas. Este grabado posee colores intensos que acentúan las sensaciones de calor y diversidad de vida.

Bernal establece dos estructuras de forma clara; la primera se basa en la línea, la cual, además de definir contornos de figuras, determina también espacios y áreas. La línea misma adquiere un papel primordial dentro del espacio visual como elemento de unidad. Sobre esta estructura lineal/espacial, el grabador superpone otra organización del espacio configurada por áreas de color.

Cada una de estas áreas realza un grupo de formas y logra unificar la dimensión cromática con el dibujo y la línea para integrar una unidad plástica que es diversa y unitaria a la vez. Esta forma de componer los espacios plásticos se puede encontrar en la mayoría de sus obras, en las cuales no interesan los motivos, este



Juan Bernal Ponce, *Luna*,
grabado en metal, 1981

rasgo se convierte en un sello que distingue la obra de Bernal Ponce.

Luna (1981) se basa en el contraste fondo/figura para plantear los elementos. Esta pieza incorpora otro rasgo frecuente en el grabado de Bernal es la presencia de soles/luna que se refieren al tiempo, al cambio, a los ciclos. La masa vegetal vibrante de formas, ritmos y movimientos parece elevarse hacia el cielo nocturno que ostenta una luna en movimiento trasladándose en la misteriosa oscuridad de la noche. *Luna* supera con creces la idea del paisaje como mera representación topográfica o inventario de especies; en este grabado existe una actitud profunda de contemplación y regocijo ante la naturaleza, una especie de fascinación ante el fenómeno de lo vital. Realmente *Luna* es un homenaje a la diversidad de la vida, una poesía al milagro de la fertilidad de la tierra, una oda a los ciclos vitales del planeta.

Amante de la música, Juan Bernal Ponce dedica parte de su obra a la idea del concierto. Representa teatros y escenarios, músicos y público, en emotivas imágenes que ofrecen la experiencia de los espacios sociales dedicados a este arte. En *Sonata* (1995), el grabador logra

concentrar la dirección de las líneas para comunicar la pasión de un momento en la ejecución de un concierto. Pianista y violinista aúnan sus esfuerzos para así conseguir la intensidad necesaria para transmitir al público la emoción particular del momento. En otros grabados de la serie, se aprecian las distintas fases del concierto, el impacto de las luces en el escenario, la magnitud de los espacios, la grandiosidad de la música, la actitud de los cantantes, la tensión de los músicos y el comportamiento del público. En cuanto a ello, el artista manifiesta:

(...) Por el oído entramos a un espacio dinámico y emotivo donde se estimulan los sentimientos más profundos. Los conciertos son un ritual oficiado por los músicos: hay luces, partituras, silencio. El público adopta curiosas actitudes y atuendo. No se resiste *la* tentación de dibujar en un cuaderno de bolsillo (...). (Bernal, 2000, p. 7)

En *Concierto doble* se mira ese aspecto peculiar que presenta Juan Bernal cuando se enfrenta con la conducta social; el grabador sabe captar miradas, actitudes y comportamientos y brinda, a veces, en las imágenes, a manera de susurro, comentarios irónicos.

En otras oportunidades presenta las convenciones o las modas en la vida social. Esta peculiar característica se desarrolla con más intensidad y audacia en los grabados que tratan el motivo de los museos y su público. El grabador realiza homenajes a algunos pintores de la historia del arte, en interesantes obras en las que se contrasta la magnitud y belleza de las piezas que decide incorporar, con las actitudes y conductas del público espectador.

En estos grabados Bernal Ponce propone unos museos imaginarios en los que la manera de utilizar los recursos de tamaño y escala realza las obras de arte y les concede una jerarquía particular en la imagen así creada. Entre los espacios resultantes deambulan turistas y locales que dibujan una especie de catálogo de las actitudes sociales frente a las artes. Las vestimentas caracterizan prototipos sociales y satirizan de alguna manera la apariencia y la conducta del viaje inducido a las salas del museo.

En *Gauguin en Berlín* (1999), las hermosas mujeres de los mares del sur, majestuosas y enormes, opacan al público que ante su grandiosidad se achica. Las dos nativas de *Merahi Metua no Tehamana,* pintadas por Gauguin



Juan Bernal Ponce, *Gauguin en Berlín,*
grabado en metal, 1999

en 1893, alcanzan una dimensión de realidad frente al puñado de espectadores que observan conductas estereotipadas. Bernal da a estas figuras una presencia más real y digna que aquella del público que las mira. Al hacerlo, realiza una afirmación sobre la posición del arte como producto de la cultura.

En *Homenaje a Rembrandt* (1997), el lienzo adquiere dimensiones gigantes ante el público que lo observa. La intensidad del claroscuro de la pintura se logra con un barniz al azúcar que permite dar una dimensión distinta al cuadro y contrastarlo con la concurrencia que le mira. En este caso, Juan Bernal escoge *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632), una gran obra del barroco holandés. Con estas versiones personales de grandes pintores, Bernal Ponce rinde un homenaje a los

artistas que admira y parece contrastar el mundo artístico y el sentido del gran arte con la costumbre del siglo XX del turismo cultural masivo, "consumidor" de instantes y objetos ilustres. En el *Homenaje a Rembrandt*, observamos que un personaje de la época mira desde el grabado como si se interrogara acerca del papel de los espectadores.

Lo mismo sucede en otro grabado de la serie, en el cual el Velásquez que destaca entre los personajes de *Las meninas* observa a quienes miran el grabado y parece interpelarles.

En esta pieza una dama salida de un cuadro deambula por la sala y se mezcla con los visitantes.

Al mirar estos contrastes, es inevitable pensar en las nociones de contemplación asociadas con la experiencia estética a lo largo del desarrollo de la historia y la filosofía del arte. A esta noción estética e histórica se opone el visitante moderno, a veces desenfadado en su atuendo y descuidado en su mirada; otras veces más interesado en ser él mismo un centro de atracción. También, se le muestra sumido en los rituales del público "erudito y sofisticado" del gran museo.

La visita (1990) presenta salas del museo en las que se observan *Los tres músicos* de Picasso (1921) y *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884-1886) de Seurat. Los cuadros se distinguen entre los espacios superpuestos que muestra la imagen. Entre las salas de exhibición y las obras se miran grupos de visitantes y, desde ese plano, un personaje que sale hacia otra sala, mira de frente, sus rasgos recuerdan al famoso pintor pos-impresionista Toulouse Lautrec, pero sugieren un autorretrato del grabador. En muchas obras, este autorretrato se esconde entre las multitudes o se define como el dibujante de la escena; en otras, es simplemente parte de la multitud.

En *Vernissage* (s.f.) se repite la impresión sobre esa división entre el público que asiste y las obras que se exponen; la situación le permite al grabador ejercer la facultad de la observación y hablar de actitudes y conductas sociales por medio de las vestimentas, los movimientos y las acciones. Cuando Bernal trata otros motivos se puede corroborar este interés suyo modulado por una conducta social, tratado con una mirada aguda que despliega visos de ironía, comicidad o comprensión.

Los grabados con el motivo del museo remiten a la temática de la difusión del arte a lo largo del siglo XX, a las relaciones entre obras y público y a las conductas sociales en determinados ambientes y espacios. También, en ellos se encuentra el amor profundo que Juan Bernal tenía por el arte, por grandes obras de la pintura occidental y por la magia de la ejecución orquestal. Los contrastes de escala entre obras y espectadores revelan esta reverencia que el artista tiene por la contemplación y la experiencia del arte. Concierto y museo configuran pequeños mundos dentro de lo urbano y son ambos producto de la civilización que genera el universo de las ciudades. Música y pintura, el arte en sí, se vive en un espacio, que pertenece a otro espacio, el gran espacio de la ciudad.

Todos estos grabados acerca de la experiencia con el arte están estrechamente vinculados con aquellos que retratan las ciudades; pues en esta serie importan tanto los edificios y lo urbano como los habitantes de esos espacios. Mediante el símil de sitios públicos de reunión como un bar o un café, Juan Bernal propone que la ciudad es, más que un espacio físico, un espacio social y también cultural, cuyo escenario es la edilicia y la arquitectura. El grabador y arquitecto expresa:

(...) Las ciudades: Son la obra maestra de las civilizaciones, sus calles, sus monumentos y su paisaje emiten intensos mensajes de historia y belleza. Cada ciudad despliega encanto propio (...). (Bernal, 2000, p. 9)

En los grabados que dedica a lo urbano y a la ciudad, Bernal penetra en los meandros del concepto de urbe y, con maestría, selecciona edificios paradigmáticos rodeados de detalles y estructuras edilicias, generalmente acompañados de grupos humanos que interactúan y se desplazan por plazas, parques y calles en su quehacer cotidiano. La noción de ciudad en Bernal está acompañada de la presencia de lo humano. En pocas ocasiones el interés se desarrolla exclusivamente en transmitir la sensación que la presencia del edificio produce en el grabador, y aún en estos casos –muchos de ellos escenas nocturnas– se percibe la intención de lograr ambientaciones y atmósferas que el entorno citadino consigue por la configuración espacial peculiar que muestra; crea, así, un espacio cultural con características singulares. Bernal Ponce realmente proyecta, porque la comprende, la esencia del paisaje construido por el ser humano; paisaje que viven y experimentan los habitantes de una ciudad.

La plaza sin tiempo (s.f.) es un buen ejemplo de este tipo de enfoque. En este metal se tienen aspectos históricos de lo urbano; por medio de los estilos arquitectónicos se conocen etapas diversas del desarrollo de la ciudad, desde la arquitectura doméstica hasta los grandes edificios corporativos. Al hacer esto, el grabador contrasta el detalle decorativo con el cuerpo volumétrico de la arquitectura moderna y brinda enfoques generales y específicos de los elementos seleccionados para integrar la imagen. Aspectos de la cultura moderna se condensan en las vallas publicitarias y sugieren elementos de la dimensión social de la vida citadina; esto se completa con los personajes que transitan por los lugares creados por el grabador. Los espacios urbanos de Bernal Ponce poseen elementos descriptivos reales que se muestran con detalle; empero, estos se funden con edificios creados por el grabador –ideas de lo arquitectónico y de lo urbano–. Esta combinación configura la ciudad tipo que interesa a Juan Bernal, una ciudad-concepto que incorpora lo humano.

Tríptico urbano (2001), composición con tres placas, une tres escenas con calles, vehículos, trabajadores y transeúntes. En estas imágenes se transmite la pujanza del diario acontecer de la ciudad, el desarrollo de elementos y detalles referidos –más que a la edilicia– a las gentes que viven y trabajan en el tejido urbano. La ciudad es también esto: sus servicios, sus trabajadores, su mantenimiento y su economía. Se integra, aquí, el paisaje social y económico que es la ciudad. Lo citadino se resuelve en el movimiento, el cambio, lo vital. La pieza titulada *Autopista* (1986) muestra esa pujanza del desarrollo de lo urbano: puentes, autopistas, espacios que crecen hacia lo alto, luces, pequeñas barriadas y multitudes; todo bajo la plácida luz lunar. Bernal consigue en esta obra un contraste entre la simplicidad del cielo nocturno y el movimiento que plantea que la ciudad está viva, que se expande, que se hace más compleja e intrincada y que en esa especie de torre ascensional habitan y se mueven muchos seres humanos.

El uso de múltiples escalas y enfoques perspectivos simultáneos le permite a Bernal referirse al anonimato de los citadinos y, simultáneamente, resaltar a algunos de ellos como si deseara singularizarlos y contar sus historias personales. Bernal (2000, p. 7) dice: "(...) me place exagerar las perspectivas, desarmarlas y reinventar la escenografía urbana (...)".

La idea de ciudad es, entonces, activa y cambiante; la ciudad es también el escenario de las vidas y acciones de los seres humanos. Hombres y mujeres diariamente desarrollan sus vidas en estas calles, transitan por estos puentes y espacios, se sientan en una banca del parque, esperan en grupos, se miran uno a otro en el interior de una habitación, habitan un barrio tranquilo, recostado en el tiempo, y también están inmersos en el trajín vertiginoso de una vida agitada. Una ciudad está compuesta de mil y una historias, de mil y una circunstancias y perspectivas. El grabador acota:

(...) Puedo leer el paso del tiempo sobre las masas de cemento que se deterioran bajo la canícola de Miami Beach, o la permanencia de la tarde violeta detenida en la ventana de un café, mientras la concurrencia anónima de los conciertos y de los palacios del consumo deambula tras el fantasma elusivo del tiempo perdido y la soledad. Las multitudes fatigan el asfalto y cada ser es un número perdido y ausente. Sin embargo, este drama no empaña la magnificencia del paisaje ni la impecable geografía de rascacielos y horizontes o la conmovedora simplicidad de las casillas del suburbio: la ciudad como obra construida posee la dimensión simbólica de un monumento. (Escenografía urbana, 1988, Café del Teatro Nacional)

Esto lo dice Bernal por medio de una composición medida y pensada para lograr todas estas complejas realidades bajo la aparente sencillez de la imagen. El diseño de los espacios y el juego de acercamientos y alejamientos permite a los espectadores tomar el tiempo para escudriñar la imagen en sus múltiples niveles y comprender la urdimbre de las "babeles" de nuestro tiempo.

En esta aguafuerte, la combinación de espacios geométricos cerrados, contrastada con las formas curvas, iluminadas y realizadas con trazos firmes y veloces, establece "el tempo" de la ciudad, de sus energías diversas y de sus polaridades. En la parte superior del metal reina la placidez; nubes, luna, inmensidad, esta dimensión natural contrasta con la actividad intensa que desarrolla la placa inferior, la comparación lleva a otra dimensión de la idea de Bernal acerca de lo humano y lo natural que ciertamente expande su entendimiento de la vida:

(...) me place exagerar las perspectivas (...). Otras veces casi no altero la estructura del paisaje porque como está es perfecta. En el cielo aparecen la luna

o el sol, formas que convocan la inmensidad cósmica (...). Dibujando se comprende el espacio y la forma, es una manera de comulgar con la totalidad de lo existente (...) (2000, p. 7).

Como se puede ver, en Bernal Ponce la creación de imágenes artísticas es un proceso de pensamiento que colinda con la dimensión reflexiva de la filosofía.

Más ejemplos de esta idea se encuentran en los grabados titulados *California Street* (s.f.), *San Francisco*, (1986) y *Calle Market 11 am* (s.f.).

Pintor de domingo (1999) muestra un poco de la vida en París, amor de juventud del artista, el transcurrir de las gentes y al pintor aficionado que retrata la gran Notre Dame. Así se comprueba la unión que en las imágenes urbanas de Bernal Ponce tienen la ciudad y sus habitantes. Otras escenas ambientadas en París (*La friterie*, 1997) reconfirman la idea. Muchos grabados muestran sitios de reunión como el café, especialmente su gente, que se mueve y conversa, que se exhibe y que mira. Los espacios se iluminan con reflectores y *spot lights*; los ambientes son modernos o con acentos históricos; las gentes se pierden en la masa o se destacan por su porte o vestimenta, por su sencillez, soledad, animación o arrogancia. No faltan las bellezas que se deslizan angelicales o los extravagantes que no quieren pasar desapercibidos, y entre ellos el dibujante, el observador que atento ubica toda esta "puesta en escena" frente a una gran ventana desde la que surge la ciudad y sus detalles (*Café en Berkeley*, *Café en Nueva York*, 1986, *Claire de lune*, 1991).

En el catálogo de la exposición *Escenografía urbana* (1988, Café del Teatro Nacional) Bernal Ponce manifiesta:

(...) La ciudad es un hecho trascendental y cotidiano al que no puedo acercarme sólo provisto de admiración estética; la obra mayor de la civilización encierra significados ocultos, contenidos sociales, tramas y dramas individuales y colectivos que sostienen la urdimbre de su escenografía pictórica (...).

Las ciudades representadas por Juan Bernal son muchas: Guanajuato, Panamá, Cuzco, Florencia, Berlín, San Francisco, Taxco, Pisa, Valparaíso, San José. En 1988, la Universidad de Costa Rica publica dentro de su Programa de Rescate y Revitalización del



Juan Bernal Ponce, *Barrio de Amón*,
grabado en metal, s.f.

Patrimonio Cultural (Herencia) un pequeño tomo titulado *Ocho ciudades y un poeta*, escrito e ilustrado por Juan Bernal Ponce.

En esta publicación, Bernal Ponce desarrolló los contenidos de algunos de los programas de su espacio radial en la Radio Universidad de Costa Rica sobre urbanismo y ciudades, programa que tuvo gran acogida y logró reconocimientos internacionales.

Las ciudades seleccionadas para el texto fueron Panamá, San José, Puerto Limón, Antigua, Granada, Tegucigalpa, Ciudad de México y Guanajuato.

Desde 1982 hasta el 2001, el itinerario de ciudades se acrecienta y diversifica dando fe del interés y el placer que posibilitan la fusión de arquitecto y grabador para moldear al artista que ama su profesión.

En algunos de estos grabados, la dimensión poética se torna importante y el autor crea escenas líricas y pintorescas de cierto encanto y ensoñación; es el caso de *La torre* (1999), *Pisa* (1982), *París* (1997) y *Barrio* de *Amón* (s. f.). El conocimiento que Juan Bernal posee de la



Juan Bernal Ponce, *Campo/ ciudad*,
grabado en metal, 1989

ciudad desde su faceta de arquitecto y, particularmente, desde el estudio de la historia de la arquitectura, aunado a una actitud investigativa que lo caracterizó, lo llevó a escribirartículos y ponencias. En 1993, se publicó su libro *Ciudades del Caribe y Centroamérica: del siglo XV al siglo XIX*. En su obra plástica se unen el conocimiento disciplinario y la estética para conformar una unidad de contenido y forma en la que se expresa su sentir por la obra urbana como hecho histórico, plástico y cultural. En una de sus varias declaraciones, escribió:

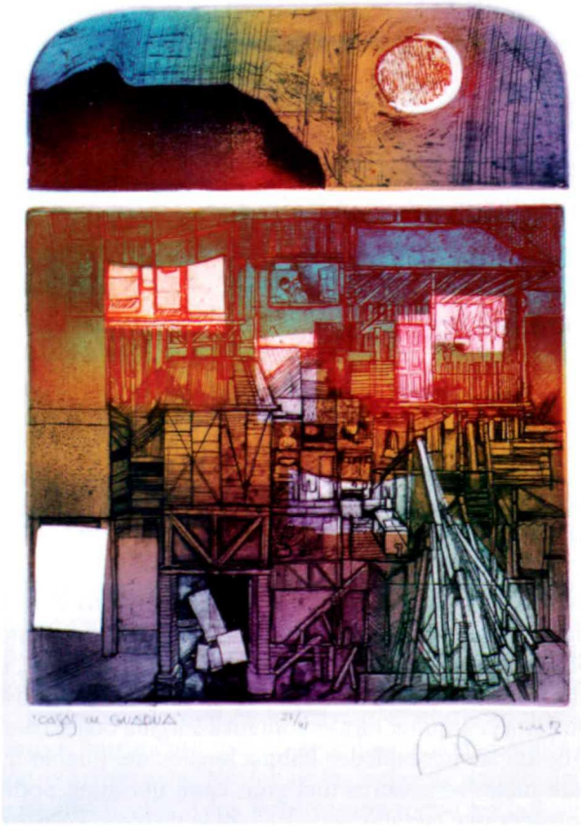
(...) La televisión y los "mass media" han banalizado las imágenes arquetípicas usándolas hasta el agotamiento en un periodismo mercantil y barato; me resisto obstinadamente a dejar que me despojen de la poesía y del encanto natural de las ciudades que he conocido y amado: "Esta exposición es un ejercicio más realizado para recuperar el significado humano y estético del ambiente construido por el hombre (...). (*Escenografía urbana*, 1988, Café del Teatro Nacional).

En una pieza de 1989, titulada *Campo/ciudad*, Bernal Ponce rinde una imagen que relaciona la ciudad con el campo. A manera de torre ascendente, se viaja desde el surco del sembradío al imponente y sofisticado rascacielos, como si hubiésemos sido testigos históricos del fenómeno urbano de Occidente. De pequeñas casitas hechas en una fina trama de líneas y formas geométricas, se sube a las grandes construcciones citadinas, desde cuyos núcleos sale humo que se eleva hasta los cielos. Sobre la superficie se sugiere el lecho de un río, y se resalta la curva del contorno terrestre. En las alturas, agazapada entre las sombras contempla la luna. *Campo/ciudad* puede leerse como conciencia de los riesgos del crecimiento desmedido; ahora la ciudad se mira desde fuera, desde sus efectos en el entorno y es, entonces, metáfora de la relación medio ambiente-crecimiento y desarrollo.

La imagen de la portada del catálogo *Arquigraba 79* ofrece una escena semejante, en la que se destaca la red de conexiones entre pequeñas y grandes ciudades, y se contrasta el humo de las industrias con el patrón de los surcos y sembradíos. Esta especie de "mapa" sugiere, también, la curva del planeta y su relación con el cosmos por medio del sol naciente. La noción de crecimiento invasor es contundente.

En otros paisajes del grabador se aprecia una dimensión distinta que muestra el interés de Bernal Ponce por problemas humanos vinculados con lo urbano. Es el caso de *Casas de Guadua* (1986), en donde el artista muestra la arquitectura espontánea surgida como resultado de las necesidades habitacionales del pueblo. En este metal se observa una gran casa, que bien podría considerarse metáfora que sugiere la vivienda construida en condiciones precarias. En la imagen, la estructura crece y crece para albergar a muchos y alcanza grandes dimensiones. Parece, por su configuración, el resultado de una construcción improvisada que surge y se define por la necesidad inmediata. La connotación de estas construcciones bien podría asociarse con el tugurio.

Si se habla de este tipo de vivienda, se habla de áreas problema, generalmente asociadas con la idea de lo urbano. La conciencia de este fenómeno ha estado presente en la pintura costarricense; se nota en la obra del arquitecto Rafael Ángel García, correspondiente a la primera década de los setenta. En estas obras, la huella de lo humano se adivina en objetos de uso diario y en ropas secándose al sol. Juan Bernal Ponce va más allá e incluye figuras humanas en las representaciones de estos caseríos. Se pueden observar a través de las ventanas, puertas y balcones tras los que se asoman. Conversan entre ellos, miran hacia fuera o revelan su presencia en un balcón embellecido con plantas bien cuidadas.



Juan Bernal Ponce, *Casas de Guadua*,
grabado en metal, 1982

Desde su llegada al país, Juan Bernal tuvo contacto con los lugares de descanso y vacación que frecuentaban los costarricenses. Su libreta de apuntes y bocetos atestigua el interés del artista por detalles del paisaje natural, arquitectónico y cultural del país. Un grabado titulado *El Caribe* (1997) muestra las típicas casas del área limonense levantadas sobre pilotes y rodeadas de estructuras de madera para procesar el cacao. De esta imagen, predominantemente descriptiva de un tipo arquitectónico vernáculo, Bernal Ponce pronto pasa a incorporar otros aspectos de su interés al grabado.

En obras que hablan de la vida en Costa Rica, Bernal se interesa en plantear la vivienda conjuntamente con quienes la habitan, a manera de retrato. Este es el caso de *La familia*, aguafuerte a color de 1996. En este metal, el interior y el exterior de la casa se confunden y se mezclan para ofrecer ambientes humanos y el techo que les cobija. Enmarcada por la selva, la vivienda muestra detalles de las formas de vida y caracteriza a sus habitantes. Arquitectura vernácula y costumbres de sus habitantes se plantean como unidad indivisible. *La familia* sugiere la zona atlántica del país por lo particular de la arquitectura, por los productos que se miran y por el paisaje. Las vestimentas aluden al clima y acentúan las diferencias generacionales.

En *Vecindario atlántico* (1987), con el recurso de la modificación y la combinación de perspectivas y escalas, Bernal permite contactos de cercanía relativa con los habitantes del típico vecindario. Los grabados muestran de forma simultánea el exterior y el interior de las edificaciones y permiten apreciar acciones humanas dentro y fuera de las casas. Bernal Ponce resume en las conductas de los habitantes del tugurio diversas actitudes frente a la vida: amistad, coloquio, incomunicación, curiosidad, maternidad, niñez, vida de barrio, resignación y esperanza. Las estructuras hechas con viejas maderas contienen vida y costumbres de personas de carne y hueso que las habitan día tras día.

Este sentido de la incorporación de lo humano al paisaje urbano es un contenido importante de las imágenes de Bernal Ponce. En el catálogo de su exposición del 2003 plantea: "(...) Los lugares y la gente son tan fascinantes que yo no podía sino dejar un testimonio de mi fascinación ilusionada y mágica por el espacio en que vivimos cada momento (...)" (Teatro Nacional, Galería Enrique Echandi, 2003).

En la descripción del cotidiano: los amigos en la barra, los niños volando barriletes, las antenas de televisión... Bernal Ponce incorpora la noción del ocio. *La ola* (1995) es un buen ejemplo de esa tendencia del discurso de Juan Bernal, ambientado en la zona atlántica del país (las casas sobre pilotes, las maderas arrastradas por las corrientes, las palmeras y las olas), el paisaje es el escenario para bañistas y deportistas. El ojo del grabador resume conductas, actitudes y presencias y ofrece –al igual que lo hace en las imágenes urbanas– el horizonte de lo humano. Tirarse al sol, mirar a los demás, jugar en la playa o practicar el "surf" entre las olas van hilando aspectos de nuestra cultura que se reconocen y con los que se reafirman ideas sobre lo propio. El aguafuerte al color *Moto loca* (1995) es otra imagen en la que se

aprecia la particular visión que de la conducta social tiene el grabador y en la que humor y análisis se dan la mano para construir un paisaje de lo social-cultural. *Dúo* (1993), *Punta Uva* (1995), *Desde el ferry* (1995), *Tennis* (1998), *Papalotes* (2001), *Mejenguita* (2002) y *Tarde en el mar* (2009) constituyen ejemplos de la actitud mencionada.

Algunos grabados realizados en el 2003 se refieren a la arquitectura asociada al cultivo del café, una pequeña serie de ellos muestra títulos como *Recibidor de Santo Domingo*, *Recibidor La Libertad*, *Recibidor San Antonio de Escazú*. En estos se interesa por los detalles y peculiaridades de esta arquitectura espontánea creada con fines vinculados al desarrollo económico del país.

Los metales de Juan Bernal trataron también el paisaje urbano josefino, escenas del corazón de la ciudad que incluyen las zonas cercanas al Teatro Nacional, el trajín de vendedores y transeúntes, la catedral, algunos parques y el pintoresco barrio Amón son de los mejores trabajos del artista. Con base en dibujos meticulosos, los metales permiten apreciar la ciudad y sus edificaciones desde un enfoque que incluye distintos momentos históricos, por medio de los edificios que se incorporan. La vida en los alrededores del teatro, las cuestas de Amón y sus casas antiguas, llenas de delicados y exóticos detalles, dan vida a esta visión amorosa del San José de ayer y de hoy.

En el año 2003, Juan Bernal Ponce realizó dos versiones del grabado titulado *Barbie's Street*. En estas piezas se observa una composición tipo *collage* en la que destacan imágenes asociadas con la cultura visual masiva del siglo XX. Estas referencias de imagen se logran en el grabado por medio del proceso técnico de transferencia. En el resto de la imagen construida con partes diversas del contexto urbano, se adivinan los edificios josefinos y se descubren conductas sociales inducidas por la complejidad de la vida citadina en centros urbanos crecientes en complejidad, dimensiones y problemáticas. Estas escenas contrastan con las de los antiguos barrios josefinos y sugieren los ambientes de la publicidad y el *mall*. Son imágenes críticas de los procesos de transformación que traen consigo cambios en una dinámica de aculturación acelerada.

Los cambios del perfil urbano que se aprecian en *Barbie's Street* son el resultado de la reflexión que Juan Bernal había compartido con los costarricenses en artículos como el titulado *Reflexiones sobre el San José de 1990*, profusamente ilustrado y publicado por la Revista *Herencia* de la Universidad de Costa Rica (1990).

Esta preocupación por la ciudad como sujeto vivo y cambiante se nota en la entrevista ilustrada con dibujos sobre San José que Bernal Ponce hiciera a Roberto Segre, famoso arquitecto latinoamericano, y que se publicó en la revista *Herencia* (1991).

Temas distintos a los usuales en este artista son una serie sobre la conquista de América y algunos grabados acerca de la creación artística realizados bajo la tipología del "atelier" y la modelo.

En el primer grupo contrastan, por lo general, dos ambientes o sensaciones: uno denso, nervioso y abigarrado con otro de formas simples y reposadas. En algunos (*La noche triste*, 1990) la plancha superior presenta un tranquilo paisaje de las cordilleras nevadas de los Andes, realizado con pocos elementos y gran simplicidad en las formas. En la parte inferior destaca una pesada urdimbre de líneas veloces y agitadas tras las que se esconde el ejército agresivo, la carabela encallada en la selva y las máscaras y efigies de piezas precolombinas que, a manera de estandartes, enfrentan al enemigo. En la esquina inferior derecha, un guerrero herido es abrazado por la muerte. La superficie está saturada de líneas y movimiento, y comunica tensión, agresividad y confusión en una forma de caos del que surgen las figuras.

Conquistadores en la selva (1990), con una composición muy semejante a la de *La noche triste*, coloca ahora en la esquina inferior la figura inerte de un indígena.

Dentro de la masa "barroca" de las líneas, se ocultan personajes y objetos para fundir distintas ideas sobre lo europeo que sugieren la muerte, la sensualidad y el arte acompañando a la soldadesca amenazante.

Otras imágenes como el grabado que sirve de portada a la revista *Herencia* (volumen 2, nº 2, 1990, Universidad de Costa Rica) enfrentan la impecable arquitectura de Sacsahuamán y Machu Picchu con el impetuoso escuadrón de conquistadores. Se establecen así dos áreas de distinta naturaleza: una limpia, silenciosa, simple y ordenada; versus otra ruidosa, cargada y dinámica que se abalanza sobre la tranquilidad del mundo indígena. En el segundo plano se erigen las torres de las catedrales



Juan Bernal Ponce,
Artista y modelo,
grabado en metal, 2003

cristianas sobre los macizos muros de piedra inca, a un lado, en el primer plano, contemplan con resignación dos mujeres indígenas ataviadas como hoy lo hacen los habitantes del altiplano peruano. En la parte superior del grabado, unas ciudades imaginarias perfectamente encuadradas en figuras geométricas, recuerdan las composiciones de Torres García y parecen imágenes urbanas de otras épocas aún por venir. En esta pieza se interceptan las épocas y los tiempos para ofrecer una reflexión sobre el fenómeno dramático de este histórico enfrentamiento de culturas. Mirando el grabado, se evoca el pensamiento del artista tal cual lo cita Carlos Guillermo Montero en el catálogo de la exposición *Bernal-Ponce Pinturas y Grabados* de la Galería Arte Actual en Santiago de Chile (1993): "(...) La vida continúa, como toda la vida, pero bajo la sordina constante de haber perdido parte de la identidad y todo el pasado (...)".

La conquista (*circa* 1990) escenifica de forma más directa el planteamiento binario entre las culturas en conflicto. Al dividir el plano visual en dos áreas muy delimitadas en las que contrasta el dinamismo caótico (espacio en el que se desplazan las huestes invasoras) con el silencio y la quietud de las formas simples presentes en montes, volcanes y ciudades del mundo amerindio, el grabador establece la dicotomía imaginada entre nativos y extranjeros y el conflicto entre culturas.

En algunos de sus grabados, Juan Bernal Ponce planteó la idea de la creación artística, para hacerlo usó la metáfora del estudio. En 1993, creó una imagen que tituló *Pintor y modelo*, el grabado en blanco y negro presenta un bodegón de frutas tropicales y se observa al pintor, quien da la espalda a esta pintura y sostiene un pincel en la mano. Al lado del artista, sobre una pequeña mesa, un cráneo. Tras el lienzo surge amenazante la figura de un lobo desorbitado que aúlla; curiosamente, sus patas son piernas humanas con botas. De la prenda que viste el pintor sale el pene erecto, símil de excitación.

La modelo a la derecha, con las manos sobre sus caderas, contempla la noche y la luna. Sobre el piso del estudio se desliza una gran iguana que mira a la modelo. Iguana y lobo parecen ser *alter ego* del pintor. Complacencia, ira, deseo de poseer la belleza, monstruosidad y lirismo acompañan al artista en su lucha por concretar una imagen en su lienzo.

En 1997, en *Pintor en el taller* se observa un autorretrato de Bernal de cara al espectador, lo acompaña, sobre la pared del estudio, una obra de

Pablo Picasso. En el estudio, cebollas, vino, frutas ,pinceles y herramientas de trabajo. En el lienzo se aprecia una pintura de la serie de los museos imaginarios. En este grabado se rinde un homenaje a Picasso y se ofrecen símiles de la creación por medio de los objetos que pueblan el estudio.

Del 2003, *Artista y modelo* remite a escenas similares que realizó Picasso sobre el pintor y su modelo para referirse a la naturaleza de la creación. En este trabajo de Bernal, el pintor aparece desnudo rodeado de seres fantásticos, un tanto grotescos y de una rebosante canasta de frutos tropicales. Se recuesta frente al lienzo vacío y contempla con lascivia y excitación la belleza desnuda de la modelo que "flota" en el espacio del taller recordando una escultura clásica. Afuera –en la oscuridad de la noche– brilla el cuarto creciente lunar. La escena reúne el placer, el erotismo y la autocomplacencia del creador y, a la vez, expone sus monstruos; aquellos que lo acosan y atormentan cuando el lienzo no consigue llenarse de colores y de formas. La aplicación del color divide la escena en dos espacios: uno iluminado y cálido, el que ocupa la modelo; otro un tanto sombrío, en donde el pintor y su *alter ego* emergen de la oscuridad.

Como otros grabadores nacionales, Juan Bernal Ponce elaboró ilustraciones para diversas publicaciones. En 1995, trabajó diesciséis aguas fuertes para el libro *Fadrique Gutiérrez. Hidalgo extravagante de muchas andanzas*, escrito por Luis Dobles Segrega y publicado por la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (EUNED). En estos grabados, textos e imágenes conviven en estrecha y equilibrada relación. Entre ellos, el llamado *Era un artista* (1993) contiene una representación alegórica del espíritu artístico de Fadrique. En la imagen se repiten algunas de las figuras y símbolos usados por Bernal en los grabados que se refieren a la creación y al artista. Con un desnudo y la leyenda, "Fadrique Gutiérrez era un artista ante todo y sobretodo", escrita sobre un lienzo aparece la modelo y unos frutos, símbolos de la fuerza creativa y la belleza plástica. Es posible que Fadrique haya sido el autor del primer desnudo escultórico del arte costarricense después de la Colonia y que Bernal Ponce deseara destacar este hecho con las figuras que incluye en la ilustración.

El grabado de Juan Bernal se sostiene en el dibujo. La línea se convierte en el elemento más fundamental de comunicación y expresión. En las imágenes sobre arquitectura, la línea es el elemento intelectual que define y da contorno e identidad. Líneas y formas, regidas por la geometría y un manejo notable del espacio plástico, conceden a las matrices un manejo espacial fundamentado en la aplicación del conocimiento de los principios de orden y génesis de forma/espacio que, en este autor, denota su formación como arquitecto y su experiencia en la docencia de los principios del diseño.

En obras como *Mi cerro* (1998) es posible observar este principio de organización espacial, mediante el cual Bernal construye una estructura basada en el estudio analítico de un fenómeno espontáneo de crecimiento urbano, el cual se somete al orden de lo plástico/visual para darle carácter desde lo artístico. Aconsejado desde sus inicios por su maestro Hermosilla, Bernal dibuja y estudia las estructuras constructivas de la arquitectura vernácula y aprende a sintetizar el complejo paisaje de la ciudad de Valparaíso. En este grabado, Bernal aplica las ideas y los principios que Pablo Picasso y Braque usaron en los inicios del cubismo, al resolver los paisajes realizados alrededor de 1908 - 1909 en *Horta de Ebro*, en *L'Estaque y en La Roche-Guyon*, pinturas en las que estos autores lograron una síntesis entre lo plano y lo tridimensional, al aplicar el principio de perspectiva múltiple. El paisaje de Valparaíso, con una topografía particular, se presta a soluciones de este tipo y Bernal lo había resumido en sus múltiples facetas y había expresado las conclusiones de este proceso en su catálogo *Un chileno en Costa Rica* (Museo de Arte Costarricense, 2000, p.5)

(...) La lección inolvidable me fue impartida por Valparaíso, ciudad donde las perspectivas son simultáneas y las leyes de la óptica no pueden explicar escorzos imposibles y alarmantes alteraciones de las leyes de gravedad. Cuando las escaleras suben hasta el cielo y los barcos se posan en los techos, cuando los burgueses leen el periódico balanceándose en un carrito sobre el abismo, el principio de realidad se va diluyendo y la poesía se filtra en los resquicios de la cotidianeidad. El otro pilar de la obra de este grabador es el color concebido como un elemento estructural constructivo, además de ser principio afectivo que permite lograr atmósferas y estados anímicos particulares.

En *La cuesta larga* (2000) o *La torre* (1999), por ejemplo, se encuentra el contraste por complementariedad y el tipo de luminosidad que concede una dimensión



Juan Bernal Ponce,
Fast food,
grabado en metal, 2002

afectiva a la imagen. En *La cuesta larga*, el color alcanza una dimensión onírica, casi fantástica que con el peso de la noche da misterio y un "clima" excepcional a las callejuelas, muros y edificios, a veces fantasmales, que dan rostro a la ciudad. En esta plancha los colores se diluyen unos junto a los otros en los propios límites, en donde se tocan para borrar la sensación lineal de borde. De esta manera, Bernal desarrolla una idea plástica que pulirá constantemente; con esta noción, construye una estructura conceptual de color no descriptivo que se superpone a la compleja estructura de las formas sobre el plano visual.

La convivencia de estos dos órdenes en la imagen: uno de formas y espacios basado en lo lineal, y otro de manchas de color que iluminan sectores del grabado, es frecuente en la obra de Bernal. El color se constituye como estructura independiente de las formas en la que se concreta un orden geométrico, que se dibuja en su transparencia sobre figuras y objetos.

Independientemente de la función descriptiva, cada color establece un área de interés en la totalidad de la imagen y constituye una capa o piel que enriquece la imagen y acentúa la dimensión sintáctica del trabajo. *Tennis* (1998), *Tríptico urbano* (2001), *Fast food* (2002), *Tarde en el mar* (2009), *Casas de Guadua* (1982), *San Francisco* (1979), *Domador de fieras* (1979), *Selva tropical* (1989) son grabados en los cuales esta característica resalta.

