

El mural Despertar (2014) y la temática del sol dentro de la obra de Juan Luis Rodríguez Sibaja*

Byron González Aguilar
Universidad de Costa Rica
byron.gonzalez@ucr.ac.cr

Leonardo Santamaría Montero
Universidad de Costa Rica
leonardo.santamaria@ucr.ac.cr

Recibido: 16 de abril de 2015. **Aprobado:** 14 de octubre de 2015.

Resumen

Este artículo pretende responder a la interrogante de cómo se traslapan los diferentes lenguajes artísticos empleados por Juan Luis Rodríguez Sibaja (n. 1934) y de qué manera persisten ciertas temáticas en su haber, enfatizando en el tema de carácter solar. Como caso de estudio se analiza el mosaico *Despertar* (2014), ubicado frente a la Biblioteca Carlos Monge Alfaro de la Universidad de Costa Rica, el cual es interpretado tras repasar la carrera de Rodríguez como mosaiquista, presentar una reseña de su rol como *innovador* dentro de la historia del arte costarricense y estudiar la pervivencia del motivo solar en su obra plástica. Con respecto a la pregunta de investigación, se determina que el traslape de medios y técnicas artísticas en Rodríguez responde a *necesidades creativas*, es decir, el artista no se mantiene en un continuo proceso de reedición de diseños anteriores, sino que realiza esto para resolver determinados problemas artísticos; un ejemplo de ello es la *Serie solar* (1976-2014). Finalmente, el análisis de *Despertar* permite dilucidar tres significados en torno a dicho mosaico, a saber: el sol resplandeciente como representación del conocimiento, el ocaso como reflexión nostálgica y el sol como una invitación para *despertar la conciencia colectiva*.

Palabras clave: arte costarricense, arte contemporáneo, arte público, Juan Luis Rodríguez Sibaja, artes visuales, semiótica, Sol.

¹Agradecemos a Esteban Montoya Tabash por la toma de fotografías.

Abstract

This paper intends to answer the question of how different artistic languages used by Juan Luis Rodríguez (born in 1934) overlap and how certain issues have persisted in his artistic career, emphasizing the sun as a recurrent theme. It will be used as a case study the mosaic titled *Despertar* (*Awakening*, 2014), which is located opposite the Library Carlos Monge Alfaro at the University of Costa Rica. This artwork is interpreted after reviewing Rodríguez's career as mosaic artist, after providing an overview of his role as innovator within the history of Costa Rican Art and after studying the survival of the solar motif in his artworks. Regarding the research question, it is determined that the overlap of media and artistic techniques in Rodríguez's career responds to creative needs, in other words, the artist is not maintained in a continuous renewal process of previous designs, but does this to solve certain artistic problems; for example the *Serie solar* (*Sun Series*, 1976-2014). Finally, the analysis of *Despertar* allows elucidate three meanings around this mosaic: the blazing sun as representation of knowledge, the sunset as a nostalgic reflection and the sun as an invitation to awaken the collective consciousness.

Keywords: Costa Rican art, contemporary art, public art, Juan Luis Rodríguez Sibaja, visual arts, semiotics, Sun.

Figura 1

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *Despertar*. Mural, mosaico veneciano de mármol. 2013- 2014. Ciudad Universita Rodrigo Facio.



Fuente: Fotografía de Leonardo Santamaría

Introducción

Considerado como uno de los más influyentes artistas costarricenses a partir de la segunda mitad del siglo XX, Juan Luis Rodríguez Sibaja (San José, 1934) ha tenido una prolífica producción mediante la cual ha jugado un papel de renovador dentro de los lenguajes empleados tradicionalmente en la plástica costarricense. Por otro lado, en el ámbito artístico nacional es posible identificar algunos artistas que, debido a

su prolongada, diversa y productiva trayectoria, bien podrían representar una transición entre lo considerado moderno y lo considerado contemporáneo a nivel artístico (sin pretender polemizar en torno a tales categorías). Y al menos así es como Ileana Alvarado (2012, pp. 78-80) pareciera presentar a Juan Luis Rodríguez Sibaja, lo cual no resultaría del todo desacertado, sobre todo si se toma en cuenta que, si para algunos autores (González, M., comunicación

personal, 05 de agosto, 2014) Lola Fernández, Rafael Ángel *Felo* García y Manuel de la Cruz González trataron de introducir tardíamente la modernidad artística a Costa Rica (aunque se puede hablar de un primer intento en los artistas que empezaron a ser reconocidos en la década de 1930), de Rodríguez Sibaja se podría decir que en cierta forma introdujo la contemporaneidad, sobre todo si se toma en cuenta el hecho de que coincidentemente regresó al país en 1972, apenas un año después de la I Bienal Centroamericana de Pintura, evento que marcó un antes y un después en el arte costarricense (Montero, 2012, p. 89).

Por lo tanto, debido a la trascendencia de este artista para el arte costarricense, a la gran diversidad en lo que a producción se refiere y a la relativamente poca bibliografía disponible, el presente texto pretende responder a la interrogante de cómo se traslapan los diferentes lenguajes artísticos empleados por este artista y de qué manera persisten ciertas temáticas en su haber, enfatizando la de carácter solar. Para lograr lo anterior se tomó como caso de estudio el mural titulado *Despertar* (mosaico veneciano de mármol, 2013–2014. Figura 1) ubicado frente a la Biblioteca Carlos Monge Alfaro en la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica. Además, se dividió el texto en tres ejes, de manera que primeramente se describirá brevemente el papel de Rodríguez como innovador

en diferentes técnicas o lenguajes artísticos (pintura, instalación, grabado y mural) con respecto a la historia de las artes visuales en Costa Rica. Posteriormente, se reseñarán los antecedentes del mural *Despertar* en diferentes formatos, mientras que como último eje se realizará un análisis de esta obra tanto a nivel formal así como de contenido.

Propuesta teórico-metodológica

En primer lugar, dado que se hará referencia a los murales de Juan Luis Rodríguez Sibaja, deben mencionarse las características del llamado *arte público*. De manera sintética, puede decirse que este tipo de arte se distingue por ubicarse en lugares públicos, de allí que dichas obras se conciben para ubicarse en torno a determinado paisaje y en un lugar donde haya un alto flujo de personas. De este modo, el arte público es una alternativa frente al paradigma expositivo tradicional, o sea, las exposiciones organizadas en espacios como galerías y museos. Por lo tanto, este arte presenta una función educativa en la medida que acerca y educa a los espectadores en aspectos referentes a la apreciación estética y conceptual de las obras de arte. Entonces, al ser un arte de carácter público, se encuentra integrado a los espacios de tránsito cotidiano, de manera que llega a convertirse en parte del entorno, razón por la cual dentro de los aspectos a considerar en su

elaboración se encuentran el soporte, la ubicación de la obra y la arquitectura del espacio inmediato a esta (García y Segura, 2005, p. 10).

Ahora bien, el análisis de las obras de Rodríguez será conducido por teorías que permitan, por decisión metodológica, *limitar la interpretación* sobre cada pieza a comentar (Eco, 1992); para ello, se hará uso de teorías propias de la semiótica. Puntualmente, se recurrirá a las propuestas del semiólogo italiano Umberto Eco. Por esta razón, a continuación se presentará una sucinta exposición de las teorías de Eco relativas al estudio de los significados e interpretación de imágenes,¹ mismas que posteriormente serán empleadas para el estudio de la obra de Rodríguez.

Con respecto a la semiótica de las artes visuales, desde 1979 Eco (2008, pp. 1-2) estableció una clara diferenciación respecto de la semiótica de las artes verbales en su texto *Prospettive di una semiótica delle arti visive*. Por una parte, los estudios literarios eran

considerados por el autor como producto de una compleja articulación teórico-metodológica, prácticamente efectiva y medianamente controlada (p. 1). Por el contrario, el panorama relativo al estudio de los significados e interpretaciones de imágenes es descrito por el académico piemontés como el producto de “una serie de errores que han dificultado la constitución de una teoría de la significación visual” (p. 2). Según Eco, este desorden radicaba principalmente en la ingenua aplicación de un impropio modelo lingüístico sobre imágenes,² pretendiendo así homologar los fenómenos verbales-escritos con los visuales (p. 2).

Por su parte, el autor propuso un modelo de análisis basado en *categorías semióticas* (p. 15) mediante la consideración de *leyes intertextuales* (p. 12) y pretendiendo demostrar que tales categorías semióticas son también “categorías socioculturales, pero que en igual medida han demostrado ser categorías específicas de una investigación sobre los modos de producción de la función signíca” (p. 15).³ Años

¹ Puede consultarse una síntesis del pensamiento ecoiano en *Interpretación y sobreinterpretación* (1997).

² Así es como diversos *semiólogos visuales* pretendieron derivar de su incorrecto uso de la lingüística una suerte de *componentes generalísimos del lenguaje pictórico*, a partir del análisis de las imágenes en sí, cuando, según Eco, tal empresa debería abordarse “partiendo del estudio de los mecanismos neuropsicológicos de la percepción visual” (Eco, 2008, p. 2). Lo que años más tarde llegó a desarrollarse dentro de los llamados *Estudios Visuales*, los cuales tienen amplia vigencia e impacto en diversos programas de investigación contemporáneos.

³ Relativo a la relación entre semiótica y cultura, puede consultarse a Eco en *Cultura y Semiótica* (2009) y a Mandujano en *Entre ficción y mentira. Umberto Eco y la semiótica de la cultura* (2011).

más tarde, en *Los límites de la interpretación* (1992),⁴ Eco señaló que el intérprete debe tener conciencia de las *tres esferas de la intención*, a saber: la intención de la obra (*intentio operis*), la intención del autor (*intentio auctoris*) y la intención del lector (*intentio lectoris*) (p. 29). De acuerdo con Eco, dependiendo del énfasis hacia una de estas perspectivas de la intención, así serán los resultados de la interpretación del sujeto sobre el objeto de sensación experimentado.⁵ Es decir, el estudioso de arte que pretenda analizar semióticamente una imagen, debería estar consiente de tales esferas de intención.⁶ Sin embargo, Eco defiende que el *principio de interpretancia* de las obras depende principalmente de la intención de la obra, en palabras del autor: “El hecho mismo

de que, por parte del intérprete, se haya puesto la construcción del objeto textual bajo el signo de la conjetura muestra cómo intención de la obra e intención del lector están estrechamente vinculadas” (p. 45).

