

DESENLACE DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN COSTA RICA CON BLANCO INTERRUMPIDO (1971) DE MANUEL DE LA CRUZ GONZÁLEZ

Outcome of geometric abstraction in Costa Rica
with *Blanco Interrumpido* (1971) by Manuel de la Cruz González

Daniel Montero Rodríguez
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
danielmont84@gmail.com

Recibido: 02-05-2018

Aprobado: 28-05-2018

RESUMEN

Daniel Montero Rodríguez es Bachiller y Licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Pintura, y Máster en Artes con énfasis en Artes Visuales, todas por la Universidad de Costa Rica. Actualmente labora como profesor de las carreras de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica en la Sede de Occidente.

El presente artículo consiste en un estudio de la pintura costarricense de la década de los setenta de siglo XX, como proceso de finalización de la pintura no-figurativa en la plástica nacional, a través de *Blanco interrumpido* (1971) de Manuel de la Cruz González Luján. Metodológicamente, se emplea el análisis semiótico del texto artístico, a través de un proceso gradual de interpretación del signo en tres niveles (sintáctico, semántico y pragmático). Asimismo, se conceptualiza teóricamente la noción de "arte abstracto", y se refiere al contexto socio-histórico costarricense de la I Bienal Centroamericana de Pintura (1971). Esto permite observar cómo los resultados de dicho certamen tuvieron influencia directa en el proceso de desenlace del arte no-figurativo

costarricense, a la vez que devela referencialidades no antes vistas, u obviadas por la crítica, en *Blanco interrumpido* de este pintor costarricense.

Palabras clave: semiótica; abstraccionismo geométrico; no-figuración; pintura costarricense; Manuel de la Cruz González Luján

ABSTRACT

This article presents a study about Costa Rican painting during the seventies of 20th century, years perceived as a process of finalization of the non-figurative painting in the national plastic arts, through *Blanco Interrumpido* (1971), a piece by the Costa Rican Manuel de la Cruz González Luján. The semiotic analysis of the artistic text is the methodology chosen to apply a gradual process of interpretation of the sign in three levels (syntactic, semantic and pragmatic). The notion of "abstract art" is theoretically conceptualized in order to refer to the Costa Rican social and historical context of the First Central American Biennial of Painting (1971). Consequently, this allows the reader to observe how the results of this contest had a direct influence on the denouement process of Costa Rican non-figurative art which in turn unveils referential abilities not previously seen, or ignored by art critics in this country.

Keywords: semiotics; geometric abstraction; non-figurative painting; Costa Rican painting; Manuel de la Cruz González Luján

I. Introducción

La obra de Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986) es representación esencial de la geometría en la no-figuración de la pintura costarricense, pues como afirma María Enriqueta Guardia: "Una de las figuras claves en ese contexto va a ser **Manuel de la Cruz González**, cuya obra abstracta, geométrica y sintética, es un punto de referencia en el arte costarricense" (2008, p. 47). De igual manera, su obra es significativa ya que permite comprender las características básicas de la última etapa de este tipo de expresión pictórica en el país, así como la relación contextual con el medio cultural costarricense.

La propuesta abstracto-geométrica de Manuel de la Cruz tiene sus comienzos en Venezuela, cuando el artista se autoexilió. Él sale primero a Cuba y luego a Venezuela, consecuencia política motivada por la guerra civil de 1948. Por tal motivo, su trabajo se debió a un contacto con el extranjero, donde el artista logró conocer otras expresiones plásticas que lo guiaron hacia su propuesta personal, la cual importó a Costa Rica y desarrolló a tal punto de ser considerado el mayor representante de esta forma pictórica en el país.

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

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

Por otra parte, la producción pictórica de carácter abstracto-geométrica de Manuel de la Cruz González encontró su fin en la década de 1970, precisamente en la efervescencia de una Centroamérica cargada de problemas político-militares y una Costa Rica que, si bien -hasta cierto punto- alejada de estas particularidades, se encontraba en pleno enfrentamiento con la globalización. Entonces, Manuel de la Cruz abandonó su propuesta no-figurativa, y su última labor de este tipo fue presentada en la I Bienal Centroamericana de Pintura, donde se interpretó como de *un orden superior*:

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

Dentro de este periodo histórico, y en el marco del acontecimiento cultural de 1971, el mayor representante de la abstracción geométrica costarricense decidió abandonar por completo esta tendencia artística. Así, surgen las interrogantes: ¿Cuáles fueron las características particulares de estas últimas obras plásticas?, ¿qué significados se encuentran en estas? y, sobre todo, ¿qué significó esto para el ambiente plástico nacional?