En 1987, Bernal Ponce terminó los grabados *Signo*, *Variación # 3 y Variación # 4*, en los cuales se hace explícito su interés por la composición entendida como juego de posibilidades estructurales-formales sobre un espacio dado. En estos grabados, la construcción de la forma se decide más por las figuras geométricas, independientes de toda figuración descriptiva. Dentro de la idea de estructura urbana o arquitectónica, Bernal organiza y crea diversas y variadas composiciones de carácter lúdico/estructural en las que lo urbano se resuelve como concepto y no como síntesis o figuración. Con el uso de plantillas y distintas placas, Juan Bernal desarrolla una inmensa complejidad y una riqueza enorme en el diálogo entre forma y espacio.

CAPÍTULO 10

El resultado de las aulas universitarias: tercera generación de grabadores del país

Efraín Hernández Villalobos



Alberto Murillo Herrera,
Bosque nuboso N°5 (detalle),
xilografía,
2014



Adrián Arguedas,
Figura 16 *(Monumento IV)*,
xilografía y dibujo, 2001

A finales de la década de los ochenta y principios de la década de los noventa se destacó un grupo de jóvenes grabadores educados en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional.

Juan Luis Rodríguez, Luis Paulino Delgado, Álvaro Duval, Ana Griselda Hine, Rudy Espinoza, Rolando Garita y Héctor Burke fueron todos, en distintas épocas, profesores de los Talleres de Grabado de las universidades estatales o guías y tutores personales de nuevos futuros grabadores. Estos artistas formaron, con su ejemplo profesional y con su contacto diario en las aulas, a una novel generación de grabadores, quienes expandieron las fronteras de este proceso técnico con su producción. Esta joven generación renovará formatos y aspectos técnicos y conceptuales que darán otras dimensiones al grabado en Costa Rica. Hoy, algunos de ellos son a su vez profesores y forman a los futuros grabadores del país. Dentro de esta generación se ha seleccionado como representativa la obra de Alberto Murillo, Adrián Arguedas, Sila Chanto, Hernán Arévalo y Edgar León.

ALBERTO MURILLO HERRERA

Alberto Murillo Herrera estudió Grabado luego de haber intentado desarrollar sus intereses profesionales en agronomía, concretamente en zootecnia.

Existía en su casa y en su familia el hálito de lo artístico por ser sobrino nieto del grabador Amighetti e hijo de la pintora Grace Herrera.

Reforzó su decisión la influencia de Francisco Amighetti, de cuya obra llegó a ser impresor. El contacto en las aulas con Luis Paulino Delgado, José Luis López Escarré y algunos cursos recibidos con el japonés Hodaka Yoshida y con el francés Claude Huart, dentro del ámbito favorable generado por el CREAGRAF, alentaron su decisión. Estas experiencias lo convencieron totalmente de que su vocación estaba en las artes visuales.

Para el momento de sus inicios, dice Murillo (conversación personal, 2011) que eran muy pocos los alumnos que decidían hacer del grabado su carrera, la mayoría tomaba cursos aislados sin la intención de dedicarse exclusivamente a esta técnica.

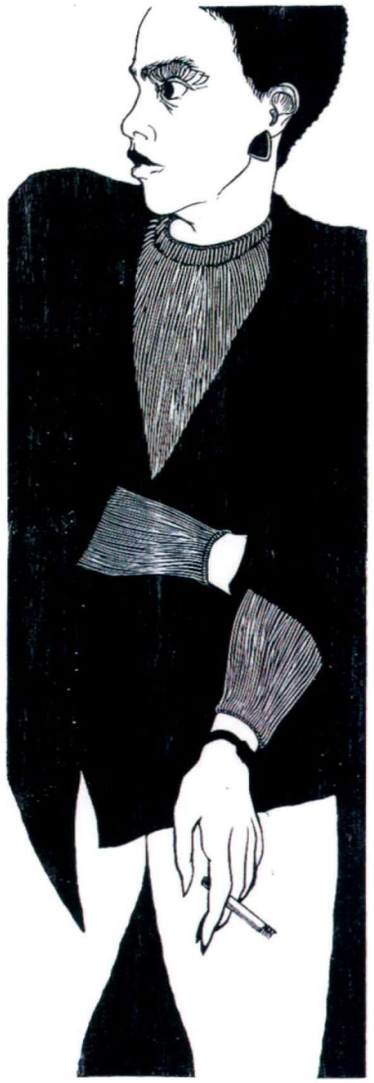
Algunos docentes llegados al país con el CREAGRAF (Anthony Gorny, Bill Kelly) y un viaje para conocer la cultura japonesa en donde pudo acercarse al taller del maestro Yoshida terminan por consolidar la decisión tomada.

Murillo refina sus conocimientos con una beca que lo lleva a los Estados Unidos, a la Universidad de Iowa, a obtener una Maestría en Bellas Artes en la especialidad de Grabado en 1995 y otra Maestría en Artes con una subespecialidad en el área de Dibujo, un año antes, en 1994.

En 1991, logró una Mención Honorífica en el Salón Nacional de Grabado "Francisco Amighetti", auspiciado por el Museo de Arte Costarricense. En 1996, alcanzó el Gran Premio y Medalla de Oro en la X Bienal Iberoamericana de Arte, organizada por el Instituto Cultural Domecq, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

En el año 2000 fue galardonado con el Premio Nacional de Cultura "Aquileo J. Echeverría" en Artes Plásticas por su labor del año anterior.

Alberto Murillo manifiesta que en su obra importa mucho el entorno en que se encuentra; dice que su referente inmediato, aquello que le impresiona o afecta, incide en la selección de sus motivos y temas. Al hablar así, se refiere a las personas con quienes convive, a su familia, a las situaciones sociales o culturales que debe presenciar y a los pensamientos que surgen ante todos estos estímulos. Murillo plantea (conversación personal, 2011), que aprendió del maestro Amighetti y su obra que lo particular y personal puede convertirse en "universal"; y que la honestidad de lo que se piensa y se siente es lo que, por su autenticidad, puede llegar a ser un referente compartido; referente que, eventualmente, alcanza un significado de carácter general, válido



Alberto Murillo Herrera, *Retrato a Julia*, xilografía, 1991

para más seres humanos, al que se suele llamar "universal" en la cultura occidental. Por esta razón, su obra parte de los estímulos que su sensibilidad escoge como puntos de partida para iniciar una temática o un conjunto de imágenes.

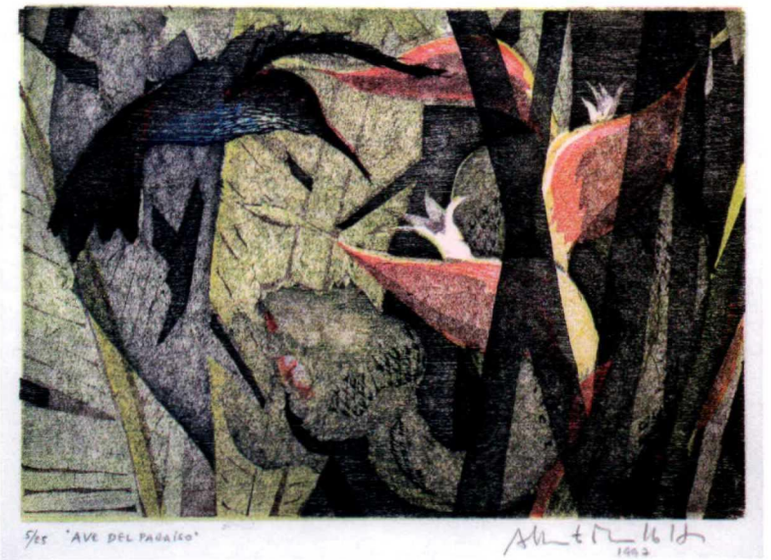
De su producción inicial es importante resaltar la serie de retratos de su musa y cónyuge Julia. En 1989 y 1990, Murillo realiza varios retratos de Julia. La estrategia visual es la de resaltar al personaje al colocarlo en un ambiente que le enmarca y que define su posición y lenguaje corporal. Los retratos #4 y #5 de 1989 se elaboran utilizando el recurso de fondo/figura y la noción de silueta. En estos grabados, la posición sedente de la modelo y la colocación de su rostro sugiere estados anímicos o actitudes distintas; en uno la mirada es lejana y el cuerpo se siente reposado y distante; en el otro, la tensión de las extremidades se torna liviana e informal con la suave caída de los dedos que contrastan con la expresión ligeramente desafiante del rostro. Con pocos elementos, solamente unas líneas y un diseño de luz, Murillo logra este acercamiento a la afectividad de su modelo.

En la xilografía *Sin título* (1991), Julia se muestra sofisticada y atenta. La verticalidad de la composición crea líneas diagonales en las posiciones de los brazos y la selección de las texturas visuales, junto con la sensación de lo plano, lo cual concede variedad y riqueza a la forma. El diálogo entre las áreas blancas, negras y la textura de las zonas en gris hace del plano plástico un espacio estructurado que añade a la actitud del personaje. En *Retratos a Julia* # 17, la diagonal que define la presencia de la modelo y el juego de las líneas, junto con los diseños de las prendas, otorgan variedad a las superficies.

Una vez más, el contraste entre las manos y el rostro añade variantes a la expresión facial. Los retratos de Julia, convertidos en un libro de artista, constituyen un estudio de las expresiones humanas pleno de riqueza en la observación de los aspectos afectivos y de las actitudes, además de ser un ejemplo de meticulosa y bien articulada composición. La imagen de Julia surge siempre con un cierto misterio, elegante y sofisticada y, a la vez, frágil y sensible; la complejidad de lo humano se asoma en cada retrato para convertirse en uno de los estudios capitales de nuestra plástica en el género del retrato.

En 1994, mientras era estudiante de la maestría en la Universidad de Iowa, Murillo trabajó el linóleo y experimentó con métodos de impresión manuales para lograr resultados de "(...) un carácter más humano y, por lo tanto, menos mecánico (...)" como expresa la curadora del Museo de Arte Costarricense Eugenia Zavaleta en el texto del catálogo del Museo de Arte Costarricense (1994). Zavaleta alude brevemente a los retratos de Julia y luego dice:

> (...) Hoy el grabador se ha vuelto más sutil para representar la condición humana. Siluetas de



Alberto Murillo Herrera,
Ave del paraíso,
cromoxilografía, 1997

> cuervos aparecen como metáforas. Unos manifiestan agresivos contornos para denotar una inherente violencia. Otros son figuras que se ven disminuidas ante el angustioso enfrentamiento existencial. Y también los hay orgullosos o los que simplemente se prestan a vivir (...).

El recurso de la personificación es el núcleo central de la serie de los cuervos. Esta forma metafórica ha sido usada por varios artistas costarricenses para referirse a los seres humanos por medio de los animales. Zavaleta plantea en el catálogo citado: "(...) Con la técnica de la mezzotinta produce tenues cambios tonales para definir atmósferas tenebrosas que transmiten la angustia y soledad de nosotros los cuervos (...)". En estos linóleos los pájaros hurgan, se disponen a enfrentar el viento, se mueven entre sombras, otean y se les escucha graznar como a figuras fantasmales. Es, quizás, la asociación culturalmente establecida con la literatura de escritores como Edgar Allan Poe la que lleva a pensar que este tipo de aves anuncian eventos ominosos. Sus saltos sigilosos sobre la nieve en las frías tardes del invierno, la quietud solitaria del paisaje nevado, la sensación de aislamiento, nostalgia y soledad condujeron a Murillo a compararlos con personajes humanos y con conductas sociales, para transformarlos en metáforas de la condición humana que se debate en espacios adversos y ambientes hostiles. Ciertamente, hay algo en las imágenes de estos grabados que transmite desasosiego e inquietud, esta sensación es fuerte en las mezzotintas de la serie *Los cuervos* (grabados #4, #7, #8 y #9), gracias a las atmósferas logradas que confieren una misteriosa aura a las imágenes.

Murillo ha usado las figuras de animales para esconder lo humano bajo sus pieles. Un ejemplo de esta estrategia se advierte en *¡Cuidado con el zanate*! y *Ave del paraíso*, cromoxilografías de 1999 y 1997 respectivamente. En estas obras de técnica impecable y gran complejidad, Murillo plantea sugerentes situaciones vinculantes con las ideas de vida y muerte, fragilidad y fuerza, amenaza y peligro latente. En las situaciones de las aves se atisban las circunstancias humanas. Las metáforas están bien establecidas y son de cruel contundencia.

En estas xilografías, el dibujo construido con líneas finas y precisas y movimientos sinuosos revela, por virtud de los trazos o de una fuerza particular conferida a la figura, la engañosa situación. A primera vista, todo parece estable y normal; pero, después de que se observa con atención, se descubre la amenazante presencia del peligro.

Este recurso notable genera que las decisiones tomadas con respecto a forma y orientación del lenguaje visual refuercen el concepto con el que se busca trabajar. Murillo conoce muy bien las posibilidades expresivas de los elementos en juego y sabe sacar provecho de estas posibilidades para lograr unidad entre las dimensiones semánticas y sintácticas de su trabajo.

La idea del peligro escondido e imperceptible se repite en *El cascabel* (2001) y en la talla dulce *De los que llegan a la hora y el lugar equivocados* (2004). Este último grabado extiende la situación imprevista de peligro para llevarla del mundo de la naturaleza al de la cultura, gracias al recurso de la ratonera, invención de la cultura hecha para matar. En estos grabados es ineludible el concepto de la fragilidad de lo humano, de la sujeción de la vida al peligro y de las amenazas insospechadas. Situaciones sociales, problemas de carácter político, tensiones culturales y personales quedan metaforizadas en estas imágenes.

Con obras como estas, Murillo se incorpora con gran mérito a la tradición costarricense de la animalística. Por medio de contrastes como el de águila y quetzal, Murillo aborda las relaciones de poder entre lo foráneo y lo propio, entre el imperialismo y los países sometidos, personificados en el ave-víctima.

Desde el tiempo de las imágenes de los cuervos, Murillo se propone lograr efectos de naturaleza cromática con el negro, busca conseguir la sensación de policromía con distintos matices del negro y llevar a la xilografía el espectro tonal que se logra en el trabajo con metales. Esta actitud es propia del interés de Murillo en la experimentación y en la búsqueda de formas de expresión nacidas de los elementos mismos del lenguaje visual.

La serie de los *Bosques nubosos* (1999) alcanza un refinamiento y, a la vez, una sencillez que la convierten en una de las más acabadas producciones del artista. En las imágenes de esta serie se percibe el ojo acucioso del observador inteligente, capaz de llegar a la síntesis por manchas de los fenómenos que produce la luz sobre los objetos. Con los recursos de fondo-figura, con el contraste entre planos de visión y con el uso de la luminosidad como fenómeno constructor de espacio y forma plástica, Murillo consigue una verdadera poética de la luz y un himno de admiración a la naturaleza. Más que paisajes, estos grabados son acercamientos místicos a los rituales lumínicos del bosque y las frondas. Inmersos en estas imágenes está inmerso el corazón de la naturaleza, en ellas se siente la humedad y el resplandor de la arboleda; el silencio misterioso del recodo oculto en las profundidades y se respira su aire húmedo, la llama de la luz, que enciende los ramajes y la monumentalidad sublime de los bosques.

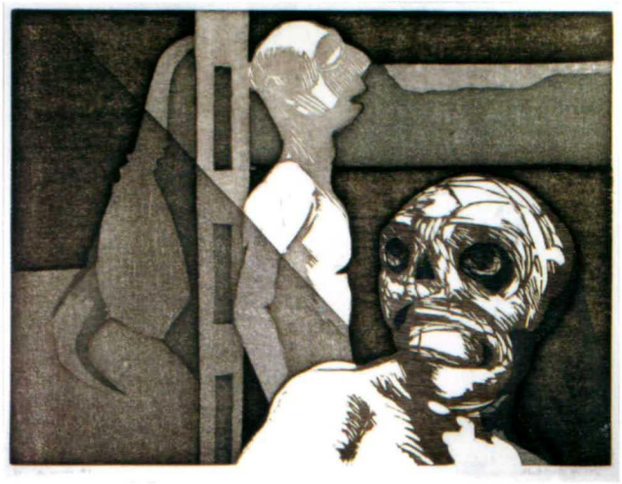
En estos grabados en madera al taco, el negro y los matices del gris se convierten en rico cromatismo de múltiples tonos y en titilante vibración de luz. En las soluciones del espacio de esta serie de xilografías se encuentra el eco de las preocupaciones de los impresionistas y el recurso de las siluetas a contraluz de la estampa japonesa. Las piezas denominadas *El dorado* (2002) reafirman la admiración y la condición de tesoro que la naturaleza posee para el grabador.

Bosque nuboso (2006), xilografía de matriz múltiple, completa esta serie de imágenes de la naturaleza, ahora en un formato mayor, pero con la misma sensibilidad y reverencia hacia el bosque y hacia los fenómenos de vida que en él se gestan día tras día. Estos grabados presentan la versatilidad del grabador, quien sabe seleccionar las exactas condiciones de la forma, según los contenidos que se propone expresar; en este caso, Murillo trabaja con la mancha y, entonces, el sentido de la línea y el espacio cambian, en aras de servirse de la manera ideal para lograr el sentido particular.

Entre 1994 y 1997, Murillo elabora varias xilografías interesadas en el motivo de las corridas de toros, práctica cultural heredada de España, que es aún frecuente en nuestros pueblos y ciudades como parte de celebraciones y festividades. En las imágenes de esta serie, Murillo consigue plasmar, tras la agitación de la "fiesta" del redondel, el rostro del miedo, la fantasmagórica noción de la muerte, el estupor del peligro, la tragedia de la atracción humana por las experiencias límite y la controversial aprobación cultural de estas actividades violentas.

En *Las corridas #10*, los rostros expresan el horror de sentirse cerca del peligro y la muerte; la muerte misma es arrastrada por los suelos entre los hombres que desafían la fuerza brutal del toro. Tras las barreras se descubre otro toro, un hombre que intenta montarle para salir a la arena y unos desnudos femeninos en actitudes seductoras que establecen la ambigua relación entre muerte y vida, eros y tánatos subyacente en estas prácticas culturales.

En las xilografías #4 y #7 de este conjunto se observa lo absurdo del juego taurino y su oscura condición. En uno de estos grabados, el hombre tirado en el suelo intenta proteger su cabeza del embate de la bestia e increpa con su mirada teñida de duda y pavor. En la otra xilografía, hombres y bestia se entrelazan en furioso forcejeo y sus figuras se mezclan formando una espe-



Alberto Murillo Herrera,
Corridas #4, cromoxilografía, 1994

cie de unidad de la que ambos participan. El discurso de Murillo remite a las ideas planteadas por el maestro Francisco Amighetti en xilografías en las que compara lo humano y lo animal (galleras, corridas, confrontación hombre/animal) para revelar lo agresivo y violento de la condición humana. Con su serie, Murillo retoma y expande estas ideas y propone reflexiones que trascienden lo puramente local para considerar esta particular faceta de lo humano desde una perspectiva histórica y transcultural (*Sacrificio ritual*, 1999).

Corridas #4 (1994), premiada en la X Bienal Iberoamericana de Arte realizada en México D.F., constituye una fuerte y contundente imagen en la que se resumen las ideas presentes en el discurso que articula la serie. El rostro de la muerte en el lugar de la cabeza –espacio del pensamiento– y la figura solapada del toro tras la barrera se convierten en sugerente metáfora sobre la ominosa condición de lo humano, corroborada en la historia y la cultura. En *Corridas*, la presencia del blanco y el negro actúa como un signo de las dicotomías fundamentales de lo humano y revela la profunda relación que existe entre forma y discurso en la obra de Murillo.

Mirar este grupo de grabados y acercarse a la manera en que se estructuran los sentidos de las imágenes equivale a atisbar dentro de los procesos del pensamiento visual del grabador y de la mente artística. Denotación y connotación se amalgaman hasta conformar las múltiples lecturas que la imagen construida despierta en el espectador.

El sensontle, talla dulce de 1999, es una imagen que alude a la dualidad vida-muerte en la que Murillo medita sobre la fragilidad de la vida humana. De acuerdo con el autor, esta es una imagen motivada por la reflexión acerca de las catástrofes naturales. En ella se incorporan ideas dadas por las fotografías de reportes periodísticos (volcán, tormenta, huracán, víctimas) con imágenes que provienen de la historia del arte como el grabado de Käthe Kollwitz *Violación* (1908). Las impresiones de sucesos de lo cotidiano, las imágenes que quedan en la retina, el impacto de los acontecimientos y el vínculo con el arte llevan a Murillo a construir una nueva imagen que se nutre de este bagaje y ofrece la visión del grabador sobre un problema fundamental de la condición humana. En la imagen, trabajada con pocos elementos para conseguir una sensación de vacío y desolación, el peligro apenas se alcanza a ver en el horizonte; y en un espacio blanco y neutro, pájaro y cuerpo abatido se yuxtaponen para establecer la simbología de vida y muerte. La escena es silente como la ausencia de vida y avasalladora como las fuerzas de la naturaleza.

Aguas bravas (1993), *Gladiadores en la arena* (2002) y *La noche triste del corcel árabe* (2003) constituyen ejemplos de la manera sutil que utiliza Murillo para establecer discursos de carácter social y político. En estas obras se puede apreciar la capacidad de generar una visión de síntesis que se acerca a los problemas concretos, pero que a la vez se aleja para concederles un sentido más amplio que los salva de agotarse en el fenómeno circunstancial y adquirir un sentido general. *Aguas bravas* resume el conflicto y la tensión en la imagen de las aguas revueltas, en la amenaza inminente de una especie de tsunami, que arrasaría con todo lo que existe, dada su magnitud monumental. Al verlo, se piensa en los problemas de estabilidad del planeta y también en el mito del diluvio universal; abarca puntos extremos de la historia, de la ciencia y del mito. Murillo construye el símil del conflicto aplicable a toda situación humana, cultural, social e histórica de manera pertinente y sutil.

Gladiadores en la arena (2002), con veladas y sugerentes insinuaciones, cuestiona la honestidad de las posiciones ante problemas que crean conflicto social, caracterizando la escena de forma teatral y escondiendo las ideas tras la luz-semáforo y la luz "espectáculo",



Alberto Murillo Herrera,

Gladiadores en la arena,
cromoxilografía, 2002

al sugerir los reflectores de un escenario y aludir a la falsedad y doble actitud de los personajes en la escena. Enfrentar, confrontar, estereotipar y dividir son nociones que aparecen en la imagen desde su composición misma y la "rompen" en dos "mitades" antagónicas y aparentemente complementarias. La dualidad de los involucrados se plantea mediante el recurso de los planos, las vestimentas, los objetos, las presencias sugeridas y los valores tonales.

Cuestionar a quienes cuestionan y criticar la situación con referencia a fenómenos mediáticos se convierte en acertada estrategia para definir una posición desde el lenguaje de lo plástico-visual.

La noche triste del corcel árabe comprime la historia en dos placas que integran dos épocas como imagen artística. La referencia a la respuesta del arte frente a la ignominia de la guerra, al incorporar el *Guernica* de Picasso con la inteligente inclusión de la fotografía, alude a la oprobiosa historia del siglo XX. El uso de técnicas distintas mezcladas en una sola imagen une también dos momentos de la "historia de la técnica del grabado" y refuerza la dimensión histórica que busca la obra. El título conduce a considerar el fenómeno de la conquista de América Latina por los europeos y a incorporar otro momento de la historia.

La guerra de siempre, de hoy y de ayer, infaltable compañera del viaje de los seres humanos a través del tiempo, es protagonista de esta obra. Fotografía y apropiación artística unen lo real y lo ficcional de los mundos del arte y de la historia, a manera de manifestación que atestigua esta relación desde el pasado. En la imagen mayor, aquella de la placa derecha, entre humo y estallidos, se observan rasgos distintivos de la arquitectura religiosa de Oriente.

En el primer plano, un corcel blanco intenta escapar del conflicto saltando por los aires. El corcel blanco parece referirse a las leyendas y fábulas del Oriente, en donde los caballos vuelan al igual que las alfombras mágicas.

El caballo es también un personaje-símbolo en la obra de Picasso, su aparición en el paisaje arquetípico, delante de unas estructuras que se quiebran, une las dos placas del grabado visual y conceptualmente.

Sugiere además la noción "fabulada" que occidente tiene del mundo árabe. El animal es a la vez metáfora de la inocencia de las víctimas caídas en el conflicto. Murillo se refiere al mundo en que vive (bombardeos de Bagdad); empero, lleva su reflexión a un plano distinto al plantearla como un fenómeno recurrente en la historia de nuestra cultura. Como lo hiciera Goya, en su momento con *Los desastres de la guerra,* Murillo consigue superar la circunstancia y hablar desde una tribuna en la que se muestra la complejidad del fenómeno como faceta de la conducta humana y nos hace meditar sobre la infamia de su recurrencia histórica.

Murillo Herrera selecciona entre los acontecimientos locales e internacionales aquellos que por alguna razón



Alberto Murillo Herrera,
La noche triste del córcel árabe,
grabado en metal, 2003

especial lo impactan y en función de su visión de mundo los incorpora a su trabajo plástico.

Como artista contemporáneo conoce su posición en el espectro mundial y desde su experiencia vital toma posición para construir las imágenes por medio de las cuales comunica lo que le interesa. Sus fuentes son múltiples y variadas y elabora con ellas la construcción de su mundo plástico seguro del lugar y el espacio en el que le ha tocado vivir su existencia; por ello, su obra se centra en las necesidades personales y no en las corrientes que van y vienen en los círculos de lo artístico.

Con la guía y ejemplo de Magda Santonastasio, Alberto Murillo se adentra en el mundo del libro artístico. Continuando la experiencia de *Retratos a Julia* (1989), en el 2001 elabora *Traveling to East (on) New York*, una pieza en la que combina la xilografía de matriz múltiple y la estampa digital. Con este libro, Murillo muestra su interés por la investigación técnica y conceptual al amalgamar distintos tipos de imagen para construir sus impresiones acerca de lo urbano, el arte y la vida. El autor logra así un interesante ejemplo de objeto-arte.

En su afán investigativo, Alberto Murillo ha incorporado técnicas de impresión, aspectos tecnológicos, materiales y procesos que constituyen nuevas maneras de hacer grabado. El trabajo digital es una de ellas. Por los límites dentro de los que se concibió este estudio, no se hablará específicamente de ellas y quedarán para una segunda etapa en la que la investigación abarcará esta incorporación de nuevas tecnologías y tratará la obra de grabadores noveles cuya obra se considere meritoria. En este momento, se menciona a manera de punta de lanza la obra de Murillo Herrera.

HERNÁN ARÉVALO

Hernán Arévalo estudia Grabado en la Universidad de Costa Rica como alumno de Rolando Garita. Su lenguaje plástico-visual se vincula con la obra de su maestro, la plástica de Amighetti y la actitud de los expresionistas alemanes. Incorpora, también, la influencia del alemán A.R. Penck y del norteamericano Keith Haring en relación con el espíritu urbano contemporáneo y la estética particular con este asociada. La máscara, el arte popular y el espíritu de escritores como Alejo Carpentier son también parte esencial de su imaginario artístico.

Arévalo ha expuesto su obra en Francia (Hotel de Ville de Tours, Festival Biarritz, 2006), en Alemania (Lahr, Bonn, 2004, Frankfurt, 1998, 2003, 2004), Puerto Rico (XIII Bienal de San Juan Grabado Latinoamericano, 2001) y en San José. En 1991, obtuvo una Mención de Honor en el Salón Nacional de Grabado (Museo de Arte Costarricense). En su producción de finales de la década de los ochenta y principios de los noventa se establecen las coordenadas de su estilo a medida que el grabador define con mayor claridad los elementos claves de su expresión plástica. En este período, Arévalo selecciona elementos diversos (máscaras, signos y símbolos varios, estructuras compositivas) que va integrando hasta completar su propuesta plástico-visual.

Iniciación, cromoxilografía de 1988, a manera de tríptico, presenta unos hombres que protestan con sus puños cerrados, levantados al cielo en el que destaca el vuelo armonioso de unas aves. El sol, punto focal de la composición, se hace rodear de círculos concéntricos y define la separación entre las alturas que remontan las aves y el espacio terrenal desde el que vociferan los personajes: formas simplificadas, colores planos, bordes negros que definen los objetos, contraste entre formas estables y áreas de gran movimiento... *Iniciación* puede leerse como el despertar de una conciencia que conoce la posibilidad de ser libre, pero que, pegada a la tierra aún, no puede compartir la libertad de las aves. Individual y social

al mismo tiempo, la imagen es clara con las ideas de emancipación (vuelo, aire) y de sujeción a la tierra (limitaciones, incapacidad de volar). La solución de las figuras humanas recurre a la estructura de la máscara e inicia una forma arquetípica que el grabador usará en muchas de sus obras.

En *Desnudo* (1989) aparecen rasgos similares; en primer lugar, el contraste entre áreas planas de color y zonas cubiertas de líneas ondulantes que forman una gran textura sobre la que descansa el cuerpo desnudo. La figura está resuelta con predominio de las curvas que dan sinuosidad y erotismo a la figura central. Las formas son simples y la composición se encuentra ordenada de acuerdo con las convenciones del género.

Mestizo (1988) introduce la idea de la máscara: con mayor fuerza y con trazos simples y seguros, da forma a la cabeza masculina, de esa manera sugiere la geometría típica de los objetos tribales. El interés por lo latinoamericano se empieza a perfilar como elemento destacado de su universo plástico. A medida que se desarrolla su obra, Arévalo intensifica el uso de la noción de máscara, a la que otorga un cierto carácter geométrico. Esta caracterización de los rostros será una de las bases de su lenguaje visual.

En 1989, se aprecia en *Crucifixión* una composición organizada con formas rectangulares en distintos planos y pequeñas cruces en puntos focales, colores vibrantes y la figura de un cristo. Esta organización formal concede un orden particular a la imagen y conecta racionalmente todas las formas en el espacio. La brillantez del color sugiere los vitrales o las ilustraciones de libros sagrados del medioevo. En *Canticum Canticorum* (1990) se propone la imagen de un crucificado en la cual se define aún más la idea de la máscara; los contornos gruesos y un tanto toscos dan un aire hierático a las formas y recuerdan el arte sacro del período románico.

Arévalo (entrevista personal, 2011) dice que, de niño cuando iba a la iglesia su atención se concentraba en las imágenes más que en las oraciones y que en su retina persisten esas impresiones de la infancia. Estas imágenes, propias de las iglesias católicas, van a ser referente importante en la obra de Arévalo no como íconos religiosos, sino como representaciones vinculadas con la capacidad humana de crear signos y símbolos. En obras de finales de la década de los noventa, el grabador combina estas figuras con imágenes procedentes de otros contextos culturales para conseguir una amalgama de signos, a veces antagónicos, que revelan polaridades y antinomias de la cultura de hoy.

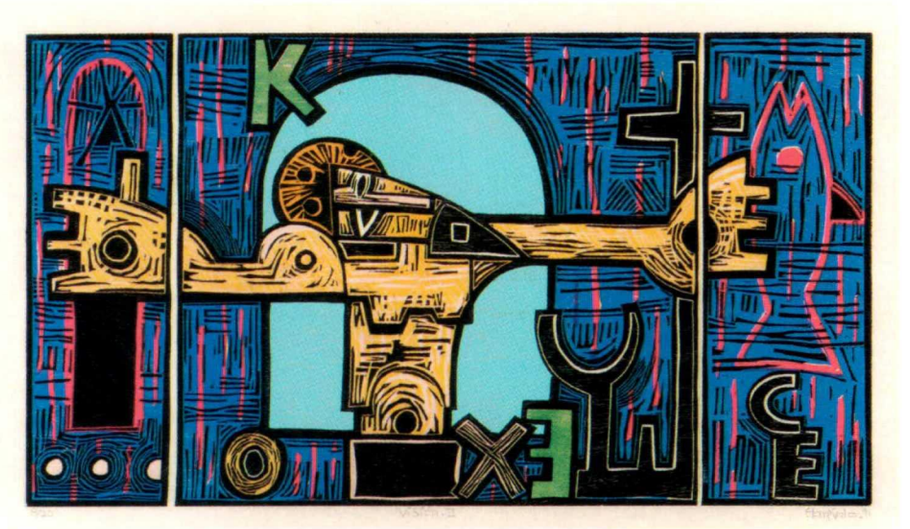
En esos conjuntos de imagen, cada forma adquiere significados que se articulan en los nuevos espacios en los que confluyen. Este es el caso de *Tríptico* (1991), un grabado en blanco y negro dividido en tres sectores en el que se interceptan, en el plano visual, imágenes de santos, cruces, letras y peces. Lo mismo ocurre con un complejo grabado (*Sin título*, s. f.) en el que cinco rostros de santos se mezclan con manos, letras, peces y un cáliz.

La geometría domina las formas y las figuras realizadas con un carácter muy simple y directo. Cada rostro se plantea con una forma triangular, comunica una sensación de aceptación y sometimiento y sugiere la estructura clásica de una máscara primitiva. En los enlaces de formas destacan los rostros colocados en una singular manera inclinados sobre los hombros en posición totalmente horizontal. La repetición de esta solución del rostro termina por conceder a la imagen un carácter arquetípico, que la convierte en signo propio de la obra del artista.

En una cromoxilografía de 1992, titulada *San Jorge*, encontramos una simplificación de las formas gracias a la reducción de los personajes, y, a la vez, una más compleja elaboración de las imágenes; aquí se incorpora el color construyendo una intrincada urdimbre de formas y líneas. El caballo y las figuras que acompañan a San Jorge adquieren las dimensiones del bestiario medieval. Los bordes en tabicado rojos y amarillos juegan con los naranjas, los verdes y los azules, que dan una sensación cromática similar a la de un vitral. El color intenso desdice la rigurosa organización geométrica de las formas y la disyunción entre ambos aspectos renueva la ambigüedad y dicotomía del lenguaje plástico y de los aspectos conceptuales de la obra.

Visión II (1991), cromoxilografía de gran formato, es posiblemente una de las más logradas imágenes de esta serie; equilibrada y silente, consigue proyectar, a pesar de la síntesis de imagen, una doliente aceptación concentrada en los ojos del cristo.

Arévalo (entrevista personal, 2011) expone que Alejo Carpentier y particularmente su novela *El reino de este mundo* (1949) constituyen una influencia importante en



Hernán Arévalo,
Visión II, cromoxilografía, 1991

su producción artística. La idea conocida generalmente como "lo real maravilloso", entendida aquí como lo inesperado, lo inusual, lo que otros no alcanzan a ver, llega a convertirse en un factor esencial de sus imágenes. Otro artista cubano, ahora de la plástica, Wifredo Lam impresiona al grabador y algunos coponentes de su obra encuentran eco en el grabado de Arévalo.

En *Imaginarius Silvae* (1993) se reconoce otra vertiente del grabador. En esta imagen lo inaudito e inesperado marca su presencia. Lo humano y lo animal, transformados en una especie de visión fantástica, hacen su aparición para llevar a un mundo de acontecimientos y personajes en los que late un hálito de magia. La idea de lo ritual se asoma en este grabado en donde los astros flotan en el espacio agitado, pleno de líneas ondulantes, sobre las que aparece una banda con la inscripción *Mundi est novo*. La convivencia en el plano plástico de frases escritas en listones (rasgo tomado del arte medieval y del arte colonial latinoamericano) con personajes fantásticos crea una antinomia que une tiempos disímiles y distintos niveles de lo factual (la palabra que denota) y lo imaginado (los seres fantásticos) en un mundo extraño que adquiere su verosimilitud en tanto se le asuma como mito, rito, imaginación y metáfora. En esta obra es posible ver la forma en que Arévalo asimila las influencias del arte cubano antes mencionadas y las hace propias; la creación de un universo con una lógica particular se hace presente y coloca las intenciones del autor en la construcción de escenas imaginadas desde la perspectiva de sus referentes.

En muchas obras de este autor se enfrenta un espacio que se rige por sus propias reglas y que desdeña la lógica de lo racional y lo cotidiano. Un universo distinto de aquel que se suele relacionar con lo que se denomina la realidad. Esta construcción imaginaria origina una dimensión en la que lo inusual y lo imposible de ver se corporizan y concretan en acciones y personajes de cierta condición fantástica. En esta peculiar dimensión, cada objeto aparece en virtud de su capacidad evocadora y origina asociaciones nuevas que generan una poética singular. *Gallo con trompo* (1997), *Un mundo raro* (2001), *Ex-trópico* (2000) y *Bestiario* (1998) pertenecen a esta categoría. En estos universos aparece un elemento perturbador, a veces violento o agresivo que desestabiliza o amenaza los objetos o los personajes que comparten el espacio. En estos grabados aparece una oposición fundamental entre formas cuyo sentido se trastoca: el ave a la que mueve un sistema mecánico; el animal que sirve de mueble utilitario o se transforma en cosa inánime; el exvoto que se ofrece fuera de un templo, en un espacio de graffiti y signos, la conversión de lo natural a objeto del mundo

artificial de la cultura; el recuerdo (trompo, percepciones de la niñez) versus el presente... Todas estas transgresiones que fuerzan los propósitos de animales y de objetos culturales establecen un escenario de contradicción y antagonismo que resulta "normal" en la imagen. Una lectura posible es la de la visión crítica del autor, quien al "diseñar" este mundo bizarro lo cuestiona. Un conjunto de figuras que comunican dolor y agresión como clavos, estigmas, cuchillos, dagas, máscaras, dientes amenazadores, calaveras y huesos se opone a otro grupo de imágenes de naturaleza distinta: sandías, trompos, juegos mecánicos, corazones, frutas, instrumentos musicales, bombillos, figuras sacras... Esta oposición binaria entre objetos que simbolizan conceptos antagónicas constituye la concepción recurrente en estas obras. Naturaleza, cultura; pasado, presente; sacro, profano; racional, irracional; útil e insólito, dibujan este ambiente de yuxtaposición y proponen una lectura inquietante del mundo de la ciudad. En *Diablito* (2000), *Sueño de calaveras* (1997), *Tres cruces* (1999), *Memorial II* (2001), *Eclipse* (1999) y *Coronación* (2001) se articula esta particular visión de mundo.

Si se compara *El blues de Hannia* (1996) con *La torre del abad* (1997), se observa la sensualidad y el deleite en la referencia a la belleza, el erotismo y el arte amenazados por seres ominosos como la gárgola que acecha en medio de la noche. Ambos grabados presentan elementos vinculantes con el contexto de lo urbano, referencia clave en la obra de Arévalo.

Tarkus (1998) incluye una imagen que se refiere a la dicotomía fuerza/delicadeza, al combinar lo etéreo y lo brutal, en un mundo que sugiere lo urbano (graffiti) y a la vez lo fantástico (el instrumento musical combinado).

Los elementos rayados en la pared añaden tensión y una cierta agresividad a la escena y, además, la fuerza del color rojo intenso permite asociaciones culturales que incrementan el sentido. Otro aspecto por destacar es la oposición planteada entre el orden de lo humano (cultura, música) y el orden natural (toro).