Con respecto a las tres esferas y los *límites de la interpretación*, según Eco (p. 41), la interpretación de textos debe enfatizar en la *intentio operis* por encima de las otras *esferas de la intención*, pues las interpretaciones realizadas sobre el fenómeno artístico deberían contrastarse con la intención de la obra. En este sentido, Eco (p. 41) argumenta que las *conjeturas interpretativas* sobre la *intentio operis* deben ser contrastadas con la *coherencia textual* de la obra analizada, lo cual permite corroborar o falsar dichas conjeturas (pp. 42-44).

⁴ Texto producido en el contexto del auge de las teorías posestructuralistas como alternativa ante la tradición académica de corte estructuralista. Si bien estas nuevas posturas teóricas representaron en cierta medida una renovación, o al menos un cambio progresivo en diversos programas de investigación, según Eco, no todos los cambios fueron positivos. En muchos casos la interpretación dejó de estar limitada y la postura imperante llegó a proponer, directa o indirectamente, una *deriva interpretativa*.

⁵ Señalando Eco (1992, p. 32) las prácticas de deconstrucción defendidas por diversos académicos identificados con el Posestructuralismo como un desequilibrio que conlleva a la *deriva interpretativa*, lo que “no es una teoría crítica sino más bien un archipiélago de diferentes actitudes”.

⁶ Por ejemplo, si el autor *x* pretende analizar la obra *z* debería tomar en consideración: 1. La condición de *x* como un investigador (lector) que pretende resolver determinada pregunta de investigación relativa a *z*. Esto a través de una serie de herramientas teórico-metodológicas que responden a su bagaje intelectual y cultural. 2. La intención del autor de *z* a la hora de producir la obra y de exponerla u ocultarla, por mencionar un ejemplo. 3. La serie de impredecibles significados sociales, contextuales e individuales que puede llegar a contener *z* dependiendo de cada lector y de las condiciones que medien la interpretación de dicha obra.

Lo ideal sería considerar las tres perspectivas a la hora de interpretar una obra artística, empero, evitando actitudes nihilistas, buscando proponer una tesis y no un *estado de la cuestión*.

Por otro lado, el autor diferencia entre interpretación semántica e interpretación crítica; siendo la primera el proceso natural de un ser racional al momento de experimentar algo y la segunda la teorización sobre tal proceso cognitivo.⁷ Consecuentemente, Eco diferencia entre dos clases de lectores, uno ingenuo y otro crítico, denotando las variables en estos dos modelos de lector, pero siempre delimitando el estudio del receptor-intérprete desde esta perspectiva semiológica.⁸ En este caso, es evidente cómo la presente investigación se adscribe al segundo tipo de lector.

De este modo, el presente estudio procurará integrar dichas *esferas*, esto para conducir

una *lectura crítica* del caso de estudio y de las demás imágenes que serán estudiadas a lo largo del ensayo. Respecto de la intención del lector, el análisis de las obras de Rodríguez responderá a la pregunta de investigación establecida al inicio de este texto; asimismo, la aproximación al objeto de estudio será conducida por la revisión bibliográfica. Para conocer la intención del autor se formuló y realizó una entrevista a Juan Luis Rodríguez, la cual tenía como propósito corroborar o falsar las hipótesis que hasta entonces se habían planteado los presentes investigadores; además, la conversación con Rodríguez pretendió conocer el criterio del autor respecto a su

⁷ Además, el autor dedica un ensayo a la necesidad de partir siempre desde la interpretación *literal* de todo texto, por supuesto luego depurando la interpretación con otros elementos teóricos, pero siempre iniciando con lo *literal*; algo que podemos vincular con lo tratado en la tercera parte del texto, donde dedica varias secciones a la temática de la metáfora, falsificación y verdad de los mensajes de un texto.

⁸ Entiendo que esta posición pueda parecer ofensivamente neopositivista. De hecho, la idea derridiana de deconstrucción y deriva se opone a la noción misma de metalenguaje interpretativo. Pero yo no estoy diciendo que haya un metalenguaje diferente del lenguaje corriente. Estoy diciendo que la noción de interpretación requiere que una parte del lenguaje pueda ser usada como interpretante de otra parte del mismo lenguaje. Este es en el fondo el principio pierceano de interpretancia y de semiosis ilimitada. (p. 42).

Asimismo, el autor realiza un estudio de la noción de semiosis infinita, heredada del académico estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), la cual, según el italiano, no llevaría a una inestabilidad teórica total, sino que supondría un consenso entre la comunidad de intérpretes para definir valores y significados (modificables) a un texto x, sobre esto, Eco (p. 370) concluye:

Si he insistido particularmente sobre las diferencias entre las posiciones de Peirce y varias formas de deriva, es porque, en muchos estudios recientes, he ido notando una tendencia general a hacer equivaler la semiosis ilimitada a una lectura libre donde la voluntad de los intérpretes, para usar la metáfora de Rorty, sacude los textos hasta darles la forma que sirva a sus propósitos. Mi finalidad al sacudir (respetuosamente) a Peirce era simplemente subrayar el hecho de que las cosas no son tan sencillas. Difícil decidir si una interpretación determinada es buena, más fácil, en cambio, reconocer las malas. Así pues, mi finalidad no era tanto decir qué es la semiosis ilimitada, sino al menos qué *no lo es y no puede serlo*.

producción artística, a partir de una serie de preguntas derivadas de la interrogante generadora de esta investigación.

Finalmente, con plena conciencia del carácter polisémico de las imágenes y considerando el carácter *público* del mosaico *Despertar*, el análisis de la pieza no se limitará a cuestiones formales, sino que pondrá en tensión la imagen con el contexto físico donde fue dispuesta y con algunos de los significados culturales a los que remite la obra. Es así cómo se limitará la interpretación sobre *Despertar*, pretendiendo realizar una lectura de la imagen a partir de las *tres esferas de la intención*, enfatizando en la *intentio operis*, esto con el objetivo de responder a la pregunta de investigación planteada en el presente texto.

Papel de Juan Luis Rodríguez en las artes visuales costarricenses

Una vez expuesto el marco teórico, resulta pertinente profundizar en el papel de conector y precursor de Juan Luis Rodríguez en varias técnicas artísticas. Por ejemplo, a nivel pictórico, Alvarado (1995, pp. 16-17) señala cierta sensibilidad de corte expresionista en los trabajos producidos por el artista durante la década de 1950, sobre todo por el carácter libre de su pincelada y lo vibrante a nivel de colores (aunque sus pinturas por lo general se han caracterizado por austeridad cromática).

De allí que haya sugerido cierta vinculación con las propuestas de Vincent van Gogh, Chaim Soutine y George Rouault; pero sobre todo con el primero debido a las similitudes formales entre los autorretratos de este pintor holandés y el que Rodríguez pintó hacia 1956. A pesar de la negativa del artista a ser encajillado como expresionista, la propuesta de Rodríguez parece coincidir con algunas nociones de expresionismo, pues a manera de ejemplo, Payró (1970, p. 95) señala una distinción entre el expresionismo entendido como sinónimo de expresividad y el expresionismo asumido como un movimiento artístico, razón por la cual califica como obras expresionistas aquellas en cuya creación los artistas voluntariamente se empeñan por enfatizar la expresión, incluso por encima de otros aspectos que conforman la obra de arte.

Este autor también señala que, el énfasis artístico en la expresión es coincidente con períodos conflictivos de las sociedades, de manera que respondería a situaciones como inestabilidad política, angustias espirituales, guerras, problemas sociales diversos y escasez a nivel material, por lo que en estas obras de carácter expresionistas su creador estaría traduciendo en términos plásticos un sentimiento de angustia.

Una opinión similar es la de Norbert Wolf (2006, pp. 6-25) al proponer que el término

expresionismo es más coherente con una orientación que con un estilo específico; de manera que puede asumirse como una expresión de algún sentimiento vital en determinados contextos; pero relacionada tanto con la nostalgia respecto a una idea de “paraíso perdido” como con la ansiedad propia de la vida en el contexto urbano. Con relación a lo anterior, en la primera exposición individual de Juan Luis Rodríguez, llevada a cabo en el *Centro Cultural Costarricense Norteamericano* en 1957, se incluyeron situaciones y paisajes provenientes de su entorno inmediato, un barrio humilde de San José, por lo que podría señalarse cierta orientación expresionista.

De igual forma, es frecuente el señalamiento que este artista pertenece al grupo de quienes consideran que la materia es poseedora de una capacidad expresiva propia, de allí que sus atributos puedan emplearse para exteriorizar cierta *energía interna* que se desea concretar o materializar a través de su trabajo; por ejemplo, para manifestar sensaciones dolorosas a raíz de pérdidas personales o problemas económicos. Por esta razón, Rodríguez Sibaja ha establecido una relación entre los aspectos físicos y simbólicos de la materia (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2009, pp. 94-95; Alvarado, 1995, pp. 15-16 y 20). Además, para el caso específico del grabado en metal se ha señalado

que prioriza las posibilidades de esta técnica sobre lo que puede considerarse un preciosismo técnico (Alvarado, 1995, p. 68), por lo que a pesar que Rodríguez se oponga a los encasillamientos del arte en diferentes movimientos o *ismos*, se puede apreciar coincidencias entre las características de su obra y las nociones de expresionismo presentadas anteriormente.

Inclusive, no está de más mencionar que se incorporaron obras de este artista en la exposición *Kunst Aus Costa Rica. Die expressionistischen Tendenzen* (traducible como *Arte en Costa Rica. Las tendencias expresionistas*), la cual se presentó en varios espacios de Alemania entre agosto de 1992 y agosto de 1993 (Nobis, 1992, pp. 53 y 146). En esta muestra se incluyó una obra titulada *Tres Cabezas* (polvo de piedra y gouache sobre madera, 1965) donde figuras humanas sumamente estilizadas expresaban angustias de diferentes tipos. Recientemente ese motivo de figura delgada y alargada junto a una redonda para sugerir un cuerpo humano se ha retomado a través del uso de maderas o piedras para sugerir cuerpos y conchas u otros materiales diversos a manera de cabezas, esto tanto para obras que el artista conserva en su residencia, como para propuestas realizadas en playas poco visitadas donde ha empleado piedras y madera para sugerir figuras humanas, las cuales luego quedan abandonadas a merced del

tiempo, la naturaleza y la acción humana (Carvajal, 2014; J.L. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2014).