Con el tiempo se ha considerado que la obra pictórica de Manuel de la Cruz cambió como resultado del veredicto del jurado de la I Bienal, pues este se rigió por la manifestación pictórica que representaba la realidad latinoamericana, rechazando lo que no se dirigía hacia dicha referencialidad. Esto no solo fue indicio del cambio que se estaba gestando en la plástica centroamericana, sino, a su vez fue signo de lo que se manifestaría posteriormente en la pintura costarricense:

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

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

II. Acercamiento teórico-metodológico: semiótica y arte abstracto

El análisis semiótico de la pintura implica un estudio de sus significados, en relación con el contexto donde se origina. De tal forma, se consideran tres niveles del *funcionamiento de los signos*, que generan un coherente análisis semiótico del texto artístico como el proceso gradual de interpretación del signo en la obra: sintáctico, semántico y pragmático. A los elementos semióticos como significante, significado y significación, introducidos por teóricos como Saussure, Ogden, Richards y Peirce, es necesario agregar los de Charles Morris, quien aporta términos que enriquecen el estudio semiótico:

Un ligero desvío se advierte cuando se examina la concepción del signo que Charles Morris nos presenta en la siguiente de sus obras, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values* (1964). Aquí define la semiosis como una relación de cinco términos: el signo suscita en el intérprete la disposición para reaccionar de una forma determinada (interpretante) sobre un tipo de objeto (significación), en ciertas condiciones (contexto). Ha desaparecido el denotatum de los esquemas anteriores, y se ha introducido un nuevo elemento, el contexto" (Kowzan, 1997, p. 43).

Es precisamente esta posibilidad de estudiar el signo en el contexto lo que interesa para formular un análisis desde la perspectiva de un nivel pragmático, como proponen Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1999). Estos permiten realizar una interpretación del significante, el significado y su practicidad en el contexto: "El nivel sintáctico analiza las relaciones entre los signos. El nivel semántico, las cuestiones referentes al significado de los signos. El nivel pragmático, las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios" (Talens, 1999, p. 47).

Por otra parte, este análisis semiótico se enfoca en el contexto pictórico como abstracción, lo cual delimita el trabajo a un constructo teórico particular que se debe definir. Históricamente se ha entendido el abstraccionismo como arte alejado de la realidad, como una no-representación del mundo visible. Karl Ruhrberg y Honnef consideran una tercera etapa dentro de la abstracción, conocida como *De Stijl* o el aporte holandés (2005, p. 173). Sin embargo, Edward Lucie-Smith considera a esta (*De Stijl*) como la contraparte del constructivismo: "El constructivismo fue uno de los predecesores de la abstracción geométrica que todavía practican muchos artistas contemporáneos. Pero las raíces de esta última se encuentran también en Holanda y Alemania.

En Holanda el constructivismo tuvo su oponente en el grupo que se autobautizó De Stijl, fundado en plena guerra, en 1917" (1983, p. 36). En este sentido, se rescata el aporte del constructivismo holandés, mediante la noción de arte abstracto geométrico.

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

Así, se observa la noción de arte como alejado de la realidad, en tanto la imagen no representa el mundo visible; es decir, no existe relación entre la imagen pictórica y la realidad visual. Por tanto, se interpreta no solo como no representativo, sino como no referencia de la figuración.

La concepción de no-figuración es relevante en tanto se observa como una terminología más, para desarrollar el concepto de abstracción o arte abstracto. Ana Mercedes González Kreysa explica la definición para *tendencias no figurativas*:

Según los teóricos del arte no figurativo como el francés Michel Seuphor, un término como el de "abstracto" para adjudicárselo a una obra que no corresponde a la imitación de la realidad es incorrecto porque, ciertamente, toda obra de arte es una "abstracción de la realidad" al ser una recreación no necesariamente fiel de lo imitado del medio natural. De ahí que el término más adecuado para designar el arte no figurativo sería precisamente este último o de arte no-objetual. Pese a ésto, a fuerza de la costumbre convencionalmente se conoce a este tipo de manifestación como arte abstracto (2007, p. 123).