Gallo cimarrón (1992), *El reventón* (1999) y *Cimarrón* (2000) enfatizan la noción de lo indomable, de lo montaraz; el símil del esclavo rebelde que rompe sus cadenas buscando la libertad. Es quizás la idea del Mackandal de Carpentier la que se esconde tras las imágenes de los grabados de Arévalo, puesto que este personaje, líder de la rebeldía de su raza, puede también



Hernán Arévalo,
Coronación, cromoxilografía, 2001

convertirse en ave, pez o insecto. El recuerdo de este personaje y, especialmente, el de su significado parece estar presente como idea base en algunos de los grabados de Arévalo. De ser así, la sensación de tensión, agresividad y violencia presentes en muchas de las xilografías de Arévalo estarían de alguna forma superadas por la idea de la redención, rebeldía y liberación, que sería entonces, aunque velada, parte integral de la propuesta.

La cromoxilografía *Altar I* (1999) presenta el grave conflicto referente a los problemas de la escasez del agua. En mundos separados, cada uno en un espacio diferente y con colores distintos, asoma el tesoro del agua.

En un plano están aquellos que carecen del líquido precioso y, en otro plano, un alambique-cañería que representa la compleja y retorcida estructura que aleja el bien líquido de sus posibles beneficiarios. Ambas figuras pertenecen a la misma imagen, mas no se relacionan ni se encuentran, pues el marco que las contiene las separa a la vez. De esta sutil manera,

Arévalo comenta un serio problema: el de la discriminación que sufren poblaciones enteras de la disponibilidad social de bienes vitales que quedan así fuera de su alcance. La protesta que proclama el autor está integrada como parte esencial del contenido, aunque no visible a primera instancia.

Vereda tropical (1996) transforma el atractivo del color vivaz al referirse al peligro latente y contrastar la posibilidad de la muerte (veneno) con el movimiento del sol y del caballo (vida, ciclo). Las flechas advierten y aportan el elemento de tensión en la imagen.

Existe una amenaza oculta que se disfraza tras el color. La paradoja evidencia una oposición binaria y relativiza el atractivo de las formas y el color del caballo y la serpiente.

Este detalle de carácter sensual, generalmente asociado con la abundancia tropical, llama la atención en la primera impresión y distrae del peligro escondido; el equívoco –componente oculto en la obra de Arévalo– se define como parte fundamental de la imagen del grabador. Lo incierto, lo recóndito y lo oculto se integran también en los sentidos de las composiciones del grabador. Al respecto, en el libro de Frenández, *H. Arévalo a todo color*, (2008) Ileana Alvarado (p. 61), historiadora del arte señala que en sus grabados se identifican "(...) encuentros ancestrales que nos remiten a enfrentamiento de la cultura ibérica con la indígena americana (el caballo y la serpiente)". Si se considera cada animal como símbolo cultural, esta otra dimensión de sentido ciertamente también se aplica a *Vereda tropical*.

En *Gallos*, colorido grabado de 1991, el conflicto es explícito y no deja duda sobre este "engaño" del color como elemento sensual y la realidad de lo que acontece en el drama violento de la pelea. La desproporción intencionada entre los cuerpos y las patas y espuelas acentúa lo agresivo del mensaje y lleva la imagen a otro nivel de contenidos. Con referencia a este tipo de ideas en la obra de Arévalo, Gerhard Gensch, otro escritor invitado por Fernández (2008, xii) apunta:

> (...) Con un simple lenguaje de formas y colores presenta tensiones personales y sociales: tensiones presentes entre lo nuevo y lo antiguo, el ayer y el mañana, destrucción y preservación (...).

En *Gallos*, el fondo agitado, cubierto por líneas nerviosas, remite a formas de expresión consagradas por artistas de la década de los ochenta, a quienes Arévalo conoce y disfruta porque, al igual que él, parten de referentes como el comic, el grafiti y la televisión; este es el caso de Keith Haring. Una vieja costumbre de la cultura latinoamericana se da la mano con un diseño contemporáneo que resulta elocuente para aquellos que generacionalmente están familiarizados con él; así la obra se refiere al pasado, a los tiempos recientes y a una idea corporizada en la pelea.

La reina, grabado de 1994, presenta un fondo de fuertes texturas realizadas con líneas y palabras que manifiestan la orientación citada. En trabajos de otra índole, como el afiche para el Festival Cultural Universitario (1993), se halla también la presencia de este recurso visual.

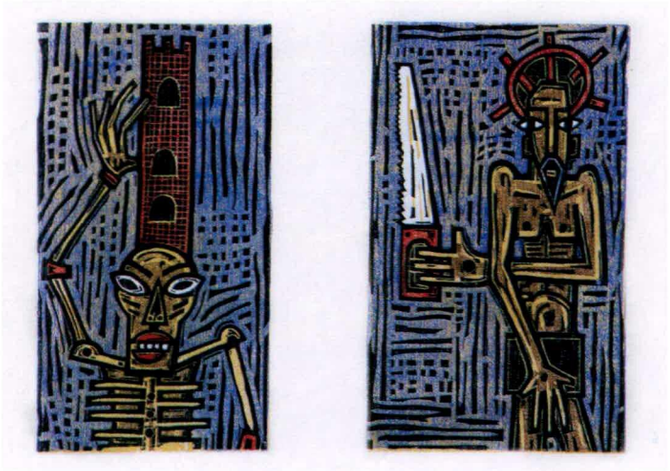
En el cartel citado y en *La reina*, Arévalo crea, sobre la textura descrita, personajes y situaciones inverosímiles que aluden a lo fantástico y con los cuales se crea un mundo de extrañas relaciones y transformaciones, mundo que se repite en otra xilografía del mismo año titulada *Circo con piña*.

La geometría, que rige las figuras en *La reina* y en el afiche, unida a la definición violenta y amenazadora de algunas formas, contrasta fuertemente con las líneas del fondo y crea una especie de vertiginoso y perturbador *horror vacui*, que arremete contra el espectador.

Los mundos agresivos y ambiguos de Arévalo se concretan con gran intensidad en grabados como *Crónicas ejemplares I* (2002).

El arquitecto y crítico de arte costarricense Andrés Fernández se refiere a las imágenes de ese mundo de equívocos y paradojas e incertidumbre de la siguiente manera: "(...) En su eclecticismo estético y tropical, el de Hernán Arévalo es un variado mundo poblado de mundos, del todo hispanoamericano y a su modo mestizo paisaje urbano (...)" (2008, xix).

El díptico *San José* (1999) constituye una imagen que encierra algunas de las polaridades con las que Arévalo suele tratar; a un lado de la figura se observa al santo patrono, San José el carpintero, posado delante de una trama que sugiere un mapa urbano. En el otro lado, aparece un esqueleto al pie de una torre destacada sobre el fondo del mapa citadino. Las relaciones entre las



Hernán Arévalo,
Díptico San José, cromoxilografía, 1999

imágenes hablan del tiempo, del cambio, de las polaridades y dicotomías que estas imágenes de santidad y muerte abiertamente proponen al espectador.

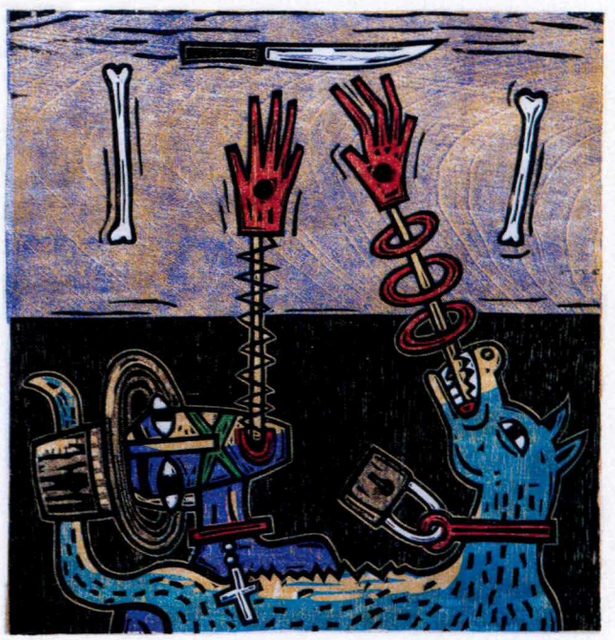
Examinando las situaciones y las problemáticas sociales y de la ciudadanía de que dan cuentan los medios de comunicación día tras día, San José se ha transformado en una ciudad de agresión, de violencia, de conflicto y su santo patrono no es ya el humilde artesano carpintero, sino un amenazador esqueleto que nos habla de muerte y destrucción.

Este personaje, por su apariencia, se confunde con el crucificado y genera polisemia y ambigüedad.

La violencia urbana también se trata en *Preludio* (1998), *Preludio III* (1999) y, particularmente, en *Lógica urbana* (1999).

En estos grabados, la onírica presencia de los elementos y personajes compone un discurso sobre el pasado de una ciudad y sobre la lucha que para muchos significa el vivir en ella. Lo urbano deviene violento, agresivo e inhumano. La tragedia que estas obras revelan no está presente en las imágenes que se mantienen frías y relativamente estáticas al asumir una condición formal que elimina su percepción afectiva y las convierte en material para la reflexión mental.

El sentido arquetípico de objetos y personajes, regulado por el dibujo, evita la identificación emocional para activar el sentido que va directo a la dimensión intelectual.



Hernán Arévalo,
Lógica urbana, cromoxilografía, 1999

El autor, aunque dice lo que piensa y muchas veces cómo siente, evade la dimensión emocional en la selección de los rasgos de su estilo y deja al espectador el trabajo de tomar decisiones.

ADRIÁN ARGUEDAS

Adrián Arguedas cursa sus estudios de Grabado en la Universidad Nacional bajo la tutela de Álvaro Duval, Juan Luis Rodríguez y Rudy Espinoza. Posteriormente, realiza estudios en Francia y en los Estados Unidos de Norteamérica en donde obtiene su Maestría en Artes Visuales.

Arguedas es un legítimo heredero de la tradición del grabado costarricense en las vertientes de la xilografía y el metal. Su espíritu de excelencia, la profundización de los aspectos técnicos, el tratamiento serio de sus temas y motivos y un permanente deseo de superación, lo conducen a este puesto, luego de varios años de arduo trabajo y presencia constante en las ocasiones que propician las instituciones vinculadas a las artes visuales en Costa Rica.

El grabado de Arguedas respeta la tradición se orienta en sus parámetros y logra un vínculo con las producciones plásticas costarricenses y una relación de referencia con artistas europeos cuya obra provoca en el grabador admiración y estima. Las voces de Francisco Amighetti y Juan Luis Rodríguez; la acidez de la chanza y la farsa de Ensor; el espíritu del expresionismo alemán y la inclinación hacia la caricatura de Daumier alimentan las ideas y las formas de expresión que Arguedas selecciona para comunicarse con su público en las primeras etapas de su producción visual.

El grabador herediano con el tiempo consigue imprimirle a su obra un sello personal que la distingue y que caracteriza sus formas y el tipo de tratamiento plástico que estructura para sus grabados. Este joven estudioso del grabado inicia su participación en el escenario de las artes de este país con un conjunto de xilografías realizadas entre 1989 y 1991.

En poco más de una docena de grabados define un universo que deviene literario-narrativo por su acento en la presentación teatral de corte dramático. Con esta orientación, desarrolla un conjunto de imágenes e ideas que involucran sus percepciones acerca de la institución religiosa, la política, la ética y la cultura nacional. Este discurso se propone, desde un enfoque de parodia unido a un espíritu de naturaleza crítica, por medio del recurso de lo grotesco, hacer explícita una percepción del entorno social de fuerte tono burlesco. En este conjunto de grabados, el espíritu de la mascarada adquiere una singular relevancia.

El grabador siempre ha manifestado que esta presencia ahonda sus raíces en su pasado. Se refiere a su relación con su tío abuelo Carlos Salas, artesano y restaurador, dueño de un taller de máscaras e imaginería. Las visitas constantes a este lugar extraordinario provocaron admiración en el niño y gusto por el color, la forma y las herramientas.

Unido a esto, cultivó la comprensión de los elementos culturales y el imaginario propio del contexto para el que se destinaban esas imágenes. Adrián (entrevista personal, 2011) se refiere a esta experiencia con vehemencia cuando dice:

No veo diferencia entre las máscaras de mi tío, mis juguetes y lo que llamamos arte. Encontré la magia en sus pinturas, sus santos y sus moldes. Él fue mi primera influencia, su actitud ante la vida y el trabajo han sido mis ejemplos hasta hoy.

Arguedas suele colocar sus personajes y sus tragicomedias en escenarios por todos conocidos. Por una parte, plantea la fiesta patronal en su dimensión profana: la música, las coplas, la mascarada con su doble presencia de lo lúdico y lo violento. Por otra parte, presenta las ceremonias y los ritos propios de la celebración religiosa. Estos hechos acontecen de manera simultánea en los grabados de Arguedas, a manera de facetas adyacentes de una misma pauta cultural. Dibuja así el grabador un mundo de dualidades que se autodefine en la ambigüedad y que deviene en alguna medida maniqueo en su búsqueda de contrastes y tensiones.

Dentro de estos espacios escénicos, se desarrollan acciones de carácter ligeramente caótico en las que lo sacro y lo profano se entrelazan al crear atmósferas que recuerdan ciertas obras de Brueghel (*Batalla entre el Carnaval y la Cuaresma*, 1559) y El Bosco (*Tríptico del Jardín de las Delicias* 1500-1505). Al crear este territorio en el que se desplazan principios opuestos, Arguedas compone dicotomías que se traducen en el recurso de la polarización de actitudes,

ideas y valores; para plantear, desde esa plataforma, una visión personal de situaciones propias de la condición humana y la expresión de esta condición en la vida y la cultura costarricenses. En la confusión reinante entre música piadosa y canciones populares, entre oración y sainete, se encuentran y se mezclan juglares y sacerdotes, payasos y feligreses, enmascarados y demonios, personajes y esqueletos.

Todo sucede como un asalto a la razón en ambientes de cierta morbidez en donde cruces, imágenes religiosas y signos de muerte pueblan espacios disparatados e intensos a la vez.

Los aspectos dramáticos, la inclusión del entorno, la polaridad de ideas y la dimensión sociocrítica resulta de la influencia de importantes grabados de Francisco Amighetti, particularmente aquellos que el maestro produjo en 1969, entre ellos *Discordia*, *Conversación*, *La Beata y el Diablo*, *Conflicto entre niño y gato*, *La niña y el viento*. Otras obras del maestro Amighetti como *El friso de los observadores observados* (1972), *Hombres y máscaras* (1975) y *Nocturno* (1978) tienen la tensión, la fuerza y el carácter expresionista que interesa al novel grabador.

Adrián Arguedas trabaja con el recurso de la apropiación y, además, otorga nuevos sentidos a las imágenes al replantearlas en nuevos contextos; al hacer esto, sigue pautas que caracterizan los procesos típicos de creación de imágenes del siglo XX. El grabador utiliza, con frecuencia, la cita de referentes de la historia del arte combinada con imágenes provenientes de la cultura masiva y de la cultura popular.

Con estos elementos, por oposición e integración, hace concurrir en sus obras los extremos más insólitos para estructurar un mundo de opuestos que otorgan a la escena un espíritu grotesco plagado de humor negro y detalles críticos en los que se tejen las opiniones y juicios del joven grabador.

Aparece, así, en su trabajo la huella o cita de grandes obras y artistas de la historia al lado de fotografías de los periódicos e imágenes propias de la cultura visual masiva y de la cultura popular (*Malas noticias*, 1991, *Extremaunción*, 1991).

Los grabados basados en imágenes de fotografías oficiales del papa incluyen detalles que se aprecian en los retratos manieristas (Bronzino, *Retrato de un joven*, 1540, *Retrato de Lucrezia Panciatichi*, 1545) combinados con imágenes de Batman y Mickey Mouse, conocidas figuras de las historietas populares. De esta manera, y siguiendo esta pauta, las figuras en los grabados de Arguedas se construyen con base en las fotografías de revistas y periódicos, en la tradición pictórica occidental y en diversas imágenes características de la cultura visual occidental del siglo XX.

Parte esencial de la imagen se dedica a la máscara, y al remedo y la suplantación de personajes e identidades, con la finalidad de delinear ambigüedad y doble sentido, en un intercambio de acciones en el que muchos se hacen pasar por lo que no son y la verdad se pierde, confundida con el simulacro.

Algunas de las piezas imitan (¿parodian?) la pose convencional para fotografías familiares de momentos especiales, ceremonias o rituales considerados de crédito social. Este es el caso de *Matrimonio* (1991). El tipo de encuadre de este grabado concede cierta trascendencia a la escena; pero, a la vez, los rasgos y gestos deformes de los modelos le restan cuantía, al mostrar la hipocresía, la estulticia, la enajenación y las pretensiones de los personajes cuando asumen la condición de compromiso que significa el matrimonio.

Al partir de elementos cotidianos y privados, Arguedas concede a la escena –por efecto de los ropajes, las deformaciones expresivas y el acento grotesco– un horizonte social y cultural unido a una dimensión existencial en la que se descubre la alusión a la incierta condición humana. Tragedia y comedia se unen para estructurar la urdimbre de un discurso crítico que se mofa de todo y de todos.

En *El fin* (1991) ocurre una situación semejante, pero de mayores y más graves consecuencias, al presentar un conjunto de figuras dignas de una escena apocalíptica, agrupadas en forma piramidal, que sugiere la estratificación social y económica del aparato establecido.

La sensación de efecto extendido se refuerza mediante el uso de una perspectiva lineal fuerte que sugiere un espacio-mundo de enormes proporciones en el que milicia, clero, burocracia e intereses de todo tipo parecieran asistir al funeral mismo de la cultura occidental. La teatralidad contradice la supuesta espiritualidad de una escena que acontece en el interior de un templo



Adrián Arguedas,
Fiesta patronal,
xilografía, 1991

católico como parte de una celebración sacra. De alguna manera, lo religioso legitima lo político y se confabula para "proteger" dentro de sus confines esa "gestación diabólica" con los aspectos bélicos y grotescos que se incluyen.

Esa tónica de farsa domina los autorretratos denominados *Autorretrato* y *Divertimento* (1990), grabados en los que los contrastes que presentan los atavíos y sus significados sociales y culturales contradicen actitudes, expresiones y vestimentas al revelarse como disfraces.

La irreverencia se convierte, aquí, en fuente de crítica que ridiculiza y manifiesta la contraposición que deviene grotesca entre un deber ser y una realidad lejana a esa posición moral. En estas obras, Arguedas pareciera jugar con el refrán "el hábito no hace al monje" desde una posición en la que este ejemplo de sabiduría popular juega con revés y envés para desdecirlo todo.

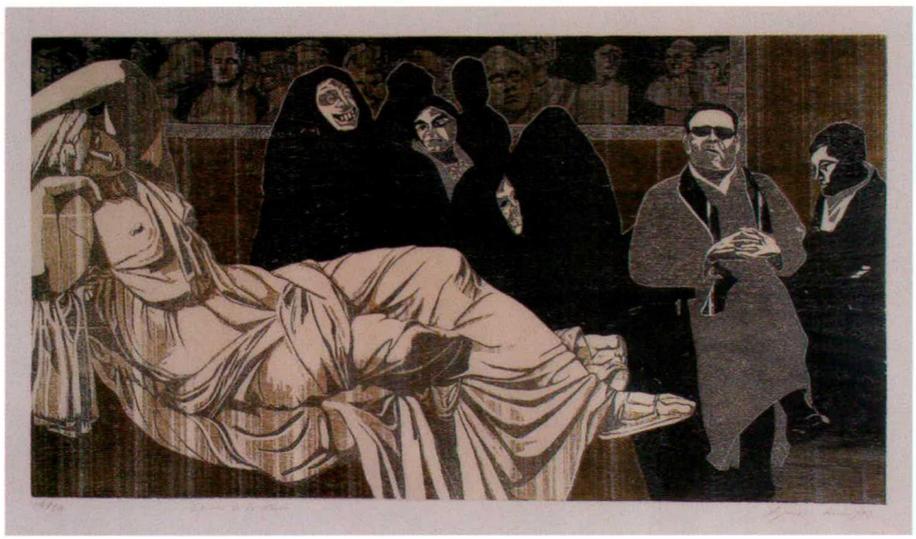
Ceremonias religiosas, escenas carnavalescas, poses estereotipadas, arquetipos y presencia de tradiciones, conjuntamente con la alusión a actividades y frases callejeras, muestran la intensidad de lo cotidiano y el entorno inmediato en la propuesta de Arguedas.

El autor (entrevista personal, 2011) afirma que el interés y la inclusión del entorno provienen de su estudio de la obra de Francisco Amighetti. Esa raigambre en lo popular actúa como símil de la vida nacional, convierte la pequeña escena en un signo claro de una orientación general de la cultura dominante.

En la selección de estas estrategias de comunicación, Arguedas dibuja un principio sustancial que regirá su producción artística por mucho tiempo. Este principio es de naturaleza un tanto nostálgica y de intención comparativa. La obra pareciera estar constantemente contrastando una cultura en vías de sucumbir ante otra actitud con valores y pensamientos muy distintos opuestos a las supuestas o reales virtudes del pasado. Mediante esta forma de presentación de sus ideas, lo votivo deviene carnaval; lo serio, caricatura; y el equilibrio, un rictus que deforma y ridiculiza.

La ambigüedad montada convierte la escena en pantomima y en ominoso presagio (*Fiesta patronal*, *Sábado Santo*, 1989). Algunos de los grabados de este período aluden directamente a la institución eclesiástica (*Piedad*, 1990, *La visita*, 1991), y otros, de manera indirecta, involucran a representantes de la Iglesia en acontecimientos que desdicen y trastocan las actitudes piadosas y principios morales de manera macabra.

La tónica general de todas estas xilografías se rompe frente a piezas como *Ángela y Ortiz* (1989) en la que, desde un corredor típico, sentados en una clásica ban-



Adrián Arguedas,
Escena de la razón,
cromoxilografía, 1992

ca de madera, una pareja de campesinos mayores se dirige al espectador con una mirada que denota trabajo y dignidad. En esta xilografía no existen tonos grotescos, no hay deformación, la composición es sencilla y "limpia" y, al ser observada en referencia al grupo, constituye una actitud y un espíritu opuesto al de las otras obras de la serie.

Pareciera que, por medio de esta imagen tranquila y reposada, Arguedas propone un "modelo humano" que contrasta fuertemente con el caos y la tensión que cargan las otras obras. En *Ángela y Ortiz* no hay cabida para las máscaras ni la deformación y su imagen se puede asumir como la otra perspectiva desde la que el grabador asume su discurso. Algunas obras que siguen esta orientación son *La silla* (1991), *Juan* (1991) y *El ciego* (1991); en todas ellas el personaje se trata de manera realista sobre un fondo plano y abstracto sobre el cual se destacan las figuras y los objetos que lo acompañan. Se acentúa, así, su caracterización con dignidad y respeto, casi a manera de homenaje.

Los grabados de estos años conforman una construcción regida por las ideas y el contraste de valores que son, en última instancia, la posición del artista frente a una problemática que identifica, denuncia y aborda, al construir un mundo teatral que, más que describir una realidad concreta, propone una alternativa crítica.

En los Salones Nacionales, convocados por el Museo de Arte Costarricense, Adrián Arguedas obtiene premios para su obra (*La visita, 1991; Escena de la razón*, 1993) e inicia una trayectoria de reconocimientos en el medio artístico nacional. Arguedas considera que estas convocatorias que auspició el Museo Nacional entre 1972 y 1993 fueron de gran importancia para fomentar el diálogo, la confrontación y el debate. En las ocasiones en que el grabador se refiere a este tema, manifiesta (entrevista personal, 2011) su creencia en el beneficio que estas citas artísticas concedieron al desarrollo de las artes en el país.

A partir de este momento, el trabajo de este joven grabador estará presente en las más respetables contiendas artísticas que se celebran en Costa Rica y, eventualmente, alcanzará proyección internacional.

El segundo núcleo de obras se realizó basado en una colección de fotografías que el grabador descubrió en la biblioteca durante una pasantía en Francia. Es, nuevamente, la fotografía un punto de partida vital en el desarrollo de sus imágenes, y esta vez las fotografías de modelos femeninas en traje de baño, posando frente a una ventana, sirven de excusa a una mirada retrospectiva a la década de los cincuenta y la idea de recobrar el pasado como matriz de una propuesta nueva realizada en otro medio técnico, en este caso el grabado en madera o xilografía.

El conjunto de modelos dio oportunidad al grabador de concentrarse en efectos de calidad lineal, los cuales ocupan parte significativa de las superficies de los trabajos. El autor (entrevista personal, 2011) plantea que este grupo de grabados fue realizado a manera de un ensayo o boceto

para estudiar el espacio y que, posteriormente, se convirtieron en la base para un conjunto de pinturas con imágenes muy semejantes.

A partir de este momento, pintura y grabado mezclarán algunos de sus motivos y temas al integrar imágenes comunes a las obras realizadas en ambas técnicas. En estas xilografías destaca la idea de artificio corporizada en la pose, el desfile y la idea de concurso o competencia de belleza. En contraste con las obras anteriores, este conjunto es portador de una composición con menos personajes y una noción de "testimonio", que emana de la idea general que se tiene de la fotografía como "copia de la realidad". Estas xilografías juegan con la noción de lo real representado y la fuerza ineludible de las áreas dominadas por la línea, las cuales acentúan el concepto de fuerza de los elementos del lenguaje visual y la creación de una superficie plástica más que dé un testimonio de realidad.

Se puede decir que el eje de la discusión gira hacia la problemática de la representación y su vínculo con lo real y lo imaginario, con la creación y el oficio, con la ficción y el recuerdo. Hay una pieza que retoma la obra fotográfica de E.J. Bellocq (*Storyville Portraits*, 1913) y la combina con un par de angelillos provenientes de la imaginería cristiana colonial latinoamericana, y establece un contraste entre dos mundos: la presencia del mundo de los ángeles y la sugerencia del mundo de la prostitución en la fotografía en prendas íntimas de la modelo. Esta obra es –en el conjunto– la que más se asemeja a las piezas descritas de años anteriores, en términos de temática por el énfasis en el contraste y la contradicción como eje del discurso visual.

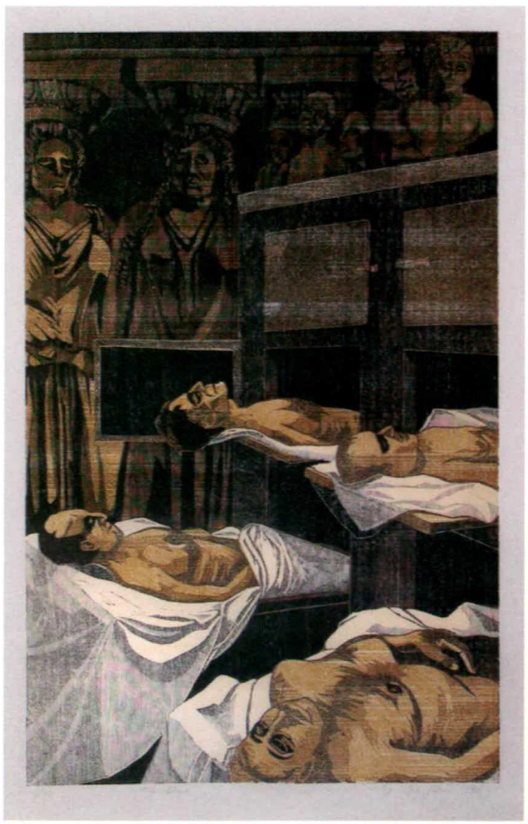
A partir del 1991, Arguedas realiza un grupo de cromoxilografías que consiguen un muy buen desarrollo técnico y en las que se repiten motivos y temáticas de las series o conjuntos de obras anteriores.Es posible observar cambios en el tratamiento de la superficie plástica. Los rasgos esenciales son la simplificación de los planos, con el resultado de una mayor cantidad de áreas "vacías", en comparación con la estructura de las obras del período anterior (*El ciego, La silla, Juan*). Aquí, se nota la influencia de la estampa japonesa en los contrastes entre zonas con textura visual y áreas con muy pocos elementos, los fondos planos y la sensación de espacio bidimensional.

Los formatos, también, se agrandan y los aspectos temáticos se sintetizan en escenas con menos personajes. El color está diseñado y pensado en función de cierto nivel de simbolismo. En *Extremaunción* (1991), esta pareciera ser la dimensión del color que baña la totalidad de la escena. En la mayoría de las piezas, el color cumple una función estructural evidente; buenos ejemplos de este tipo de obras son *A los pies de San Miguel Arcángel* (1992), *Baile comunal* (1992), *Autorretrato con figuras* (1992) y *Tercer nivel* (1996). En esta última, el grabador incluye fotografías de Edward Muybridge en la zona inferior del grabado formando una textura visual con figuras invertidas que repite a manera de módulo. Con este recurso invoca la idea de captar el movimiento que sirvió de motivación a este fotógrafo en sus investigaciones sobre la locomoción animal.

Las cromoxilografías tituladas *El rey* (1992), *Adela* (1992) y *Mayo* (1991) muestran claramente el interés por el dominio técnico al explorar composiciones en las que el color y sus variaciones exigen una complejidad y precisión técnicas de alto nivel. En este pequeño grupo de grabados se vislumbra el interés por los elementos pictóricos que se integran a la imagen desde una óptica quizás más relacionada con los aportes de Rudy Espinoza al grabado costarricense, en términos no solo de incorporar sino también de amalgamar lo gráfico con lo pictórico.

En 1992, a partir de una paleta restringida, Arguedas trabaja un conjunto posteriormente exhibido con el título de *Imágenes memorables*, en el que, desde una nueva perspectiva, articula ideas ya investigadas en otras producciones. El conjunto de grabados contrasta los ideales de la cultura occidental con imágenes oscuras que niegan este idealismo. La apropiación de figuras clásicas de la escultura de la antigua Grecia, tratadas con el blanco, sirve de medio para simbolizar los ideales fundacionales de Occidente (razón, democracia, entre otros).

Estas figuras se contraponen con grupos de personajes, en áreas negras y sombrías, que parecen provenir de los aquelarres de Goya o de fotografías de reportajes periodísticos. La yuxtaposición logra orquestar un contraste de valores cuestionadores del estado en cosas de Occidente, todo en relación con el ideal y la realidad de los asuntos en la vida política y ética del panorama mundial occidental.



Adrián Arguedas,
Tela blanca, cromoxilografía, 1992

En esta serie, Arguedas logra proyectar una duda sobre la permanencia de valores importantes que configuraron, en algún momento, las bases e ideales de nuestra cultura ética, social y política. En estas obras se establece un contraste entre las figuras blancas, signo de la pureza del ideal, y las figuras y personajes negros, signos de lo viciado y lo impropio. Estos contrastes contradicen, a voces, la prístina presencia del ideal. *Kouros*, *Amazona herida*, *Escena de la razón*, *Tela blanca*, *Los de arriba*, *El nacimiento de Venus*, *Setiembre 73 (oficial);* todos de 1992, ejemplifican esta dicotomía y refuerzan la estrategia de apropiación, y el recurso de resignificación que el grabador convierte en principio esencial de su creación, a partir de imágenes con las que piensa que logra comunicar mejor sus propósitos.

En estos grabados resueltos en sepias, el contraste entre ideal y vicio se representa en la dualidad blanco-negro: los valores positivos reposan congelados en estantes como formas pétreas de un pasado. Estos aluden a lo bello y al orden, a la proporción y al canon armonioso del mundo de la razón y contrastan con los sombríos personajes, pobladores del hoy, surgidos de noticieros y periódicos, conjuntamente con los aquelarres de figuras goyescas con los que se unen en lo visual y en lo conceptual. Los personajes de estas xilografías hablan de ideales y realidades, de dos tiempos e historias: de un ayer y un presente, de un olvido y un recuerdo, de un auge y una decadencia.

En 1993, Arguedas compone los metales *Descendimiento* y *Descendimiento I*, en los que adrede reúne figuras que sugieren una mezcla entre la imagen de Cristo y la del conocido político y guerrillero Che Guevara, al proponer parangones entre los significados culturales que ambos personajes comportan.

Este par de grabados poseen una fuerte relación con un conjunto de dibujos al carboncillo y la sanguina, mostrados al público bajo el título de *Descendimientos*. En estos grabados y dibujos se confirman los principios que generan imagen en Adrián Arguedas y se verifican las constantes y las transformaciones que formas y discurso experimentan a lo largo del tiempo en la obra gráfica del artista herediano.

Durante 1993 y 1994 surgió otra serie de grabados, esta vez realizados en metal. Son aguafuertes y aguatintas en las que domina un uso agresivo del desnudo combinado con referencias a la genitalidad como símil y metáfora del deseo y la codicia humanas. En estos metales, Arguedas propone un discurso sobre la ética y las relaciones humanas que tiene como base las nociones de ascenso social, narcisismo extremo e irresponsabilidad social, echando mano a la genitalidad y a la presencia de ciertas formas deshumanizadas del desnudo, frecuentes en la cultura visual occidental del siglo XX.

En estas placas metálicas exhibidas bajo el título de *Suite Sexuelle* se encuentran cuerpos desnudos que se entrelazan en voraces y lúbricos abrazos desprovistos de relación con el amor, en los que la avidez rampante con signos de violencia se apodera de la escena. Al examinar con cuidado, se observa, en algunos, la idea de la escala social; en ellos los personajes intentan ganar peldaños en un afán por llegar a la cumbre y a su

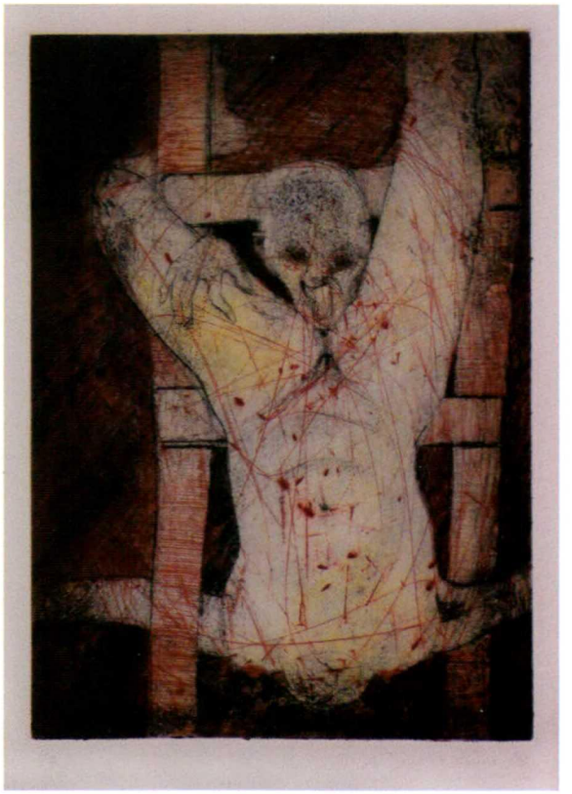
paso devoran a todo otro que se cruce en su camino en un vórtice lascivo (*Escalera I, Escalera II, Escalera IV*). Este ascenso hacia el final de la escalera esconde, entre los cuerpos y la acción de los personajes, un planteamiento sobre la falta de escrúpulos del género humano en el afán gratificante y la consecución del deseo. La presencia del desnudo y la actividad sexual sirven a la intención de metaforizar, tras este evento orgiástico, la avaricia y el apetito irrestricto por el poder, la posesión y el dominio de los otros.

La presencia de áreas, manchas y salpicados en rojo, acompañada de una particular solución de las formas que incluye agresivas rasgaduras sobre el metal, presentan la noción de violencia y drama. Ciertamente, las imágenes denotan un ambiente iracundo y feroz, y un acento en detalles grotescos; el supuesto acto de amor se transforma en un acto de violencia y dominación (*La carreta del diablo I y II*).

En otras imágenes del conjunto, la condición orgiástica remite a una especie de promiscuidad sin freno en la que los protagonistas no se enteran que besan a la muerte y que sus cuerpos se desgarran entre la lascivia de la vida y el macabro estertor de la agonía (*Jugando con la muerte I, Jugando con la muerte II, Sin título*). El amenazante avance de la epidemia del sida preocupa al autor y lo lleva a meditar sobre este tema.

Arguedas se sorprende ante las contradicciones culturales articuladas en torno al rechazo social y la desaprobación que origina el problema por una parte; y por otra, frente a la creciente apertura de los medios de comunicación masiva y la manipulación de la conducta social, que estos operan mediante el uso de un erotismo agresivo e irrespetuoso de la dignidad humana, con miras a establecer estilos de vida que ponen en riesgo la salud pública, convirtiéndose en una especie de guadañas que cercenan miles y miles de vidas.

El grabador (entrevista personal, 2011) comenta el haberse impresionado seriamente durante su estadía en Europa por la facilidad con que se distribuía la pornografía en todo sitio y lugar, y cuánto lo hizo pensar esta situación, la que tiempo después, vinculó con la presencia de la cosificación de los seres humanos y con el deseo irrefrenable de devorar y usar a los demás para alcanzar la cima del poder. Decidió, entonces, usar el recurso de los cuerpos desnudos para simbolizar la ansiedad de alcanzar el dominio, el uso inhumano



Adrián Arguedas,
Escalera I, grabado en metal, 1993

de los otros para alcanzar los objetivos personales y la ausencia de espiritualidad en el intercambio social. De esta manera, los abrazos y los acercamientos pasionales toman el lugar de la ambición humana sin barreras, de la desenfrenada carrera hacia la cúspide, de la lujuria sin límites, de la despersonalización absoluta, en donde unos usan a otros cosificándolos y negando su dignidad y condición de personas. En estas escenas dantescas aparecen personajes de traje entero que remiten a la noción de crimen de cuello blanco, competitividad, ascenso social y conquista económica como sentido único de la vida. Además del significado descrito, Arguedas incorpora en algunas de estas matrices el recurso jocoso-crítico que lo acompaña desde sus primeras obras y añade escenas callejeras que incluyen imágenes (diablillo y carreta) tomadas del arte popular latinoamericano, inclusive autorretratos que, como en otras ocasiones, incorporan al



Adrián Arguedas,
El y yo, grabado en metal, 1996

autor dentro de los protagonistas y lo hacen también sujeto de la crítica.

En estas imágenes, el humor macabro otorga un tono ridículo y de mofa a las escenas y a lo que ellas representan. Adrián Arguedas no solo expresa sus pensamientos en relación con aspectos múltiples del mundo que le toca atestiguar, sino también se examina a sí mismo como parte de ese entorno, de esa cultura y de esa época. Manifiesta sus ambigüedades, dudas y contradicciones como individuo que analiza, declara, critica y comparte unas condiciones de vida y unas tesituras de la condición humana tal cual se muestra en un momento de la historia; más bien, como la percibe el grabador desde su posición en el mundo (*La equivocación I, La equivocación II, El número 10).*

Al igual que en otros momentos de su desarrollo plástico y en función de la construcción meditada de sus recursos expresivos, los aspectos técnicos se resuelven en función del apoyo que brindan a las temáticas y los motivos tratados.