De igual forma, se puede destacar que dentro de su segunda exposición individual (que data de 1958 y se realizó en la galería del Teatro Arlequín) presentó obras que evidenciaba un proceso de estilización y abstracción (Alvarado, 1995, pp. 17-18), por lo que en cierta medida se podría señalar como un posible antecedente de la tendencia no figurativa que predominó en el arte costarricense durante la década de 1960. Esta referencia a sus propuestas de 1958 resulta sugerente pues generalmente se acepta que la exposición de *Lola* Fernández en el Museo Nacional durante ese año, junto a las exposiciones individuales de Rafael Ángel García y Manuel de la Cruz González, marcaron los inicios del arte abstracto/no figurativo en Costa Rica; aunque ya en 1953 Margarita Bertheau había presentado una exposición en la Alianza Cultural–Franco Costarricense con una inclinación hacia la no figuración (Triana, 2012; Zavaleta Ochoa, 1994, p. 21). Pero al igual que sucede con otros artistas, como es el caso de la ya mencionada *Lola* Fernández, la obra de Juan Luis Rodríguez presenta una alternancia entre la figuración y la no figuración/abstracción, como señaló en su momento Ricardo Ulloa Barrenechea (1978, pp. 164-168).

A pesar de tener esas posibles influencias de la no figuración, entonces en ciernes, así como de una sensibilidad expresionista que hasta cierto punto ha sido una constante en el arte costarricense, el papel de precursor (al menos dentro del ámbito nacional) de este artista a nivel pictórico se aprecia sobre todo a partir de su estadía en Europa (1960–1972). De hecho, durante ese periodo a nivel técnico realizó experimentaciones con materiales ajenos a la tradición pictórica del lienzo, los óleos y los acrílicos, por lo que incorporó a sus obras materiales como los siguientes: polvos de piedra, metales molidos, cortezas de árbol, cenizas y astillas de leña, alabastros, mármoles y en general diferentes tipos de piedras pulverizadas. Ante las limitaciones de expresar los colores y tonos que requería, mezcló ese tipo de materiales con barnices, pegamentos y pigmentos prefabricados, sin dejar de lado las pruebas que realizó con determinados adherentes en colaboración con algunos industriales holandeses, por lo que las obras obtenidas a partir de esas investigaciones se caracterizan por el predominio de texturas y falta de brillo, sugiriendo envejecimiento al mismo tiempo que estimulan lo táctil. Por otro lado, se ha señalado que el uso de materiales de ese tipo pretendía reemplazar las funciones cromáticas y texturales de la pintura, razón por la cual se ha señalado influencia del informalismo durante su permanencia en Francia,

especialmente por parte de Jean Frautier (Echeverría, 1977, pp. 135-145; Alvarado, 1995, pp. 25-27, 30-31; Ulloa Barrenechea 1978, pp. 164-168; J.L. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2014).

Otro campo dentro del cual Juan Luis Rodríguez Sibaja puede considerarse como un precursor en el arte costarricense es el de la instalación, y a manera de definición, la instalación como técnica se caracteriza por la ocupación de un espacio tridimensional a través de diferentes elementos (luz, sonidos, imágenes, entre otros) que interactúan tanto entre sí como con el espacio circundante. Sin embargo, esa relación es complementada con la interacción que se desarrolla entre ese conjunto y el espectador, de manera que éste perciba algún tipo de espacio envolvente y capaz de ser penetrado; pero sobre todo un espacio fragmentario, por lo que no se basa en la simple contemplación externa de una obra por parte del espectador. Además, los elementos de la instalación pueden tender a la heterogeneidad, al contraste, sin olvidar que los contornos resultan poco precisos y su permanencia difícil. No obstante, el carácter efímero que presentan las instalaciones se compensa en cierta forma con su valor como proyecto. Por otro lado, visto como género artístico, la instalación permite la incorporación de diferentes recursos materiales (pintura, escultura, grabado, así como luces,

proyecciones, entre otros) lo cual en cierta forma obliga a redefinir las convenciones respecto a la forma en que se aprehenden las obras de arte (Loría, 1999, p. 36).

Por otro lado, cabe destacar que también recibió influencia del alemán Joseph Beuys y su conceptualismo mediante la idea de integrar la acción creativa dentro de la vida. Es decir, Rodríguez Sibaja adoptó una tendencia conocida como “arte de entorno” o *L’envirement*, donde se parte de un suceso cotidiano para crear una especie de “ambiente” de carácter efímero dentro del cual los espectadores puedan transitar o tener la oportunidad de revivir, ya sea un suceso o una serie de acontecimientos importantes para el artista (Alvarado, 1995, pp. 25-27). De allí que no sea de sorprender la incursión del artista en la realización de instalaciones, pues la definición de instalación propuesta por Vivianne Loría resulta coherente con las ideas de un arte de “entorno” o *L’envirement*, ideas con la que Rodríguez estuvo familiarizado. Refiriéndose específicamente a la instalación realizada por este artista, se tituló *El Combate* y es considerada como la primera instalación en la historia del arte costarricense.

Sin embargo, esta obra formó parte de la delegación francesa dentro de la IX Bienal de París en 1969, específicamente en la categoría de trabajo en equipo, por lo que trabajó

con Pierre Delebart y Dennis Nidzkorki, quienes documentaron fotográficamente la obra durante el evento. Igualmente, si bien se considera un antecedente importante para la instalación en Costa Rica, aparte de ser elaborada en el extranjero, *El Combate* se ha visto como un caso aislado dentro de lo que realizaban los artistas costarricenses en aquella época (incluso este artista retomaría la instalación más de dos décadas después), a pesar de que durante ese periodo en América Latina tomaban importancia géneros artísticos tridimensionales; pero no escultóricos (Loría, 1999, pp. 49-50; Alvarado, 1995, p. 123).

Si bien no se pretende profundizar en las diferentes descripciones que se brindan respecto a esta obra (Loría, 1999, pp. 49-50; Alvarado, 1995, p. 123), resulta pertinente señalar que a grandes rasgos la instalación emulaba un *ring* o cuadrilátero de boxeo dentro del cual interactuaban elementos hechos en madera y hielo, estos últimos coloreados de rojo de manera que al derretirse dejaran una mancha roja sobre la superficie, análoga a la sangre de luchadores, además de constituir una posible referencia al sirope con el que su padre preparaba granizados. Como ambientación cabe destacar que se incluían grabaciones de combates y extractos de entrevistas a pugilistas.

En la técnica del grabado también se puede calificar a Juan Luis Rodríguez Sibaja como un renovador, pues a pesar de haber contado con cierta práctica en el linóleo, en 1960 obtuvo una beca a Francia para especializarse como grabador en metal por parte de la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA). Posteriormente estudió grabado durante trece meses en la Escuela Libre de la Haya, Holanda, luego de lo cual se estableció de nuevo en París (Alvarado, 1995, pp. 24-25; Echeverría, 1977, p. 138). Al regresar a Costa Rica en 1972 y con el apoyo de la UNESCO introdujo la técnica del grabado en metal mediante la apertura de talleres, con la ayuda de Luis Daell, primero en la Universidad de Costa Rica el mismo año de su retorno y posteriormente en la Universidad Nacional en 1977, llegando a influir sobre la formación de varios artistas reconocidos. Igualmente, cabe destacar que ha innovado en esta técnica a través del uso de herramientas no convencionales y al dibujar directamente con el ácido sobre las placas (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2009, pp. 94-95; Carvajal, 2014; Alvarado, 1995, pp. 45-46).

Retomando la caracterización de arte público presentada con anterioridad, los murales pueden considerarse dentro de esta categoría (evidentemente a excepción que se realicen en espacios de acceso restringido); pero en el caso de Juan Luis Rodríguez Sibaja se puede

mencionar un antecedente en lo que respecta al acercamiento entre el arte y la sociedad en general que no corresponde precisamente al mural (Alvarado, 1995, pp. 20-22).

Específicamente se está haciendo referencia a la exposición al aire libre realizada en el Parque Central de San José, Costa Rica, en abril de 1960, exposición organizada por Juan Luis Rodríguez y el poeta Juan Antillón. Como era su objetivo, este antecedente propició que un público no necesariamente conocedor de arte ni visitante de galerías o museos tuviera acercamiento con propuestas plásticas y pudieran comentarlas, independientemente de si las obras gustasen o no a este público en particular. Además de Rodríguez Sibaja, en esta muestra participaron a nivel de pintura artistas como Luis Daell, Felo García, Jean Moulaert, Adrián Valenciano, Jorge Gallardo y Dinorah Bolandi, mientras que entre los escultores se puede mencionar a Néstor Zeledón Varela, Néstor Zeledón Guzmán y Hernán González. Además, de las máscaras de mimbre elaboradas por Paco Portilla, se realizó una exposición de poesías de manera que los textos se exhibieron sobre cartones. Esto también, el caso de Rodríguez, constituyó un antecedente para una propuesta posterior en la que incluiría poemas escritos en papel hecho a mano o como relieves en madera grabada que conforman la obra *Memoria Silenciosa* (1993-1994), la cual

actualmente forma parte de la colección del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Específicamente, en lo que a mural se refiere, uno de los trabajos del artista analizado donde más se puede apreciar una dimensión educativa fue el realizado en la Escuela Eugenio Corrales Bianchini (Paraíso, Cartago), el cual contó con el apoyo de la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica y estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas. La obra en sí representa un mapa de Costa Rica donde se enfatizan asentamientos precolumbinos y fue elaborada con materiales muy diversos (Alvarado, 1995, pp. 58-59), como ha sido la tónica en sus diferentes propuestas. Por otro lado, al menos en el presente texto, no se pueden señalar las razones por las que Juan Luis Rodríguez Sibaja empezó a trabajar en murales, a pesar de que durante su periodo formativo en la Casa del Artista tuvo como maestro al pintor italiano Lucio Ranucci, quien en 1954 fuera autor del mural titulado *La Segunda República* (Alvarado, 1995, p. 15; Díaz, 2003). Sin embargo, se ha señalado como una posible influencia las pinturas murales mayas de Bonampak (y la “sensación de vejez” que pueden producir), las cuales vio durante su escala en México mientras se dirigía a Europa en 1960. Igualmente sugerente resulta la declaración hecha por el artista (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014), acerca de que también en México

Figura 2

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *Sol*. Mural de materiales diversos. 1972. Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano.