Por otra parte, Abbagnano no solo expone la abstracción como un trabajo mental donde se enlazan simbologías y representaciones, sino que, a través de Hegel, rechaza la idea de *subjetividad* adjudica al concepto: "Hegel, en efecto, se opone a la opinión de que abstraer signifique solamente sacar fuera de lo concreto, para nuestra ventaja subjetiva, tal o cual nota que constituya el concepto, de otras que seguirían siendo reales y válidas fuera del concepto, en la realidad misma" (Abbagnano, 1974, p. 21). Esto aleja la creencia de la abstracción solo como elemento fuera de la realidad, y plantea la opción de una

realidad dentro de esta misma. Como referente (representación) de los símbolos que se piensan.

De esta manera, se comprenden las diferentes formas de designar el constructo teórico de arte abstracto o abstracción. Sin embargo, este trabajo de análisis emplea el concepto de *arte abstracto* como esa no semejanza con la realidad figurativa, donde la contemplación de la imagen plástica refiere la realidad. Por lo tanto, se puede entender el sentido de *no-figuración*, *arte no-objetual* o *abstraccionismo*, dentro de la referencialidad del estudio. No obstante, se usa el término arte abstracto como explica González Kreysa, como convencionalismo. En segunda instancia, se emplea el término no-figuración por su relación con la obra pictórica como representante de la realidad visual no-referencialidad inmediata.

III. Contexto socio-histórico del fin de la pintura no-figurativa: I Bial Centroamericana de Pintura

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

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

Con esta convocatoria plástica se pretendía no solo una labor socio-cultura, sino, a su vez, una forma de integración del territorio en el marco de la celebración del 150 aniversario de la independencia (Consejo Superior Universitario Centroamericano, 1971, p. 3).

A nivel nacional, la década de los años setenta significó una época conflictiva en el plano social, la cual trascendió al horizonte cultural. La sociedad costarricense

se vio invadida por nuevas ideologías y movimientos de protesta. Esto como consecuencia de una influencia extranjera que se debatía entre problemáticas de carácter global; según lo indica la estudiosa del arte María Enriqueta Guardia:

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

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

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

Según Guillermo Montero (2012), con el paso del tiempo se fue generando una perspectiva sobre el dictamen de la I Bienal Centroamericana de Pintura, la cual ha hecho considerar que ésta fue un llamado de atención a la labor pictórica nacional, pues se evidenciaron sus repercusiones. Como afirma José Miguel Rojas, cuando se refiere a la labor pictórica de Manuel de la Cruz, luego de sucedida la I Bienal: "González, por su lado y como reacción, abandonó a partir de ese año la pintura abstracto-geométrica para volcarse hacia una pintura contrariamente figurativa y de fuerte colorido" (2003, p. 236). Esto evidencia una respuesta en la actitud artística de la plástica nacional, la cual fue comprobada

en la labor de otros pintores costarricense que vivieron el marco de dicho acontecimiento.

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

IV. Análisis semiótico-pictórico de la abstracción geométrica en *Blanco interrumpido* (1971)

El análisis de *Blanco interrumpido* (1971) de Manuel de la Cruz González, permite establecer cómo está definida su última propuesta abstracto-geométrica, tanto de manera formal como conceptual; también, evidencia la relación entre pintura y contexto histórico que determinó el estado formal de finalización de la pintura geometría no-figurativa costarricense. Esto ya que, como menciona el estudioso Jorge Chen Sham, la obra de arte se presenta como manifestación de los acontecimientos sociales: "Recordemos que el positivismo plantea una relación de causalidad entre la obra de arte y la sociedad y, en este sentido, existe entre lenguaje y cultura una relación motivada, por la que la obra de arte se transforma en función expresiva de un proyecto comunicativo y sabe expresar las vivencias y las experiencias de una sociedad" (2001, p. 81). Por lo tanto, la obra visual de Manuel de la Cruz se puede interpretar como representación del contexto socio-cultural de la década de 1970, en la medida que procura esbozar la relación expresiva y formal en la representación del final de la no-figuración en el país.

Así el título de la pintura de Manuel de la Cruz González funciona como paratexto, esto será entendido como la relación que realiza Gérard Genette con los intertextos como: "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro" (1997, p. 54). Es decir, el título se tomará como un paratexto de lectura que inmediatamente refiere a una analogía sígnica. Por lo tanto, el título ofrece un primer acercamiento a la obra, y se considera como guía de lectura artística.