La aparición de las figuras tan conocidas de las fotografías seriadas de E. Muybridge empieza a sugerir, con mayor fuerza, la idea de que esta hilera de personajes está presente en los grabados en representación de lo social, de las conductas compartidas, de las pautas culturales comunes, de lo cotidiano y de lo que afecta a todas las personas.

En 1996, Arguedas terminó otra serie de grabados en metal en los que trata una problemática que se relaciona con la convivencia, la rutina y la pareja. En todas estas piezas aparece la presencia recurrente de objetos domésticos: sillas de estilo moderno, jarros y trastos viejos, y, también, algunas camas. El encuentro de lo viejo y lo nuevo sugiere el paso del tiempo; idea que se refuerza con otras de las figuras y objetos que se incluyen en los grabados. También, aparece la presencia de las imágenes de Muybridge, que conforman una especie de frisos y franjas en las que el ritmo continuo reafirma la presencia secuencial del mismo elemento, de manera que desdice uno de los más importantes propósitos del famoso fotógrafo, el cual era destacar el movimiento y analizarlo en sus partes. La repetición sin cambios de una misma imagen niega la noción de desplazamiento y aporta este sentido al conjunto de imágenes en el grabado (*Tazón No. 1, Tazón No. 2, Tazón No. 3, Sin título*).

En los primeros planos se destacan los utensilios que sugieren lo doméstico y aspectos de temporalidad. Junto con ellas, en puntos focales, se aprecian los

desnudos de parejas que, aunque están uno al lado del otro, parecen no encontrarse. No se miran a los ojos, se dan las espaldas o aparecen mutilados en la escena. La confluencia de objetos y personajes en un espacio plástico conduce a buscar las relaciones que existen entre ellos y a determinar un discurso que posiblemente se refiere al desgaste cotidiano de las relaciones, al peso de lo doméstico y lo rutinario sobre la pareja y a su ineludible destrucción como vínculo romántico-amoroso. Los sentidos se derivan de la observación del conjunto y se refuerzan en la lectura de las unidades independientes. Así, el todo concede significado y las unidades constitutivas lo reafirman, al establecer una interdependencia que justifica cada elemento de diseño y composición presente en estas aguatintas y aguafuertes.

La inclusión de las imágenes fotográficas es parte de la idea de la experimentación seria que incorpora, a las artes típicas del grabado, la foto transferencia; de manera tal que las destrezas tradicionales dialogan en la pieza con otras imágenes como resultado de procesos más mecánicos e integrados con gran propiedad en la solución total de las piezas. Este recurso refuerza los intereses técnicos y conceptuales de Arguedas y se convierte en testimonio de una actitud que engloba tradición y novedad en aras de una conjunción balanceada entre aspectos formales y conceptuales de los trabajos.

En unos de los grabados (*Ella y yo*, 1996) se incorporan imágenes de Muybridge de la serie denominada *Varones. Estudios de locomoción humana y animal* (1884/85) que presentan luchadores y también series de personajes que constituyen una especie de friso de fondo tras las imágenes del primer plano. Otra pieza incluye también imágenes de parejas bailando (*El y yo)* que remiten al contexto de nuestra cultura, específicamente al baile de música romántica y a la idea del cortejo. Entre la lucha de los contendientes y el enlace y armonía de los danzantes se establece la dicotomía básica entre encuentro y desencuentro, armonía y conflicto que se transmite a las parejas desnudas que dominan los espacios, definiendo una jerarquía por tamaño, y, consecuentemente, una importancia en la escena construida.

En 1999, un pequeño grupo de litografías realizadas en la Universidad de Miami, en donde Arguedas obtiene su Maestría en Artes Visuales, confirma la relevancia de la imagen fotográfica en la iconografía de este grabador herediano y, a la vez, extiende el discurso acerca de lo antiguo o pasado y lo nuevo o contemporáneo.

El esquema compositivo se basa en el contraste entre zonas blancas casi desprovistas de elementos, muy significativas dentro del balance total de la imagen, y zonas en las que domina el negro, la trama y las figuras que equilibran la imagen total.

Es conveniente anotar que, en este conjunto de litografías, los espacios plásticos experimentan un cambio hacia la simplicidad de la imagen. Se eliminan figuras, se resaltan superficies y áreas y, como sucede en la fotografía, se da un acercamiento a una dimensión que sugiere, a la vez, realismo y pose. En estas litografías, el espacio blanco vacío reviste una importancia especial y funciona a manera de área neutra que, algunas veces, añade matices a la sentida soledad de los personajes. Este es el caso de la imagen del pequeño bebé en su coche o de la pose que sugiere la clásica fotografía del equipo de deportes (*Sin título*, 1999), la cual incluye sugerentes nociones alusivas a la segregación y discriminación en la relación grupo-individuo, originadas, muchas veces, en la práctica deportiva y que acaban finalmente en actitudes de rechazo. La idea de no pertenencia es patente en la imagen. Presenta, sin ambages y anclada en una realidad cotidiana, el concepto de la separación entre individuo/grupo, en función del cumplimiento de pautas culturales construidas para la cohesión ideológica y social.

Las imágenes remiten a la infancia y, con ello, conectan con el pasado, la amistad, las relaciones entre los individuos y presentan esa especie de nostalgia por lo ido que Arguedas gusta mostrar cíclicamente en sus grabados y pinturas como paradigma del conflicto de las actitudes humanas a lo largo del tiempo. Existe una preocupación, se podría decir, entre un antes y un después asociados con la problemática de la identidad, con lo que se fue y con lo que se es y, posiblemente, con lo que será. Esta dimensión se aborda desde diversos ángulos y, en algunas ocasiones, se vincula con la cultura nacional y en otras, con sucesos de la vida internacional. Igual se encuentra relacionada con valores contrastados entre distintos momentos del desarrollo de la cultura costarricense y, en ocasiones, sugiere una especie de principio universal que se refiere a "lo humano" como un concepto global.

Los grabados / dibujos de gran formato del año 2000 con figuras de bañistas que se desplazan, entre ondas acuosas, van más allá de la noción del nadador.

Cuidadosamente realizadas y fruto de una madurez técnica y conceptual, se refieren a problemas de corte existencial. Esta percepción se refuerza, si se observan al lado del conjunto de pinturas hechas el mismo año con imágenes de agua y nadadores. La ondulante huella producto de la impresión de las tablas, con sus jaspes naturales que sugieren el agua, se convierten en el estanque de la existencia, en el agua de la vida; una metáfora del ser humano y sus esfuerzos por enfrentar sus vicisitudes a lo largo del tiempo. Adrián dice, al referirse a estas obras, "El agua es una metáfora de transición en donde están los nadadores luchando por sobrevivir o simplemente se dejan ir para convertirse en parte de ella" (entrevista personal, 2011).

Bañista III, *Bañista IV*, *Bañista V* y *Pasando la raya* sugieren un silencio interminable y la indefinición confusa de las figuras hace pensar en las transformaciones que la vida depara en el paso de un estadio al siguiente. Aguas y nadadores remiten a la condición transitoria que acompaña al ser humano mientras viva. En *Bañista I* y *Bañista II*, los nadadores se desplazan ya en un vacío, en un enorme espacio sin elementos en el cual solo se percibe la constante descomposición y trasformación de las figuras, el devenir de lo humano en un infinito sin límites, que es inmenso, vacío y neutro. El grupo de los grabados/dibujos de bañistas muestra una transformación notable en lo que se refiere a formatos, fusión de impresión y dibujo y simplificación de recursos y medios expresivos; así Arguedas llega a una síntesis que será la matriz formal de sus próximos grabados.

En voz baja (2001) es el título de una serie de obras en las que grabado y dibujo se unen en grandes formatos habitados por personajes desnudos, quienes en espacios abstractos y vacíos se interrelacionan con estructuras geométricas negras impresas con tablas de madera sin trabajar. Los cortes de las formas son agudos y la acción del personaje da sentidos al grupo en su totalidad y a cada una de las piezas que componen el conjunto. Los personajes, en su mayoría masculinos, suben peldaños, se balancean en difícil equilibrio sobre "pedestales", se asocian con cerdos y perros guardianes, luchan entre sí hasta caer y confrontan barreras o "muros". Cada personaje parece el resultado de la mezcla entre el dibujo clásico académico y la referencia a las fotografías de E. Muybridge.

Esta combinación puede usarse como plataforma para leer la imagen en función de dos épocas, de dos principios artísticos y de los contenidos que cada una de ellas posee. Los ideales del clasicismo académico, condensados en el desnudo heroico portador de contenidos de racionalidad y belleza, al mezclarse con fotografía científica como la que hacía E. Muybridge, que muestra un análisis racional de la realidad, sugieren –en las acciones que los personajes realizan– que esos ideales y esas realidades carecen de la firmeza que culturalmente se les ha concedido. Las acciones de estos personajes devienen, sin sentido, al perder "contexto" y agitarse contra sí mismas o al intentar superar barreras y límites que parecen infranqueables.

El difícil equilibrio se evidencia en la pieza en que los seres humanos tratan de mantenerse sobre la estrecha base de un "pedestal" (*Conjunto Monumentos*) para no caer al suelo entre los amenazadores perros, que dominan la parte inferior de la imagen.

En esta misma serie de obras, algunas piezas remiten sutilmente a la iconografía cristiana, a nociones del poder, a las luchas y la competitividad de los hombres y a las semejanzas y las diferencias entre humanos y animales.

La inclusión de imágenes provenientes del fotógrafo Edgard Muybridge, pertenecientes al grupo *Desnudos masculinos: Lucha grecorromana: Locomoción humana y animal* y serie *Gimnastas del club olímpico de San Francisco, Palo Alto*, realizadas por el fotógrafo entre 1879 y 1885, permite establecer asociaciones con el interés del estudioso inglés por el examen científico del movimiento de los seres vivos, específicamente pájaros, mamíferos y seres humanos.

Muybridge, también, se interesó además en retratar algunas obras de arte en las que se representa el movimiento de jinetes, Adrián Arguedas, en un afán de estudio para integrar imágenes expresivas, aúna imágenes de su tiempo con imágenes tomadas de distintas culturas y épocas provenientes del corpus de la historia del arte. Se podría vincular el interés de Arguedas en presentar una especie de disección de los "movimientos históricos e ideológicos" de la humanidad en su paso por la historia para plantear su idea cómo nuestra especie ha tratado el poder, la dominación, la convivencia y su propio desarrollo cultural. En el primer caso, Muybridge trata las formas y su desplazamiento en el espacio, movido por su interés en la física y la óptica. En el segundo caso, Arguedas se vale de las imágenes del fotógrafo

inglés para expresar lo que piensa sobre el ser humano y su paso por la historia.

Esta "universalización" de la temática es posible gracias a la colocación de las figuras en fondos abstractos que no remiten a ningún contexto concreto y refieren a los hombres y las mujeres solamente. Esta ausencia de contexto social o cultural significa uno de los cambios fundamentales en las imágenes de Arguedas en relación con el fuerte contexto que incluye en sus primeras obras.

El conjunto de grabados *En voz baja* (2001) cultiva el concepto de simplicidad espacial que reduce personajes, teatralidad y acciones tan destacadas en los escenarios de sus producciones iniciales.

Es meritorio destacar la extraordinaria calidad técnica que combina las impresiones fuertes con otras áreas de gran delicadeza, que luego se amalgaman con sanguina y grafito para obtener una condición mixta de gran equilibrio y plena de sutiles sugerencias vinculadas a los temas y motivos presentados.

A lo largo de su trayectoria, la producción gráfica de Adrián Arguedas presenta una consistencia que pervive con una actitud experimental ecléctica, siempre una al lado de la otra. El espíritu crítico de Arguedas, muchas veces sardónico, surge unido a una especie de nostalgia por el pasado que lleva al autor a incluir el registro fotográfico como matriz de "testimonio", que se estructura de forma teatral en los inicios y que cambia hacia otra dirección en las últimas series de obras. La producción reciente pierde los acentos en la máscara y el concepto de fiesta popular, en pos de espacios más limpios que cada vez se alejan más del carácter narrativo-expositivo, para adentrarse en un espacio en el cual los arquetipos y los fenómenos sociales dan paso a formas más filosóficas de asumir discursos e ideas que lo inquietan.

La fotografía se destaca como influencia permanente, unas veces como el "modelo" de la imagen, cuando coloca sus personajes siguiendo el patrón de las fotos convencionales de aficionados; otras, recurre a la historia de la fotografía y se nutre de sus fuentes y, en otros momentos, construyendo composiciones como las propias del fotomontaje con superposiciones, yuxtaposiciones, tensiones y fragmentos que conviven hasta lograr una unidad visual compuesta de partes diversas, cuyo discurso, por sumatoria, concede unidad de sentido a las piezas.

Los grabados iniciales, amparados en el drama y lo grotesco, pierden este tenor poco a poco y dejan también atrás los elementos populares para transformarse, con el tiempo, en discursos en los que el sesgo dramático y el acento cultural desaparecen para dar paso a figuras, personajes y situaciones de otra índole y en otros contextos.

En todas las producciones se encuentra un manejo meticuloso y preciso de cada proceso técnico, así como de los recursos de expresión plástico-visuales. Precisamente exaltan las posibilidades de materiales y procesos usados según el caso.

La unión entre elementos del lenguaje visual y el dominio de la dimensión técnica conceden a los trabajos una calidad indiscutible. Heredero de tradiciones bien establecidas en nuestro país, Adrián Arguedas domina el oficio, construye en función de sus conocimientos de la historia del arte y la fotografía y cita momentos históricos y actitudes culturales que convierten su obra en un abrevadero para las jóvenes generaciones de creadores.

La experimentación seria y la disciplina férrea le han hecho aportar al desarrollo del grabado en nuestro país, en los aspectos de proceso-técnica y también en aquellos atinentes al sentido.

Arguedas se propone como un autor con solidez intelectual y profundidad afectiva. Su producción continúa con la propuesta de Amighetti, al hacer un examen de costumbres y cultura, que se vuelve universal al ahondar en lo local. Como el gran maestro, trata sus temas con formas del drama y polariza propuestas ideológicas en contraposiciones de gran tensión. Además, plantea la perspectiva vital de la experiencia, al buscar un concepto universal capaz de hablar a todos más allá de las fronteras de una cultura, una historia y un tiempo.

Sus grabados en metal reflejan la influencia de Juan Luis Rodríguez en la fuerza y el dinamismo de la línea, lo significativo de las texturas y la deformación retórica de corte expresionista que concede a sus figuras y personajes. El horizonte de universalidad que Rodríguez concede a sus personajes y algunas de sus caracterizaciones se pueden reconocer también en el grabador herediano.

De los aportes de Rudy Espinoza al grabado del país, Arguedas presenta un interés por el color y un logro en la incorporación de este recurso a la gráfica. Se alcanza un balance interesante entre lo gráfico y lo pictórico, entre la línea y sus propiedades y los valores cromáticos de área y mancha.

Del legado de los maestros, Arguedas ha sabido tomar y asimilar, de manera singular, aspectos que lo ubican en un lugar prominente en el contexto del grabado costarricense. A su vez, Adrián Arguedas le ha dado nuevos bríos a esta expresión artística a la que concede formas y sentidos nuevos. De esta forma se enriquece la tradición al incorporarse a ella con su trabajo.

EDGAR LEÓN

Edgar León es graduado de la Universidad Nacional. Allí estudia la especialidad de Dibujo y se gradúa en 1991 con un bachillerato. Su formación está marcada por la huella de sus profesores Dinorah Bolandi, Rudy Espinoza y Julio Escámez. León (entrevista personal, 2011) declara que luego de algunos momentos de indecisión y confrontación con algunos de sus maestros en la Universidad Nacional, dentro de un ambiente de contacto y relación entre instituciones de enseñanza superior, consiguió definir sus intereses con la ayuda, consejo y pasión de Hernán Arévalo, a quien considera como su mentor y como la motivación de su deseo final de incursionar en el mundo del grabado. León trabajó por espacio de varios años como impresor de la obra del maestro Amighetti, de quien aprendió también muchas cosas referentes al grabado y al arte.

Edgar León posee una obra de grabador con la que explora aspectos característicos de los lenguajes visuales de la posmodernidad como lo es la apropiación de imágenes. Con este recurso, León contrasta grupos de imágenes, espacios y personajes con los que construye una especie de *collage* del que deviene una propuesta híbrida, en la que las imágenes se organizan en un mundo que –aunque remite a la realidad– se aleja de ella, porque elabora una nueva situación de lo real que solamente existe en la mente y en la imaginación del grabador. Este recurso da a las imágenes así construidas, un efecto de extrañamiento, el cual establece una tensión particular entre las situaciones, los personajes y los espacios habitados por estos. Cada escena se genera alrededor de una imagen "núcleo" en torno a la cual se construye el discurso con una aparente "narrativa" que termina por no serlo y que evita la identificación afectiva, precisamente al plantear esa especie de alienación que se observa entre los componentes de la imagen-discurso.

El contexto del que surgen los grabados de Edgar León está vinculado con sus experiencias de infancia y adolescencia en la ciudad de Limón, crisol de culturas en la región Caribe de Costa Rica. León manifiesta que, a pesar de haber crecido en medio de esta "cultura múltiple", existían misterios y distancias imperceptibles a simple vista que lo hacían consciente de cuánto desconocía sobre los modos de vida de esos niños y jóvenes con los que crecía y jugaba día tras día. El grabador dice:

(...) Tuve contacto con la población oriental por mi descendencia, pero es una sociedad muy cerrada, que me intriga. Con los negros, mi contacto fue más en la vida diaria, con el rasta man, por ejemplo (...). (*La Nación*, Culturales, 16 de febrero, Vanesa Bravo).

Sus grabados presentan, entonces, una especie de memoria, a veces una nostalgia, que se hilvana nuevamente en su espacio mental como novel artista desde la distancia del recuerdo de sus memorias de la calle; por eso, se puede, en muchas ocasiones, atisbar a una especie de misterio que se esconde tras las puertas y ventanas de las casas de sus "paisajes culturales".

Las imágenes núcleo de las que parte Edgar León provienen de distintas fuentes, a veces de la historia del arte, en otras ocasiones, el grabador las toma de la historia de la fotografía, de los periódicos y de detalles de la arquitectura vernácula de la zona.

En 1993, el Museo de Arte Costarricense (Vestíbulo del Teatro Melico Salazar) presentó una exposición de xilografías de Edgar León en cuyas imágenes desfilan escenas, personajes y situaciones vinculadas con la cultura de Puerto Limón. León vivió en esta ciudad y a pesar de que creció pensando ser parte de esa cultura, reconoció más tarde que su integración a esta no era total. El pensamiento y el recuerdo dirigidos a esclarecer una problemática de identidad lo llevaron a estudiar las dimensiones personales y sociales de la compleja cultura del Caribe costarricense. Con un dibujo depurado y preciso, va hilando las características de un mundo plástico visual con cierta magia, a veces



Edgar León,
Afta el medianoche, xilografía, 1992

misterioso y cómico, a veces sugerente y evocador. En estas obras, la línea tiene un importante papel protagónico, construyendo texturas visuales múltiples. En *Sonrientes Lakalakas* (1993), la exactitud y la precisión del dibujo, el uso de escorzos y perspectiva conceden un fuerte carácter de verosimilitud a la imagen, mas la escena en sí desafía esa "dimensión de verdad" y los animados esqueletos añaden ironía e irrealidad a la propuesta.

El misterio y la incógnita llenan los espacios escenográfico-narrativos de *Esclavos del sueño* (1993), de *Los mediadores artífices* (1993) y de *Afta el medianoche* (1992). Los detalles y las relaciones entre objetos y personajes trastocan la lógica de la vigilia para introducir en una poética de la leyenda y de lo incierto. *Los vecinos del frente* (1993) y *Los mediadores artífices* parecen referirse a una inercia o sopor que inmoviliza a los personajes, víctimas de las condiciones sociales e históricas que les impiden una acción liberadora y de concienciación. En una nota del periódico *La República* del 25 de noviembre de 1993, el autor expresó:

(...) Además de este estado de somnolencia, planteo la constante preocupación que el negro siempre lleva por dentro, debido a las denominaciones xenofóbicas que recibió como la palabra esclavo (...). (Citado por Lorna Chacón, Galería, *La República* 4B, martes 25 de noviembre 1993).

En *La espera* (1993), el paisaje urbano limonense adquiere condiciones oníricas y se llena de una perezosa nostalgia plasmada en la mujer que aguarda con hastío en medio de la noche.

A partir de 1995, León incorpora otras fuentes a su trabajo. La fotografía toma importancia en su obra, no solamente como imagen consultada, sino también como presencia trasladada, gracias a los procesos técnicos que permiten la incorporación de la imagen fotográfica a la plancha del grabado. Refiriéndose a las obras de su exposición *Calypso*, celebrada en 1998, el autor dice: "Tomo elementos fotográficos de cualquier lugar, que aunque desconozco su contexto me evocan emociones íntimas" (*La República*, Galería Cultura, 5B 2 de agosto, 1998, citado por Eduardo Muñoz).

En *Historias viejas de la servilidad* (1995) se observan las tensiones y dicotomías que incluyen niveles diversos de lo real. Se tiene la elegante y graciosa imagen de una escultura barroca, que representa al dios griego Apolo atendido por las musas, quien se hace acompañar por un detalle arquitectónico de una baranda cortada en madera, baranda típica del estilo vernáculo caribeño, influido por el arte victoriano; arriba de esta figura se ve un gran pez rojo que se coloca sobre la imagen de una serpiente. Se evidencia en esta cromoxilografía la confluencia antagónica –empero, armoniosamente resuelta– de aspectos e íconos culturales organizados en conjunto con elementos extraídos de la naturaleza, como los animales. Naturaleza y cultura, arte de la nobleza, detalles de arquitectura vernácula y animales del mar y la tierra parecen no tener sentido de unidad en la pieza; sin embargo, el diseño basado en franjas horizontales opera como productor de sensaciones armónicas que terminan por dar "coherencia" a la convivencia disímil de los elementos seleccionados para construir la imagen. Las presencias y los objetos hablan, entonces, desde lo paradójico de tensiones irreconciliables a simple vista, imposibles de conciliar como escena verosímil, pero plásticamente resueltas como unidad visual y de contenido. Con este tipo de estrategias, León construye su propuesta acerca de las tensiones y las conjunciones entre mundos diversos, entre el hoy y el ayer, entre pautas culturales distintas y entre lo natural y la cultura.

Un buen ejemplo de la articulación de imágenes presente en la elaboración de las obras de León lo constituye la pieza titulada *Cuerpos y almas* (1995), grabado que parte de una cita y apropiación de una fotografía anónima tomada durante las revueltas y levantamientos de la Comuna de París en 1871, en la que aparecen algunos ataúdes con cadáveres de las víctimas de la insurrección. La imagen se completa en la parte superior con la figura de un pez frente a un anzuelo. La contraposición de los dos mundos visibles queda abierta a una serie de posibles interpretaciones sobre la vida y la muerte, sobre la historia y las rebeliones sociales, sobre el engaño y la trampa.

Flash back (1995) es un claro ejemplo de la combinación de intereses personales y sociales del grabador, al plantear un asunto de identidad por medio de la presencia de figuras y personajes que remiten a la cultura africana; recurre a estatuillas que sugieren la escultura tribal, por una parte, y, por otra parte, a referencias que parecen fotográficas, al incluir un grupo de personajes cuyas vestimentas indican que podrían proceder de las culturas etíopes cristianas. En el grabado, los grupos de imágenes comparten un lugar y, a la vez, se separan al formar grupos y espacios distintos; sin embargo, comparten un espacio vital. Esta situación parece referirse a los procesos de construcción de identidad y de asimilación cultural y étnica de la región atlántica de Costa Rica. Es posible también leer, en esta pieza, una dimensión histórica y la noción de mezcla con lo regional por medio de la presencia de los elementos naturales.

En esta xilografía se plantean los íconos que intervienen en una indagatoria interesada en la búsqueda de ancestros y en la definición de rasgos asociados con la nostalgia y el pasado. El problema de la identidad aparece, también, en el dibujo de Edgar León. En 1994 expuso una serie de doce carboncillos en la Galería Joaquín García Monge. En ellos se juntan imágenes múltiples en las que las culturas china, afrojamaiquina y occidental, en su versión costarricense, hacen su aparición. En unas declaraciones ofrecidas a la periodista Lorna Chacón, León dice:

(...) Siempre he querido saber quién soy. Por eso en esta exposición trato de llegar a los orígenes de los negros y los chinos. En mis dibujos reflejo los antepasados de esas culturas que, al unirse a la blanca, dan como resultado una fusión múltiple (...). (*La República*, Galería, 4b, 17 de febrero, 1994).

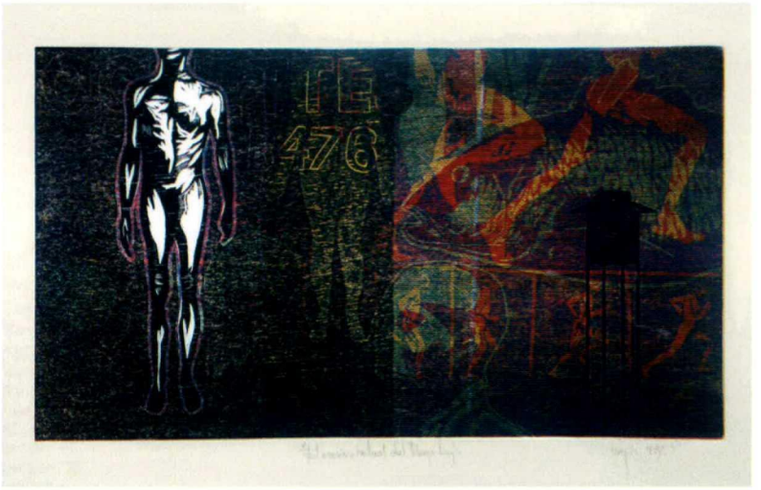
Edgar León es descendiente de chinos y blancos y comparte una experiencia de vida en la ciudad de Limón en contacto cercano con la cultura negra del lugar. Esta particular condición lo motiva en la primera época de su producción visual a explorar el ámbito de los orígenes y las condiciones de identidad personal y social que piensa conocer bien, dadas las circunstancias. En este año de 1994, con ocasión de su exposición de dibujos, León citado por Vanessa Bravo expresa: "(...) Uso elementos evocativos de Limón como el chino y el negro, la arquitectura, el mar y las palmeras. Trato además de reflejar la temática de los sueños y de los antepasados de esa población, sus dioses muertos, el taoísmo y otras formas de expresión que se fusionan en Limón (...)" (*La Nación*, 16 de febrero, 1994).

Diálogo de lo irremediable (1996) proyecta una arista más dramática y de carácter político asociada con el cuerpo atado que cuelga inerte desde lo alto. La presencia de la muerte se presenta con fuerza y con cierta ironía. La reunión de esqueletos remite a historias sobre Puerto Limón relacionadas con la logia masónica, que fueron publicadas por un semanario del país y que revelaron actitudes de prejuicio e incomprensión de las realidades de la comunidad limonense. En esta cromoxilografía de paleta restringida se unen referencias al pasado que se convierten en comentarios sobre el presente.

Esta ominosa presencia de la muerte fue considerada por maestros como Julio Escámez como una versión contemporánea de la danza macabra representada por grabadores como Hans Holbein. Es posible encontrar en algunas de estas piezas la presencia y la actitud del mexicano José Guadalupe Posada.

En Indeterminados y aparecidos (1997) la dimensión política es directa y conjuga elementos históricos, figuras procedentes de fotografías y un sugerente diseño espacial que contribuye a crear una atmósfera de encierro. Los distintos personajes hacen pensar en dimensiones diversas y otorgan una cierta ambigüedad al conjunto.

Indeterminados y aparecidos serie II (1997*) y serie IV* (1998) muestran la simultaneidad de sensaciones y percepciones, elaborada en el recuerdo y durante la tarea de construir imágenes para el espacio plástico-visual, en las que se vierten aspectos diversos de problemáticas sociales e individuales. En estas xilografías convergen aspectos de las culturas china, negra y blanca, realidades y experiencias del pasado y el presente en las que



Edgar León,
El asesino del pargo rojo,
cromoxilografía, 1998

se teje la urdimbre de una compleja unidad de opuestos excluyentes que, sin embargo, terminan por poseer unidad conceptual más allá de su posible verosimilitud.

Al respecto, León plantea: "Lo que hago es apropiarme de imágenes, resemantizarlas y organizarlas con base en las cosas que me impresionan ahora" (Citado por Doriam Díaz, *La Nación,* Culturales, 4 de agosto, 1998, con ocasión de la exposición *Calypso*).

En *serie III* (1998), la atmósfera neutral se torna densa, y ocasiona una sensación de incomunicación y soledad reforzada por la decisión de usar el negro como tinta dominante, contrastado con distintas intensidades de valores tonales. Las relaciones de escala y proporción construyen un escenario de extrañamiento, que de algún modo amenaza a los protagonistas de la escena.

El asesino del pargo rojo, ¡He vaciado mi alma! (Correcciones sobre el cartón) y *"Ne jamais recongeler un produit qui a ete congeler"*, xilografías de 1998 mostradas en el conjunto titulado *Calypso* y expuesto por primera vez en la Galería Sophia Wanamaker, del Centro Cultural Costarricense Norteamericano en San José, y posteriormente en la Ciudad de México D.F. en el año 2000 en la Sala # 1 de la Casa de la Primera Imprenta de América, exploran con sus imágenes las vertientes de la identidad referida al Atlántico costarricense y añaden, a la vez, aspectos generales que atañen a todos, no importa de dónde se sea, al crear una sensación de vacío y soledad ocasionada por los cambios de escala que permite la manipulación de tamaños y proporciones de las figuras de los grabados.

Lo local deja de serlo y se siente una dimensión a la que todos podrían pertenecer, los desnudos "extraviados" en los vastos escenarios producen esta percepción. En el catálogo de la versión mexicana, Raúl Hernández Valdés (2000, p. l) comenta:

(...) Edgar León comprende que para ser universal es necesario ser primeramente aldeano. Desde el firme fundamento de su origen, establece una interlocución artística de alcances globales. Ambientes acuáticos, cálidos, tropicales, húmedos y sombríos, peces, ideogramas, mujeres y hombres cuyas rotundas fisonomías indígenas, afroantillanas o asiáticas son significantes de contenidos de su historia personal y de la historia social de Costa Rica, pero son también evocadores de nuestras propias historias íntimas, nuestro mestizaje y nuestra universalidad.

Proceso de empaque (1998), parte de *Calypso*, incorpora imágenes de corredores tomadas de la fotografía de Muybridge. Estos hombres corriendo aparecerán después en muchas de las obras del grabador, algunas veces más evidentes y en otras ocasiones de manera velada hasta convertirse en un *leit motiv* de su producción.

Como destacado rasgo de composición, se hacen notar las superficies cromáticas de carácter pictórico que abarcan el espacio del fondo. En estas áreas, León desarrolla un meticuloso trabajo de transparencias y superposiciones en el que se ocultan objetos, personajes y letras. La fuerte presencia del desnudo y la referencia al estudio de los procesos de locomoción, presentes en Muybridge, podrían orientar sentidos en relación con el papel de la figura humana en la plástica de la cultura occidental y los vínculos que esta representación tiene con el concepto de lo humano, particularmente, vinculado con la estética de las academias de arte. El "muro" de letras y palabras acerca también a la idea de la cultura, herramienta de adaptación creada por los seres humanos para sobrevivir en el mundo natural.



Edgar León,
Se volaron las impares y a las gordas las rajé, cromoxilografía, 1998

La incorporación del desnudo que sugiere una modelo posando se repetirá en otras obras en las que el cuerpo y el desnudo se tornan muy importantes porque dominan las superficies plásticas del grabado.

En estos grabados, la idea de la repetición y la noción de aislamiento, a pesar de los grupos presentes, permiten una lectura sobre el anonimato en la cultura de hoy, a la vez que cuestionan la posición de lo humano en los humanismos decimonónicos. Este es el caso de *Solo*, aguatinta de 1999.

Edgar León incluye, también, en las imágenes de su obra, la presencia de la ciudad de Heredia, ciudad natal de su madre y en la que reside desde que inicia sus estudios en la Universidad Nacional. Es en esta comunidad, en búsqueda de materiales para su trabajo plástico, en donde León elabora sus memorias-recuerdos de Puerto Limón; construcciones que a veces incluyen mezclas de elementos de sus experiencias en ambas localidades.

Se volaron las impares y a las gordas las rajé, cromoxilografía de 1998, muestra la convivencia simultánea de la vivencia universitaria (la modelo desnuda), el conocimiento de la historia de la fotografía (Muybridge), el énfasis en el potencial constructivo-comunicativo de los elementos del lenguaje visual, en este caso la línea, y un modelo de arquitectura vernácula caribeña para terminar por elaborar una compleja imagen con carácter ambiguo y múltiple en la que se unen, a manera de "divagaciones iconográficas", elementos disímiles para integrar una realidad ficcional que semeja las maneras en las cuales, a veces, se comporta la mente cuando se le deja correr libremente.

Conjuntos arquitectónicos emblemáticos de la ciudad herediana aparicen en dos cromoxilografías con cierto acento onírico, *La vecina del cuatro está flotando* (1997) y *Mi vecina es una santa* (1998), piezas que permiten reconocer la confluencia de recuerdos, particularmente en la presencia de la arquitectura como escenario de acciones y presencias extrañas. En el primer grabado, se establece un contraste entre un área de aparente realismo desde la cual mira quien levita, y otra desvanecida superficie, en la que se incorporan personajes y objetos en una sugerente veladura. En estas piezas, León juega al combinar la sensación de lo plano con lo tridimensional, de la misma manera que lo hace al mezclar la verosimilitud y la imaginación, creando una ficción de corte onírico. En piezas como las citadas, León explora también aspectos de su propia identidad como productor de imágenes.

Entre 1998 y 1999, Edgar León obtuvo una beca del Gobierno mexicano y viajó a estudiar Grabado en la Academia de San Carlos, en la Ciudad de México. En estos talleres se gestó un conjunto de grabados en metal en donde León explora el problema del anonimato en la gran ciudad, la cotidianidad, la soledad y la condición humana.

A finales de 1999, en el mes de noviembre, la Galería Enrique Echandi expuso estas obras al público costarricense, bajo la denominación de *Estados y transportaciones*. En la producción de estos metales, el proceso inicia con la fotografía (Muybridge) y pasa luego a incorporarse a procesos digitales que permiten varios niveles de tratamiento e incorporación de la forma en el diseño de la obra, para luego llegar a la impresión de planchas.

Los procesos técnicos más frecuentes son aguatinta, aguafuerte y hueco grabado con impresión por viscosidad de las tintas. Caracterizadas por conjuntos de cuerpos desnudos organizados en bandas sobre grandes superficies "vacías", estas piezas incorporan discursos sobre la impersonalidad y el ajetreo propio de la gran urbe con los ritmos mecánicos que impone la ciudad (*En esta ciudad*, *Elle*, *Siete estaciones todos los días*). Es posible, también, encontrar en estos grabados referencias, por medio del desnudo, a los principios académicos al contrastar dibujo y fotografía en un juego crítico de naturaleza analítica (*Me estoy haciendo luz*, *Sincronización*). Las figuras desnudas semejan dos cosas: las fotografías de Muybridge y los



Edgar León,
Consejos turísticos para un extranjero desolado,
grabado en metal, s.f.

modelos de dibujos típicos de las aulas de dibujo de las academias tradicionales de arte.

La presencia seriada de las figuras en hileras y los cambios de escala dan una sensación de amplitud al espacio neutro que contiene los cuerpos. El espacio así resuelto se torna inhóspito e indiferente, transmuta para ser metáfora de la vida en ciudades en las que se es un desconocido casi para todos los que se ven en la calle (*Rojo*, *Solo*, *Extraviado*).

El impacto del cambio de una Costa Rica pequeña y relativamente provinciana a una urbe de millones de habitantes se deja notar en el tono de las placas metálicas comentadas (*Sombra blanca*, 1998). La inversión de las posiciones de los personajes sugiere confusión y desconcierto y en el contraste con las otras figuras un cierto sentido de tensión entre inercia y movimiento.

Naranja mecánica (1998) acentúa la noción de acción o conducta mecanizada y unidimensional de la masa anónima. Aún las figuras que se presentan como identificación cultural se transforman en simples siluetas de contorno vacías de individualidad.

Este es el caso de *Consejos turísticos para un extranjero desolado.* La multitud, el ajetreo, la desorientación, la velocidad de la vida, el anonimato, la indiferencia, el narcisismo y la soledad aparecen en la obra de Edgar León como metáforas de la condición humana actual, atascada en ritmos de vida que la deshumanizan y agobian hasta llevarla a la desesperación y a su propia anulación.

Me repite en el espejo, Todos somos unas divas, El final fecha y hora, con fecha 1999, contienen elementos que estimulan esta interpretación. El crítico y grabador chileno residente en Costa Rica, Juan Bernal Ponce, se acerca a esta lectura de obra al afirmar (*La Nación, Crítica de arte*, 27 de noviembre de 1999) una visión afín: "El ser humano es el centro de las investigaciones que Edgar León lleva a cabo por medio del grabado".

En este mismo texto, Bernal alaba el trabajo de León al calificarlo de "un oficio impecable y una sinceridad artística a toda prueba". Con esta muestra, León da fe de su viaje desde lo local hasta lo cosmopolita, desde lo personal hasta lo humano.

Experiencias académicas y ciertas necesidades expresivas de Edgar León le han hecho incursionar en otras formas artísticas contemporáneas y, por esta razón, el grabado ha sido desplazado como prioridad de su mundo visual.

SILA CHANTO

Sila Chanto transforma, desde lo técnico y lo conceptual, la práctica del grabado en el país. Parapetada en un fuerte bagaje intelectual y una definida posición política e ideológica, esta grabadora y artista cuestiona, por medio de sus manifestaciones artísticas, el orden y la estructura de la sociedad y la cultura tradicionales. Desde una perspectiva llena de racionalidad y profundamente intensa a la vez, Chanto reconstruye discursos y prácticas para revelar lo que considera ha contribuido a la formación de mentalidades y visiones del mundo social culturalmente aceptadas para explicar el estado de las cosas; es decir, Chanto arremete contra los imaginarios generalizados en los ámbitos de la cultura artística nacional para plantear visiones alternativas, que se fundamentan en un pensamiento riguroso y en un convencimiento sobre la posición y la función del arte en la sociedad.