Fotografía de Leonardo Santamaría

observó ciertas máscaras precolombinas decoradas con mosaicos.⁹

Coincidiendo con su estancia en Europa, a mediados de la década de 1960 el gobierno francés estableció legalmente que cualquier institución educativa nueva debía destinar el 1% de su costo a la decoración arquitectónica del inmueble (Echeverría, 1977, p. 148). De allí que Rodríguez Sibaja haya realizado cuatro trabajos destacables (Alvarado, 1995,

pp. 53-54): un mosaico para el hospital Belle Isle en Metz (1966), un mural a base de piedra pulverizada y madera destinado al gimnasio Gargarine de Orly (1967), un muro y talud para el Colegio de Enseñanza Guillestre (1968) y finalmente un mosaico destinado al Colegio de Enseñanza de Annemasse (1969-1970). Al regresar a Costa Rica en 1972, se le encomendó a Juan Luis Rodríguez la realización de un mural, el cual se realizó en el portal del acceso principal al edificio de la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano inaugurada en 1971 (Vives Luque, s.f, 8-9), y cabe destacar que esta obra se titula precisamente *Sol* (Figura 2), por lo que es un claro antecedente al mural *Despertar* (inaugurado en 2014) no solo por el hecho de compartir una referencia solar a nivel de temática; sino también. por el hecho de que ambos murales por ubicación están asociados a las que son probablemente las principales bibliotecas de Costa Rica.

Antecedentes para Despertar y la temática solar

Esta referencia al mural de la fachada de la Biblioteca Nacional de 1972 permite introducir el segundo eje del presente texto, como

⁹ Aunque el artista no mencionó ninguna obra en específico, es pertinente mencionar que se han encontrado máscaras de la cultura teotihuacana que consisten en un mosaico de serpentina, mortero y conchas del *Spondylus sp.*, además de que se presenten incrustaciones a nivel de boca y ojos de materiales coloridos en algunos casos (Kluber, 2003, pp. 65-66).

es el de reseñar los antecedentes del mural *Despertar*. De igual forma, cabe destacarse que el mural *Sol* ejemplifica la tendencia de su creador por utilizar diferentes materiales, algo que se ha evidenciado en otros lenguajes como en sus pinturas de carácter matérico y en la realización de ensamblajes. Si bien María Enriqueta Guardia Yglesias (2004, p. 225) señala que en este mural de 1972 se emplearon varios materiales para obtener la composición cromática de la obra, a nivel general identifica la obra como un mosaico de estilo veneciano en pasta de vidrio, mientras que Vives Luque (s.f., 9) en su momento identificó la presencia de mármol, láminas de oro y alabastro.

Por otro lado, Alvarado (1995, p. 123) señala que los materiales empleados fueron importados de México (tal como sucedió con los materiales empleados para *Despertar*). De hecho, es conocido el importante desarrollo que el mosaico ha tenido históricamente en zonas de ese país como Puebla de Zaragoza, por lo que al preguntarle a Rodríguez Sibaja sobre las razones para emplear materiales mexicanos, pareciera que esa tendencia responde principalmente a criterios técnicos, sobre todo por las posibilidades cromáticas y la calidad de los materiales, y no tanto por alguna conexión simbólica con manifestaciones precolombinas; aunque las máscaras de mosaico y los murales anteriormente referidos sí captaron la atención del artista y le

provocaron inquietudes a nivel plástico (J.L. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2014). También, cabe mencionar que desde la década de 1970 este artista ha propuesto el uso de mosaico veneciano para la realización de murales en lugar de pintura, ya que el uso de esta última implica que constantemente haya que repintarlos o brindarles mantenimiento debido a las condiciones climáticas del país (Mora, 2014, p. 16).

Con respecto a los materiales empleados específicamente en *Despertar*, se empleó mosaico veneciano de mármol (en piezas de 1 cm² aproximadamente), mientras que como alienante se empleó polvo de vidrio con el fin de brindarle luminosidad a la obra. Además, cabe señalar que para prolongar la durabilidad, el mosaico presenta un soporte de aluminio y las piezas yacen atornilladas a un muro de concreto, con lo cual se evitó los problemas dados durante la realización del mural titulado *Sol* en 1972, en el cual se utilizó papel kraft como soporte para el mosaico, propiciando daños por parte de ratas al material durante el tiempo en que se almacenó previo a la realización. La elaboración de los materiales para *Despertar* se dio en Cuernavaca, México, siendo este un proceso complejo, sobre todo en lo que a la obtención de colores requeridos se refiere y al corte de las piezas según las tonalidades y el diseño, igualmente, es pertinente señalar que si bien

este mural constituye una donación por parte del artista, la Rectoría de la Universidad de Costa Rica fue el ente que brindó financiamiento en lo que se refiere a la elaboración, traslado y montaje del mural (J.L. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2014; Mora, 2014, p. 16; O' Neal, 2014).

En términos muy generales, el mosaico como formato o técnica consiste en la decoración de una superficie a partir de pequeñas piezas (teselas o *tesserae*) hechas de materiales duros colocadas en una disposición específica según el diseño predeterminado (Goetz, 2007, pp. 42-46; Mosaic Art Source, 2006). Entre esos materiales se pueden señalar tanto naturales (mármol, piedras semipreciosas, conchas, entre otros) así como hechos por el ser humano, y en esta última categoría se puede señalar el mosaico veneciano, también conocido como *smalto* (Jaton, 2012). Este material vítreo se obtiene a partir de la fusión de sílice con diferentes minerales, como estabilizadores, fundentes y algunos óxidos metálicos, por ejemplo: el óxido de cobre, el óxido de hierro y el óxido de cobalto, entre otros. Estos componentes se funden a temperaturas que pueden oscilar aproximadamente entre 1200 y 1500°C (Goetz, 2007, pp. 42-46; Kolorines, 2015) posteriormente la mezcla se coloca en lozas para su enfriamiento y finalmente mediante cortes es posible obtener piezas rectangulares de diferentes medidas

(Jaton, 2012). En lo concerniente a la policromía, la coloración del producto final dependerá de factores como los materiales utilizados en la mezcla, su proporción así como de la temperatura a la cual se realiza la fusión, es decir, la temperatura en la cual esa mezcla se vitrifica (Goetz, 2007, pp. 42-46). Por lo tanto, cada fabricante de mosaico veneciano en teoría puede determinar la gama de colores que ofrece en sus productos, y de hecho, en el caso del mural *Despertar* se pudo determinar que probablemente se utilizó material de la marca mexicana *Kolorines*.

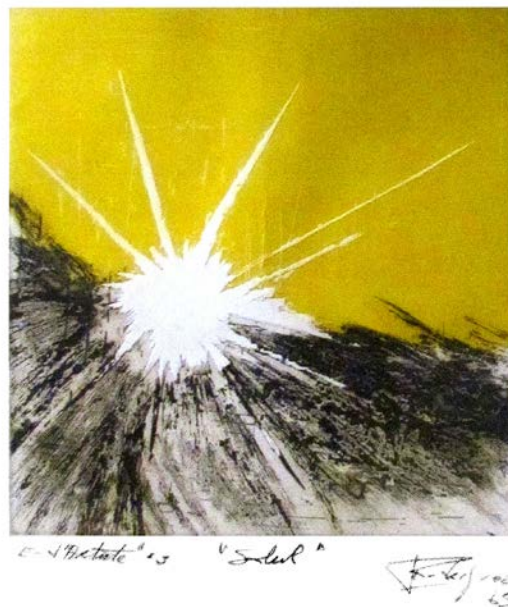
Cabe retomar el hecho que el mosaico veneciano es recomendable para climas cálidos, además que al tomar como base el vidrio, el mosaico adquiere sus propiedades, propiedades entre las que se encuentran las siguientes: impermeabilidad, resistencia a la acción de microorganismos, baja porosidad y conservación de los colores ante cualquier tipo de condición lumínica. A nivel técnico, algunos fabricantes aconsejan también un tratamiento previo de la superficie, en este caso un muro, y este tratamiento varía dependiendo de la técnica de instalación, pues puede requerirse la aplicación de un repello o de un adherente vendido por el fabricante; pero usualmente se aconseja previamente la reparación de grietas, la remoción de pintura y una limpieza general de la superficie sobre la que se colocará el mosaico (Kolorines, 2015). Sin embargo,

en el caso del mural analizado, se podría sugerir la presencia de algunas diferencias con respecto a la aplicación convencional del mosaico veneciano, como el hecho ya referido de que las piezas yacen atornilladas al muro, además que debido a la naturaleza del diseño no se podía simplemente instalar las diferentes placas o láminas de mosaico, como se haría para cubrir una superficie donde se requiere un patrón uniforme, pues a partir de las diferentes láminas en las que se comercializa el producto se tuvo que obtener a mano piezas de diferentes formas geométricas y colocarlas de manera tal que permitieran la variedad tonal, la transición entre los colores y las curvas sugeridas en el diseño establecido, según lo detalló el mismo Rodríguez en la entrevista realizada. También, es probable que se haya utilizado mármol; mas no fue posible determinar específicamente su ubicación como parte del mosaico.

Por otro lado, y en relación al empleo de varias técnicas para realizar diferentes versiones de obras anteriores (o *trasponer* como señala el artista), resulta pertinente el hecho que Ileana Alvarado (1995, p. 64) señale que el mural de la Biblioteca Nacional se basó en un grabado elaborado por Rodríguez en 1965, titulado precisamente *Le Soleil* (El Sol. Ver Figura 3), por lo que se puede apreciar cierta persistencia en la temática solar y cierto traslape a nivel de técnicas, o al menos

Figura 3

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *El Sol*. Aguafuerte. 1965. Colección personal del artista.



Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

cierta relación, pues obras concebidas para realizarse en alguna técnica específica se emplean también como referencias para proyectos con características muy disímiles, como pueden ser las técnicas del grabado y las empleadas en la realización de murales. Ese grabado de referencia para el mural de la Biblioteca Nacional pertenece a la colección personal del artista, y si bien no fue incluido en el catálogo titulado *Juan Luis Rodríguez Sibaja: El combate, retrospectiva* (Alvarado, 1995, p. 123) se puede apreciar en la portada de la edición de 1977 del libro *Ocho artistas*

Figura 4

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *Trilogía del sol*. Aguafuerte. 1965. Colección personal del artista.



Fuente: Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

costarricenses y una tradición, cuyo autor fue Carlos Francisco Echeverría. Incluso, entre el contenido del libro se encuentra un apartado dedicado a Juan Luis Rodríguez Sibaja.