De acuerdo con esto, *Blanco interrumpido* inicialmente remite a su proposición literal donde *Blanco*, según el *Diccionario de Retórica*, refiere a:

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

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

De esta manera, blanco es *vacío-silencio* y, a su vez, *supresión*. Se infiere en la obra una supresión del ruido, deja el espacio en silencio ante un blanco que abarca la mayor parte de la pintura. Sin embargo, la carga no solo es retórica sino simbólica. En el *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier interpreta el blanco de la siguiente manera:

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

Así, blanco no solo es supresión, *ausencia* o totalidad, sino que tiene un *valor ideal*; es a su vez elemento de *cambio*, de transición de un estado a otro (vida-muerte); es un nuevo *comienzo*. Entonces, blanco es un elemento vacío y silencioso en proceso de cambio.

Por otra parte, la palabra *interrumpir*, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, es: "Cortar la continuidad de algo en algún lugar o en el tiempo" (2001, p. 876). Con esto, *Blanco interrumpido* remite -inicialmente- a la discontinuidad del vacío, el fin del silencio, que da paso al cambio, al principio de algo.

Para Jack Tresidder, blanco no refiere ya al silencio o cambio, sino a una connotación un tanto más sublime: "El color absoluto de la luz, en consecuencia, símbolo de pureza, verdad, inocencia y lo sagrado o lo divino" (2003, p. 35). Con esta perspectiva, el paratexto adquiere un sentido excelso, pues, al dominar el

blanco en la composición pictórica, se pueden connotar ideas más nobles, cercanas a la perfección (*verdad-divino*).

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

De esta manera, el cuadrado, tanto del formato general (gran cuadrado blanco) como del pequeño (cuadro negro) se relaciona con un símbolo particular: "El antiguo símbolo de la Tierra [...] el cuadrado simbolizaba permanencia, seguridad, equilibrio, la organización racional del espacio, la proporción correcta, limitación, rectitud moral y buena fe" (Tresidder, 2003, p. 70). Nuevamente se rescatan nociones nobles: *equilibrio*, *organización* y *rectitud*, las cuales se suman a la relación simbólica del rectángulo presente dentro de la obra pictórica, y brinda el panorama general de lectura semiótica.

Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el rectángulo remite no solo a relaciones de excelencia, sino que representa, un anhelo de perfección por parte del ser humano. Esto se explica y relaciona con el *número de oro* (Phi ϕ 1,618); así los rectángulos: "Simbolizarían la perfección de las relaciones establecidas en la \rightarrow tierra y el \rightarrow cielo y el deseo de los miembros de la sociedad de participar en esta perfección" (2009, p. 876). Con esto, se evidencian las *isotopías* generadas en la pintura de Manuel de la Cruz González. Tanto los formemas *blanco*, *cuadrado* como *rectángulo* remiten al mismo sentido de búsqueda de la perfección, *nuevo comienzo*, *pureza*, *verdad*, *equilibrio* y *rectitud*. Este concepto de isotopía, entiende como la coherencia discursiva, pues la conexión entre elementos del texto en el nivel semántico, como lo plantea José María Pozuelo Yvancos:

Hay isotopía cuando se da reiteración de contenido semántico que permite la lectura jerarquizada de un texto porque al establecer la isotopía se establecen las dependencias de los sememas respecto a un haz, el isotópico, que forma el discurso

como conjunto unitario y homogéneo de contenido: no quiere decir que todo texto tenga una sola isotopía, sino que la isotopía, aun habiendo variado en un texto, configura una línea de conexión semántica, una coherencia, un proyecto de lectura. (2009, p. 207).

Es decir, un mismo discurso puede presentar varias isotopías, que jerarquizadas y en conjunto brindan un solo sentido semántico al discurso (en este caso el de la pintura).

Es inevitable relacionar el referente que brinda el paratexto de la pintura con la obra visual a la cual titula, donde la *unidad plástica-color* recae con gran significado. Al ser un cuadrado donde prácticamente todo es fondo blanco, especialmente al encontrarse levemente alterado por los rectángulos que invaden, a un costado en forma horizontal, indudablemente, refieren al *Blanco interrumpido*. Por otra parte, la *disonancia* del color, es decir el contraste del cuadro negro y los rectángulos café, en relación con el formato claro, refuerza la idea del pequeño cuadrado como mácula sobre el pulcro fondo.

Esto se logra al analizar la imagen como *signo plástico* y no precisamente como *icónico*. El término de signo plástico se asocia con el de signo pictórico. Esto es posible gracias a la atribución de la dimensión sémica a la pintura, de la que hablan Alberto Carrere y José Saborit, que implica presuponer que ésta se encuentra constituida por signos:

La pintura presenta signos pictóricos diversos y en unidades de diferente dimensión («pinceladas», «manchas», «colores», «formas», «representaciones», «pedazos de tela» o «papel», el propio «cuadro...»), que pueden llamarse propiamente así, signos pictóricos, en la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir, en la medida en que, de manera general, muestran que algo está en lugar de algo para alguien (...) (2000, p. 73).