Admiradora de su formador Juan Luis Rodríguez, incorpora elementos éticos de la particular posición de este artista con respecto al arte, el pensamiento artístico, el proceso de construcción de una obra y el mercado, para, desde esa plataforma, afirmar una estética surgida de un planteamiento claro sobre la acción y el efecto del arte en la conformación de espacios de reflexión para la ciudadanía.

El espíritu crítico, que la caracteriza, la lleva a una actitud constante de renovación que la conducirá a transformar los usos tradicionales del grabado tal cual se enseñan en la academia y a incidir en procesos de cambio que implican una radical transformación de materiales, procesos, formatos y ámbitos de desarrollo y pertenencia del grabado.

Chanto plantea el grabado más allá de su reducción a lo bidimensional para incorporarlo en soportes que permiten obras tridimensionales. Estas transformaciones incluyen elementos novedosos, nuevos espacios de presentación y "formatos colosales"; como lo llamó el grabador, arquitecto y crítico de arte Juan Bernal Ponce, este conjunto de cambios medulares revela uno de los temas base del arte de Chanto: la reflexión sobre el grabado mismo, sobre sus condiciones y características.

En su interés por el espacio como elemento cultural y socialmente construido, Chanto introdujo el grabado dentro de la forma artística conocida como instalación, práctica cuyo material más notable es precisamente el espacio mismo. Al intervenir espacios más allá de museos y galerías, Sila Chanto propone una nueva dimensión del grabado y plantea una reformulación de la visión de los espacios y los comportamientos culturalmente inducidos en la ciudadanía.

En la perspectiva de Chanto, la dimensión "democrática" de la edición seriada de la obra toma otra dirección y se torna popular, al compartir directamente con la población general los espacios públicos. Así, la obra es de todos por el tiempo en que está expuesta y todos tienen acceso y contacto con ella y con lo que propone. Al realizar estas intervenciones, Chanto busca que la población reflexione acerca de las formas en que su mentalidad y su comportamiento son modulados por costumbres, tradiciones y marcos de poder. Precisamente, las relaciones de poder y el control social constituyen temas esenciales en la producción de esta

grabadora. Al plantear el cuerpo y su acción en el cotidiano como asunto condicionado por elementos de la cultura, en los que inevitablemente se infiltra un particular ejercicio del poder, y al tomar conciencia de cómo los individuos establecen relaciones unos con otros, por medio del cuerpo, lo corporal se visualiza desde sus restricciones dentro de un marco cultural que condiciona y oprime.

El desarrollo de la obra de Sila Chanto inició su recorrido en obras realizadas entre 1987 y 1994, conjunto que ella ha titulado *Proyectos prehistóricos.* En esta serie de imágenes aparecen elementos que serán una constante durante toda su carrera. La figura humana asociada al sufrimiento es uno de ellos. Otro componente esencial es la sensación de anonimato que transmiten las imágenes.

En el conjunto de figuras se ve una especie de herida que atraviesa los cuerpos y se aprecia el color rojo, a manera de mancha que mana del torso, forma que reafirma la noción de sufrimiento al dejar abierta la posibilidad de que el espectador asocie el color con la sangre. Desde esta época, Chanto manifiesta una predilección por la idea de la silueta, por los contrastes fondo/figura y por la simplicidad y claridad de las formas. El color acentúa los elementos que expresan la idea general de agresión, de herida, de dolor.

En 1996, se completó el conjunto llamado *Bestiario,* obras de xilografía al taco, en madera de almendro, en las que la grabadora abordó las dimensiones de lo grotesco con ironía, desenfado y un cierto tono expresionista.

En este mismo año inició una serie de miniaturas (Serie *Las cosas no dichas*) en la que su espíritu rebelde encuentra ocasión para referirse a la soledad, a la opresión y al aislamiento. El montaje de estas piezas juega un destacado papel en el sentido final de la comunicación, porque establece un irónico y elocuente contraste entre la grandilocuencia de los marcos y la fuerza y acidez de los contenidos de la imagen.

Entre 1996 y 1998, Chanto creó un grupo de xilografías, colografías y serigrafías en las que su noción de imagen humana se pule y toma características más definidas como forma personal de expresión. *La pauta, La danza, Pubertad, Autorretrato invertebrado con multitud de corazones* son algunas de estas obras. En ellas sobresale el interés por lo corporal, la relación entre lo masculino y lo femenino y la noción de identidad como una compleja estructura que no es unidimensional.

En *La danza* (1998), se aprecia un rasgo que será frecuente en la obra posterior: el tratamiento de la línea como elemento de textura que, por su formulación, ofrece tensión y drama a las formas, al establecer una suerte de atmósfera densa congruente con las situaciones que parecen experimentar los personajes.

En 1998, el Museo Calderón Guardia alberga su propuesta *No vea con el ojo ciego,* instalación con grabados y poemas. Es oportuno mencionar que Sila Chanto es también poetisa y que su arte de la palabra se asemeja en fuerza y contenidos a su arte gráfico, constituyendo una unidad expresiva sui géneris.

Multitud sin nombre (1998), obra con 55 módulos impresos (cuatricromía sobre pelón), adaptable a distintos espacios arquitectónicos, es una especie de autorretrato teñido por el rojo que plantea la disyunción unidad/fragmento. Esta noción vinculada con la de identidad enfrenta al espectador con las múltiples dimensiones del "yo", con el tema del género y con el sufrimiento humano. La unidad entre la forma y la parte semántica revela el cuidado y la congruencia entre los ámbitos del lenguaje y del discurso.

La reinvención de la bestia, también realizada en 1998, define los rasgos de madurez de la figuración de Chanto. La silueta anónima, la figura humana desnuda, sin tapujos; la presencia de grupos silentes y una especie de ritual de sometimiento y vejación doblegan a algunos personajes y los humilla en el acatamiento de una orden de obediencia que permiten y vigilan los testigos y participantes en el rito (*Dos bestias, La reinvención de la bestia, Bestia con acróbata*).

En *La espera,* por efecto de las dimensiones (446 cm. x 110 cm.), se sugieren procesos histórico-culturales de endoculturación que llevan los sentidos a un nivel que cubre temporalidad y acción humana; en esta pieza, el formato horizontal apoya ese significado, porque refuerza la noción de continuidad espacial que apoya ese tipo de lectura. Las estructuras que actúan en el proceso generacional son terminantes y se imponen de forma contundente.



Sila Chanto,
Serie: *La reinvención de la bestia,* cromoxilografía, 1998

Las obras de este conjunto poseen la fuerza inexorable del mandato social y muestran la participación colectiva en el ritual. En 1999 presentó la obra *Utopía*, en la que el espacio se convierte en un material fundamental de la obra. Los materiales diversos, piedras, cuerdas, navajas, balones de inflar, grabado en madera y la conformación piramidal integran un objeto plástico-visual de singular retórica que muestra la preocupación de la autora por encontrar los materiales precisos para que el conjunto actúe como una pieza inquietante, sugerente y muy elocuente. El proceso de pensamiento queda explícito y el espectador puede "integrarse" a este al meditar acerca de los elementos que componen la obra.

Noches blancas (1999) se compone de unos lechos o camas impresos con imágenes de personas dormidas.

En este caso, la impresión de xilografía se realizó sobre sábanas usadas. Estructuras metálicas con arena eran los otros materiales presentes. Con los lechos se formulaba un espacio a oscuras, en el cual se filtraban halos de luz para iluminar los personajes impresos, creando una atmósfera íntima e incierta.

Esta instalación permitió a los espectadores moverse por el espacio creado y participar del ambiente resultante del diseño de luces y espacios. Las condiciones construidas sugieren el silencio y un desplazamiento lento y cuidadoso por el espacio, aspectos que favorecen la reflexión sobre los sentidos de la pieza. Una vez más, el grabado se exhibe en condiciones particulares, sobre soportes distintos y como uno de los elementos de una obra en la cual lo tridimensional es la categoría dominante. *Noches blancas* participó en la Bienal de Santo Domingo en el 2001 y se presentó en Madrid, España, en el año 2000. *Noches blancas* trata la noción de identidad, con la soledad, la fragilidad, la pequeñez humana, el olvido y la muerte. Seleccionar un estado distinto al de la vigilia faculta a la grabadora a abordar la condición humana desde una dimensión en la que se acentúa el anonimato, la posición retraída de los personajes y el abandono del estado de conciencia; todo lo cual permite ofrecer el estado de indefensión propicio a las intenciones del discurso de la grabadora.

Muro, realizada en el año 2000, es una obra notable de carácter monumental, posiblemente la obra de mayor envergadura hasta el momento realizada con base en la impresión de matrices de madera. Esta pieza fue concebida para invadir y resignificar un espacio en el morro en la VII Bienal de La Habana Cuba. La impresión se hizo sobre gasa, material que porta connotaciones particulares vinculadas con el dolor y las heridas. La banda de tela grabada se extiende a lo largo de 80 metros y, al ser impresa por ambas caras, alcanza una totalidad de 160 metros de largo por 2 metros de altura. Este gran muro impreso mostraba imágenes de hombres en el acto de orinar, recurso que decidió usar Chanto para referirse metafóricamente a la demarcación patriarcal del territorio, demarcación que, en este caso, es simbólica por aludir a los espacios que la cultura reserva para la acción masculina.



Sila Chanto,
Noches blancas, instalación, 1999

La exclusión o la inclusión dentro de los territorios demarcados es un ejercicio del poder que privilegia a unos y no permite a otros actuar dentro de las estructuras sociales de un "territorio histórico y cultural" apropiado por los hombres. Elocuente y avasallador, *El muro* extiende las fronteras de las posibilidades del grabado dentro de una concepción novel de sus capacidades de expresión al interior de las prácticas visuales de lo contemporáneo.

Haga fila se presentó en las instalaciones del Tribunal Supremo de Elecciones, en San José, en el 2001. La selección del edificio es desde ya una parte fundamental del concepto de la obra. Chanto crea, en esta ocasión, una banda de 8 metros de longitud y 2 de altura, que forma un tabique con personajes en diversas posiciones, impresos en el acto de hacer fila según las instrucciones de los típicos rótulos de oficinas en los que se pide al público una conducta específica. El muro de personajes se incorporó al interior del edificio en el sector en el que se entregan al público las cédulas de identidad.

La situación sirve a Chanto para referirse a lo que define como sistemas de control estatal mediante itinerarios burocráticos que, paradójicamente, reducen la identidad a una cifra con la cual se debe identificar el ciudadano o la ciudadana para todo trámite legal y administrativo que necesite realizar. Al pasar a ser un número, se pasa también a un horizonte en el cual se está en una cierta forma de anonimato.

Este documento, por medio del cual el Estado les concede legitimidad civil, es la prueba de una asociación identitaria con un territorio y unas estructuras políticas y administrativas que tienen el poder de definir las acciones civiles de las personas. Para Chanto, la identidad no se define en un territorio ni en unas acciones determinadas por una estructura de poder; la idea de identidad abarca otras áreas más importantes que la "pertenencia" a una organización político-social.

Guarda decorativa (2001, Galería Nacional Museo del Niño, San José) es una obra en la que Chanto se apropia del espacio arquitectónico para transformarlo desde lo visual y lo conceptual. La impresión se realizó de forma continua en una gran banda o cinta que se coloca sobre las paredes hasta que "envuelve" el edificio. Esta pieza se mostró, por primera vez, en las oficinas de la Rectoría de la Universidad de Costa Rica, en el 2002. Posteriormente, se presentó en el Colegio Universitario de Cartago, en la cárcel de Heredia, en el Museo de los Niños y en la Galería Nacional del Centro Costarricense de Ciencia y Cultura en el evento titulado *Confrontaciones*.

Guarda decorativa está compuesta por impresiones de cuerpos humanos arrodillados, unos tras los otros,

en una especie de gran cuerpo compartido. En la banda apenas existe espacio para que los cuerpos puedan respirar y, a la distancia por efectos del diseño, la configuración corporal pierde precisión y se confunde con un gran ritmo que borra la figura humana hasta convertirla, ante los ojos de quienes la observan, en una especie de ornamento del espacio físico. La individualidad, la tan destacada autonomía de lo humano, se trastoca en esta obra para golpearnos con la imagen de una masa sometida y claudicante que ha perdido dignidad y se diluye en el anonimato. La autora dice: "(...) Nuestro cubículo urbano se ha convertido en nuestro paisaje fundamental, la delimitación de los espacios es delimitación de las acciones y delimitación del pensamiento (...)" (*Confrontaciones*, Galería Nacional, Centro Costarricense de Ciencia y Cultura, 2000, citado por Ileana Alvarado, curadora, 2003).

En *Guarda decorativa* lo múltiple se trasforma en obra única y, aunque continúa en las paredes, no lo hace ya como una obra tradicional, sino como una propuesta nueva que desde el grabado transforma sustancialmente el espacio que "invade" para otorgarle nuevos sentidos.

En esta xilografía sobre tela de algodón, Chanto remite al símil de la territorialidad como espacio de pertenencia real y simbólica que contiene las estructuras y las pautas culturales que definen, condicionan y encierran los actos y las formas de pensar hasta, inexorablemente, someterlos a la condición de masa informe, incapaz de pensar o reaccionar ante la rigidez que oprime. Las imágenes de *Guarda decorativa*, doblegadas y humilladas, concentran en su impacto el sometimiento del cuerpo y sus conductas, el sometimiento del individuo y del grupo, el sometimiento del espíritu y la mente.

Sin lugar a dudas, la obra de Sila Chanto se convierte en punta de lanza para el grabado nacional. A través de las innovaciones técnicas y conceptuales, Chanto replantea los espacios y las formas de la impresión sobre madera y cuestiona y redefine las nociones de grabado y obra múltiple. Los formatos, los materiales y las matrices permiten la dimensión que accede a la forma artística de la instalación y, con ella, a la transformación física e ideológica de los espacios que define con sus imágenes. La obra de Sila Chanto, galardonada con el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Grabado en el 2002, (Revista Nacional de Cultura, 43, inserto I- IV), se erige como una suerte de puente entre las formas modernas del grabado nacional y su proyección al futuro en nuevas concepciones y versiones contemporáneas.



Sila Chanto,
Muro, instalación, 2000

CAPÍTULO 11

Un alto al final del camino: balance de situaciones

Efraín Hernández Villalobos



La estampa joven



Flor Chacón
Mapas para las aves migratorias III
Cromoxilografía
1999

En el año 2000 se celebraron dos exposiciones importantes de grabado, *Gráfica de fin de siglo* en la Sala Julián Marchena, Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC) del Museo de Arte Costarricense y *La estampa joven*, en la Sala de Exposiciones del Periódico *La Nación*, sala creada principalmente para la exhibición de obra gráfica.

En estos proyectos participan, como organizadores, el Museo de Arte Costarricense por medio de la curaduría de José Miguel Rojas y el maestro Rudy Espinoza, entusiasta amante del grabado. Es también Espinoza quien tiene a cargo la organización y los detalles del proyecto *La estampa joven* en la Sala de Exposiciones de *La Nación.*

Con estas exposiciones se desea evidenciar el desarrollo de la técnica del grabado en las nuevas generaciones, particularmente, los trabajos de jóvenes grabadores de la década de los noventas. El énfasis está en la producción realizada por las escuelas universitarias, pero incluye a muchos grabadores que pertenecen a distintos talleres privados, que aparecen en el ámbito artístico del país como resultado del creciente interés por esta técnica artística. Entre estos talleres están el Taller Ocelote, dirigido por Raúl Aguilar; el Taller Azul, a cargo de Adrián Arguedas; El Bastidor Solitario, bajo la tutela de Jorge Crespo y María Teresa Pérez; y el Grupo Grana, compuesto por cuatro jóvenes grabadoras independientes.

Gráfica de fin de siglo expuso la obra de quince artistas muy reconocidos por su trayectoria y aportes al crecimiento de la técnica en Costa Rica y conjuntamente incorporó los trabajos de veintidós grabadores jóvenes que producen su creación en la década de los noventas.

La estampa joven se concentra en los jóvenes valores del grabado, algunos de ellos apenas recién graduados. En esta muestra se presenta la obra de veintinueve personas con muy diversos y -en algunos casos- innovadores acercamientos al proceso de trabajo técnico del grabado. Ambas propuestas muestran al público josefino el nutrido grupo de grabadores que surge tanto de las universidades como de los talleres independientes.

El hecho de que en el año 2000 se haya logrado organizar y montar dos exposiciones significativas dedicadas al grabado puede considerarse como un punto culminante en el desarrollo de esta técnica y señala el esfuerzo, la dedicación y el trabajo de los maestros impulsores del grabado en Costa Rica.

El presente estudio, por razones de su limitación en el tiempo, acaba en el año 2000 y no contempla el análisis de la obra de ninguno de estos jóvenes autores, labor que se pospone para una segunda etapa en la que se investigará la producción de la década del 2000 en adelante, y la obra realizada durante la década de los noventa, pertenece a autores noveles con carreras recién iniciadas. El esfuerzo necesario para realizar esta labor requiere un tiempo del cual no disponían los investigadores de este estudio, según el diseño de la primera etapa de investigación.

La producción de las nuevas generaciones es resultado de la enseñanza organizada y dirigida por las universidades y, como se citó, es también consecuencia del esfuerzo individual de algunos talleres independientes. En este proceso educativo, los grabadores de las generaciones maduras actúan como maestros y profesores, difusores del saber que permitirá a los jóvenes iniciar caminos nuevos por las rutas del arte. Esta experiencia y conocimiento acumulados y sistematizados llevan la impronta de los maestros, comprende las investigaciones realizadas y considera las nuevas posibilidades que ofrecen la tecnología y los materiales propios de esta época. El volumen de esta novel producción asegura crecer con el tiempo, fenómeno que refiere a un posible aumento del caudal de obra dedicada a esta técnica. Efectivamente, muchos futuros artistas se interesan hoy en los procesos técnicos del grabado. Existe, además, un público creciente que aprecia y valora las distintas formas del grabado artístico. Las universidades han procurado la formación de profesionales interesados en las artes como parte de una educación humanística que procura un profesional con perspectiva integral, consciente del valor del arte en la vida cultural del país.

Los museos y otras instituciones vinculadas con el arte han contribuido también a la formación de un público interesado que acude a las exposiciones y que considera al grabado como forma legítima y prominente de expresión artística en igualdad de condiciones con las formas tradicionales de hacer arte. Es oportuno mencionar que, aunque de forma esporádica o vacilante, el medio artístico ha contado con instituciones privadas cuyos aportes han contribuido en la configuración de una población poseedora de una educación artística y visual de mayor solidez, este crecimiento implica enriquecimiento y configura un nutrido grupo de amantes del grabado y de sus posibilidades expresivas.

A lo largo de las páginas de este estudio se han incorporado las producciones de artistas destacados en el campo del grabado. Las visiones plástico-estéticas de estos grabadores responden, en su gran mayoría, a las premisas del arte moderno, cuyos principios han difundido las universidades del país por espacio de varias décadas. Esto implica la importancia del proceso técnico como fundamento de las posibilidades de expresión del grabador y significa, también, que los aspectos sintácticos de la comunicación visual adquieren una relevancia particular como ejes en torno a los cuales se articulan los distintos discursos que concretan las intenciones de los creadores.

El *Álbum de grabados de 1934* manifiesta el propósito de cimentar las formas plásticas de lo moderno, y en la preferencia por la xilografía está presente un espíritu de renovación de los lenguajes académicos y un deseo de investigación de nuevas formas de expresión.

Lo significativo de lo sintáctico se hace acompañar por la presencia, a nivel de los temas, de lo local. La vida cotidiana de una comunidad esencialmente rural sirve como hilo conductor a una propuesta sobre la identidad cultural vinculada, también, con una noción de lo nacional que viene de más atrás. Esta intención de definir lo propio frente a lo ajeno se convierte en un movimiento fuerte en los países latinoamericanos, en el seguimiento de las pautas de las ideas de Martí, Bolívar y Rodó.

La creencia en unos valores espirituales singulares que distinguían a la "América Latina" del materialismo con el que identificaban a los pueblos anglosajones del resto del continente contrapuso una idealización del espíritu latino a la cultura del "nordismo", alejada de la condición especial de nuestros pueblos. De norte a sur, de Vasconcelos (la raza cósmica) a Rodó (el espíritu de Ariel), la cultura de estos países buscó en el tema del trabajo y en la figura del campesino la fuente para una serie de imágenes que poblaron el arte. La influencia del éxito del muralismo mexicano, traducida en las tendencias del indigenismo, inflamó los espíritus con distintos acentos de fuerza política y anhelo combativo. Torres García había propuesto su famosa visión de *El norte es el sur* (1935) que corresponde a esta construcción del imaginario social manifiesta en la cultura de las naciones de América Latina.

En Costa Rica, el *Repertorio Americano,* dirigido por Joaquín García Monge, fue el instrumento intelectual que contribuyó a la difusión de este complejo ideario y a través de las páginas de esta prestigiosa publicación las voces del arte moderno se escucharon también con fuerza y energía.

En lo que corresponde a Costa Rica, una sociedad en transformación y de relativa simplicidad en sus procesos sociales y políticos, las imágenes del arte presentes en este particular documento artístico publicado en 1934 participan en gran medida de la actitud mencionada. Desde el ensayo visual puramente plástico que revela el conocimiento del arte japonés de la estampa hasta el drama expresionista que trata las condiciones de pobreza del proletario, en sus páginas se encuentra un abanico de propuestas que ilustran la diversidad de posiciones y pensamientos tanto estéticos como éticos de los grabadores que participaron en la carpeta. *El Álbum de 1934*, puente hacia la plástica moderna, se convierte en un registro del pensamiento visual y de las tendencias de la cultura del momento en sus múltiples manifestaciones.

El grabado irrumpe en el arte nacional sin una tradición que lo respalde y se mantiene vigente gracias a la ilustración de libros y publicaciones como el citado *Repertorio Americano.* Es en estas circunstancias en las que la obra xilográfica de Emilia Prieto adquiere una posición en el ámbito de la discusión de ideas desde otra trinchera que concibe la imagen artística como instrumento de la lucha política y como portadora de la gestación del cambio social. En Prieto no se evidencian preocupaciones plásticas relacionadas con la exaltación de los aspectos sintácticos de la imagen, sino más bien

un fuerte contenido intelectual dirigido a la visión crítica de las circunstancias sociales, históricas y políticas del país y del mundo. Economía, discusión del poder, militarismo, salud, asuntos de género, temas presentes en las discusiones que el *Repertorio Americano* ventilaba en sus páginas se convierten en el abrevadero del que se nutre la propuesta ilustrativa de Emilia Prieto. Las figuraciones de Prieto completan el espectro de imágenes provenientes de la xilografía que define el grabado nacional en estos momentos.

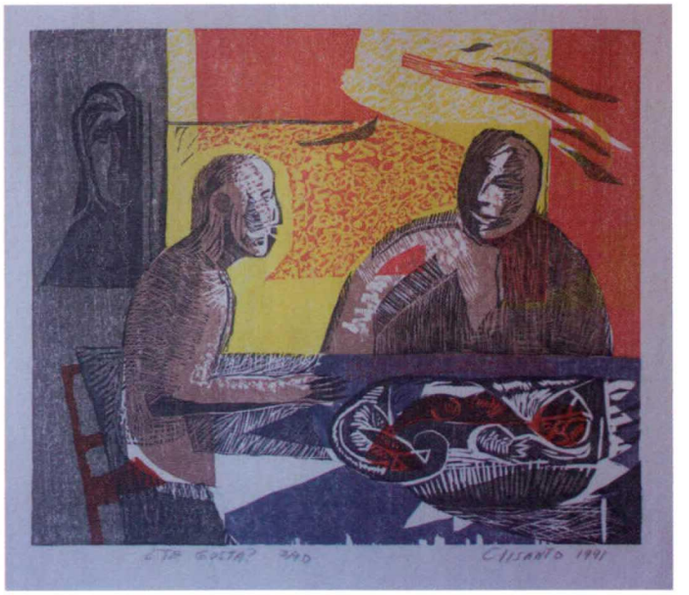
A este horizonte se añade el grabado de Max Jiménez (1936), concebido para acompañar la fuerza de su obra literaria. Los grabados de Jiménez buscan, desde la mayor simplicidad posible, convertirse en imágenes de impacto que logran transmitir con su fuerza desgarradora el drama y la complejidad presentes en las páginas de sus relatos y poemas.

Como fenómeno peculiar, Francisco Amighetti y el excelso dibujante Juan Manuel Sánchez ilustrarán desde esta década las páginas de una serie de revistas orientadas hacia niños y jóvenes dentro del ámbito de la educación. Publicaciones como *Farolito* y *Triquitraque*, entre otras, contribuyeron a que el grabado continuara con vigencia y permitieron a grabadores como Amighetti desarrollar el conocimiento y la depuración de los procesos técnicos, a la vez que estructuraban un universo de imágenes y una poética personal.

En otras ocasiones, artistas talentosos como Carlos Salazar Herrrera recurrieron al grabado para ilustrar sus propias obras literarias, al igual que lo había hecho Max Jiménez; este es el caso de *Cuentos de angustias y paisajes*, publicado en 1947.

Durante la década de los cuarenta y cincuenta Francisco Amighetti ilustró poemarios y obras en prosa. A partir de los sesenta, ilustra sus propias obras literarias y a finales de la década, una vez pensionado, produjo su obra en grabado de mayor impacto e importancia para el arte del país. Definir un lenguaje personal basado en la simplificación geométrica de las formas y en la energía punzante de los trazos le tomó al grabador el tiempo de compenetración que requería la técnica de la xilografía para luego estallar en obras de gran impacto.

Después de 1968, Amighetti se destaca como el grabador por excelencia del arte costarricense. En sus grabados se descubre un universo de imágenes en las



Crisanto Badilla, *¿Te gusta?*,
cromoxilografía, 1991

que el artista muestra su concepto de la vida y su forma analítica de mirar la cultura nacional y los principios de la sociedad y el arte en Occidente.

Por medio de un lenguaje de orientación expresionista, Amighetti explora con sutileza y sagacidad cada pliegue de su mundo personal, y a la vez examina las premisasde la cultura occidental hasta lograr un universo plástico cosmopolita que presenta una inquietante penetración en la condición humana para adquirir así una dimensión universal. Amighetti se centra en la oposición binaria característica del pensamiento de occidente para construir su mundo visual y estético, atisbando así al interior de los procesos de construcción de lo social-cultural con sutileza en algunas ocasiones y con fuerza brutal en otras. En el grabado de Amighetti, lo local, el entorno inmediato observado con detenimiento, se convierte en el insumo que genera esa visión más amplia que se suele llamar "universal" en la cultura occidental. Sus grabados amalgaman la unión de las condiciones precisas del manejo técnico con la naturaleza de los discursos personales para constituir un ejemplo de lo que en arte se denomina pensamiento visual (Arnheim, 1993, 1986, 1983; Eisner, 2004).

Carlos Barboza, en los inicios de la década de los setenta, realizó una obra que se distingue por ser

producida con las técnicas del grabado en metal. Barboza estudió en España becado por el Estado. De forma un tanto vertiginosa consiguió destacarse en el ámbito europeo y en Costa Rica se publicó un libro con sus grabados en 1972. El universo plástico de Barboza exhibe las corrientes de pensamiento que dominaban la intelectualidad de esa época.

En sus grabados se observa la preocupación creciente por un mundo y una sociedad en donde lo humano tiende a su propia alienación y en cuyos espacios la soledad y el aislamiento recluyen al individuo en una atmósfera opresiva y oscura. El contacto con una cultura urbana compleja y el papel del ser humano en un contexto en el cual se erosionan los valores que sustentaban el humanismo tradicional constituyen el soporte intelectual de la propuesta de Barboza. En sus grabados, el tratamiento de las láminas de metal combina lo figurativo con acentos de naturaleza abstracta que dan a las imágenes una condición doliente en donde se traducen las preocupaciones del autor. Lenguaje, proceso técnico e ideas forman en la obra de Barboza una unidad formal-conceptual de calidad.

Crisanto Badilla se interesó en el grabado durante la época de su formación en la Universidad de Costa Rica y este deseo lo llevó a México en 1974, país en el que estudió Grabado en Madera y Escultura. Badilla trató en sus xilografías de corte expresionista motivos y temas que abordan política y sociedad con un sentido crítico.

En sus xilografías destaca el papel de la línea, la textura visual y la trama como ejes sobre los que descansa su propuesta visual. El color es de dos tipos; por un lado, paletas restringidas con acento en la saturación y la opacidad; y, por otro lado, utiliza, particularmente en sus producciones más recientes, una paleta de colores tenues y transparentes que se organizan en el plano visual con un sentido descriptivo unas veces y otras con carácter estructural.

El tenor conceptual de su obra se mantiene ligado a las corrientes artísticas e intelectuales latinoamericanas de las décadas de los setentas y ochentas. Badilla elaboró discursos en los que destaca su preocupación por la equidad social y la justicia. Estas preocupaciones las llevó también a su pintura y, en 1979, realizó una exposición de pinturas en la Galería de Arte Julián Marchena. Posteriormente y hasta la década de los noventa, Badilla conservó el interés por sus personajes desvalidos y combina estos temas con otros de índole más personal.

El grabado de Carlos Barboza comparte ciertas preocupaciones con los planteamientos de Juan Luis Rodríguez en relación con los temas y la actitud cultural que presentan ambas producciones. Rodríguez manifiesta en su obra afinidad con el lenguaje característico del informalismo francés.

Los procesos técnicos que desarrolla consiguen una relación profunda entre su obra pictórica basada en los ensambles y las texturas y las sensaciones que logra en las superficies metálicas de las planchas. Otro vínculo de la obra de Rodríguez con el espíritu del arte europeo de posguerra es la orientación hacia lo no representativo y el carácter gestual de la línea que concede fuerza a las imágenes.

La obra de Rodríguez está imbuida de la actitud que provocó los levantamientos estudiantiles de mayo en 1968 y carga el acervo de sentidos que esta propuesta de contracultura posee. Por esta razón, el rango de sus temáticas abre un nuevo horizonte de problemas y actitudes críticas ante el estado de las cosas. Rodríguez en los inicios de su producción como grabador no recurre a las imágenes típicas de la cultura local y resuelve su grabado desde el ámbito de lo abstracto. Elabora, también, una figuración esquemática caracterizada por el gesto y la fuerza.

Su línea de pensamiento no recurre a los motivos que encontramos en el grabado de Amighetti, aunque a veces ambos se acercan a temas semejantes, pero siempre desde abordajes muy diferentes. La obra de Juan Luis Rodríguez amplía los recursos de lenguaje y de discurso del grabado costarricense. Amighetti había realizado estudios cortos y conocía el grabado en metal por una experiencia de aprendizaje en Argentina; sin embargo, no produjo muchos trabajos en esta técnica. Su gran obra se da en el campo de la xilografía y es el resultado de muchas décadas de trabajo y dedicación personal en las que se forjó como autodidacta.

Juan Luis Rodríguez viajó a Francia y estudió en la Escuela Nacional Superior de París. Ocasionalmente, visitó el famoso taller de Hayter, acompañando a su amigo el grabador chileno Eugenio Téllez, quien llegó a tener un puesto de dirección importante en esta institución.

A su regreso a Costa Rica, se incorporó a la Universidad en condición de profesor especial por asuntos de validación de estudios entre instituciones. Rodríguez

introdujo en el grabado costarricense motivos y temas propios de una cultura más compleja. A este grabador le interesó reflexionar acerca de problemas de carácter internacional que se discutían en el mundo occidental en las décadas de los sesenta y setenta. Su actitud comprendió la incorporación de los problemas nacionales dentro de un marco más amplio que se rige de acuerdo con una agenda más cosmopolita, tanto en lo conceptual como en lo formal.

En 1972, se introdujo en la Universidad de Costa Rica la carrera de Grabado, esta resolución es el resultado de protestas estudiantiles exigiendo una reforma curricular y de gestiones institucionales para preparar a los docentes que se encargarían del proyecto. En la coyuntura se introdujo y se incorporó, auspiciado por la UNESCO, el Taller de Grabado que estaba bajo la tutela de Juan Luis Rodríguez. Esta feliz coincidencia une esfuerzos y acrecentó las posibilidades de la carrera. En esta coyuntura regresa al país Luis Paulino Delgado con un posgrado y una carpeta de grabados realizada como requisito de graduación y con el propósito de establecer un método para la enseñanza del grabado en madera, específicamente el procedimiento llamado de "madera perdida".

La obra de Delgado trata motivos y temas de la vida rural costarricense con un tono social que la distingue del sentido que estas imágenes adquirieron en las décadas de los treinta y cuarenta. El sentido de la luz en el que se interesa Delgado concedió a sus obras una especial atención en los contrastes, los cuales se convirtieron en una constante que define su trabajo. Los motivos de lo rural en Luis Paulino Delgado aluden también a una cierta nostalgia y a un redescubrimiento -desde la experiencia urbana- de los valores de la vida rural. Esta experiencia cultural de recuerdo y memoria se da en una generación de costarricenses que, salidos del medio urbano y convertidos luego, por efecto de sus profesiones, en habitantes de la ciudad, no pueden evitar la referencia a sus lugares de origen. Esta mirada es a veces poética y en otros momentos señala situaciones sociales con un sesgo crítico. En la obra de Delgado son también preponderantes la presencia de la familia y de la casa citadina como imágenes recurrentes que manifiestan nuevas preocupaciones y presencias en la cultura y el arte del país.

Entre 1976 y 1987, se llevaron a cabo en la Universidad de Costa Rica los cursos del programa conocido como CREAGRAF, iniciativa de la Organización de los Estados Americanos para Centroamérica y el Caribe que buscaba incentivar el desarrollo de las artes gráficas en el área.

Entre los cursos que se impartieron se encontraban Grabado en Metal, Xilografía, Serigrafía, Litografía, Intaglio y Fotolitografía Artística. Los profesores fueron destacados profesionales de cada especialidad, invitados especialmente para la realización de estos encuentros de aprendizaje.

La experiencia del CREAGRAF convocó a muchos artistas centroamericanos y sirvió para difundir las técnicas asociadas con las artes gráficas en el Istmo. Las exposiciones que acompañaron cada uno de estos eventos fueron un escaparate en el que artistas y público entraron en contacto frecuente con el grabado.

La experiencia del CREAGRAF contribuyó muchísimo a la valoración del grabado como legítima obra de arte, en el mismo nivel que la pintura y las otras técnicas artísticas.

Muchos artistas costarricenses participaron en el CREAGRAF, pero no todos continuaron haciendo grabado una vez que la efervescencia del fenómeno acabó. Entre los grabadores que continuaron trabajando las técnicas del grabado están Duval, Delgado, Espinoza, Hine, Garita, Santonastasio, Burke y Murillo.

El programa de CREAGRAF, sin duda alguna, constituyó un valioso aliciente para aquellos que decidieron ingresar a la carrera de Grabado recién fundada, porque les ofreció contacto con profesores expertos cuidadosamente seleccionados y les permitió confrontar exposiciones de grabado de los participantes en los cursos y de los profesores que vinieron al país a impartir esos cursos.

Los primeros graduados como profesionales del grabado son Álvaro Duval, Ana Griselda Hine y Rudy Espinoza. Curiosamente, todos provenientes de la disciplina de la pintura. Duval imprimió fuerza a la enseñanza en los talleres de la Universidad Nacional, conjuntamente con Juan Luis Rodríguez y, posteriormente, la participación de Rudy Espinoza y Ana Griselda Hine dio realce a la escuela de artes de esta universidad. Espinoza y Hine fueron también docentes en la Universidad de Costa Rica. Se inició así un ciclo en el que los alumnos destacados de la carrera de Grabado se convirtieron

eventualmente en profesores de los talleres en las universidades estatales. Este hecho asegurará la permanencia de ciertos principios en lo técnico y lo conceptual y afianzará la permanencia de los conceptos del arte moderno en los grabadores del país. Espinoza y Hine estudiaron postgrados en los Estados Unidos de Norteamérica y en ambos casos la impronta del arte moderno se mantiene como dominante.

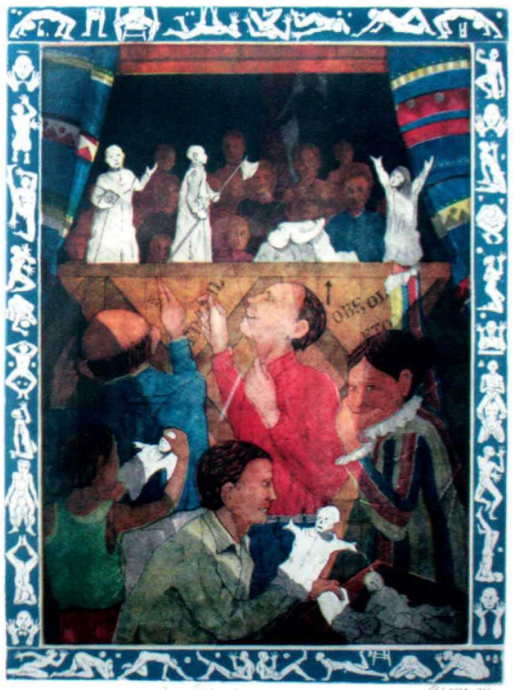
Álvaro Duval desarrolla la mayoría de su trabajo con la técnica conocida como "madera perdida", apoyado en estos procesos inició una investigación personal que lo condujo a un dominio particular de esta modalidad y a la incorporación del color de manera notable.

Duval funge como profesor de la Universidad Nacional y se convierte en uno de los pilares del taller de Grabado de esa institución. Aporta detalles y herramientas al proceso tradicional de la "madera perdida". Enriquece dicho procedimiento aportando variedad y fuerza al grabado como disciplina. Interesado en la abstracción, elabora un lenguaje personal caracterizado por la síntesis y, particularmente, por el uso vibrante del color. En la obra de Duval destaca el interés por un patrón cromático en el que el brillo posee un papel destacado.

Le interesa, también, el gesto y la línea gestual como recurso de lenguaje que consigue una tensión particular unida a una jerarquía de espacios contrastantes opuestos entre sí. Puede decirse que el tema fundamental de la obra de Álvaro Duval es la forma misma, es decir, su acento está en el lenguaje visual; esta característica es precisamente el rasgo que distingue a las tendencias del arte moderno.

Duval se interesó en los motivos de las culturas autóctonas, el paisaje costeño, la idea de lo urbano, visiones personales de la religión y el bodegón como forma de investigación compositiva.