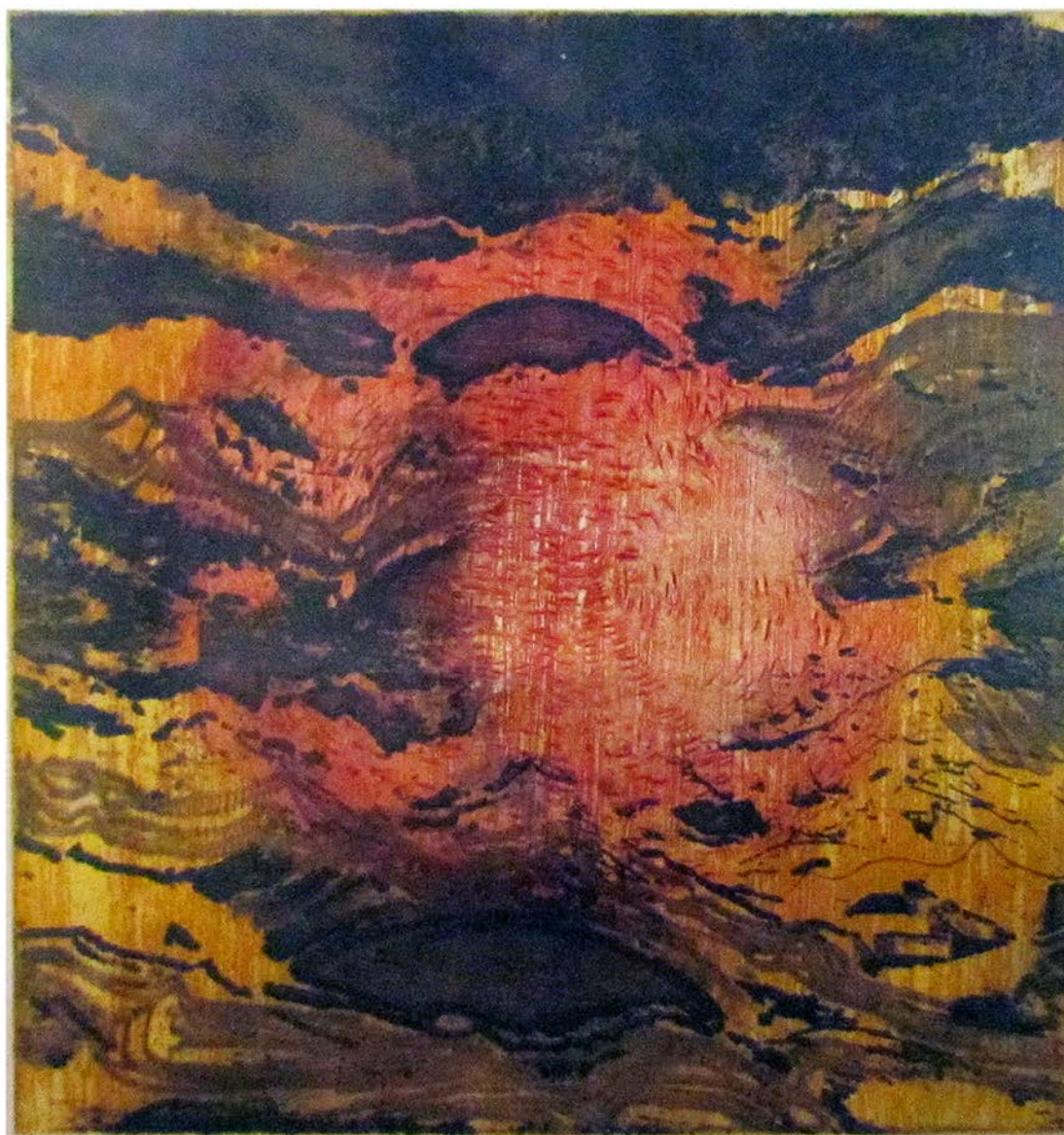
No obstante, otro antecedente que también data de 1965 es la llamada *Trilogía del sol* (aguafuerte. Figura 4), la cual, desde el punto de vista de Ulloa Barrenechea (1978, p. 166), a grandes rasgos parece corresponder con el

ciclo solar diario: alba, cenit y ocaso. A nivel de composición las dos imágenes del extremo de la serie; pero sobre todo la primera de izquierda a derecha es la que podría presentar mayores similitudes con *Despertar*.

Igualmente, a nivel visual la *Trilogía del sol* se puede asemejar a imágenes de cortes transversales de materia vegetal o mineral vistos mediante un microscopio, lo cual no sería

Figura 5

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *El Sol*. Aguafuerte. 1976. Colección personal del artista.



Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

casual, si se toma en cuenta la influencia que la experiencia como asistente en un laboratorio de micropaleontología tuvo sobre la obra de este artista. Sin embargo, al hacerle esta observación a Rodríguez (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014) con respecto a la *Trilogía del sol*, este afirmó que puede ser probable la influencia de su experiencia en laboratorios, mas no la descartó ni la confirmó.

Por otro lado, cabe destacar que además de la Biblioteca Nacional, el Instituto Nacional de Seguros también cuenta con un mural de temática solar realizado por Juan Luis Rodríguez Sibaja, específicamente el titulado *Composición en madera* (1976), que como su nombre lo indica, fue realizado en madera y representa al sol rodeado de nubes (Alvarado, 1995, p. 65). Esta composición se asemeja hasta cierto punto a la presente en *Despertar*, donde también el sol parece ocupar un espacio central circundado por nubes; sin embargo, *Despertar* tiene como antecedente una versión en aguafuerte realizada en 1976 que lleva como título *El Sol* (Figura 5).

Posteriormente, en 1995 se reelaboró esa obra en conjunto con Nela Salgado (Figura 6), pero como tapicería, por lo que el mural *Despertar* ejemplifica claramente la manera en que se retoman constantemente diversos motivos y temáticas en diferentes formatos (en este caso a través del grabado, tapicería

y mural y mosaico veneciano). De hecho, ya en su momento Alvarado (1995, pp. 73-74) indicó que este artista presenta una especie de tendencia a *revitalizar* sus obras anteriores, ya sea sacándolas de su contexto de creación original o poniéndolas a interactuar con otras, de manera que se puedan renovar sus significados y lecturas. Con respecto a esta tendencia a sustraer elementos de obras anteriores, Rodríguez Sibaja (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014) afirma que

Figura 6
Nela Salgado y Juan Luis Rodríguez Sibaja. *El Sol*. Tapicería. 1995. Colección personal del artista.



Fuente: Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

Figura 7

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *También el sol*. Aguafuerte. 1977. Colección personal del artista.



Fuente: Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

cuando se dispone a realizar un proyecto prefiere revisar si previamente ya ha realizado trabajos cuyas características o significados puedan ser afines a los planteamientos de la obra que necesita desarrollar, de manera que si hay afinidad con los materiales y posibles conceptos, retoma esos elementos; pero si no es posible, entonces plantea algo nuevo de acuerdo a la obra y sus requerimientos.

Como proyecto, *Despertar* fue planteado inicialmente a principios de este siglo; pero se requirió prácticamente una década para su concreción, y en este punto resulta oportuno señalar otros antecedentes, como es el grabado que lleva como título *Historias de mi padre* (1976), el cual constituye un antecedente no solo a nivel de temática solar; sino también en la composición, sobre todo por la marcada presencia de un tonalidades rojas y naranja, y por una sugerencia del astro rey no basada en una clara delimitación de sus contornos a través de la línea. Otro ejemplo de obra referente a la temática solar es un grabado en metal que data de 1977 y que lleva como título *También el sol* (Figura 7), obra en la que alambre de púa se encarga de rodear y retener al astro.

Sin embargo, la temática solar no solo ha sido abarcada a través del grabado antes de su eventual adaptación al mural, como se ha mencionada a través de los casos discutidos en el presente texto, pues siendo coherente

Figura 8

Juan Luis Rodríguez Sibaja. *Cuatro estaciones*. Pastel. Sin fecha. Colección personal del artista

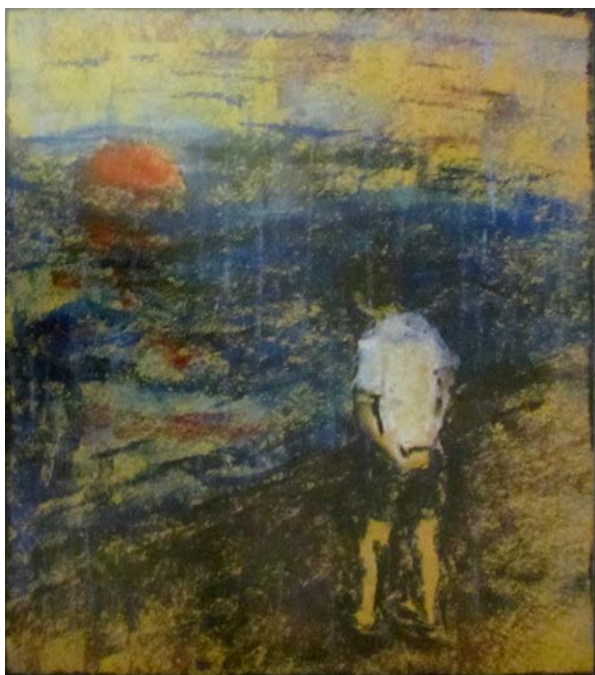


Fuente: Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

con su afinidad para trabajar en varias técnicas, también se puede apreciar la presencia de soles (que por su coloración rojiza o naranja remiten al atardecer) en otras técnicas, por ejemplo su obra *Puesta de sol I* (1992), que es una acuarela sobre cartón corrugado. Además, no siempre estos soles se presentan en solitario, pues en algunos trabajos dentro de la colección del artista, el sol interactúa

Figura 9

Juan Luis Rodríguez Sibaja. Sin título. Pastel. Hacia 1989 - 1990. Colección personal del artista.



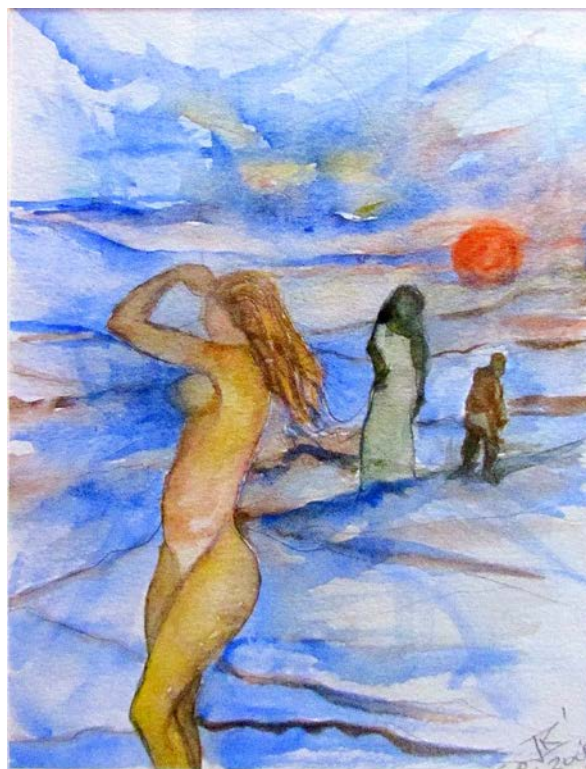
Fuente: Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

con personajes humanos, como es el caso del pastel *Cuatro estaciones* (Sin fecha. Figura 8) donde hay presencia de figuras humanas estilizadas que aluden a cierto desgarramiento, siendo este otro motivo recurrente a lo largo de la carrera de este artista en diferentes técnicas. Quizás con menos dramatismo en la representación de la figura humana, pero con cierta connotación nostálgica,¹⁰ en un pastel

sin título (Figura 9) que data de finales de los ochenta y principios de los noventa, se muestra a un niño de espaldas mirando el atardecer, mientras que en una acuarela realizada como un ejercicio lúdico (Figura 10), varias personas interactúan con el sol; destacándose sobre todo un desnudo femenino en primer plano.