De esta manera, signo pictórico es la unidad mínima de la pintura, cargada de sentido simbólico o sémico: es posible interpretar la idea de signo plástico:

Si entendemos que un signo pictórico (por ejemplo, una función semiótica de «pincelada») tiene expresión y contenido, concluiremos (como se tratará más adelante) que ese tipo de signos a los que se ha dado en llamar plásticos (los que no tienen un referente o, como se suele decir en pintura, no son la representación de algo) no se pueden identificar solo con el plano de la expresión (Carrere y Saborit, 2000, p. 75).

En este sentido, se asimila signo plástico como signo pictórico en la medida en que, interpretados como a-referenciales, logran interpretarse como signos,

quedando involucrados tanto dentro el plano de la expresión como del contenido.

Por otra parte, el signo icónico se interpreta como lo establecen Alberto Carrere y José Saborit:

En resumen: el plano del contenido de un signo icónico no es la cosa real, el objeto extraído de la realidad (exista o no), que por definición es ajeno a la semiosis, sino un concepto, una cierta «representación psíquica cultural», resultado siempre de una selección de rasgos codificados, que se relaciona con los sistemas en el plano de la expresión a través de un proceso de transformación” (2000, p. 98).

En este sentido, se puede establecer al icono -signo icónico- como ese referente de la realidad que la resignifica, es decir, requiere de un proceso de codificación y decodificación de las representaciones.

Blanco interrumpido, como obra abstracto-geométrica, no es referencial en su sentido icónico. Tal como señalan Alberto Carrere y José Saborit: “La reivindicación moderna de los niveles plásticos culmina en la evidencia significativa de la abstracción, donde excluida da coartada figurativa, sólo queda reconocer el contenido de formas, texturas y colores” (2000, p. 99). Es decir, valiéndose de las *unidades plásticas* y de los *formemas*, es posible estudiar signíficamente una obra no-figurativa.

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

Existe relación directa con la referencialidad de las obras abstractas como proceso creativo; según Marjorie Ávila Salas la creación plástica, aún la conocida no-figuración, es de carácter referencial:

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

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

La obra de arte se puede tomar como documento a través del cual se descubre la relación histórico-cultural de una época. La estudiosa María de las Nieves Agesta explica esto cuando refiere el método iconológico:

Esta corriente metodológica, en contraposición a la Escuela de Viena, se centra en el contenido de la obra de arte, es decir, en el "qué dice", aunque sin por ello desdeñar el "cómo lo dice". Por otro lado, se aboca al estudio de la transmisión de los temas del arte antiguo a través de la Edad Media y su resignificación en el Renacimiento. Su principal aporte ha consistido en el hallazgo de indicios que permitan armar una cadena de relaciones fundadas y eslabones verificables entre textos, imágenes, ceremonias, prácticas sociales y culturales para llegar a una cabal comprensión de las obras de arte (1989, p. 4).

Por lo tanto, *Blanco interrumpido* se puede considerar documento en su sentido historiográfico, a través del cual se entrevén algunas pistas para decodificar la relación signica de la pintura y, la relación contextual de esta con su entorno.

La pintura como texto (documento histórico), se puede leer primigeniamente de forma literal lo que transmite la obra. Aun cuando esta es de carácter abstracto (sin embargo, referencial a la vez). Al tomar en cuenta lo que se ha estudiado en un acercamiento sintáctico de la obra, se puede realizar una lectura inicial que esboce una primera interpretación.

Eugenia Zavaleta, señala que la pintura de Manuel de la Cruz González se propone no solo como una de las últimas de su estilo en el país, sino como ejemplo de la relación sintáctica de *sobriedad, pureza y armonía*:

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

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

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

Aurora Alcaide expresa las características elementales para calificar una obra no-figurativa como Abstracta Geométrica; estas tienen fundamento tanto en el uso del color y de las formas, como en la interacción de estas en el espacio:

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

Atendiendo las características particulares de *Blanco interrumpido*, esta se ubica dentro de esta corriente geométrica de la no-figuración. A pesar de la variada tendencia en la que trabajó el artista, es su periodo abstracto el que mayormente le ha marcado dentro de la plástica nacional costarricense. La transformación que sufre la pintura de González es descrita y catalogada como parte de este estilo:

Pasa así de una pintura vehemente y dramática a las lacas en las que surge un arte geométrico de gran síntesis formal. Predomina en ellas la vertical sobre la horizontal. Generalmente sus lacas son dinámicas no sólo por el enérgico contraste cromático-luminoso sino por las formas angulosas y punzantes que rompen la monotonía de las verticales y horizontales del cuadro (Vargas y Sáenz, 1979, p. 109).