Por su parte, Rudy Espinoza aporta una obra variada y abundante en la que probablemente es también el uso del color el aporte de mayor importancia. Espinoza, estimulado por un interés enorme en la experimentación y en el dominio de las posibilidades técnicas, se convierte en el grabador nacional que integra mayor cantidad de procedimientos técnicos de gran dificultad en su investigación visual. Su grabado muestra la riqueza de esa actitud de investigación y una portentosa capacidad de producción. En su obra,



Rudy Espinoza,
La última escena, grabado en metal, 1989

Espinoza se refiere a motivos diversos como el tugurio, la contaminación, los volcanes y el recuerdo de la infancia, entre otros. La dedicación al trabajo arduo y el amor por la investigación de la técnica convertirá, con el tiempo, a Espinoza en un gran maestro cuya obra y cuyos aportes a la plástica expanden la importancia y el prestigio del grabado en el ámbito nacional. El grabado de Rudy Espinoza se convierte en una especie de enciclopedia de los procesos técnicos de consulta obligatoria para quien desee dominar esta forma de hacer arte. En su función de docente Espinoza ejerce como profesor de las dos universidades estatales como tutor y mentor de varias generaciones de estudiantes. A esta labor se debe añadir su constante interés por organizar exposiciones, simposios y talleres con el propósito de difundir la técnica del grabado.

Ana Griselda Hine se concentra en otras posibilidades del grabado y, por medio del agua tinta y la punta seca, consigue un universo de atmósferas y valores tonales que configuran una admirable unidad de congruencia

entre la forma y el discurso. Su obra se distingue, junto con la de Rudy Espinoza, como la más meritoria de grabado en la década de los ochenta.

Hine trata grandes formatos en los que incorpora motivos que refieren a los temas de lo femenino, las relaciones humanas, la ausencia y la vida afectiva interior.

En los espacios sugestivos creados por la artista se desarrollan silentes dramas y se gestan estados anímicos que remiten a un mundo íntimo de presencias apenas sentidas y de calladas nostalgias. El silencio que domina sus imágenes se logra con el uso exacto de los valores tonales con los que consigue atmósferas y "climas emocionales" de gran profundidad.

En sus espacios domésticos se adivina el advenimiento de lo inesperado y los muebles que aparecen en estos escenarios equívocos resultan personajes cuyas historias se repliegan en los oscuros rincones de estos ambientes familiares. La escogencia del claroscuro como recurso conceptual-expresivo le asegura la creación de atmósferas y tensiones que favorecen las sugerencias de un mundo afectivo en el que se desenvuelven sus personajes. En las piezas de Hine descubrimos la alusión a unos personajes y a un grupo humano y social que no había sido tratado antes en el arte de este país.

Duval, Espinoza y Hine muestran en su obra un horizonte cultural muy diferente al que plantearon los grabadores de las décadas anteriores. La diversidad de intereses, problemas y actitudes revelan una Costa Rica preocupada por varios y diversos problemas de orden temático y visual. Cada uno de estos artistas logra construir un lenguaje personal singular, y consigue también aportar al desarrollo de las posibilidades expresivas de las técnicas con las que trabajan.

Magda Santonastasio dedica gran parte de su obra a tratar el tema de lo femenino. Sus protagonistas poseen una fuerza a veces descomunal que no logran encauzar para su liberación. Taciturnas y expectantes aguardan por una respuesta que parece no llegar. En estos grabados, el detalle y la textura se tornan recursos metafóricos que aluden a la riqueza del mundo femenino, siempre asociado con la noción de abundancia, lo nutricio y la fecundidad. La idea del encierro y la sensación de claustrofobia contribuyen a conformar la metáfora de la contradicción entre la fuerza y la incapacidad de convertir esta facultad en fuente de salvación. Con imágenes de aparente inocencia, Santonastasio logra proyectar la sensación de "trampa" que encierra a las mujeres en el papel tradicional que la cultura les asigna, situación que les impide superar esa alienante condición.

Magda Santonastasio incorpora el grabado a la idea del libro artístico y consigue darle otras dimensiones al concepto tradicional. Esta relación del grabado con el libro/arte constituye un importante aporte que Santonastasio hace al universo de lo artístico. Meticulosamente realizados, la mayoría de estos libros contienen la poesía de la artista, y aumentan el caudal artístico de su producción visual. Además, esta grabadora y pintora creó una abundante producción interesada en el lenguaje visual como tema central de la propuesta. En estas obras de gran riqueza visual, Santonastasio trabaja las dimensiones del color, la creación de espacios diversos, la textura y la composición desde la perspectiva de la construcción de espacios plástico-estéticos que demuestran el conocimiento profundo de las posibilidades expresivas de los elementos del lenguaje y la comunicación visual que esta artista tiene. Grabadora y poetisa, Santonastasio consigue llevar lo poético más allá de las palabras e infundirle a la sintaxis de sus imágenes esa misma condición.

Juan Bernal Ponce llegó a nuestro país con una trayectoria que lo coloca en el lugar de artista con carrera y prestigio. El grabado en metal que practica se interesa en problemas del color como componente estructural y en la línea como definición intelectual de figuras, formas, expresiones y afectos.

Su gran tema es la ciudad, mas no concebida solamente como espacio con edificios; Juan Bernal la concibe como ente vivo, habitado por seres humanos de carne y hueso; por eso, en sus grabados el clima humano es de suma importancia. Su ojo analítico, no desprovisto de un cierto humor, agrega a la obra una faceta crítica sobre las conductas humanas.

A Juan Bernal le interesa, además, el tema del ocio vinculado a las actividades humanas, a veces relacionadas con la playa y el mar o asociadas con el deporte. Bernal Ponce se interesa también en el tema del arte mismo con el motivo del museo. Su formación de arquitecto le provee de un caudal de conocimientos sobre forma y diseño que se vierte en composiciones de gran calidad.

Parte significativa de su producción la constituyen los metales dedicados al examen y a la discusión crítica del poder y sus abusos. La calidad técnica de sus metales enriquece el grabado del país y la exploración de sus nociones de lo citadino se convierte en un conjunto de imágenes que expande las visiones del paisaje urbano.

Rolando Garita y Héctor Burke pertenecen a una segunda generación de grabadores educados en las universidades públicas del país. Tutelados por Rodríguez y Espinoza, fundamentalmente, heredan de sus mentores ideas importantes sobre la experimentación técnica, la condición del arte y la ética de los artistas.

Garita produce un grabado lleno de lirismo impregnado de una poética muy particular. Su grafismo es delicado y su figuración porta un carácter lúdico tras el que se esconde la presencia de un orden plástico riguroso.

El recuerdo, la imaginación, los viajes, la pareja y la mujer son temas frecuentes en su obra. Poco a poco, Garita se incorporó a la pintura y dejó el grabado, seducido por el mayor tamaño de las telas. En el proceso de cambio elaboró maderas policromadas semejantes a las matrices propias de la técnica del grabado, empero pintadas y expuestas como si fueran pinturas. Con estas piezas de carácter mixto, Garita consolidó un híbrido en el que se juntan propiedades diversas de la pintura y el grabado.

Héctor Burke, con su singular perfil humano y sus actitudes peculiares, es grabador y poeta que se interesa por la obra única más que por la dimensión seriada que permite el grabado. Esta inclinación le llevó a intervenir sus impresiones de diversas maneras hasta lograr obras singulares, las cuales, con el pasar del tiempo, adquieren un fuerte acento en lo cromático. La producción de Burke parte de las relaciones que se generan entre los elementos mismos del lenguaje plástico; por esta razón, la gran mayoría de su obra es de carácter no representativo.

Burke se interesa en lo gestual y espontáneo, unido a una búsqueda de las posibilidades expresivas de diversos materiales casi siempre con connotaciones matéricas. Guiado por esta actitud, produce grabados que luego modifica con intervenciones de distintos materiales para terminar con una pieza



Rolando Garita, *Revista Nacional de Cultura: Rolando Garita Ilustra a Jorge DeBravo*, xilografía, 1989

mixta semejante a una monotipia. El libre fluir del inconsciente que acusa sus modos de trabajar, su posición iconoclasta y su deseo de renovación constante lo llevan, finalmente a la pintura, campo en el que se desenvuelve desde hace muchos años.

Alberto Murillo forma parte de otra generación de grabadores cuya obra se desarrolla a partir de la década de los noventa. Graduado de la Universidad de Costa Rica, estudió un posgrado en los Estados Unidos de Norteamérica, como lo habían hecho anteriormente Luis Paulino Delgado, Rudy Espinoza y Ana Griselda Hine. Su obra más notable la realiza en el campo de la xilografía.

Murillo demuestra una gran destreza en el manejo técnico y su obra se caracteriza por un dibujo refinado y una particular capacidad para conseguir atmósferas luminosas. Entre sus intereses destaca el estudio de la luz y sus efectos, motivo con el que trata el tema de la naturaleza y el bosque. Se asocia a la corriente de la animalística tan fuerte en Costa Rica por medio de una serie de obras protagonizadas por animales en las que se discuten las relaciones de poder y la fragilidad, de la vida entre otros temas.



Adrián Arguedas,
Kouros,
cromoxilografía, 1992

Sus composiciones de retrato son un ejemplo de la fuerza del contraste entre áreas tratadas con simplicidad de formas hasta integrar un espacio de ritmos alternos que enriquecen la superficie plástica. Entre sus series se encuentra el interés por el análisis de situaciones sociales, culturales y políticas de actualidad, tratadas desde una óptica crítica. Este joven grabador ha incursionado en el campo del libro artístico con obras destacadas. Su deseo de investigar le ha permitido llevar su grabado hacia el uso de las tecnologías actuales al incorporar aspectos que renuevan las técnicas tradicionales y anuncian las tendencias del futuro. Su obra se yergue en el ámbito del grabado nacional como un espacio estético en el que se unen la solidez de la tradición y la experimentación seria de la innovación.

Adrián Arguedas realizó estudios en los Talleres de Grabado de la Universidad Nacional y los culminó con estudios en Francia y un posgrado en los Estados Unidos de Norteamérica. Sus imágenes muestran el interés por la crítica social y su reflexión acerca de los procesos de formación de identidad. Arguedas utiliza el recurso posmoderno de la apropiación de imágenes de distintos contextos para replantearlas en un nuevo escenario, según sus propuestas discursivas. El diálogo entre el pasado y lo nuevo concede unidad a una propuesta que se mueve, a veces, dentro de un esquema de pensamiento binario. Las xilografías de Adrián Arguedas, reconocidas en el medio artístico con varios premios, presentan investigación técnica y formal en procesos y formatos. Sus composiciones tienden a ser complejas y con un cierto acento dramático. En el campo del metal su lenguaje se torna gestual y acude a figuraciones de corte simbólico para referirse a la desmedida ambición humana por conseguir sus deseos en una lasciva y sangrienta escalada de poder. La obra de Arguedas revitaliza el grabado costarricense y consigue darle nueva vigencia e importancia en los círculos artísticos.

El uso de la apropiación es estrategia común en Edgar León. Con una actitud semejante a la de Adrián Arguedas, este herediano, graduado de la Universidad Nacional, estructura un discurso referido a la identidad. León vivió su niñez en la ciudad de Limón y allí tuvo contacto con las culturas china, indígena y negra. Los grabados y dibujos de la primera etapa de su carrera examinan los rasgos de estas culturas y la forma en que se manifiestan en la fusión de rasgos mixtos que caracteriza a la provincia de Limón.

En una segunda etapa, con la influencia de sus vivencias en la gran urbe mexicana, León realiza grabados en metal en los que imprime sus percepciones del complejo ambiente de las ciudades contemporáneas mediante la idea de la soledad, el anonimato, la alienación y la sensación de la masa versus la persona. Con estos trabajos, Edgar León ofrece un comentario sobre la condición humana y ciertos principios del tradicional humanismo occidental.

Hernán Arévalo en su xilografía muestra su reflexión acerca de la creciente hibridación de la cultura urbana. En sus escenarios conviven los objetos y los personajes más disímiles. Este grabador configura un mundo de oposiciones y relaciones que amenaza con rozar el absurdo. La violencia, la competitividad, el

extrañamiento y la nostalgia pueblan las maderas de Arévalo. En sus escenas aparece lo culto y lo popular, lo animal y lo humano, lo sacro y lo demoníaco, en oposición-fusión para construir una declaración sobre la polarizada experiencia de vida en la actualidad.

Sila Chanto es la gran innovadora del grabado costarricense. Los cambios que origina afectan el grabado en sus dimensiones conceptuales y técnicas. Esta joven grabadora, parapetada en un aparato teórico crítico potente, y revestida de una actitud irreverente e innovadora, lleva al grabado a formar parte de formas artísticas de la contemporaneidad, como la instalación.

Su inclinación por las propuestas artísticas de orden conceptual replantea ideas fundacionales del grabado para relativizar las convenciones que la tradición construyó alrededor de los supuestos técnico-conceptuales del mismo.

La labor de Sila Chanto ejemplifica los planteamientos característicos del arte en la contemporaneidad, en cuanto redefine los espacios que sustentan el arte, su relación con el público y la actitud frente a la tradición y las instituciones del mundo del arte. El trabajo de Chanto plantea pensamientos serios en torno al poder y a la condición humana en contextos de desigualdad y opresión; además, las dimensiones, concepciones y realizaciones, basadas en el grabado llevado a nuevas fronteras, la convierten en una visionaria de los contornos de la disciplina de cara al nuevo siglo.

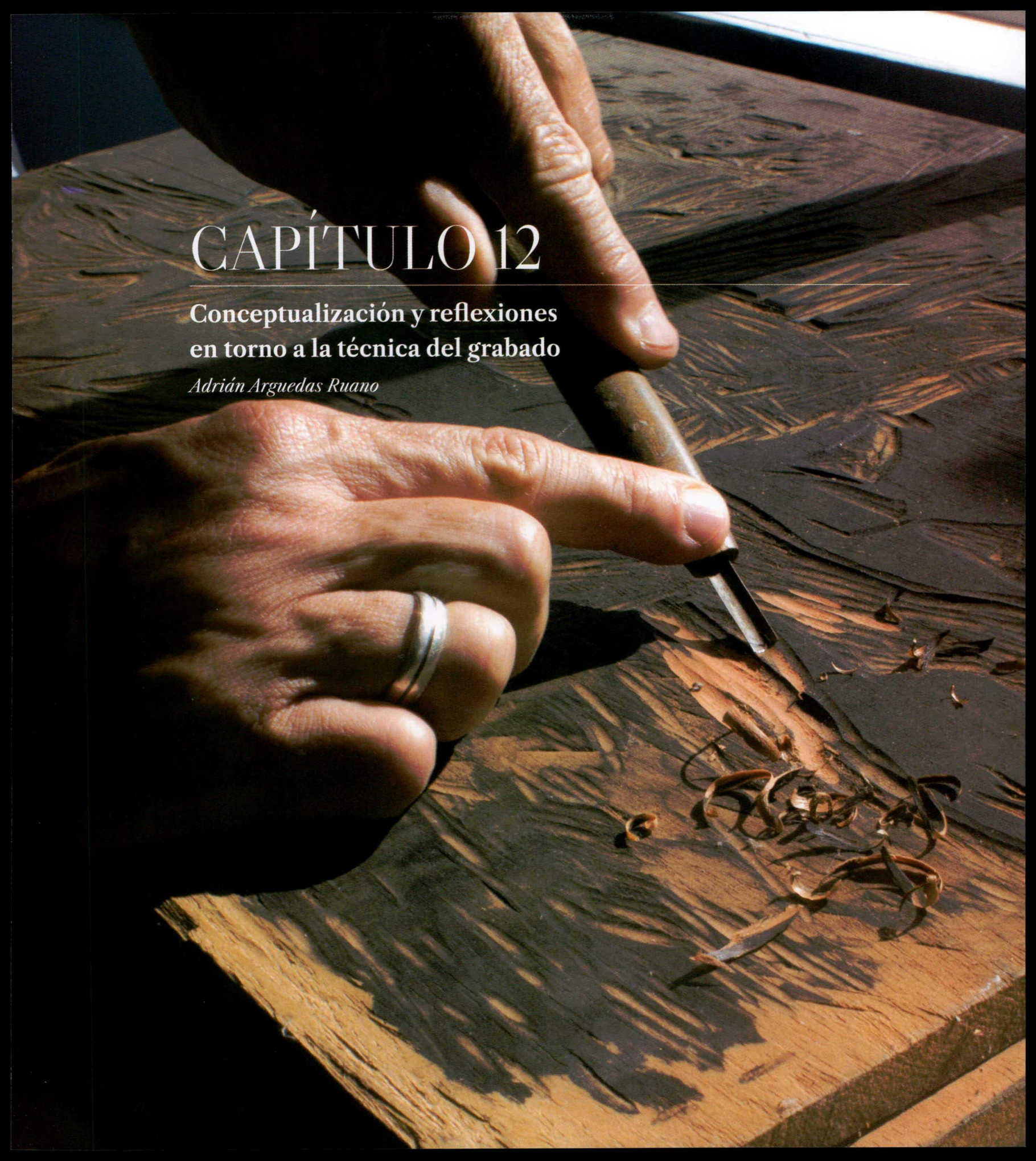
El grabado costarricense desde 1934 hasta el 2000 experimentó una transformación particular que va desde un intento optimista, casi un coqueteo con una forma técnica que no tenía una trayectoria en el arte costarricense, hasta llegar a convertirse en una forma artística madura y plena. A lo largo de estos años, varios maestros fundadores y un conjunto de estudiantes enamorados de las posibilidades expresivas del grabado han construido una tradición y una identidad que se caracteriza, en primer lugar, por su apego a los planteamientos plástico-estéticos del arte moderno transmitidos por las instituciones de enseñanza; y en segundo lugar, por una riqueza temática reveladora de la diversidad de pensamientos que confluyen en esta forma de expresión.

Cada artista en cada época ha sabido aunar las tendencias de pensamiento dominantes en las distintas circunstancias y momentos con su visión de mundo. Por las rutas de esta senda se evidencia, en las oposiciones y en las relaciones de contenidos, el gran mapa de ideas y percepciones de la realidad que conforma las facetas del pensamiento artístico de Costa Rica.

A lo largo del siglo XX, a medida que el país y la cultura nacional experimentaron cambios promovidos por nuevas estructuras económicas, sociales, culturales y estéticas, la complejidad de las relaciones humanas y la amplificación de las formas de comprender y accionar en el mundo se transformaron también, generando mejoras en algunos de estos ámbitos en determinadas ocasiones, y desembocando, en otras, en situaciones críticas y negativas. En la intensidad y la orientación de los motivos y los temas de los artistas del grabado se pueden sentir esos pasos hacia los derroteros que, en cada momento, guiaron el camino de nuestra sociedad hacia distintos destinos.

Los grabadores costarricenses, en cada etapa de este recorrido, han seleccionado aspectos diversos de nuestra particular construcción social para incorporarlos a sus producciones como visión personal que atestigua aspectos varios de su entorno. El resultado comprende un rango que se extiende desde la visión regionalista hasta una condición que incluye un amplio panorama al cual el mundo y el cosmopolitismo no le son ajenos. En el arte de los grabadores se descubre un camino que señala la diversidad y riqueza del arte, según se enfoque en asuntos sociales, políticos, culturales; locales, internacionales; formales o conceptuales. Se configura, así, una geografía de formas y sentidos que caracteriza la abundancia del arte como expresión de la condición humana.

Frente al desafío de los cambios tecnológicos y las nuevas actitudes en el mundo del arte, el grabado se sitúa en el umbral de un nuevo horizonte en el cual se incorporarán nuevas dimensiones: las visiones tradicionales se modificarán; mas perdurarán muchas de las formas que la tradición ha consagrado. Los artistas del futuro que decidan acercarse al grabado son quienes darán forma y contenido a ese futuro, ante el vaivén de los tiempos, mucho se conserva y mucho se transforma; los ciclos de la cultura concretarán las decisiones y las visiones que en esta dialéctica se construyan.



CAPÍTULO 12

Conceptualización y reflexiones en torno a la técnica del grabado

Adrián Arguedas Ruano



LA NECESIDAD

El Taller de Grabado de la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional desde su creación, en 1974, ha tenido precariedad en su infraestructura y equipo; sin embargo, tanto los profesores como los dirigentes de la escuela han sabido visualizar un perfil de estudiante que trasciende lo técnico y que incorpora la capacidad de ver más allá de las pocas herramientas o equipo con los que cuenta el Taller. Es, precisamente, en esa necesidad material donde el alumnado y el personal docente han generado y fortalecido un espacio de conocimiento y experimentación desde los procesos tradicionales del grabado.

Durante el primer año de énfasis, el alumno tiene la oportunidad de conocer y aprender las principales técnicas de grabado y estampación. Y, en los subsiguientes años, profundizar en dichos procedimientos, experimentar con otros materiales, conocer procesos alterativos y desarrollar un lenguaje personal.

Otra forma que asumió el Taller a partir del año 2006 fue generar una serie de información alrededor del grabado, mediante la entrevista a historiadores y grabadores, visitas a talleres, exposiciones y búsqueda de información bibliográfica. Esto le ha permitido al principiante aprender las técnicas, formas de plantear su trabajo desde el Taller y fuera de él, por medio del quehacer de los propios grabadores y su desempeño en el medio profesional.

Esta interacción ha facilitado, en el grupo estudiantil, la creación de espacios de discusión, crecimiento personal y grupal en torno a sus proyectos, al grabado y al arte en general. En esa búsqueda de material bibliográfico se nota la escasa información en algunos de los procedimientos y la precaria información sobre la historia del grabado en Costa Rica.

Es así como surgió este proyecto que pretende documentar para el estudiantado y para a quien se interese en el grabado, el aprendizaje de algunos de los procesos técnicos, así como el conocimiento de los principales autores y aportes en el campo del grabado y la estampación en Costa Rica.

LA TÉCNICA COMO CONCEPTO

Las ideas que se exponen en este apartado son deudoras de la lectura y estudio de los textos de Bersier (1963), Smith (1988) y Saff (1978), autores que tratan en sus textos sobre los procedimiento técnicosy la historia del desarrollo del grabado.

La variedad de procedimientos y materiales en la construcción de la relación matriz-estampa problematiza una única manera de acercarse al grabado, trascender lo puramente técnico y conocer el material con el que se trabaja puede tomar toda una vida. Es en el trabajo tesonero de taller, el entendimiento del momento histórico y el estudio de la historia del arte, entre otros, en donde se encuentran algunas de las posibles respuestas a las particularidades de este proceso comunicativo, el cual eventualmente llegará a ser una forma de arte.

En este estudio, se quisieran destacar –y por qué no, contraponer– dos producciones artísticas del grabado en madera en el contexto del país como una forma de entender el proceso técnico como contenido en sí mismo. Se utilizarán, para ello, algunas de las obras cromoxilográficas de Francisco Amiguetti (1907- 1998) que abarcan desde 1967 hasta 1987, aproximadamente, y las impresiones sobre tela, pelón o gasa de Sila Chanto (1969), que datan de la última década del siglo pasado e inicios del 2000. En este capítulo, también, se plantearán algunas de las problemáticas básicas con las que topa el grabador en los procesos de confección y estampación.

Se analizarán aspectos técnicos que estos dos artistas generacionalmente distintos proyectan en sus respectivos procesos. Se vincularán aspectos del proceso técnico con ideas o conceptos que se desprenden de sus grabados, los cuales, desde la perspectiva de quien escribe, marcan un aporte en el contexto de grabado nacional e internacional. Además, se destacará la evolución en la forma de hacer grabado en madera en el contexto del país.

Para ello, se utilizará parte de la estructura que plantea Thomas McEvilley en su libro *De la ruptura al "cul de sac"* (2007), específicamente en el capítulo titulado "Sobre la manera de disponer nubes", el cual enfatiza la relación forma-contenido desde el análisis de una serie de categorías y que, para el caso que se aborda, se concentrará en los contenidos que se desprenden de la obra desde el material, el procedimiento y la dimensión.

Juan Martínez Moro, en su libro *Un ensayo sobre grabado* (2008), describe el grabado:

> (...) como una disposición o forma de trabajo creativo relacionado con un principio general de transferencia de una imagen de un soporte a otro, antes que como arte vinculado a una suma de técnicas y procesos predeterminados y cerrados. (p. 28)

Esta afirmación puede sonar para el grabador experimentado muy natural, pero lo cierto es que para el principiante y aún para quien desarrolla procesos experimentales son necesarias una serie de habilidades que se van develando progresivamente. La variedad de técnicas de grabado desarrolladas hoy pareciera coincidir con esta afirmación del grabador e historiador español; sin embargo, el aprendizaje de las técnicas conforma el primer paso para poder visualizar la imagen, entender y transformar el material, adquirir un nivel de síntesis o simplificación de la imagen, entre otros.

Estos aspectos son necesarios para conformar el vocabulario visual. Visualizar la imagen implica que el grabador lidia con una virtualidad del resultado. La mayoría de los procesos artísticos permite ver la imagen en construcción, si se piensa en la pintura, la fotografía o la escultura, por ejemplo, se podría ver cómo la imagen, progresivamente, desde el inicio se muestra. Puede ser que estas técnicas cambien o se modifiquen, pero siempre desde las primeras pinceladas, encuadres o cincelazos, para el que la produce ya está allí. En el grabado, el proceso de construcción de la imagen se divide desde un principio en dos formas de pensamiento distintas, la construcción de la matriz y el estampado.

La confección de la matriz pertenece al plano de las tres dimensiones: se talla sobre un bloque de madera, se hace un hueco, se crea un volumen; por esta razón pertenece a las técnicas de relieve; sin embargo, para obtener la imagen se pasa al plano de las dos dimensiones, se imprime o estampa la matriz sobre un papel.

En cada uno de estos procedimientos la imagen se oculta, no se muestra en su resultado final. Durante el proceso de confección de la matriz, el diseño es tallado a la inversa, para que, una vez impreso, se muestre o aparezca en la forma original. En este sentido, esta relación, inverso/anverso, negativo/positivo, izquierda/derecha, que para muchos es tradicionalmente un problema, pasaría a ser, según Juan Martínez (2008): "(...) un mecanismo intrínseco y natural al arte del grabado que nos permite acceder a otra dimensión o realidad trasespecular (P. 60)".

En este punto es fundamental detenerse y pensar en las dificultades con las que topa el grabador, también con las posibilidades que le permiten desarrollar a través del proceso de construcción e impresión de la matriz. El proceso técnico no solamente implica una sumatoria de pasos donde dos más dos da cuatro. La idea consiste más en lo que de forma irónica plantea el artista uruguayo Luis Camnitzer (conversatorio en Teorética, 2011) en una de sus afirmaciones o tratados, al hacer creer al espectador que, mediante el uso adecuado de las herramientas en el arte, es posible que dos más dos sean cinco (Lectura parcial de su artículo "Entre pensamiento crítico y cinismo ético", entrevista-conversación publicada en la revista *Exit Express*, *N*o 46, en octubre del 2009). Al respecto, se podría crear un paralelismo con lo que expresó Francisco Amiguetti múltiples veces cuando decía, refiriéndose a su torpeza como dibujante, que en el grabado había encontrado el medio justo para desarrollar, a partir de sus limitaciones, una forma de comunicación efectiva.

Francisco Amiguetti desarrolló la técnica que él llamó cromo (color) xilografía (xilo: madera; grafe: escribir) a través de una fusión del grabado occidental con el grabado oriental. Desde sus comienzos, en los años treinta, experimentó con maderas nativas del país, tales como el ron ron, café, caoba, entre otras. En su libro *Francisco en Costa Rica* (1966) dice:

Todavía sigo acariciando los trozos de madera que a veces no grabo, y con la mano froto la superficie y contemplo el destello que la luz les arranca; los dejo a

veces sin tallar, porque ninguno de mis grabados supera la belleza y el misterio de sus texturas. (p. 141)

El aspecto más obvio destacable de las palabras del maestro sería su amor por la madera, pero para el caso que trata este estudio, su conocimiento desarrollado desde corta edad da la posibilidad de entender la naturalidad con que se sirvió del material. Otro aspecto que se desprende de esta afirmación es la capacidad de don Paco para utilizar las texturas de la madera como metáfora visual; el misterio de la materia hecha contenido.

Toda su primera etapa se concentra en una búsqueda de un lenguaje que parte del blanco y negro, la simplicidad de la imagen y el énfasis en la línea. La confección de la matriz se centra en una sola placa tallada de forma directa, mientras que la estampación que utiliza durante ese periodo consiste en entintar la placa uniformemente e imprimirla al colocar un papel y frotar el anverso con una cuchara metálica hasta alcanzar el negro. Esta forma de impresión se puede decir que es la más básica y elemental de grabado en madera; sin embargo, esta significó el aprendizaje y el perfeccionamiento de la técnica.

A partir de 1967, con la obra *Niños, monos y claro de luna*, Amighetti desarrolló una etapa inédita en el contexto del grabado en madera del país. Concentra su producción en el uso de nuevas formas de entender el material, ejemplo de ello se observa en la forma que aplica con el uso de la veta de la madera, y así desde el material potencia el contenido de sus imágenes. Carlos Guillermo Montero, en su libro *Amighetti 60 años de labor artística* (1988), se refiere al artista como: "(...) el grabador costarricense que descubre el valor de la veta de la madera en lo óptimo de sus posibilidades plásticas, su obra clásica por excelencia en el proceso de su investigación lo es *La niña y el viento* (1969)". De la misma manera, se puede ver en otros de sus grabados como *Friso de los observadores observados* de 1972, y *Bebedores 1*, de 1980.

Amighetti introdujo el uso de materiales alternativos como el óleo mezclado con tintas litográficas para obtener un color más cercano a su sensibilidad. Inserta el *baren*, herramienta utilizada en el estampado del grabado tradicional japonés llamado *Ukiyo-e*, el cual le permite una variedad de calidades tonales en un mismo plano de impresión. Con el baren se fricciona el anverso del papel y se puede modular la intensidad tonal, una vez frotada la superficie se pueden intensificar áreas de la imagen utilizando cuchara de madera o metal con la parte convexa de esta.

Uno de los ejemplos es la obra *Discordia Nº1* (1969), en la que el artista enfatiza la tensión de la imagen a través de dos elementos básicos, la relación figura–fondo y el énfasis del color. Amighetti imprime la matriz en una primera instancia con el baren para representar las áreas de luz, estas cruzan el espacio de izquierda a derecha en forma diagonal y se sirve de la cuchara en las zonas negras, las que recorren el espacio a manera de herradura. Junto a la mirada de los personajes, el recurso de impresión posibilita acentuar un recorrido circular de la composición.

El segundo aspecto y tal vez más obvio es el matiz rojo que tiñe el espacio.

Otro aspecto fundamental utilizado por el maestro es el procedimiento por tendido. Este consiste en usar la madera en dirección a la fibra. El grabado japonés tradicional utilizó la técnica por tendido, pero parte de maderas duras para la confección de la matriz. En Occidente, la mayoría de las maderas utilizadas antes de finales del siglo XIX eran maderas duras mediante la técnica *a contra fibra*, también llamada al *taco* o *testa*.

Amighetti se vale en sus cromoxilografías de maderas de Costa Rica, desde los años treinta la experimentación con diferentes maderas será una constante. Con el pochote y el cedro, principalmente, desarrolla su obra cromoxilográfica partiendo de una matriz o placa maestra tallada al hilo. Estas maderas se caracterizan por su suavidad y resistencia, lo cual las diferencia de las maderas europeas o asiáticas, distinguidas por su dureza. El maestro separa cada color en un bloque diferente y transfiere la imagen de la placa maestra sobre el bloque de cada color; mediante la separación del matiz, su grabado se enriquece con transparencias, yuxtaposición y superposición del color. Los recursos y las herramientas provenían de la influencia desarrollada por el grabado japonés. (Amighetti, 1989. Editorial Universidad de Costa Rica).

Un ejemplo de este proceso es el grabado *Conversación* de 1969. En esta cromoxilografía se observa el uso de cuatro bloques de madera. La primera placa es llamada

maestra. Esta define los personajes del primer plano y la confección de las placas de color.

Ahora bien, el procedimiento para obtener la imagen implica estampar las placas más luminosas a nivel de color o de tono. En este caso, el primer bloque de madera que imprime el maestro es el ocre o tierra claro, seguidamente el verde, en este primer momento utiliza el baren. Con el ocre tiñe casi la superficie total de la composición y superpone el bloque de madera con el matiz verde. En este bloque ha tallado las áreas que representan a la mujer.

Es importante destacar que no todo el bloque es estampado uniformemente, sino que Amighetti elige enfatizar zonas mediante el uso de la cuchara, en este caso emplea la cuchara en las áreas en que representa los personajes del primer plano para enfatizar el color y la relación figura-fondo. Posteriormente, imprime una tercera placa con un rojo indio y verde, seguidamente una cuarta matriz (placa maestra) con el detalle de los personajes del primer plano.

Don Paco logra, con un uso adecuado de la técnica y las herramientas, una variedad efectiva de calidades que van desde tonalidades luminosas, en ellas la mujer parece levitar como en un sueño irrealizado, crea perspectiva atmosférica a partir del énfasis del primer plano, superpone y yuxtapone estas figuras que el historiador Montero (1988) llama "(...) una sensibilidad de agresión (...) es el grabado característico por excelencia, allí mezclan las brutales fisonomías del cuerpo femenino, este contraste revela el sentido ideal del desnudo y dice del deseo no cumplido". (p.104).

Amighetti, en esta etapa de madurez artística, sabe que tanto los aspectos formales como los semánticos conforman una unicidad y que, potenciando todos los elementos discursivos, puede lograr sus objetivos.

En este sentido E. L. Kirchner, citado por Westheim (1954), refiriéndose al grabador, formula que "solo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares." (p. 187).

Hoy, se ve el grabado de don Paco como el primer conjunto de trabajos forjados, desde el país, con una técnica que supo hacer propia, tallando imágenes que no le eran ajenas al nativo y que, en el contexto latinoamericano, son un referente.

Sila Chanto (1969) plantea su trabajo desde otras coordenadas. Ella define su grabado como un proceso en el cual la intención no solo es producir, sino también cuestionar los elementos constitutivos del grabado, lo que ella llama los *valores del metagrabado*. En ese sentido, uno de sus cuestionamientos fundamentales desde Duchamp, pasando por los artistas conceptuales de los sesenta, fue objetar las preconcepciones tradicionales sobre lo que se entiende por arte. Para Chanto es crucial un cuestionamiento de todas las estructuras. Ella participa en lo que Martínez Moro (2008), en el área del grabado, llama:

Encontrar sus fundamentos metalingüísticos (...) en ese sentido creemos que la indagación que proponemos puede ser un importante acicate para el desarrollo de nuevos valores plásticos, toda vez que grandes parcelas conceptuales del grabado y la estampación permanecen inéditas. (p. 126)

Desde sus vínculos estéticos hasta la forma de hacer fundamentada en lo procesal, Sila se asume como heredera del maestro Juan Luis Rodríguez. Su propuesta se caracteriza por una base ética del trabajo que no se enajena de tendencias, la cual sigue un camino propio.

Con la fundación de los Talleres de Grabado en las universidades estatales, en los años setenta, la dinámica del grabado pasó de ser un oficio solitario a un espacio de grupo. Chanto forma parte de la generación de egresados del taller de grabado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica y autodefine su forma de hacer desde el trabajo de grupo, del ritual del taller que disfruta del proceso. Ejemplo de ello fue la conformación del grupo Grana, junto a Rebeca Alpízar, Carolina Córdoba y Marcia Salas, a finales de los noventa.

El grabado de Sila Chanto se distingue por abordar problemáticas relacionadas con formas de poder y control social. Tamara Díaz (2003, p. 22) en su libro *En el trazo de las constelaciones* destaca cómo "(...) la figura humana es incorporada frecuentemente en forma de siluetas, realizadas a partir de cuerpos reales " y subraya (p.23) que "(...) la interacción entre la autora y sus modelos implica una relación de poder (...)". De la misma forma, esta historiadora cubana cita a Chanto y ejemplifica su intensión de autora cuando dice:

La participación de modelos en todo mi trabajo de los últimos años es en sí misma metáfora preformativa sobre la estructuración de las jerarquías, como en su participación en el sistema productivo de la sociedad que condiciona sus acciones y restringe el movimiento al diseño infraestructural de las sociedades. (p. 22)

Estas formas de poder se manifiestan en *El muro* (1999-2000) *y Proyecto urbanístico de arquitectura blanda* (2002). Estas obras son construcciones tridimensionales hechas con gasa, las cuales contienen estampados de siluetas humanas que han sido talladas sobre comprimidos de madera. Estas figuras, en algunos casos, son impresas de forma modular y se caracterizan por su simplicidad y la relación figura-fondo. Estos dos trabajos proponen, de la misma manera que lo hizo Amighetti con la cromoxilografía a principios de los setenta, una relación inédita con el grabado en el contexto del país. La instalación *El muro* es un laberinto a base de gasa, el cual, por su dimensión (100 metros de largo por 2,53 de alto), permite al espectador penetrar o habitar el espacio. Es meritorio destacar que con el grupo Grana se amplía la escala del grabado y se comienzan a mezclar medios como el grabado y la instalación en el país.

En la obra *Proyecto urbanístico de arquitectura blanda*, la grabadora construye una ciudadela de pequeños módulos hechos de gasa en las que se han imprimido siluetas de figuras humanas. Tanto las figuras como las casas se repiten en una constante interminable, lo que sitúa en un espacio de despersonalización y estandarización del ser humano. Otro aspecto por destacar en esta obra es cómo la artista cuestiona el concepto del grabado tradicional como obra *"genuina de reproducción"*, desarrollado hace algún tiempo por Walter Benjamín (1936). Chanto utiliza esta multi ejemplaridad no en el sentido de original planteado por Benjamín, sino más bien como la relación matriz-estampa al servicio del contenido. Ya no es una serie de ejemplares firmados en el contexto del mercado; ahora se convierte en acción y acto crítico ante las diferentes formas de control social.

Chanto establece, mediante el uso de materiales alternativos, herramientas industriales tales como el rutter, la gasa y el comprimido de madera, logra ampliar las posibilidades del grabado y llevarlo al ámbito que sea necesario. Una característica constante de esta artista ha sido la exploración de diversos materiales como insumos que potencien sus proyectos. En sus propias palabras:

(...) en el grabado para mí es más importante el proceso que el resultado, el resultado es un subproducto. De alguna forma tiene más peso la acción de hacer. Prueba de ello son mis últimos trabajos tal como la obra *Kilo arte* donde es evidente tanto la acción como el subproducto, el cual es destruido durante el tiempo de exposición (...) me interesa el grabado no solo por la técnica; sino, por su aporte semántico, no hay elecciones gratuitas de materiales o soportes. Si un material está ahí, es porque significa en los contenidos. (Entrevista en el 2010).

Sila Chanto sabe que la producción plástica se desarrolla y se nutre de todos los recursos que están a la mano, del entorno y todo conocimiento que pueda vincular con su proyecto de vida. Ella entiende la carencia en la parte investigativa del grabado en el país como un acicate. Su trabajo se distingue por crear pensamiento alrededor del arte y hoy ella se constituye en una de las artistas más sólidas del contexto nacional. Para concluir, es importante plantear que tanto Francisco Amighetti como Sila Chanto, en sus diferentes momentos históricos, han sabido aprovechar los recursos formales para establecer, desde el grabado, una forma de comunicación certera con el espectador. Estos dos artistas desarrollaron procedimientos novedosos que, desde un conocimiento del oficio del grabador no les impidió experimentar, cuestionar o repensar lo técnico; más aún, aportaron con sus propuestas personales y contribuyeron al desarrollo de la técnica en el país.