Figura 10

Juan Luis Rodríguez Sibaja. Sin título. Acuarela. 2005. Colección personal del artista.



Fuente: Fotografía de Esteban Montoya Tabash.

¹⁰ Desde la perspectiva de Roland Barthes mientras la denotación se refiere a un nivel de interpretación basado en la descripción de lo percibido, la connotación trasciende esa descripción, de manera que se interpreta en términos de las creencias generales, marcos conceptuales y sistemas de valores de una sociedad, por lo que se relaciona con la ideología (Hall, 1997, pp. 38-39).

Con respecto a la recurrente temática solar en sus obras, Juan Luis Rodríguez Sibaja (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014) plantea que en gran parte se debe a las asociaciones que este tiene como fuente de vida, pero enfatizó también el hecho que tiene un importante significado a nivel personal. A manera de anécdota, el artista señala que durante la infancia su padre realizaba frecuentemente junto con él un ejercicio que consistía en observar atardeceres (de allí que no sea casual que una obra con referencia solar lleve como título *Historias de mi padre*). Posteriormente, durante la etapa juvenil, Rodríguez ha afirmado que solía trasladarse en motocicleta a una colina y desde allí meditar sobre si era una persona feliz o no, mientras contemplaba el atardecer.¹¹ Por lo tanto, la temática solar es un ejemplo de las múltiples referencias nostálgicas al entorno de infancia, siendo esta una constante a lo largo

de su carrera, como se da también en el uso de la madera como alusión al contexto económicamente modesto en el cual creció, así como referencia a personas allegadas a ese entorno, como se ha interpretado para el caso de su ensamble en madera *La Familia Cosquillitas* (Alvarado, 1995, p. 123), por lo que además de las alusiones al pasado personal del artista, también hay una constante preocupación y sensibilidad social por parte de este artista.

Igualmente, Rodríguez Sibaja ha señalado que la ventana como referencia a la observación del entorno ha sido de mucha importancia en su carrera, de hecho, afirma que durante su juventud la ventana era el único punto por el que entraba la luz en su casa de Cinco Esquinas de Tibás.¹² También plantea que las ventanas constituyen una continuidad de la observación, de manera que esta

¹¹ Otro artista costarricense que en cierta forma ha hecho referencia a los atardeceres es Jorge Jiménez Martínez, conocido como Jorge Jiménez Deredia, pues al comentar algunas de sus obras en las que emplea la figura esférica con alusiones cósmicas, ha señalado que espera que a partir de sus obras los espectadores puedan contemplar un atardecer y sentirse identificados con el universo del que forman parte, algo que en cierta forma se asemeja a la concepción del sol como fuente de vida planteada por Rodríguez Sibaja (2014), a pesar de las importantes diferencias entre ambos artistas y sus propuestas plásticas.

¹² Profundizando un poco más en las observaciones y en el papel de la ventana como posible punto de observación en los ejercicios que realizaba con su padre durante la infancia, parece que hay cierta similitud con otro importante artista costarricense: Francisco Amighetti. Sobre todo si se toma en cuenta lo señalado por Arturo Echeverría Loría (1972, pp. 57-61) respecto al papel que la ventana jugaba en la obra de Amighetti, pues se plantea que este elemento respondía no a un escapismo; sino a una intención por retener aquello que está en constante cambio dentro de un espacio limitado, en forma hasta cierto punto análoga a las constantes referencias del sol que veía en su juventud desde su vivienda (de hecho, en unos de los grabados aludidos el sol es literalmente “retenido” con alambres de púas, como ya se mencionó).

no es posible sin la presencia de ventanas, y a su vez concibe la observación como algo más profundo que mirar, pues implica estar consciente de los elementos presentes en el entorno, como una extensión de la memoria. En sus propias palabras: “La ventana es el elemento de observación más importante para cada uno, así como la imagen reflexiva de la memoria” (J.L. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2014).

No obstante, algunas de las referencias a las ventanas no se pueden relacionar precisamente con el sol, como es el caso de *Ventana* (ensamble en madera, 1972), obra que remite a las situaciones dolorosas de los humanos, al mismo tiempo que se ha relacionado con un recuerdo infantil a raíz de la cercanía entre la Penitenciaría Central y Cinco Esquinas de Tibás (donde creció el artista), pues tanto el fondo de la obra como la boca del personaje angustiado presentan barrotes similares a los presentes en las ventanas de las celdas (Alvarado, 1995, p. 38; Ulloa Barrenechea, 1978, pp. 164-168). Sin embargo, las obras que representan al sol en contextos como la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano y la Biblioteca Carlos Monge Alfaro presentan una connotación diferente a la nostalgia por las vivencias infantiles y juveniles.

Análisis del mural *Despertar*

El tercer eje de la presente investigación, como se mencionó en su momento, corresponde al análisis formal e interpretación de *Despertar* (Figura 1). Con respecto a aspectos formales del mosaico, debe tomarse en cuenta que el retomar una misma obra desde diferentes lenguajes artísticos requiere realizar adaptaciones no sólo a nivel de las posibilidades específicas para cada técnica, sino también a nivel del espacio en que se realizan.¹³ A diferencia de sus precursores en tapicería y aguafuerte, el mosaico *Despertar* presenta una forma rectangular y no cuadrada, adaptación que se debió implementar debido a un cambio en el espacio disponible para realizar ese mural, pues el artista señaló que inicialmente se pensó ejecutar la obra en una pared exterior de la propia biblioteca Carlos Monge (presumiblemente un muro superior del costado este del edificio, frente a la Escuela de Estudios Generales) que sí permitía implementar el formato cuadrado.

A nivel formal, *Despertar* corresponde a un mosaico veneciano con una tonalidad predominantemente cálida (amarillo, naranjas y rojo), contrastada con negro, café y colores verduzcos. Compositivamente los elementos están dispuestos horizontalmente, lo

¹³ Además, Rodríguez (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014) ha señalado que entre los antecedentes pueden haber importantes diferencias cromáticas, como se aprecia entre el tejido de 1995 y el mural inaugurado en el 2014.

cual priva al sol de su característica forma esférica; por el contrario, el astro es representado en la obra como un óvalo. Como se señaló anteriormente, los antecedentes de la obra (Figuras 5 y 6) fueron diseñados bajo un formato cuadrado, en donde la figura del sol se aproxima más a una representación convencional de esta estrella, pero debido a la adaptación de la obra a un formato rectangular tanto la composición como la representación del sol resultaron modificadas.

En el ámbito técnico y metodológico, cabe destacar que lograr la policromía en el mural analizado probablemente fue uno de los aspectos más complejos, no solo por la obtención de las diferentes piezas a partir de los formatos habituales de comercialización; sino también por la ubicación de las mismas para lograr la transición entre un color y otro, así como las diferentes variaciones tonales, como se mencionó en su momento. Por esa razón, como parte del proceso de realización se emplearon algunos modelos o maquetas a escala del diseño del mural, tanto en pintura como una pequeña maqueta realizada a partir de piezas de mosaico, de hecho, uno de esos modelos en pintura incluía un muestrario cromático de mosaico veneciano perteneciente a la marca *Kolorines*.

Además, el artista insinuó la realización de pruebas previas a la colocación de las piezas

de mosaico sobre el muro, de manera que se armaba el diseño en el suelo y posteriormente él subía a una escalera para evaluar si la disposición de las piezas satisfacía los requerimientos de transición entre colores, variaciones cromáticas y la presencia de verticales, pues debido al diseño la sugerencia de verticalidad no se podía obtener simplemente colocando piezas una encima de otra, por lo que se debía determinar la forma de alternar piezas de diferentes colores para lograr ese sentido de verticalidad. Pero además de lo anterior, también se tuvo que lidiar con la transferencia de la mejor disposición de las piezas según las pruebas en el suelo al soporte final, es decir, al muro, y en este punto cabe destacar que a través de la entrevista realizada al artista, no quedó claro si para la realización de *Despertar* él utilizó alguna proyección ampliada del diseño como guía para la colocación de las piezas sobre el soporte final, aunque manifestó que en trabajos anteriores requirió de proyectores para poder dibujar líneas y guías en los soportes finales, además que aclaró que incluso en el proyecto analizado tuvo que realizar modificaciones finales al trabajar con el muro debido a unas inconsistencias a nivel de mediciones (J.L. Rodríguez, comunicación personal, 28 de noviembre, 2014).

Además de la coincidencia temática, estilísticamente dicho mosaico se vincula con el *Sol* de 1972 (Figura 2), sobre todo por el

énfasis en el carácter expresivo del material, una característica esencial de la obra plástica de Rodríguez. Aunado a esto, ambos mosaicos representan al sol centralizado en un espacio regido por juegos cromáticos y no por una representación naturalista del paisaje. Por otro lado, la ubicación de las obras con respecto al edificio que complementan es distinta, pues mientras *Sol* encabeza la fachada de la Biblioteca Nacional, *Despertar* se colocó sobre un muro construido en frente de la Biblioteca Carlos Monge.

Con respecto al contenido de *Despertar*, debe referirse al sitio donde se encuentra la obra, es decir, la Universidad de Costa Rica, ya que se puede establecer una relación formal entre dicha imagen y el escudo de este centro de educación superior. Esto, debido a que en la descripción oficial del escudo se determina la presencia de “una serranía y tras ella un sol a medio salir; al lado opuesto, en la parte más baja se pintará en tierra un girasol con su flor vuelta hacia el sol”.¹⁴ También, se especifica que el escudo retoma los símbolos de la Universidad de Santo Tomás y constituye el símbolo más importante de la institución;¹⁵

además de que refleja “los más altos ideales” de la institución (Universidad de Costa Rica, 2015 (A)), por lo que muy probablemente el sol sería una representación del conocimiento en asociación también a la luz, pues de hecho en el escudo universitario está contenido el lema institucional que reza en latín *Lucem Aspicio* (traducido como “en busca de la luz”).