Un aspecto bien sabido y reconocido es el aporte de don Paco como pionero del grabado en Costa Rica, como impulsor e influencia de jóvenes talentos. Esto no solo estimuló la posterior fundación de los talleres universitarios, sino que también modificó la forma de trabajo, que pasó de ser una dinámica individual a un procedimiento grupal. El grabado en sus diferentes procedimientos, herramientas y materiales conforma un medio efectivo en el arte. Su historia y multiplicidad de posibilidades es infinita es un procedimiento vigente que se ha desarrollado y ha sabido renovarse a través del tiempo. Saff en su libro de historia del grabado (*Printmaking, History And Process*, 1985 p. 117 y p. 170) explica que Stanley W. Hayter, famoso grabador norteamericano, afirma que las posibilidades y renacer del grabado y la estampación se dan mediante el conocimiento profundo de las relaciones de los artistas con el pensamiento de su época y la íntima conexión con los maestros del pasado.



Xilografía al hilo



Xilografía al taco o a contra fibra

Hoy, el grabado costarricense en artistas como don Paco y Sila tiene voz propia y posee la capacidad de comunicar al nacional y al foráneo. El grabado de Costa Rica detenta una corta historia que se escribe a diario en los talleres universitarios e independientes, pero sabe que, aún cuando tiene una pequeña historia, ya sabe caminar.

ALGUNAS TÉCNICAS DEL GRABADO

El grabado implica dos procesos básicos: la confección de la matriz y la estampa. Este consiste en la transferencia de una imagen de un soporte a otro: se imprime –manual o mecánicamente (actualmente otra posibilidad es de forma digital)– la matriz entintada sobre un papel; se estampan múltiples ejemplares de una misma imagen para conformar una edición; estos ejemplares son considerados únicos y originales, son numerados y firmados como una forma de autenticación.

Existen diferentes métodos, materiales y herramientas para confeccionar tanto la matriz como para estamparla y así obtener la imagen. Estos se agrupan de acuerdo con los procesos de elaboración de la imagen sobre el soporte, el uso de los materiales y los procedimientos seleccionados para la impresión.

GRABADO DE RELIEVE (CALCOGRÁFICO)

La xilografía (del griego *xylón* 'madera'; *grafé* 'inscripción'), como también se le llama al grabado en madera, pertenece a las técnicas de relieve, es la práctica más simple y primitiva del grabado conocido en la historia de la humanidad. Su invención se atribuye a la cultura China en el 105 d. C., así como a la creación del papel probablemente 100 a.C. Estas técnicas fueron diseminadas en Asia y Europa alrededor del 1400.

El grabado en madera se compone de dos técnicas básicas: la xilografía al hilo o por tendido y la xilografía al taco o a contra fibra.

La xilografía al hilo: Consiste en grabar o hacer incisiones paralelas a las vetas de la madera mediante el uso de gubias o cuchillas. La idea de crear múltiples cortes representa líneas, texturas y planos con los cuales se obtiene la imagen en la superficie de la madera; la sencillez o la complejidad de la representación dependerá de la capacidad del grabador, la calidad de la madera y las herramientas.

La xilografía al taco o a contra fibra: Se fundamenta en utilizar el bloque de madera transversalmente; la talla e impresión tienen las mismas características de la xilografía al hilo. Las diferencia el tipo de madera y herramientas. La técnica a contra fibra utiliza maderas mucho más duras y las herramientas son buriles, escoplos o gubias finas.

Es importante destacar que a los dos procesos de realización de la matriz se les denomina xilografía o grabado en madera de forma genérica.



Separación de color.
Rudy Espinoza, *La última escena*, grabado en metal, 1988

En Occidente, la invención de la xilografía se relaciona directamente con la expansión de la religión católica, la posibilidad de reproducción manual de una imagen fue la transición entre el libro hecho a mano y la imprenta. Sin embargo, el uso de rodillos, las tintas a base de aceite para la impresión, la variedad de herramientas que van desde una sencilla cuchilla hasta gubias de diferentes formas y tamaños, así como la gran variedad de papeles y maderas, han formado parte de una tradición que se ha construido lentamente y hoy se puede decir que los materiales y los procedimientos técnicos de este medio varían y se enriquecen constantemente.

Ukiyo-e: En Japón, alrededor de la primera mitad del siglo XVII, se desarrolló el arte llamado Ukiyo-e (imágenes del mundo flotante) que incluía la pintura, el grabado en madera y el libro. El proceso de grabado en madera parte de un dibujo (*Hanshita*) que se transfiere a una placa maestra (*Kiogo*); una vez tallada sirve como guía para otros bloques de madera que constituyen múltiples impresiones a color. Estas estampas representaban personajes de teatro kabuki, el erotismo, el paisaje y las escenas de la vida cotidiana.

Los materiales utilizados en esta técnica son: maderas duras para la confección de la matriz, tinta a base de agua y brochas para entintar los diferentes bloques de madera, así como el baren (una herramienta que sirve en el proceso de impresión, una especie de disco de ocho o diez centímetros hecho de cartón y pabilo, que ha sido envuelto en hoja de bambú cuyos extremos forman una manigueta en la parte superior; con la parte plana del baren se ejerce presión sobre el anverso del papel para alcanzar la imagen impresa). Estos materiales conforman, entre otros, los insumos básicos del Ukiyo-e. Dicho procedimiento influenciará profundamente tanto el grabado como el arte europeo a partir de la mitad del siglo XIX.

Cromoxilografía: El grabado en madera a color se conoce como cromoxilografía y se puede realizar mediante dos métodos básicos. El primero consiste en separar cada matiz a partir de bloques de madera diferentes. A esta técnica se le llama *separación de colores*, tal como lo desarrolló el arte Ukiyo-e. Se confecciona una matriz o placa maestra, la cual contiene el detalle o contorno de la imagen. Esta placa maestra o matriz usualmente se imprime al final y representa las áreas oscuras de la imagen, para poder obtener un registro de la imagen y que cada color corresponda a la imagen preestablecida, es necesario que todos los demás bloques sean de la misma dimensión que la placa maestra y que esta sea transferida a las demás para posteriormente, tallarlas.

El segundo método cromoxilográfico es llamado *por eliminación* o *madera perdida* y consiste en ir

estampando un color a la vez, progresivamente, a partir de una misma matriz. Se eliminan áreas de la imagen cada vez que se imprime cada color, así la construcción de la imagen se constituye mediante la acumulación y la superposición de los colores. Este método es el menos recomendado, pues el papel tiende a saturarse de tinta y no hay posibilidad de corregir la imagen en ninguna parte del proceso.

Una de las características del grabado es su constante experimentación de todas sus partes, desde la selección de materiales hasta los tipos de herramientas y tintas para el estampado. Un ejemplo se observa en la construcción de la matriz, la cual ha utilizado comprimidos de madera, cartones y el linóleo, entre otros, como soporte para conformar un sinfín de posibilidades de este procedimiento. Por ahora, este capítulo se limitará a adentrarse en los procesos básicos de construcción del grabado.

PROCESO TÉCNICO
PREPARACIÓN DE LA MATRIZ

Una vez seleccionada la madera más adecuada para el proceso y el tipo de diseño, se preparará el bloque para poder grabar sobre el mismo. En primer lugar, se elige un fragmento de madera a la medida correspondiente de la imagen, si no se alcanza a obtener una matriz de la dimensión idónea, es aconsejable la unión de varios fragmentos encolados para alcanzar el tamaño deseado.

Si se desarrollan impresiones de forma mecánica o manual y se desea obtener un grabado y tiraje de buena calidad, resulta imprescindible que el grosor de la plancha sea totalmente uniforme en cualquier punto y que la superficie sea absolutamente lisa. Es recomendable que la madera esté seca, que se lije hasta obtener la textura adecuada y que a la vez no presente grietas o fragmentaciones que puedan alterar el proceso de tallado y estampación.

TRANSFERENCIA DEL DIBUJO
A LA MATRIZ

Para efectos de este aparatado consideramos el dibujo tal como lo define Juan Acha (2004) en su tratado *Teoría del Dibujo.*

Para transferir la imagen que se quiere grabar sobre la plancha de madera se puede hacer de varias formas. Una opción es dibujar directamente sobre la madera. Este procedimiento se puede realizar con lápiz oscuro y suave sobre la madera virgen. Otra posibilidad es cubrir la superficie de la placa con una base de tinta china y dibujar con tiza o lápiz suave de creta. Es pertinente destacar que esta última forma de transferencia del dibujo permite, en el proceso de talla, ver preliminarmente la posible imagen invertida de la impresión.

Otra manera de trasladar la imagen es a partir de un dibujo original hecho sobre papel, realizar un calco con un papel transparente, invertirlo y transferirlo sobre la superficie de madera, intercalando un papel carbón, y después calcar el dibujo con una punta o lápiz duro.

Y la última forma y más gustada por la persona aprendiz es la transferencia de fotocopia. Esta consiste en fotocopiar el dibujo del tamaño de la placa y frotar el anverso de la fotocopia sobre la superficie de la matriz con un trapo humedecido con *thinner*, acto seguido el solvente desprende la tinta de la fotocopia resultando la imagen impresa e invertida sobre el plano de la madera.

LA TALLA DE LA MATRIZ

Una vez el dibujo sobre la matriz, se eliminan todas aquellas partes de la placa para que no queden impresas.

Según la madera con la que se trabaja y la dirección del corte, se utilizan diferentes herramientas.

Para grabar maderas blandas con la técnica por tendido ya se ha dicho que se utilizan gubias y cuchillas. En cambio, para grabar maderas duras o a contra fibra es necesario tallar con gubias finas y buriles.

Las diferentes características que presentan estas herramientas posibilitan obtener trazos de carácter muy diverso. Una gubia con un perfil muy abierto es adecuada por ejemplo, para vaciar grandes superficies. Un buril, en cambio, para realizar trazos muy finos. Usualmente, a la hora de grabar, se apoya el bloque de madera sobre un "freno", el cual es una tabla que se sostiene sobre la mesa y que a la vez sostiene la matriz, lo que le permite a quien graba tener las manos en la herramienta. Con una mano se dirige la gubia desde el mango y con la otra se mantiene controlada la fuerza.



Transferencia de fotocopia usando thinner



Gubias



Talla de la matriz



1. Entintado de rodillo
2. Entintado de la matriz
3. Colocación del papel en la matriz
4. Impresión usando una cuchara
5. Impresión o estampado de la matriz (revisión)
6. Materiales

En este sentido, también es importante tomar o agarrar correctamente la herramienta y procurar que esté siempre bien afilada.

Actualmente, existen herramientas sofisticadas como el *motor tool*, utensilio de puntas intercambiables que, a través de motor y electricidad, permite realizar la incisión con menor esfuerzo; de igual forma es posible utilizar procesos de fotograbado, en donde computadoras y máquinas de tallado realizan el proceso mecánicamente.

ENTINTADO DE LA MATRIZ

La preparación del pigmento para entintar la matriz se realiza al colocar una cantidad de tinta de acuerdo con el número de posibles ejemplares por estampar sobre un vidrio grueso dispuesto horizontalmente. Las tintas litográficas son las más utilizadas para la mayoría de las técnicas de grabado en Costa Rica. Se emplea una espátula metálica para extraer la tinta y se saca por capas horizontales sin hacer huecos en el contenido total, pues esto podría provocar posteriormente el secado de la tinta restante.

Una vez puesto el contenido deseado sobre el vidrio, se mueve y se agregan unas gotas de aceite de linaza para volver más viscosa y flexible la tinta y así facilitar el proceso de entintado. Se utilizan rodillos suaves para expandir la tinta y se comienza a realizar esta operación progresivamente para no saturar ni el rodillo, ni la matriz. Una vez que se alcance una capa uniforme en la circunferencia del rodillo se procede a entintar la placa, deslizando el rodillo sobre la superficie de la matriz en diferentes direcciones, para obtener una cantidad uniforme en la totalidad del bloque de madera.

IMPRESIÓN O ESTAMPADO DE LA MATRIZ

Para imprimir el bloque de madera es preciso ejercer presión de tipo manual o de tipo mecánico. En los métodos de impresión manual, la presión se aplica mediante rodillos (cilindros), baren, cucharas de madera o metal, entre otros. El método de impresión manual ha sido el más frecuentado y experimentado en Costa Rica; en otros países, se ha utilizado para las pruebas de estado y tirajes cortos. Cuando el tiraje o edición es más elevado, se utilizan métodos de presión mecánica, es decir, prensas, preferentemente las "tipográficas". Una de las ventajas que ofrecen las prensas consiste en que la presión se ejerce de manera uniforme sobre toda la superficie de la madera.

A continuación, se sitúa la matriz entintada en la superficie horizontal de la prensa denominada platina, cama o plancha. Sobre la madera se coloca suavemente y con un solo movimiento se deja caer la hoja de papel en la que se estampará la imagen, eventualmente se puede utilizar un registro de la colocación de la matriz y el papel para unificar el tiraje. Para proteger el reverso de esta hoja y para facilitar la presión uniforme de la prensa se coloca, sobre el papel, un cartón y se imprime. Una vez estampada la imagen se retira el cartón y se levanta la hoja de papel estirándola por un ángulo.

Los papeles utilizados varían según el método de impresión. Se emplean papeles finos y delgados para estampas hechas a mano; estos papeles se caracterizan por su transparencia y alta cantidad de algodón, lo que los hace poco ácidos y resistentes. Los papeles para estampado mecánico son generalmente de alto gramaje, papeles gruesos y resistentes a la presión del tórculo.

EL INTAGLIO

Antes de la invención del papel, los procesos de grabado como se conocen hoy eran impensables. La confección de una matriz y el estampado o impresión tradicional conforman un trabajo multiejemplar, seriado e indisoluble. Durante la Edad Media, orfebres y armeros desarrollaron un conocimiento profundo del trabajo sobre metal; joyas, armaduras y otros objetos contenían entre otros detalles dibujos hechos a través de incisiones provocadas de diversas formas. Estas alcanzaron un nivel técnico que aún hoy sorprende; sus diseños se constituían por una gran complejidad y en el proceso de construcción del objeto participaban diferentes artesanos. Una de las formas con las que se veía el progreso del objeto se realizaba mediante la impresión de las áreas grabadas sobre papel. El intaglio se desarrolló principalmente en Italia y Alemania. En Italia, la técnica de impresión se plasmó de forma manual y se atribuye al florentino Tomasso Finiguerra, cerca de 1452, la invención del grabado en hueco.

En Alemania, se utilizaba una prensa de usillo o tornillo para la fabricación de papel y es Johannes Gütenberg quien, en 1450, modificó su uso, al cambiar la cama o platina para la colocación de otro de sus inventos: los *tipos móviles*. Estos consistían en pequeños sellos que partían de una matriz, la cual servía como molde. Los tipos

móviles formaban letras intercambiables, estas letras eran hechas de plomo y conformaban el texto que, a la vez, podía ser impreso múltiples veces.

Otra de las innovaciones de Gütemberg fue crear una nueva tinta de imprenta compuesta por aceite de linaza hervido y carbón vegetal pulverizado. Esto supone que el paso o independencia del grabado de relieve y el intaglio a nivel artístico solo tomó poco tiempo. La xilografía, la litografía y el intaglio cumplieron en un principio las mismas funciones: la divulgación masiva de las imágenes religiosas y el estampado de temas mundanos.

CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS

La palabra *intaglio* proviene de Italia y quiere decir grabar o cortar en. Este proceso agrupa una serie de técnicas que utilizan, como soporte para la matriz, el metal (cobre, zinc, acero, hierro, aluminio, entre otros). Se graba mediante dos procesos básicos: los manuales o secos y los húmedos, que recurren a diferentes tipos de ácidos.

PROCEDIMIENTOS MANUALES O SECOS:

Los procedimientos manuales o secos son ejecutados con herramientas metálicas, las cuales rasgan la superficie del metal mediante la fuerza de la mano o máquinas eléctricas como el *motor tool*. Estos procedimientos crean incisiones sobre la superficie del metal, lo que representará los puntos y líneas de la imagen. A continuación, tres de las herramientas más comunes del intaglio que dan nombre a tres técnicas diferentes.

La primera manipula una punta metálica hecha de acero para hacer rayas o surcos sobre la matriz. A este procedimiento se le llama *punta seca*. La calidad de la línea en este proceso se caracteriza por que, una vez impresa, se percibe húmeda o aterciopelada. Esta cualidad es provocada por la incisión, la cual deja una rebaba o saliente metálica en la superficie de la matriz y, tanto en el surco como en la rebaba, se acumula la tinta creando el efecto de degradación de los bordes de la línea.

La punta seca es la técnica más efímera e inestable de todos los procesos del intaglio y su edición la más pequeña. La profundidad del surco, al ser manual, rápidamente se pierde, debido a la constante limpieza y presión de la prensa, lo que imposibilita un tiraje mayor. Sin embargo, en algunos países como Estados Unidos se ha experimentado la punta seca con láminas de acero, lo cual implica mayor fuerza de la mano, debido a su dureza, pero se logra una edición mucho mayor.

La segunda echa mano de buriles, los cuales forman surcos en la superficie de la placa, se denomina *talla dulce* o *grabado al buril*. Esta técnica es considerada, en algunos manuales, como un grabado de relieve, pues las características y las herramientas de tallado son las mismas de la xilografía al taco. La calidad de la línea se obtiene según la fuerza y la profundidad de la incisión. Este surco se caracteriza por ser limpio y nítido.

La tercera práctica es llamada *mezzo-tinta*. Provoca huecos o puntos en la superficie de la placa mediante un instrumento llamado *berceau* o *rocker cuna*, el cual es como una espátula o ruleta redondeada de acero llena de finas estrías afiladas.

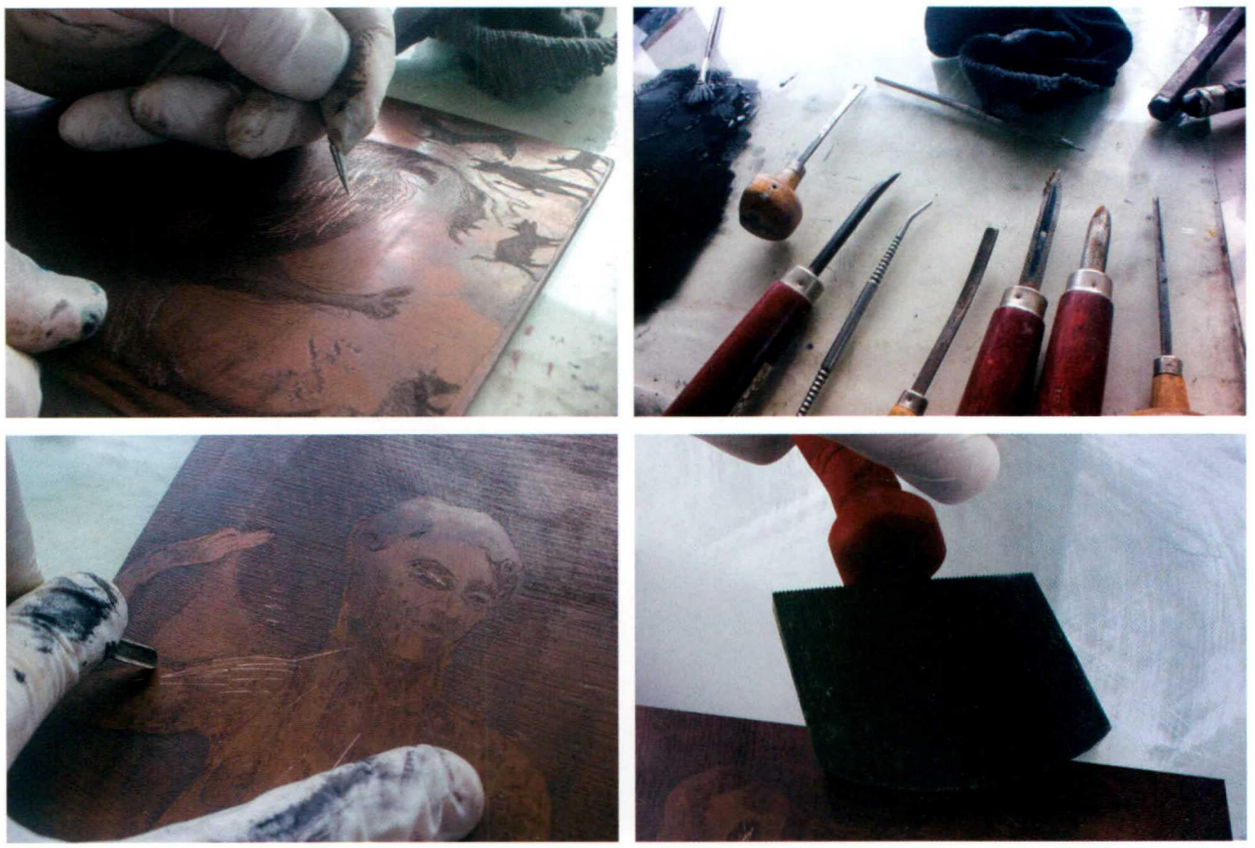
Esta herramienta se mece perpendicularmente con la fuerza de la mano, la que origina la profundidad de los puntos. El *rocker* se aplica en la superficie de la matriz en diferentes direcciones, lo cual provoca un graneado o punteado continuo y superpuesto hasta lograr la totalidad de la matriz.

En el estampado de la matriz, las estrías o puntos se representarán como una superficie oscura y es a partir del negro profundo de la matriz que se desarrolla el diseño de la imagen. Para obtener las calidades de gris y las áreas más luminosas se emplea el raspador, este instrumento elimina parcialmente el graneado; seguido se utiliza en la misma área el bruñidor para alcanzar el gris. Cuanto más se bruña y se raspe el espacio deseado, mayor la luminosidad provocada.

PROCEDIMIENTOS HÚMEDOS

Los procesos húmedos utilizan ácidos (nítrico, acético, electrólisis) que corroen el metal, provocan una depresión o grieta en la superficie de la placa, para lo cual se emplea un barniz protector que cubre la superficie del metal y facilita bloquear las áreas que se desea conservar intactas.

Hay una gran variedad de barnices para el intaglio. El barniz duro es el más común en los procedimientos húmedos; se caracteriza por su gran adherencia al



1. Punta seca
2. Puntas metálicas
3. Talla dulce
4. Mezzo-tinta (*berceau*)







1. Barnizado de la superficie
2. Reposo de la placa en ácido
3. Eliminación de los restos de ácido
4. Resina de la goma pez
5. Resina sobre la placa

metal, flexibilidad y resistencia al ácido; está hecho a base de una mezcla de dos porciones de asfalto (se ha empleado tapagoteras como una opción fácil de encontrar en ferreterías), dos porciones de cera de abeja, una porción de gomapez o pezrubia pulverizada y dos porciones de gasolina blanca (xileno).

Se derrite la cera de abeja a fuego lento en un recipiente metálico, gradualmente se agrega el asfalto y la resina, se mueve continuamente hasta que se integren y disuelvan los materiales, se agrega cuidadosamente la gasolina blanca para derretir la resina y adelgazar la mezcla. Si se agrega una cuarta parte de vaselina o jalea de petróleo, la fusión recibirá el nombre de *barniz blando*.

El reverso de la matriz se protege con el barniz de alcohol, el cual está hecho de una porción de goma pez pulverizada, una porción de alcohol y una cuarta parte de tinta china. Este permite bloquear el dorso de la matriz durante la construcción de la imagen. El barniz de alcohol es muy resistente al ácido, pero la dureza de los materiales empleados no permite rayar o crear texturas. Una vez finalizada la confección de la imagen, se remueve la capa de barniz a base de goma pez con alcohol puro y un trapo.

Por la toxicidad de los materiales empleados en la mayoría de los procesos del grabado, es fundamental protegerse con guantes de goma, gabacha, mascarilla y lentes protectores; adecuar el espacio con una excelente ventilación; pila con agua abundante (preferiblemente con tratamiento de aguas) y buena iluminación. Esto facilitará el adecuado manejo de materiales y la seguridad mínima para un buen desempeño del taller.

El primer método húmedo es llamado agua fuerte. Consiste en cubrir la superficie de la matriz con una capa fina de barniz duro y dejarlo secar. El metal debe estar limpio de grasa con anterioridad (ver preparación del metal). Una vez seca se raya el barniz con una punta metálica, se desprende el área de barniz, pero sin rasgar el metal. Esta cualidad de deslizar la punta sobre la superficie propicia que la línea sea más fluida. Se expone la matriz en una solución de agua y ácido en cantidades de tiempo diferente.

Estos tiempos son llamados *mordidas* y provocan las intensidades de línea. A mayor exposición del metal al ácido, mayor profundidad y grosor de la línea.

El cobre es el soporte tradicionalmente empleado para el agua fuerte, y lograr líneas de calidad requiere mordidas entre 45 y 120 minutos en una solución de ácido nítrico por dos de agua. Cada vez que se extrae la matriz de la solución de ácido y agua es fundamental humedecerla con agua limpia para eliminar restos de ácido.

La multiplicidad de soportes metálicos y ácidos utilizados en las técnicas húmedas expanden las posibilidades en el acabado de la imagen. La calidad del ácido, la correcta manipulación tanto del ácido como de la matriz, la estricta vigilancia de los tiempos de quemado o corrosión de la placa; todo ello determina las calidades e intensidades de la incisión.

El procedimiento conocido como agua tinta emplea algunos de los pasos del agua fuerte, como la línea para los contornos de la imagen, el uso y las sucesivas mordidas del ácido; sin embargo, el agua tinta se caracteriza por crear un efecto tonal. Para esto, se utiliza la resina de goma pez o pez rubia pulverizada, se esparce una capa fina sobre la superficie del cobre o zinc. Las formas para rociar la resina son múltiples. Unas de las más comunes consisten en lo siguiente: a través de un pequeño saco de fieltro o tela de punto que contiene la goma pez pulverizada, se golpea para que caiga una nube fina de resina sobre el metal; o mediante una *caja de resina*, caja de madera que tiene un sistema para levantar la resina más fina, allí, en la parte interna superior de la caja, se posa el metal, los granos de resina más finos caen sobre la superficie de la matriz formando una capa de puntos.

Para adherir la capa de goma pez, se calienta el reverso del metal con una plantilla eléctrica. Con el calor cada grano de resina se pega al metal, lo que le permitirá bloquear el ácido en esa área específica; los espacios donde no hay resina son atacados por el mordiente y provocan el efecto de mancha o plano. El efecto de planos se consigue bloqueando con barniz duro y mordiendo en tiempos. A mayor exposición al ácido, más oscuro será el plano, cada resina bien aplicada y quemada suscita dos o tres variedades de gris. Una vez que la resina comienza a desprenderse de la placa es necesario cambiarla.

Para ello se frota la matriz con un trapo humedecido con alcohol hasta que la superficie esté limpia y se vuelve a rociar una resina nueva. Los tiempos de quemado, generalmente, van de mayor a menor. Grises



1. Bruñido de la placa
2. Barniz blando y encaje
3. Barniz al azúcar
4. Entintado con rodillo
5. Entintado con el dedo

luminosos se logran con exposiciones cortas en el ácido y grises oscuros con mordidas sucesivas.

La manera negra es un procedimiento que se parece a la mezzo-tinta, pues parte de una superficie oscura, igualmente utiliza bruñidores y raspadores, los cuales son herramientas metálicas con las que se logran áreas grises y luminosas. Ahora bien, la manera negra parte del quemado sucesivo de la totalidad de la superficie de la placa y se expone en tres tiempos y tres resinas diferentes. Las mordidas van de mayor a menor tiempo de exposición. La matriz estará lista para trabajar cuando la superficie de la placa haya alcanzado un quemado homogéneo.

Es esencial realizar pruebas de estado (ver nomenclatura). Esto permite llevar un registro de la calidad de las resinas.

De la misma forma que otros procedimientos en la manera negra, las mordidas estarán en función del tipo de soporte metálico que se utilice para la confección de la matriz. Como se ha dicho, el cobre requiere mucho más tiempo de exposición al ácido que el zinc.

El *barniz blando* es una técnica que transfiere huellas de objetos o materiales tridimensionales. Como su nombre lo evidencia, en barniz blando la humedad y suavidad por la vaselina favorece superponer texturas de diferentes materias (hojas, telas, entre otros) sobre la superficie del barniz, las texturas de los materiales quedan marcadas en el barniz por la acción de una fuerte presión. Para ello, es fundamental utilizar un orden establecido. Una vez barnizada la placa se orea en un espacio fresco y ventilado, se ubican los materiales deseados sobre el barniz blando, luego se coloca un cartón grueso y felpas cubriendo la totalidad de los materiales y la matriz. Es sustancial destacar que los materiales deben tener características similares en su consistencia, los cuales deben ser suaves y preferiblemente que no tengan mucho volumen, porque la forma de transferir las texturas se realiza mediante el tórculo; el cartón y las felpas protegen y amortiguan las diferentes partes, seguido se muerden las texturas registradas en el metal de la misma forma que el agua fuerte.

El barniz al azúcar consiste en bloquear áreas de la placa con una mezcla cincuenta por ciento de azúcar y cincuenta por ciento de tinta china para crear puntos, líneas y planos mediante pinceles, brochas u otros utensilios. Una vez seca, se aplica una capa general de barniz protector y de la misma manera se orea; posteriormente, la matriz se sumerge en agua tibia hasta que la solución de tinta y azúcar se desprenda por completo. Este procedimiento se podría incluir dentro del espectro de la aguatinta, pues para poder obtener la imagen que se trazaron con la mezcla es necesario recurrir a la resina. Se aplica una capa de goma pez, como se ha visto en la aguatinta, se quema y luego se introduce la plancha en el ácido. En algunos casos se utiliza el aguafuerte previo al procedimiento del barniz al azúcar, con el fin de visualizar las áreas donde se desean los planos. De la misma forma, muchos grabadores ponen la resina antes del barniz al azúcar; sin embargo, si el barniz protector es muy líquido, las líneas del contorno tienden a difuminarse.

PREPARACIÓN DEL METAL

Una vez seleccionado el tipo de metal más adecuado para el proceso y el tipo de diseño, se preparará la matriz para poder grabar sobre ella cualquiera de los procesos húmedos o secos que se quiera realizar. Con una lima se suavizan los filos del borde de la placa, se utilizan lijas finas para metal, se frota la superficie hasta eliminar grasa o rayones que alteren la imagen. Se finaliza esta primera etapa al bruñir la superficie con brillo metálico y agua hasta que quede pulida.

ENTINTADO DE LA MATRIZ

A diferencia del grabado en relieve, en donde la tinta resta sobre la superficie, en el intaglio el proceso de entintado es mucho más complejo y cuidadoso.

No existe un procedimiento único para entintar la matriz, pero la forma característica del intaglio es que la tinta se aplica con exceso mediante el uso de la mano, dedo, cartones o rodillos sobre la placa, presionándola hacia adentro de las grietas o incisiones; el excedente que resta sobre la superficie se limpia cuidadosamente, con trapo, papel o tarlatana. La tinta permanecerá en las grietas, representando las áreas oscuras y las partes superficiales en donde no hay incisiones constituirán las áreas blancas de la imagen.

ENTINTADO CON RODILLOS

En algunos casos son utilizados de diversas formas rodillos suaves para entintar las placas metálicas; en Europa y Estados Unidos ha sido común servirse de



1. Humedecimiento del papel
2. Escurrimiento del papel
3. Colocación del papel
4. Ajuste de la prensa metálica
5. Retiro del papel

rodillos entintados, los cuales ejercen presión perpendicularmente sobre los surcos e incisiones de la matriz. En otros casos, como la técnica inventada por Stanley W. Hayter, llamada viscosidad, se emplean diferentes calidades de rodillos y densidades de la tinta para alcanzar o entintar tres niveles en la matriz lo que permite utilizar varios colores en una misma placa.

ESTAMPADO DE LA MATRIZ

La manera más común de estampado en los procesos del intaglio es utilizar la presión mecánica, la cual se sirve de un tórculo o prensa metálica que se compone de dos rodillos, en los cuales se desliza una cama o platina sobre la que se coloca la matriz. Los rodillos se ajustan de acuerdo con el espesor de las placas. Estos ejercen una gran fuerza sobre el papel y la matriz. Para ello, es necesario proteger el papel y la matriz con una serie de felpas o fieltros que permiten la elasticidad de la presión. Generalmente, el papel para el grabado en metal se humedece antes de la impresión; esto, junto al gramaje, así como la cantidad de algodón que contiene, asegurará que no se rompa durante el estampado y su posterior conservación.

COLOGRAFÍA

La colografía es, quizás, el medio más experimental en la construcción de la matriz. Esta técnica consiste en aglutinar materiales sobre un soporte para crear la imagen, la cual será transferida o estampada al papel de la misma forma que el intaglio o mediante procesos manuales.

El cartón, la madera (*plywood*), láminas acrílicas o de aluminio y el *masonite* son algunos de los soportes utilizados para la confección de la matriz. De la misma, forma fibras naturales, telas, papeles, arena, aglutinantes tales como colas, gomas, resinas y gomas epóxicas conforman una pequeña lista del ideario de la colografía.

Una vez concluida la confección de la matriz, se aplican una o dos capaz de barniz sobre el área trabajada, así como por el anverso de la placa, en procura de cerrar la porosidad, proteger y endurecer los materiales aplicados y, a la vez, facilitar el proceso de estampación.

MONOTIPIA

La monotipia consiste en estampar una imagen única sobre papel (de ahí su etimología, *mono* 'uno', *tipo 'impresión'*); sin embargo, su origen y concepción es uno de los más oscuros y ambiguos a través de la historia. Su práctica data desde el inicio del grabado en hueco en el siglo XV, pero es con el pintor italiano Giovanni Castiglione (1616-1670) que queda registrada una serie de estampas basadas en escenas bíblicas donde experimentó la técnica del grabado único.

La monotipia consiste en realizar una imagen sobre una o varias placas entintadas que usualmente son de cobre (se ha experimentado con diferentes soportes, tales como láminas acrílicas, plástico, papel, madera, cartón, aluminio y una gran cantidad de materiales de donde han surgido diferentes nombres y variaciones de la técnica). La tinta generalmente es aplicada con rodillo creando una capa fina sobre la superficie; de seguido, se eliminan áreas de tinta mediante una serie de procedimientos, algunos de ellos son la utilización de trapos, aplicadores, pinceles y talco, entre otros, con los cuales se logra la imagen deseada. Una vez plasmada la imagen se imprime de forma manual o mecánica y se imprime con papel húmedo o seco.

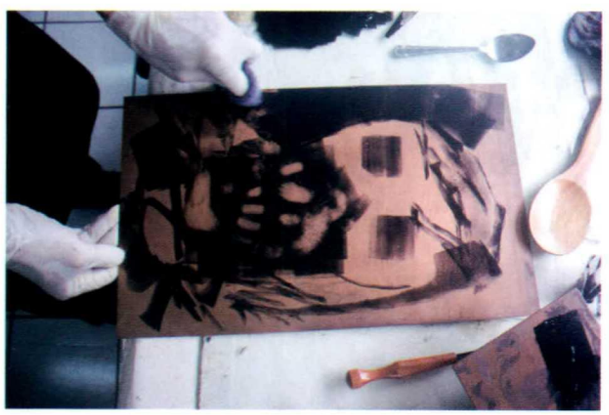
LA LITOGRAFÍA

La litografía (del griego *lithos* 'piedra' y *grafé* 'inscripción', 'escribir') fue inventada por Aloys Senefelder hace 200 años aproximadamente. Igual que el intaglio y el grabado en madera permitió la difusión de la iconografía religiosa, pero su gran calidad expresiva y posibilidades de reproducción han hecho de este procedimiento, tanto a nivel comercial como en el ámbito artístico, uno de los medios más explorados y difundidos de historia del grabado.

Esta técnica consiste en dibujar o manchar con materiales grasos sobre una plancha de piedra. A diferencia de otros procesos, la litografía no se realiza a través de hueco o relieve. Esta práctica aplica el principio básico del rechazo entre el agua y el aceite sobre la superficie calcárea de la piedra, la cual es receptiva a los dos materiales. Dicha acción es fundamental tanto en la confección de la matriz como en su estampado.



Colografía



Monotipia



1. Graneo de la piedra
2. Realización de la imagen con lápices litográficos
3. Acidulación
4. Lubricación del tímpano con grasa
5. Impresión de la imagen

PROCEDIMIENTO TÉCNICO: PREPARACIÓN DE LA MATRIZ

La piedra de Bavaria o Baviera es extraída de esta región alemana ubicada al sureste del país. Está compuesta casi en su totalidad de carbonato de calcio (97 %). Esto, así como su absorción, permite que sea receptiva tanto al agua como al aceite. Existe una gran variedad de calidades de piedras dentro del género; pero todas son idóneas para el buen desempeño de la litografía. Este material ha sido el soporte tradicionalmente utilizado; sin embargo, la escasez, los altos costos y el transporte han permitido la investigación de otros materiales para la confección de la matriz, tales como el zinc, elaluminio y el vidrio, entre otros.

Si la piedra ha sido ocupada anteriormente, es necesario limpiarla previo al graneado, para lo cual se utiliza un contra mordiente a base de una proporción de agua por diez de ácido acético; dicha solución se frota sobre la superficie de la piedra durante cinco o diez minutos. Se continúan limando los bordes de la piedra para eliminar asperezas.

Para granear la piedra, se recurre a dos procedimientos básicos. El primero consiste en humedecer la piedra con agua y rociarla con un abrasivo (gres, polvo de sílex) o *carborundum* (arena), seguido se frota con otra piedra del mismo tamaño o más pequeña en forma de ocho, si el *carborundum* y el agua se van perdiendo, es importante rociar constantemente hasta que la materia integre una masa espumosa. El segundo utiliza el agua y abrasivo; pero granea la superficie de la piedra con un instrumento llamado levigador, el cual es un disco metálico chorreado en acero. Este se desliza con la fuerza de la mano sobre el abrasivo y el agua. Es fundamental mantener constantemente dicha mezcla para evitar rayones de levitador en la piedra. Las dos formas parten de abrasivos gruesos a finos y se debe limpiar la superficie con agua cada vez que se utiliza uno nuevo.

Para lograr una superficie apta para la litografía, es necesario que el plano sea nivelado horizontalmente, para lo cual se revisa con reglas y papeles, así como, también se limpia o corrige el plano opuesto y se evita la fractura de la piedra durante la impresión.