En lo que se refiere a la representación del sol, debe señalarse que esta posee múltiples significados culturales, pues en América Latina el sol ha sido dotado de una serie de significados, heredados principalmente por las culturas europeas,¹⁶ entre los cuales destaca su vínculo con el conocimiento. Si bien no puede indicarse quién o cuándo fue que se estableció el vínculo sol-luz-conocimiento, puede encontrarse un importante precedente en el pensamiento platónico, en el cual se asoció al sol con la *episteme* (conocimiento).

Además de su peso en la Antigüedad, es importante señalar que el cristianismo heredó ideas del platonismo, por lo cual el vínculo sol-luz-conocimiento pervivió dentro de diversas corrientes de pensamiento desarrolladas durante el período medioeval; por lo que no es

¹⁴ Aunque en sentido estricto lo que se conoce como flor en los girasoles constituye una inflorescencia.

¹⁵ Vale la pena señalar que la Universidad de Santo Tomás fue la primera universidad fundada en Costa Rica.

¹⁶ Sin embargo, no puede omitirse el rol protagónico que tuvo el sol en varias de las culturas prehispánicas. No obstante, es bien sabido que la tradición cultural que se impuso en América fue la occidental, por lo cual acá se enfatizará en ella.

de extrañar la alusión al sol en los escudos de varios centros educativos europeos y americanos relacionados con la Iglesia u órdenes religiosas. Un caso decimonónico de esto corresponde a la Casa de Enseñanza de Santo Tomás (1814), precedente de la Universidad de Santo Tomás, fundada en San José hacia 1843.¹⁷

Es por ello que la ubicación de la representación del sol en la entrada de una biblioteca podría inducir a un sujeto occidental, a relacionar dicha imagen con la noción de conocimiento; siendo ejemplos de lo anterior los mosaicos de Rodríguez en las bibliotecas Nacional y en la Carlos Monge Alfaro. Ante esto, debe recordarse que dichas obras se constituyen como reinterpretaciones de trabajos anteriores del artista, los cuales individualmente no remiten a la relación con el conocimiento antes expuesta, pero que al colocarse junto a una biblioteca sugieren un vínculo con dicha idea.

Ahora bien, recordando la descripción relativa al escudo de la Universidad de Costa Rica y vinculándola con el título de la obra, podría pensarse que *Despertar* representa un amanecer; empero, *Despertar* no se encuentra orientado hacia el este, dirección en la que amanece. Al señalarle esto a Rodríguez (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014) y consultarle

por una posible representación del atardecer, el artista declaró que de nuevo en esa obra se hacen presentes sus referencias al ocaso que, como ya se ha analizado, han estado presentes en otras obras realizadas en diversos medios, incluso casi de manera inconsciente, pues él afirma literalmente que “cada gesto que uno haga viene de las influencias que ha recibido”.

De hecho, con base en la información disponible en el mapa interactivo de la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio se puede determinar que los espectadores que miran el mural analizado de frente están mirando hacia el norte (Universidad de Costa Rica; 2015 (B)), por lo que, tampoco presenta la orientación de un atardecer; aunque la coloración naranja-rojiza podrían sugerir al espectador una representación del atardecer. Sin embargo, debe tomarse que esta obra en sí no pretende emular los referentes del plano *real* con un alto índice de iconicidad o realismo, e incluso el propio artista señala que la obra se puede considerar como una representación estilizada del cielo, las montañas y el mar (O’Neal Coto, 2014).

Al consultársele al artista por los posibles significados del mural *Despertar*, este se refirió a la necesidad de que instituciones como las universidades en cierta forma *despierten* y

¹⁷ En Costa Rica varios centros educativos contemporáneos se identifican con un escudo en donde el sol está vinculado directamente con el conocimiento (representado por un libro abierto), por ejemplo los liceos *Napoleón Quesada Salazar*, *Laboratorio Emma Gamboa* y *José Joaquín Vargas Calvo*.

tomen no solo conciencia, sino también acciones ante determinadas circunstancias o dinámicas que Rodríguez (comunicación personal, 28 de noviembre, 2014) considera como perjudiciales. Por ejemplo, el artista mencionó la cada vez más acentuada brecha social o el exagerado énfasis a la mercantilización del arte y de prácticamente todos los aspectos de la vida cotidiana. La idea del *despertar* como metáfora, para Rodríguez remite a un ejercicio constante de introspección y cuestionamiento, el cual no se limita al ámbito individual; sino también al colectivo, por lo que implicaría una concientización sobre la situación actual, de manera que se dé un *despertar colectivo* que incluya las diferentes individualidades, lo cual requiere lazos solidarios, algo que se ha perdido en opinión de este artista. De hecho, el resaltar la individualidad parece ser una tendencia en los trabajos de Rodríguez Sibaja, pero no con una intención chauvinista, sino para que las particularidades de cada persona puedan aportar al bien común.

Con lo expuesto hasta este punto se puede afirmar que en *Despertar* convergen ejes temáticos frecuentes en la trayectoria de Juan Luis Rodríguez Sibaja, como son las problemáticas sociales, la nostalgia por el contexto de su niñez y la importancia de

la educación como forma para mejorar la calidad de vida. Con respecto a este último punto, a pesar que en el presente texto no se ha profundizado sobre el factor educativo en los trabajos de este artista, debe mencionarse que Rodríguez ha participado en la elaboración de propuestas educativas que estén de acuerdo a las particularidades de diferentes entornos comunitarios, sin dejar de lado su papel como docente universitario durante alrededor de dos décadas.

Por último, siguiendo el marco de análisis acá propuesto, deben contrastarse las intenciones del lector y el autor con la intención de la obra. En el caso de este mural, al tratarse de una obra de arte público que no presenta una narrativa visual ni una representación realista de lo que pretendió simbolizar el autor, se considera al lugar donde fue dispuesta la pieza como parte de la obra. Aunque el mosaico cuenta con una placa en la cual se consigna su título, autor, técnica y años de producción, tales indicios son insuficientes para orientar a un *lector ingenuo* hacia el *significado* propuesto por la *intentio auctoris*. De este modo, la *intentio operis* se determina en relación con el sitio en el cual se ubica *Despertar* y las relaciones sónicas entre dichos elementos.¹⁸

¹⁸ Acá debe advertirse que Eco estableció las esferas de la intención principalmente para el análisis de textos verbales, por lo tanto en este análisis se pretende adaptar dichas categorías al ámbito de las artes visuales.

Formalmente, la obra puede ser descrita como un mosaico con un sol ovalado dispuesto en orientación horizontal junto a un grupo de nubes estilizadas; dicha imagen se ubica en un muro construido entre la Biblioteca Carlos Monge Alfaro y la fuente de *Cupido y el Cisne* (1868). Por otro lado, al estar la obra instalada en la Universidad de Costa Rica, institución que a lo largo de sus 75 años de funcionamiento ha producido un sinnúmero de imágenes derivadas de su escudo, *Despertar* se vincula formalmente con la imaginería institucional, por ejemplo, la obra establece relaciones cromáticas con los murales ubicados en el costado sur del edificio de la Escuela de Estudios Generales y en la cara oeste de la Facultad de Derecho respectivamente.¹⁹ Asimismo, la relación entre *Despertar*, la placa con su título y su disposición ante la fachada de la biblioteca Carlos Monge Alfaro no sugieren una crítica al sistema capitalista o un discurso de lucha social, sino que dichos elementos, articulados dentro del contexto sociocultural universitario, remiten a un uso de la iconografía tradicional de la *episteme* mediante un lenguaje próximo a un neoexpresionismo.

Ahora bien, no se argumenta acá que en este caso la *intentio operis* sea estable e inmutable, por los motivos expuestos líneas atrás, ni tampoco se pretende fijar un significado intrínseco a *Despertar*. Si algo caracteriza a las obras de arte público, al igual que a los monumentos, son las potenciales resignificaciones, apropiaciones y adaptaciones socioculturales a las cuales pueden verse expuestas con el paso del tiempo.²⁰ No obstante, la *intentio operis* acá propuesta ha sido establecida como un parámetro para contrastar las interpretaciones lanzadas desde las esferas de intención del autor y el lector.

Conclusiones

Una vez reseñada la carrera de Rodríguez como mosaiquista, su rol como *innovador* dentro de la historia del arte costarricense y la pervivencia del motivo solar en su obra plástica, a continuación se presentará una serie de conclusiones derivadas del ensayo desarrollado. En primer lugar, se puede afirmar que la producción artística de Juan Luis Rodríguez dentro del arte costarricense ha constituido un enlace entre las propuestas modernas y las contemporáneas, por ejemplo, al presentar

¹⁹ Es interesante cómo en ambas obras el girasol ha sido dotado de características solares, lo cual corresponde a la unión de dos motivos que en el escudo de la Universidad de Costa Rica están separados.

²⁰ Ejemplo de ello el fenómeno ocurrido en torno al busto de John F. Kennedy que se ubicó en el parque homónimo de la localidad de San Pedro de Montes de Oca, el cual fue removido en 2005 debido a las constantes intervenciones vandálicas sobre dicha pieza. Para ahondar sobre el tema, consultar (Bonilla, 2013, pp. 121-132).

ciertas reminiscencias de corrientes como el expresionismo en el ámbito pictórico y al sentar antecedentes de manifestaciones artísticas cronológicamente más recientes como sería el caso de la instalación; sin dejar de lado la introducción de técnicas como el grabado en metal dentro del ámbito artístico local. Y en segundo lugar, con respecto a la temática solar en general, se puede apreciar que esta se manifiesta con mucha frecuencia dentro de la obra de este artista y mediante técnicas diferentes (como sería el grabado, tapicería y técnicas de mural), de manera que obras realizadas en

una técnica específica puede emplearse como referente o punto de partida para obras realizadas utilizando otros medios.