REALIZACIÓN DE LA IMAGEN

Para plasmar la imagen se utilizan lápices litográficos o materiales como el *tusch*, los cuales están hechos a base de aceite. El grabador mancha y dibuja sobre la superficie, con la aplicación de estos materiales grasos para, generalmente, representar las áreas oscuras del diseño, mientras que los espacios no intervenidos y que se mantienen limpios de grasa constituyen las áreas luminosas de la imagen.

Una vez plasmado el diseño, se aplica una capa de goma pez pulverizada, seguida de una de talco; estas se frotan y se retiran con una brocha o una bola de algodón cada una de forma individual. Posteriormente, la superficie de la piedra recibe una mordida a base de una mezcla de goma arábica y unas gotas de ácido nítrico. La reacción del mordiente sobre el material graso y la piedra expuesta es un procedimiento químico llamado acidulación, este permite que la imagen se fije sobre la superficie de la piedra de una forma casi imperceptible al ojo, debido a que dicha acción se concreta de forma plana. La confección de la matriz incluirá otras posibles mordidas y rectificaciones de la imagen hasta alcanzar la imagen deseada.

Para obtener una prueba de la imagen impresa sobre papel es necesario preparar la piedra para el estampado, eliminando el material graso.

En este momento es fundamental la participación de un asistente en el proceso de estampado. Para ello, se engoma previamente la superficie con goma arábica y se utiliza un trapo humedecido con algún solvente como aguarrás, *lithotine* o canfín; una vez que la superficie está limpia se observa el diseño en forma de fantasma, seguido se aplica agua limpia con esponjas sobre la superficie de la piedra, se elimina el exceso y se procede a entintar la superficie con un rodillo de cuero con tinta *roll up*; luego, para el tiraje final, se utiliza tinta litográfica. Este ejercicio se realiza en diferentes direcciones y su intención es lograr con la tinta lo que se hizo durante la etapa de diseño. Se coloca una hoja de papel periódico y unas tres hojas más de papel.

ESTAMPADO

El estampado de la litografía utiliza una prensa metálica, pero su construcción se diferencia de la del intaglio en que, en lugar de un rodillo superior, la prensa litográfica tiene una especie de guillotina o barra que ejerce presión sobre el papel y la piedra; de la misma forma, la presión ejercida es mucha, lo que demanda una protección, para lo cual se utiliza una lámina acrílica, llamada tímpano o *presspan*, sobre los papeles que se posan sobre la superficie de la piedra.

El tímpano es lubricado con grasa en la parte superior para que la barra se deslice suavemente sobre el área marcada de la imagen.

NOMENCLATURA O AUTENTICACIÓN DEL GRABADO

Es necesario destacar que todas las técnicas y los materiales utilizados en el proceso de confección y estampación condicionan el resultado final del trabajo. La sistematización del proceso de estampación, así como la calidad de los materiales, asegurará un tiraje homogéneo del grabado.

La edición del grabado es un conjunto de estampas, seriales, multiejemplares y originales. El grabador suele firmar y numerar a mano todos y cada uno de los ejemplares. La numeración sirve para indicar la amplitud del tiraje y el orden de impresión.

Así pues, si se encuentra en un grabado escrito P. E indicaría que este grabado es una prueba de estado, la cual no tiene valor comercial y representa el grabado en proceso.

El *Bon a Tirer* implica que el grabador seleccionó esa estampa como la guía para realizar la edición B.A.T., no tiene valor comercial y usualmente permanece en el taller; por ejemplo, si la numeración es 1/10 quiere decir que de una edición de 10 ejemplares, la estampa que se posee es la número 1; se acostumbra elaborar una segunda edición, la cual estará escrita en números romanos o se utiliza la palabra Estado I. Ejemplares que se denominan Prueba de artista son copias identificadas con las iniciales P. A., generalmente representan el 10 % de la edición y, en principio, no son para uso comercial.

Las pruebas de cancelación es una estampa que certifica el cierre de estampado de esa matriz y, en algunos casos,
se raya o destruye parcialmente la imagen como fe de que no existen más ejemplares que los que están autenticados y firmados. Esta no tiene valor comercial y generalmente resta en el taller.

Referencias

Acaso, M. (2010). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

Acha, J. (2001). *Educación artística*. México: Editorial Trillas.

Acha, J. (2004). *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacán.

Alvarado, I. Barquero, E. Bernal, J. y Quirós, L. (2003) *I Confrontaciones en el arte.* San José, Costa Rica: Galería Nacional. Centro Costarricense de Ciencia y Cultura.

Arnheim, R. (1983). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.

Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Amighetti, F. (1963). *Amighetti y los caminos*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

Amighetti, F. (1966). *Francisco en Costa Rica.* San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

Amighetti, F. (1989). *Francisco Amighetti.* San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Bachelard, G. (1965). *La póética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica de México.

Barboza, C. (1972). *Grabados de Carlos Barboza*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

Barrionuevo, F., Guardia, E. (1999). *Max Jiménez Catálogo Razonado*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Bernal, J. (1988 a). *Escenografía urbana. Dibujos, pinturas y grabados.* San José, Costa Rica: Café del Teatro Nacional, Teatro Nacional.

Bernal, J. (1988 b). Ocho ciudades y un poeta. *Herencia, programa de rescate y revitalización del patrimonio nacional.* San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Bernal, J. (27 de noviembre de 1999). Entre México y calypso: Estados y transportaciones. *La Nación*, Suplemento VIVA.

Bernal, J. (1990). Reflexiones sobre el San José de 1990. *Herencia, 2* (2), 49-5 (Portada: grabado Juan Bernal, serie *La conquista, sin título*, s. f.).

Bernal, J. (1991). Entrevista con Roberto Segre. *Herencia 3*(1 y 2), 40-47. (Portada: grabado Juan Bernal, serie de *La conquista, sin título*, s. f.)

Bernal, J. (2000). *Un chileno en Costa Rica. Juan Bernal Ponce. Veinticinco años de grabado y pintura.* San José, Costa Rica: Sala Julián Marchena, Museo de Arte Costarricense.

Bernal, J. (2003). Teatro Nacional, Galería Enrique Echandi. San José, Costa Rica.

Bersier, J. (1963). *Le Gravure, Le procédés, L' Histoire* [*El grabado, procedimientos técnicos e historia*]. París, Francia: Éditions Berger–Levrault.

Bonilla, A. (1934). *Álbum de grabados.* San José, Costa Rica, Imprenta Nacional.

Bravo, V. (16 de febrero de 1994). Fusión del pueblo. *La Nación,* Suplemento VIVA, Culturales.

Briceño, J. (8 de noviembre de 1990). Inspirado en su infancia. *La Nación*, Suplemento VIVA, Culturales.

Burke, H. (1992). *Los nombres de la libertad.* (Tesis inédita de licenciatura). Universidad de Costa Rica.

Burke, H., Perez, V., Rodríguez, J. (2003). Héctor Burke un desaparecido. San José. Costa Rica. Teorética N°23.

Chacón, L. (25 de noviembre de 1993). Figuras adormecidas. *La República,* Galería: Culturales, p. 4B.

Chacón, L. (17 de febrero de 1994) En busca de su identidad. *La República*, Galería: Culturales, p. 4B.

Chanto, S. (2002). Premio Aquileo J. Echeverría (artes plásticas) Sila Chanto. *Revista Nacional de cultura*, 43,inserto I-IV.

D'Alleva, A. (2005 a). *Methods y Theories of Art History* [*Métodos y teorías del arte*]. London: Lawrence King Publishing Ltd.

D'Alleva, A. (2005 b). *Look again. Art History and Critical Theory* [*Mirar de nuevo. Historia del arte y teoría crítica*]. New Jersey: Pearson Education Inc.

Díaz, D. (4 de agosto de 1998). Tras los recuerdos. *La Nación*, Suplemento VIVA, Culturales.

Díaz, T. (2003). *El trazo de las constelaciones.* San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.

Dobles, A. (1 de junio de 2003) La verdad de un marginal. *La Nación,* Áncora Suplemento de Cultura.

Dobles, L. (1995). *Fadrique Gutiérrez: hidalgo extravagante de muchas andanzas.* Ilustrado por Bernal Ponce. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Dondis, D. A. (1982). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Pili, S.A.

Echeverría, C. (1977). *Ocho artistas costarricenses y una tradición*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Imprenta Nacional.

Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente.* Barcelona: Paidós.

Fernández, J. (1984). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.

Fernández, A., Alvarado, I., Gensch, G. (2008). *H. Arévalo: a todo color*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Ferrero, L. (1973). *Arte costarricense. Grabados en madera de F. Zúñiga*. San José, Costa Rica: Librería, Imprenta y Litografía Lehmann.

Ferrero, L. (1989) *Pensando en García Monge*, San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica.

Gallegos, M. (1993). *Grabados de Ana Griselda Hine*. La Nación, Sala Exposiciones.

Garita, R. (1986-1987). Grabados. *Revenar: Revista Trimestral de Arte, Literatura y Ciencia, (6)*12, 69-72.

Garita, R. (1989). Ilustración: Rolando Garita ilustra a Jorge Debravo. *Revista Nacional de Cultura*, 2, 49-56.

Hernández, R. (2000). Calypso: Edgar León, cromoxilografías. Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F.

Herra, R. (1986). *La guerra prodigiosa.* San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

Herra, R. (1987). *El desorden del espíritu. Conversaciones con Francisco Amighetti.* San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Hyatt Mayor, A. (1972). *A Social History of Printed Pictures* [*Historia social del grabado*]. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Jiménez, M. (1995). *El jaúl.* San José: Editorial Costa Rica.

Jiménez, M. (1999). *El domador de pulgas*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.

Jiménez, M. (2000). *Máx Jiménez. Toda la poesía. 1929-1936.* Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.

Lizarazo, D. (2004). *Íconos, figuraciones, sueños. Hermeneútica de las imágenes*. México: Siglo XXI Editores.

Luján, F. (1961). *Poesía infantil*. (Ilustraciones de Francisco Amighetti.) San José, Costa Rica: Editorial Antonio Lehmann.

Martínez, J. (2008). *Un ensayo sobre grabado (A principios del siglo XXI).* Universidad Autónoma de México, México.

McEvilley, T. (2007). *De la ruptura al "Cul de Sac", Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Montero, C. (1988). *Amighetti. 60 años de labor artística*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.

Montero, C. (1993). *Bernal-Ponce pinturas y grabados.* Catálogo de la exposición: Galería Arte Actual, Santiago de Chile.

Muñoz, E. (2 de agosto de 1998). Collage de recuerdos. *La República*, Galería: Culturales p. 5B.

Nobis, N., Hernández, E., Montero, C. (1992). *Kunst aus Costa Rica: The expressionistischen tendenzen* [*Arte en Costa Rica: las tendencias expresionistas*]. Sprengel Museum Hannover, Th. Scahäfer Druckerei GmbH.

Panofsky, E. (1976*). Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

Panofsky, E. (1980). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Pinto, J. (1963). *Cuentos de la tierra*. (Ilustraciones de Francisco Amighetti). San José, Costa Rica: Ediciones L'Atelier.

Preble, D. (1994). *Art Forms: An Introduction to the Visual Arts* [*Formas artísticas: una introducción a las artes visuales*]. New York: Harper and Collins College Publishers.

Repertorio Americano, Tomo 33, Número 2, Página 19, 1937. *La niñera de los pobres*, ilustración Emilia Prieto.

Saff, D. (1985). *Printmaking: history and process.* [*El grabado: Historia y procesos*]. Florida, Estados Unidos: Harcourt Brace Javanovich Collage Publishers.

Saff, D., Sacilotto, D. (1978). *Printmaking: History and Process.* [*El grabado: historia y procesos*]. Orlando, University of South Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Salazar, C. (1947). *Cuentos de angustias y paisajes*. San José, Costa Rica: Editorial El Cuervo. Imprenta Atenea.

Seltz, P. (1962). *The Work of Jean Dubuffet.* [*La obra de Jean Dubuffet*]. The Museum of Modern Art, New York: Doubleday y Co, Inc. Garden City, New York.

Smith, L. (1988). *Ukiyoe: images of unknown Japan.* [*Ukiyoe: Imágenes del Japón desconocido*]. Londres, Inglaterra: British Museum Publications.

Steinmetz, K. (19 de noviembre de 1990). Garitismos. *La Nación*, Suplemento VIVA, Crítica de artes plásticas.

Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Werness, H. (2004). *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art.* [*Enciclopedia continuum del simbolismo del animal en el arte*]. New York: The Continuum International Publishing Group.

Westheim, P. (1954). *El grabado en madera*: México: Fondo de Cultura Económica.

Zavaleta, E. (1994). *Alberto Murillo: Grabados*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.

Zelansky, P. y Fisher, M. (1991). *The Art of Seeing.* [*El arte de ver*]. New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Entrevistas:

Chanto, S. Junio 2010. (Adrián Arguedas, entrevistador). San José, San Pedro.

Badilla, C. 26 de octubre, 2010. (Efraín Hernández, entrevistador). Heredia.

Murillo, A. 2 de junio, 2011. (Efraín Hernández, entrevistador). San José, San Pedro.

Arévalo, H. 10 de setiembre, 2011. (Efraín Hernández, entrevistador). San José, San Pedro.

Arguedas, A. 15 de octubre, 2011. (Efraín Hernández, entrevistador). Heredia.

León, E. 10 de noviembre, 2011. (Efraín Hernández, entrevistador). Heredia.

Obras de portadas de capítulos



Álvaro Duval,
Transparencia #1,
cromoxilografía, 1982



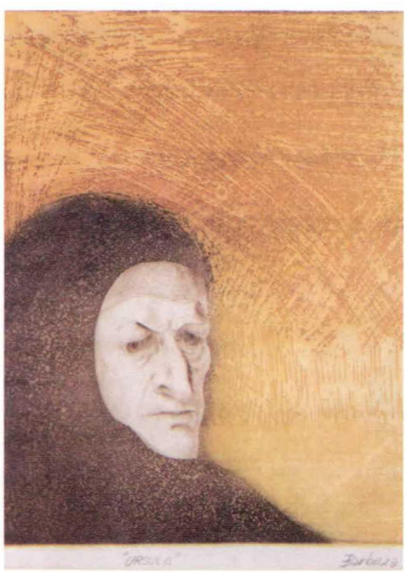
Francisco Amighetti,
Procesión,
xilografía, 1934



Francisco Amighetti,
Francisco y los caminos,
xilografía, s.f.



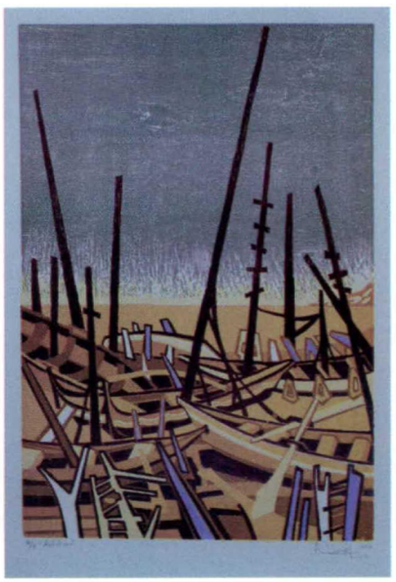
Francisco Amighetti,
La tortuga,
cromoxilografía, 1968



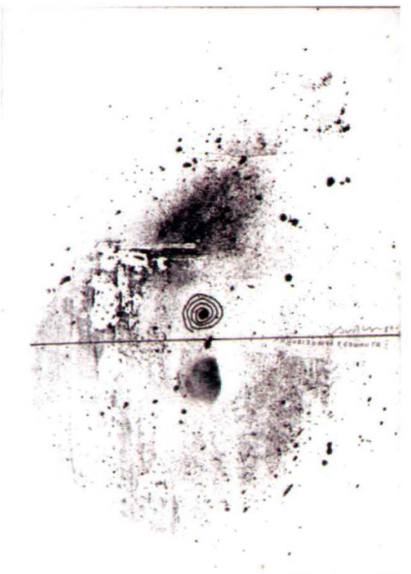
Carlos Barboza,
Úrsula,
grabado en metal, 1976



Luis Paulino Delgado,
Jaules,
cromoxilografía, 1970



Álvaro Duval,
Astillero,
cromoxilografía, 1986



Héctor Burke,
Horizontes del egonauta,
técnica mixta, 1998



Juan Bernal Ponce,
Casas de Guadua,
grabado en metal, 1986



Alberto Murillo,
Bosque nuboso Nº5,
cromoxilografía, 2014

Lista de imágenes

1. Francisco Amighetti, *Repertorio Americano: Sin título,* xilografía, 1931 / pág. **3**

PRÓLOGO

2. Retrato de Rudy Espinoza, Gabriela Tellez / pág. **11**

3. Rudy Espinoza, *Noche azul,* grabado en metal, 2013 / pág. **12**

CAPÍTULO 1

4. Álvaro Duval, *Transparencia #1* (detalle), cromoxilografía, 1982 / pág. **17**

5. Adolfo Sáenz, *El hombre y el jaguar,* xilografía, 1934 / pág. **18**

CAPÍTULO 2

6. Francisco Amighetti, *Procesión* (detalle), xilografía, 1934 / pág. **25**

7. Francisco Amighetti, *Bodegón*, xilografía, 1934 / pág. **26**

8. Francisco Zúñiga, *Cargador,* xilografía, 1934 / pág. **26**

9. Gilbert Laporte, *Chorotega,* xilografía, 1934 / pág. **26**

10. Francisco Zúñiga, *Abrazo,* xilografía, 1934 / pág. **26**

11. Manuel de la Cruz González, *Niño enfermo,* xilografía, 1934 / pág. **26**

12. Francisco Amighetti, *Yegua,* xilografía, 1934 / pág. **26**

13. Francisco Amighetti, *Interior de camión,* xilografía, 1934 / pág. **30**

14. Francisco Zúñiga, *Entierro,* xilografía, 1934 / pág. **31**

15. Manuel de la Cruz González, *Jugadores,* xilografía, 1934 / pág. **32**

16. Carlos Salazar Herrera, *El Obrero Enfermo,* xilografía, 1934 / pág. **33**

17. Teodorico Quirós, *Peón,* xilografia, 1934 / pág. **34**

18. Adolfo Sáenz, *Paisaje,* xilografía, 1934 / pág. **35**

CAPÍTULO 3

19. Francisco Amighetti, Francisco y los caminos: *Harlem* (detalle), xilografía, s.f. / pág. **37**

20. Francisco Amighetti, *Cuento El pajarito,* xilografía, 1954 / pág. **38**

21. Emilia Prieto, *Nuestro canon jurídico,* xilografía, 1936 / pág. **40**

22. Emilia Prieto, *Mujer-Cuerpo,* xilografía, 1936 / pág. **42**

23. Emilia Prieto, *Cocina rica y cocina pobre,* xilografía, 1936 / pág. **43**

24. Máx Jiménez, *El alto de una pulga que estaba sola,* xilografía, 1936 / pág. **44**

25. Máx Jiménez, *El palmitero,* xilografía, 1936 / pág. **44**

26. Máx Jiménez, *El alto de una pulga que estaba sola,* xilografía, 1936 / pág. **44**

27. Máx Jiménez, *El palmitero,* xilografía, 1936 / pág. **44**

28. Francisco Amighetti, *Cantiga,* xilografía, 1941 / pág. **47**

29. Máx Jiménez, *El palmitero,* xilografía, 1936 / pág. **48**

30. Francisco Amighetti, *Cantiga,* xilografía, 1941 / pág. **48**

31. Carlos Salazar Herrera, *El grillo,* xilografía, 1947 / pág. **48**

32. Carlos Salazar Herrera, *La sequía,* xilografía, 1947 / pág. **48**

33. Francisco Amighetti, *Canciones de cuna,* xilografía, 1941 / pág. **49**

CAPÍTULO 4

34. Francisco Amighetti, *La tortuga* (detalle), cromoxilografía, 1968 / pág. **51**

35. Francisco Amighetti, *La gran ventana,* cromoxilografía, 1981 / pág. **52**

36. Francisco Amighetti, *La tortuga*, cromoxilografía, 1968 / pág. **54**

37. Francisco Amighetti, *El niño y la nube*, cromoxilografía, 1969 / pág. **55**

38. Francisco Amighetti, *Los que matan colibríes,* cromoxilografía, 1972 / pág. **58**

39. Francisco Amighetti, *La colina,* cromoxilografía, 1983 / pág. **59**

40. Francisco Amighetti, *El solitario,* cromoxilografía, 1983 / pág. **59**

41. Francisco Amighetti, *Tríptico: viaje hacia la noche,* cromoxilografía, 1988 / pág. **62**

CAPÍTULO 5

42. Carlos Barboza, *Úrsula* (detalle), grabado en metal, 1976 / pág. **63**

43. Luis Paulino Delgado, *La cocina de doña Honoria,* cromoxilografía, s.f. / pág. **64**

44. Carlos Barboza, *Origen,* grabado en metal, 1970 / pág. **67**

45. Carlos Barboza, *Eros,* grabado en metal, 1970 / pág. **67**

46. Carlos Barboza, *Diálogo,* grabado en metal, 1970 / pág. **67**

47. Carlos Barboza, *Desintegración,* grabado en metal, 1970 / pág. **67**

48. Luis Paulino Delgado, *Entre sombras,* cromoxilografía, 1972 / pág. **71**

49. Luis Paulino Delgado, *Madame Weylin*, Ccomoxilografía, 2000 / pág. **73**

50. Luis Paulino Delgado, *Federico*, xilografía, 1986 / pág. **74**

51. Luis Paulino Delgado, *La hamaca*, xilografía, 2000 / xág. **74**

52. Luis Paulino Delgado, *Puriscal*, xilografía, 2000 / pág. **74**

53. Juan Luis Rodríguez, *Irazú*, grabado en metal, 1964 / pág. **77**

54. Juan Luis Rodríguez, *Trilogía de la tierra*, grabado en metal, 1964 / pág. **77**

55. Juan Luis Rodríguez, *Cabeza*, grabado en metal, 1965 / pág. **79**

56. Juan Luis Rodríguez, *Reloj de arena*, grabado en metal, 1977 / pág. **79**

57. Juan Luis Rodríguez, *1934 San José C.R*, grabado en metal, 1965 / pág. **79**

58. Juan Luis Rodríguez, *El Sol*, grabado en metal, 1965 / pág. **79**

59. Juan Luis Rodríguez, *R con r cigarro*, grabado en metal, 1977 / pág. **82**

CAPÍTULO 6

60. Luis Paulino Delgado, *Jaules* (detalle), cromoxilografía, 1970 / pág. **83**

61. Crisanto Badilla, *Atahualpa cautivo*, cromoxilografía, 1991 / pág. **84**

62. Crisanto Badilla, *Presencia de los niños*, cromoxilografía, 1975 / pág. **86**

63. Crisanto Badilla, *Refugiados*, cromoxilografía, 1988 / pág. **87**

64. Crisanto Badilla, *Viejo y joven*, cromoxilografía, 1990 / pág. **87**

65. Crisanto Badilla, *En la costa*, cromoxilografía, 1989 / pág. **88**

66. Crisanto Badilla, *Encuentro de dos mundos*, cromoxilografía, 1991 / pág. **89**

67. Frank C. Eckmair, *Morning Haze*, cromoxilografía, s.f. / pág. **92**

68. Luis Paulino Delgado, *Hacia el camino de doña María*, Xilografía, 1987 / pág. **94**

69. Frank C. Eckmair, *Sin título*, xilografía, s.f / pág. **94**

CAPÍTULO 7

70. Álvaro Duval, *Astillero* (detalle), cromoxilografía, 1986 / pág. **95**

71. Álvaro Duval, *Bodegón*, cromoxilografía, 1982 / pág. **96**

72. Álvaro Duval, *Oruga*, cromoxilografía, 1982 / pág. **98**

73. Álvaro Duval, *Disputa*, cromoxilografía, 1986 / pág. **98**

74. Álvaro Duval, *Bodegón en el espacio*, cromoxilografía, s.f. / cág. **100**

75. Álvaro Duval, *Barrera de sol*, cromoxilografía, s.f / pág. **101**

76. Rudy Espinoza, *En el cráter*, grabado en metal, 1981 / pág. **103**

77. Rudy Espinoza, *Fatiga*, grabado en metal, 1984 / pág. **104**

78. Rudy Espinoza, *La casa del chamán*, grabado en metal, 1984 / pág. **105**

79. Rudy Espinoza, *Escritorio y libertad en el papel,* grabado en metal, 1984 / pág. **105**

80. Rudy Espinoza, *Los navegantes,* grabado en metal, 1991 / pág. **106**

81. Ana Griselda Hine, *Conversación a través del espejo,* grabado en metal, 1982 / pág. **108**

82. Ana Griselda Hine, *Jugadores,* grabado en metal, 1983 / pág. **110**

83. Ana Griselda Hine, *Caminante,* grabado en metal, 1983 / pág. **110**

84. Magda Santonastasio, *Serie Centro América,* grabado en metal, 1990 / pág. **111**

85. Magda Santonastasio, *Pacita,* grabado en metal, 1981 / pág. **113**

86. Magda Santonastasio, *Sin título,* grabado en metal, 1988 / pág. **115**

87. Magda Santonastasio, *Abstracto,* grabado en metal, 2000 / pág. **116**

88. Magda Santonastasio, *Libro Ko-Koi Noanamá,* grabado en metal, 1993 / pág. **118**

CAPÍTULO 8

89. Héctor Burke, *Horizontes del egonauta* (detalle), técnica mixta, 1998 / pág. **119**

90. Rolando Garita, *Atleta desnudo,* grabado en metal, s.f. / pág. **120**

91. Rolando Garita, *Orígenes,* cromoxilografía, s.f / pág. **122**

92. Rolando Garita, *Nos observan,* cromoxilografía, s.f. / pág. **124**

93. Rolando Garita, *La bicicleta,* cromoxilografía, s.f. / pág. **124**

94. Rolando Garita, *El barco rojo,* cromoxilografía, s.f. / pág. **125**

95. Héctor Burke, *Sara,* xilografía, s.f / pág. **126**

96. Héctor Burke, *Autorretrato, árbol y viento,* xilografía, circa 1985 / pág. **126**

97. Héctor Burke, *Los nombres de la libertad,* xilografía, 1992 / pág. **128**

98. Héctor Burke, *Horizontes del egonauta* (detalle), técnica mixta, 1998 / pág. **132**

CAPÍTULO 9

99. Juan Bernal Ponce, *Casas de Guadua* (detalle), grabado en metal, 1986 / pág. **133**

100. Juan Bernal Ponce, *Pintor en el taller,* grabado en metal, 1997 / pág. **134**

101. Juan Bernal Ponce, *Domador de fieras,* grabado en metal, 1979 / pág. **137**

102. Juan Bernal Ponce, *Luna,* grabado en metal, 1981 / pág. **138**

103. Juan Bernal Ponce, *Gauguin en Berlín,* grabado en metal, 1999 / pág. **139**

104. Juan Bernal Ponce, *Barrio de Amón,* grabado en metal, s.f. / pág. **142**

105. Juan Bernal Ponce, *Campo/ciudad,* grabado en metal, 1989 / pág. **143**

106. Juan Bernal Ponce, *Casas de Guadua,* grabado en metal, 1982 / pág. **144**

107. Juan Bernal Ponce, *Artista y modelo,* grabado en metal, 2003/ pág. **146**

108. Juan Bernal Ponce, *Fast Food,* grabado en metal, 2002 / pág. **148**

CAPÍTULO 10

109. Alberto Murillo Herrera, *Bosque nuboso Nº5* (detalle), xilografía, 2014 / pág. **149**

110. Adrián Arguedas, *Figura 16 (Monumento IV),* xilografía y dibujo, 2001 / pág. **150**

111. Alberto Murillo Herrera, *Retrato a Julia,* xilografía, 1991 / pág. **152**

112. Alberto Murillo Herrera, *Ave del Paraíso,* cromoxilografía, 1997 / pág. **153**

113. Alberto Murillo Herrera, *Corridas #4,* cromoxilografía, 1994 / pág. **155**

114. Alberto Murillo Herrera, *Gladiadores en la arena,* cromoxilografía, 2002 / pág. **156**

115. Alberto Murillo Herrera, *La noche triste del córcel árabe,* grabado en metal 2003 / pág. **157**

116. Hernán Arévalo, *Visión II,* cromoxilografía, 1991 / pág. **159**

117. Hernán Arévalo, *Coronación,* cromoxilografía, 2001 / pág. **160**

118. Hernán Arévalo, *Díptico San José,* cromoxilografía, 1999 / pág. **162**

119. Hernán Arévalo, *Lógica urbana,* cromoxilografía, 1999 / pág. **162**

120. Adrián Arguedas, *Fiesta patronal,* xilografía, 1991/ pág. **165**

121. Adrián Arguedas, *Escena de la razón,* cromoxilografía, 1992 / pág. **166**

122. Adrián Arguedas, *Tela blanca,* cromoxilografía, 1992 / pág. **168**

123. Adrián Arguedas, *Escalera I,* grabado en metal, 1993 / pág. **169**

124. Adrián Arguedas, *El y yo,* grabado en metal, 1996 / pág. **170**

125. Edgar León, *Afta de medianoche,* xilografía, 1992 / pág. **175**

126. Edgar León, *El asesino del pargo rojo,* cromoxilografía, 1998 / pág. **177**

127. Edgar León, *Se volaron las impares y a las gordas las rajé,* cromoxilografía, 1998 / pág. **178**

128. Edgar León, *Consejos turísticos para un extranjero desolado,* grabado en metal, s.f./ ág. **177**

129. Edgar León, *El asesino del pargo rojo,* cromoxilografía, 1998 / pág. **177**

130. Sila Chanto, *Serie: La reinvención de la bestia,* cromoxilografía, 1998 / pág. **182**

131. Sila Chanto, *Noches blancas,* instalación, 1999 / pág. **183**

132. Sila Chanto, *Muro,* Instalación, 2000 / pág. **184**

CAPÍTULO 11

133. Gráfica de fin de siglo, volante, 1999 / pág. **186**

134. La estampa joven, volante, 1999 / pág. **186**

135. Crisanto Badilla, *¿Te gusta?,* cromoxilografía, 1991 / pág. **189**

136. Rudy Espinoza, *La última escena,* grabado en metal, 1989 / pág. **192**

137. Rolando Garita, *Rolando Garita ilustra a Jorge DeBravo,* xilografía, 1989 / pág. **194**

138. Adrián Arguedas, *Kouros,* cromoxilografía, 1992 / pág. **195**

CAPÍTULO 12

139. Foto estudio Adrián Arguedas #1. Talla de la matriz / pág. **197**

140. Foto estudio Adrián Arguedas #2. Placa (detalle) / pág. **198**

141. Foto estudio Adrián Arguedas #3. Xilografía al hilo / pág. **204**

141. Foto estudio Adrián Arguedas #4. Xilografía al taco / pág. **204**

142. Rudy Espinoza, separación de color de grabado / pág. **205**

143. Foto estudio Adrián Arguedas #5. Transferencia de fotocopia usando *thinner* / pág. **207**

144. Foto estudio Adrián Arguedas #6. Gubias / pág. **207**

145. Foto estudio Adrián Arguedas #7. Talla de la matriz / pág. **207**

146. Foto estudio Adrián Arguedas #8. Entintado de rodillo / pág. **208**

147. Foto estudio Adrián Arguedas #9. Entintado de la matriz/ pág. **208**

148. Foto estudio Adrián Arguedas #10. Colocación del papel en la matriz / pág. **208**

149. Foto estudio Adrián Arguedas #11. Impresión usando una cuchara / pág. **208**

150. Foto estudio Adrián Arguedas #12. Impresión o estampado de la matriz (revisión) / pág. **208**

151. Foto estudio Adrián Arguedas #13. Materiales / pág. **208**

152. Foto estudio Adrián Arguedas #14. Punta seca / pág. **211**

153. Foto estudio Adrián Arguedas #15. Puntas metálicas / pág. **211**

154. Foto estudio Adrián Arguedas #16. Talla dulce / pág. **211**

155. Foto estudio Adrián Arguedas #17. Mezzo-tinta (berceau) / pág. **211**

156. Foto estudio Adrián Arguedas #18. Barnizado de la superficie / pág. **212**

157. Foto estudio Adrián Arguedas #19. Reposo de la placa en ácido / pág. **212**

158. Foto estudio Adrián Arguedas #20. Eliminación de los restos de ácido / pág. **212**

159. Foto estudio Adrián Arguedas #21. Resina de la goma pez / pág. **212**

160. Foto estudio Adrián Arguedas #22. Resina sobre la placa / pág. **212**

161. Foto estudio Adrián Arguedas #23. Bruñido de la placa / pág. **214**

162. Foto estudio Adrián Arguedas #23. Barniz blando y encaje / pág. **214**

163. Foto estudio Adrián Arguedas #24. Barniz al azúcar / pág. **214**

164. Foto estudio Adrián Arguedas #25. Entintado con rodillo / pág. **214**

165. Foto estudio Adrián Arguedas #26. Entintado con el dedo / pág. **214**

166. Foto estudio Adrián Arguedas #27. Humedecimiento del papel / pág. **216**

167. Foto estudio Adrián Arguedas #28. Escurrimiento del papel / pág. **216**

168. Foto estudio Adrián Arguedas #29. Colocación del papel / pág. **216**

169. Foto estudio Adrián Arguedas #30. Ajuste de la prensa metálica / pág. **216**

170. Foto estudio Adrián Arguedas #31. Retiro del papel / pág. **216**

171. Foto estudio Adrián Arguedas #32. Colografía / pág. **218**

172. Foto estudio Adrián Arguedas #33. Monotipia / pág. **218**

173. Foto estudio Adrián Arguedas #34. Graneo de la piedra / pág. **219**

174. Foto estudio Adrián Arguedas #35. Realización de la imagen con lápices litográficos / pág. **219**

175. Foto estudio Adrián Arguedas #36. Acidulación / pág. **219**

176. Foto estudio Adrián Arguedas #37. Lubricación del tímpano con grasa / pág. **219**

177. Foto estudio Adrián Arguedas #38. Impresión de la imagen / pág. **219**

OBRAS DE PORTADAS

178. Álvaro Duval, *Transparencia #1,* cromoxilografía, 1982 / pág. **226**

179. Francisco Amighetti, *Procesión*, xilografía, 1934 / pág. **226**

180. Francisco Amighetti, Francisco y los caminos: *Harlem*, xilografía, s.f. / pág. **226**

181. Francisco Amighetti, *La tortuga,* cromoxilografía, 1968 / pág. **226**

182. Carlos Barboza, *Úrsula,* grabado en metal, 1976 / pág. **226**

183. Luis Paulino Delgado, *Jaules,* cromoxilografía, 1970 / pág. **226**

184. Álvaro Duval, *Astillero,* cromoxilografía, 1986 / pág. **227**

185. Héctor Burke, *Horizontes del egonauta* (detalle), técnica mixta, 1998 / pág. **227**

186. Juan Bernal Ponce, *Casas de Guadua,* grabado en metal, 1986 / pág. **227**

187. Alberto Murillo Herrera, *Bosque nuboso N°5,* xilografía, 2014/ pág. **227**

Los autores

Efraín Hernández Villalobos

Efraín Hernández Villalobos nació en Heredia.
Obtuvo la Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Costa Rica y una Maestría en Educación en la Universidad Nacional.

Ha ejercido la docencia en la Universidad de Costa Rica en las Escuelas de Arquitectura y Artes Plásticas y fue profesor catedrático en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional.

Ha participado en seminarios y simposios dentro y fuera del país. Ha sido conferencista invitado en actividades relacionadas con Museos y jurados de arte en Costa Rica, Honduras y Guatemala.

Ha colaborado en múltiples investigaciones sobre arte costarricense vinculadas con la Universidad Nacional, el Museo de Arte Costarricense, los Museos del Banco Central, el Museo Calderón Guardia y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Su labor de curaduría e investigación se ha divulgado en ensayos, artículos, libros y catálogos de exposiciones comicionadas por distintas instituciones en Costa Rica, Nueva York, Washington D.C., Taiwán y Alemania.

En estas actividades trabajó como invitado del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, la Latin American Gallery (INTAR) en la ciudad de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de Taiwán, la Bienal de Arte de la Habana y el Museo Sprengel con sede en la ciudad de Hannover. En varias ocasiones ha sido miembro de los jurados de Premios Nacionales Aquileo J. Echeverría en la rama de Artes Visuales auspiciados por el Ministerio de Cultura y Juventud como representante de la Universidad Nacional.

Adrián Arguedas Ruano

Adrián Arguedas Ruano (1968) es artista visual y profesor, desde 1990 se desempeña como docente en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Es bachiller con énfasis en Grabado (1990) por la Universidad Nacional, desarrolló estudios de Grabado en metal con Remy Buchialli en Colmar y en la Escuela Municipal de Artes de Lorient, Francia (1993-1994). Concluyó la Maestría en Artes Plásticas en la Universidad de Miami (1998-2000).

Expone regularmente dentro y fuera de Costa Rica desde 1998. Su labor como artista visual ha sido galardonada en diferentes ocasiones, destacan dos Salones Nacionales de Grabado (1991 y 1993), así como el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Grabado y Pintura en tres ocaciones.



Adrián Arguedas Ruano

Adrián Arguedas Ruano (1968) es artista visual y profesor, desde 1990 se desempeña como docente en la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Es bachiller con énfasis en Grabado (1990) por la Universidad Nacional, desarrolló estudios de Grabado en metal con Remy Buchialli en Colmar y en la Escuela Municipal de Artes de Lorient, Francia (1993-1994). Concluyó Maestría en Artes Plásticas en la Universidad de Miami (1998-2000).

Expone regularmente dentro y fuera de Costa Rica desde 1998. Su labor como artista visual ha sido galardonada en diferentes ocasiones, destacan dos Salones Nacionales de Grabado (1991 y 1993), así como el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Grabado y Pintura en tres ocaciones.



Tinta y papel

El grabado en Costa Rica 1934-2000

Una aproximación histórico-estética

Este estudio analiza momentos significativos del desarrollo del grabado en Costa Rica. Inicia con el *Álbum de Grabados* de 1934 y termina en el año 2000 con una breve mención a las exposiciones Gráfica de fin de siglo y Estampa joven, las cuales celebraron más de medio siglo de la historia de este técnica.

El análisis incorpora la presencia del grabado en el ámbito editorial como forma de sobrevivencia hasta la fundación de la carrera de Grabado en la Universidad de Costa Rica. A partir de este punto, se trabaja con la caracterización de la obra de tres distintas generaciones de grabadores.

El grabado nacional experimenta, lo largo de los años estudiados, una transformación que va desde un intento aislado y optimista, hasta convertirse en una forma artística profesional, plena y madura. Durante este tiempo, los maestros fundadores y un grupo de discípulos enamorados de las posibilidades expresivas del grabado han construído una tradición que se caracteriza por su apego a los principios estéticos del arte moderno y por una riqueza temática que revela la diversidad de pensamientos que confluyen en esta forma artística.

euna

ISBN 978-997765478-2