Relativo al traslape de técnicas y medios artísticos para la reinterpretación de obras, se determina que dicha práctica en Rodríguez responde a *necesidades creativas*, es decir, el artista no se mantiene en un continuo proceso de reedición de diseños anteriores, sino que realiza esto para satisfacer determinadas ideas artísticas según el proyecto específico que esté desarrollando.²¹ Claro ejemplo de lo anterior

²¹ A nivel técnico–metodológico, es posible establecer una comparación entre la metodología de trabajo de Juan Luis Rodríguez Sibaja y la de Eduardo Torijano sin que esto signifique que necesariamente exista una relación o influencia entre ambos artistas. La propuesta general de Torijano para la realización de murales plantea las siguientes pautas a seguir tanto a nivel material como conceptual (comunicación personal, agosto-noviembre, 2009): estudio del estado del muro, definición del tema, investigación, establecimiento de un guión literario y uno plástico, análisis de transitabilidad, de angularidad, de estilo arquitectónico, de condiciones lumínicas, de humedad, de sismicidad, definición de la técnica, bodegaje, cronograma de actividades y un presupuesto. Al comparar esas pautas con la revisión bibliográfica y la entrevista personal realizada a Rodríguez Sibaja, es posible señalar que algunos de esos planteamientos conceptuales de Torijano fueron abordados en cierta forma durante la elaboración de *Despertar*, por ejemplo, el tema, la investigación y el guión literario, los cuales a grandes rasgos se refieren a lo que trata el mural y a lo que se quiere decir a través de él, siendo éste último uno de los aspectos estudiados en el presente artículo al asociar la temática solar con el conocimiento. También se aprecia cierta sugerencia de guión plástico, que a grandes rasgos contempla el diseño del mural como tal, así como sus referentes, algo que igualmente se abordó en el presente artículo al hacer referencia a los diferentes antecedentes de *Despertar* en otros formatos y sus posibles significados. A nivel técnico se intuye que inicialmente se pudo dar un estudio del estado de la pared sobre la cual se realizó la obra, que como se vio en el caso analizado, el muro determinó la adaptación de un diseño previo y los modelos a escala empleados como guías. Probablemente como parte del proyecto en sí se tuvieron que presentar estudios de sismicidad, de angularidad, de transitabilidad, de iluminación (aspectos relacionados con la percepción de los espectadores) así como un presupuesto, tópicos no contemplados ni consultados en este texto; pero que definitivamente interactúan con los demás aspectos así como con la técnica elegida para la obra, en este caso un mural en mosaico veneciano, técnica que resultó ser la más apropiada debido a su resistencia ante los factores ambientales alrededor del muro exterior sobre el que se encuentra *Despertar*.

lo constituye la *Serie solar* compuesta por el aguafuerte de 1976, el tapiz de 1995 y el mosaico de 2013-2014;²² obras basadas en la reinterpretación consecutiva de un diseño común, pero que reflejan tres momentos de la carrera de Rodríguez. Asimismo, tanto la composición como la coloración de cada pieza responden a las posibilidades del material, la técnica empleada y las distintas intenciones del autor.

Además, el análisis de *Despertar* (2014) permitió dilucidar tres significados en torno a dicho mosaico, a saber: el sol resplandeciente como representación del conocimiento debido a la ubicación de la obra y a determinada tradición cultural, el ocaso como reflexión nostálgica de Rodríguez y el sol como una invitación del artista a *despertar la conciencia colectiva* a partir del despertar individual. De este modo, se identifica en los tres significados una evidente carga reflexiva, respectivamente en los niveles intelectual, emocional y social.²³ No obstante, si se sigue la tesis expuesta por el artista, *Despertar* se constituye como una

obra de arte comprometida socialmente, la cual de algún modo ironiza sobre el letargo que, según Rodríguez (2014) impera en la sociedad costarricense contemporánea.²⁴

Finalmente, en el análisis de *Despertar* se pudo determinar cómo pueden diferir las interpretaciones según el contexto alrededor de la obra y las intenciones de la obra, del autor y del lector. Estas *conjeturas interpretativas* pueden hasta cierto punto complementarse o resultar muy disímiles, dependiendo esto de la ubicación de la obra y del énfasis desde el cual se analice.

Lista de referencias

- Alvarado, I. (1995). *Juan Luis Rodríguez Sibaja: El combate, retrospectiva*. San José, Costa Rica: Fundación de Museos Banco Central de Costa Rica.
- _____. (2012). Juan Luis Rodríguez Sibaja: precursor de la contemporaneidad. *Revista Comunicación*, 21 (1), 78-80.

²² Nótese que las obras fueron producidas con aproximadamente veinte años de distancia entre cada una.

²³ De ninguna manera el presente texto pretende identificar a estas como las únicas tres posibles interpretaciones sobre *Despertar*, sino que esta tesis se constituye como el resultado de un ejercicio de interpretación limitado por decisión metodológica. De hecho, desde una postura semiótica, lo ideal sería un escenario con múltiples interpretaciones en torno a un mismo objeto de estudio, por lo cual el presente trabajo no sólo busca abrir un debate en torno a esta obra de Rodríguez, sino alrededor de otras piezas artísticas dispuestas en espacios públicos. Sin duda dicha línea de investigación sería un valioso aporte a los estudios académicos relativos a las artes visuales costarricenses.

²⁴ El artista es afín a los discursos políticos de tendencia izquierdista. Esta postura política se vincula directamente con varias de las motivaciones que llevaron a Rodríguez a producir *Despertar*.

- Bermúdez, M. (2014). *Juan Luis Rodríguez Sibaja: sus primeros 80 años*. Recuperado el 31 de enero del 2015 de, <http://semanariouniversidad.ucr.cr/suplementos/forja/14692-juan-luis-rodriguez-sibaja-sus-primeros-80-anos.html>
- Bonilla, P. (2013). Algunos pa(i)sajes oscuros en la historia del arte costarricense. *Revista Espiga*, 12 (25), pp. 121-132.
- Carvajal, S. (2014). *Juan Luis Rodríguez, su inacabable obra y su incansable memoria*. Recuperado el 01 de febrero del 2015 de, <http://redcultura.com/php/Articulos1327.htm>
- Díaz, D. (2003). *Mural de Ranucci fue restaurado*. Recuperado el 01 de febrero del 2015 de, <http://www.nacion.com/viva/2003/junio/20/cul2.html>
- Echeverría Loría, A. (1972). Con la poesía y la pintura de Francisco Amighetti. En A. Echeverría Loría, *De Artes y Letras. Opiniones y Comentarios* (pp. 57-61). San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Echeverría, C. F. (1977). *Ocho artistas costarricenses y una tradición*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación* (Trad. Helena Lozano). Barcelona: Editorial Lumen.
- _____. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación* (Trad. Juan Gabriel López Guix). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2007). Umberto Eco: Sobre Semiótica y Pragmatismo (Trad. Daniel López Salort). *Revista Observaciones Filosóficas*, 4. Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>
- _____. (2008). “Perspectivas de una semiótica de las artes visuales” (Trad. Desiderio Navarro). *Criterios* (25-28), pp. 221-233.
- _____. (2009). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- García Blanco, C. M; Segura Vargas, L. M. (2005). *Mural Sede de Limón: Crisol de Culturas*. Informe del Proyecto de Graduación para optar por el grado de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Goetz, L.J. (2007) A Journey Into the World of Mosaics: Historical and Contemporary Use. *Perspective*, pp. 42-46.

- Guardia Yglesias, M. E. (2004). *Las artes plásticas*. En: Costa Rica en el siglo XX. Tomo I. San José, Costa Rica: EUNED.
- Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (Ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 15 – 69). Londres: Sage.
- Jaton, F. (2012). *Mosaico bizantino/ Smalti en Buenos Aires 2012*. Recuperado el 28 de septiembre del 2015 de, <http://manosalaobratv.ning.com/group/arteenvidrio/forum/topics/mosaico-bizantino-smalti-en-buenos-aires-2013>
- Jiménez Deredia, J. (2004). Pensamiento escrito en escultura. *Educare*, (6), pp. 13-20.
- Kolorines. (2015). *Kolorines*. Recuperado el 21 de septiembre del 2015 de, http://kolorines.com/kolorines_esp.html
- Kluber, G. (2003). *Arte y arquitectura en la América Precolonial. Los pueblos mexicanos, mayas y andino*. Madrid: Cátedra.
- Loría, V. (1999). *La instalación en Costa Rica*. Tesis de graduación presentada para optar al grado de Licenciada en Historia del Arte. Escuela de Artes Plásticas, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Mosaic Art Source. (2006). *Mosaic Glossary*. Recuperado el 28 de septiembre del 2015 de, http://www.mosaicartsource.com/mosaicart/mosaic_art_resource/mosaic_glossary.html#m
- Mandujano, U. (2011). *Entre ficción y mentira. Umberto Eco y la semiótica de la cultura*. Saarbrücken: Editorial académica española.
- Montero, G. (2012). La I Bienal Centroamericana de Pintura. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, 36 (3), 85-89.
- Mora, J. E. (2014). UCR ya tiene un mural de Juan Luis Rodríguez. *Semanario Universidad*. 22 de octubre. p. 16.
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. (2009). *MADC 94/09: Diálogos y Correspondencias*. San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Nobis, N. (1992). *Kunst aus Costa Rica: die expressionistischen Tendenzen*. Hannover: Sprengel Museum.
- O' Neal Coto, K. (2014). *Mural "Despertar" habita en el corazón de la UCR*. Recuperado el 03 de febrero del 2015 de, <http://www.ucr.ac.cr/noticias/2014/11/05/mural-despertar-habita-en-el-corazon-de-la-ucr/imprimir.html>
- Payró, J. (1970). *Introducción a la pintura expresionista*. Bogotá: Editorial Columba.
- Triana, M. A. (2012). *Lola Fernández, alquimista*. Recuperado el 01 de

- febrero del 2015 de, http://www.nacion.com/archivo/Lola-Fernandez-alquimista_0_1300470011.html
- Ulloa Barrenechea, R. (1978). *Pintores de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Universidad de Costa Rica. (2015) (A). *Símbolos Universitario*. Recuperado el 03 de febrero del 2015 de, <http://www.ucr.ac.cr/acerca-u/historia-simbolos/simbolos.html>
- Universidad de Costa Rica. (2015) (B). *Mapa interactivo campus UCR*. Recuperado el 03 de febrero del 2015 de, <http://www.ucr.ac.cr/mapas/sede-central.html>
- Vives Luque, I. (s.f). *Arquitectura para una historia: los edificios de la Biblioteca Nacional Miguel Obregón Lizano*. Recuperado el 01 de febrero del 2015 de, http://www.sinabi.go.cr/exhibiciones/subportales%20tematicos/historia%20de%20la%20biblioteca%20nacional/fotografias/Arquitectura_para_una_historia_5.pdf
- Wolf, N. (2006). *Expresionismo*. Colonia: Taschen.
- Zavaleta Ochoa, E. (1994). *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.