Cuando se estudian trabajos abstractos, es necesario establecer el grado de referencialidad que alcanza la obra pues como se mencionó anteriormente y según lo establecido por la estudiosa Marjorie Ávila, ni siquiera las manifestaciones abstractas pueden considerarse a-referenciales. Esto ya que solo así se puede interpretar con precisión la relación semántico-pragmática que alcanza la propuesta pictórica.

Aurora Alcaide plantea el grado de realismo del cuadro al estudiar una obra abstracta; también, advierte sobre la tendencia innata a mezclar figuración y abstracción. Esto lo concibe la estudiosa cuando expone tres tipos o grados de

representación-no-figurativa. Para efectos del trabajo del artista en estudio, es necesario considerar la *Abstracción de 1er Grado o Pura*:

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

La obra no-figurativa de González es abstracción geométrica con calidad referencial la cual hace posible determinar su capacidad semántica en tanto relativa al trabajo plástico. De igual manera, las referencias simbólicas del blanco, el cuadrado y el rectángulo, en calidad de *pureza, sobriedad y armonía*, también se asocian con lo propuesto por Guillermo Montero, quien indiscutiblemente refiere que las últimas obras no-figurativas del artista costarricense Manuel de la Cruz González (dentro de las cuales se encuentra *Blanco interrumpido*), poseen las ideas de pureza y armonía representando un *orden superior*, debido a la relación matemática de estas:

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

La proporción o sección áurea ha sido empleada desde la antigüedad: "En los Elementos de Euclides, la obra en la que toda la matemática empírica contenida en las observaciones de babilonios y egipcios adquiere su carácter teórico y especulativo, es donde se encuentra la primera fuente documental importante sobre la sección áurea" (Bonell, 2000, p. 26). También, ha sido utilizadas por grandes figuras como Leonardo da Vinci, quien realiza un aporte al término: "Según Pacioli, Leonardo da Vinci fue el ilustrador De Divina Proportione, y es precisamente a él a quien se atribuye la otra denominación con que es conocida esta proporción: *sectio aurea* (sección áurea) de donde provienen los nombres de Sección de Oro, Golden Section, Goldene Schnitt, Section d'Or, etc." (Bonell, 2000, p. 17). En este sentido, esta se entiende como lo establece el estudioso matemático Fernando Corbalán:

El número áureo o la proporción áurea (también llamada divina, de oro y otros nombres igual de rimbombantes), tiene un origen modesto. Se trata de dividir un

segmento en lo que en la Grecia clásica (hace más de 20 siglos) se llamaba en media y extrema razón. ¿De qué va el tema? Dado un segmento cualquiera hay que trocearlo en dos partes de distinta longitud, de forma que el cociente o razón entre la longitud de todo el segmento y la de la parte mayor sea igual al de esa parte mayor entre el menor (Corbalán, 2009, p. 103).

Montero se refiere a la *proporción áurea*, mencionada anteriormente en relación con el rectángulo y con el número Phi ϕ . Esta proporción o *número de oro* es de mucha relevancia para el arte no-figurativo, pues: "Para los artistas abstracto-geométricos, la mejor manera de crear una obra de arte perfectamente equilibrada y universal, es mediante los números" (Calvo, 2014, p. 116). Así, es preciso cuestionar ¿cómo consigue este tipo de representación en la obra? y, asimismo, ¿qué connotaciones y qué sentido tiene este para la obra y su significación?

El empleo de esta práctica matemática existe en la obra, tal como lo señala Esteban Calvo Campos (2014), pues no solo establece esta característica áurea, sino que propone una de las asociaciones posibles con este sistema: "Este aspecto de las dimensiones áureas fue muy utilizado por González durante su etapa de abstracción y en los procesos cuando estuvo fuera de Costa Rica, en particular con los aspectos musicales asociados con sus creaciones pictóricas" (Calvo, 2014, p. 114). Con esto, es posible no solo afirmar el uso del *número de oro* (Phi ϕ 1,618) en la pintura, sino que se genera una sujeción entre formas artísticas diversas dentro del trabajo pictórico.

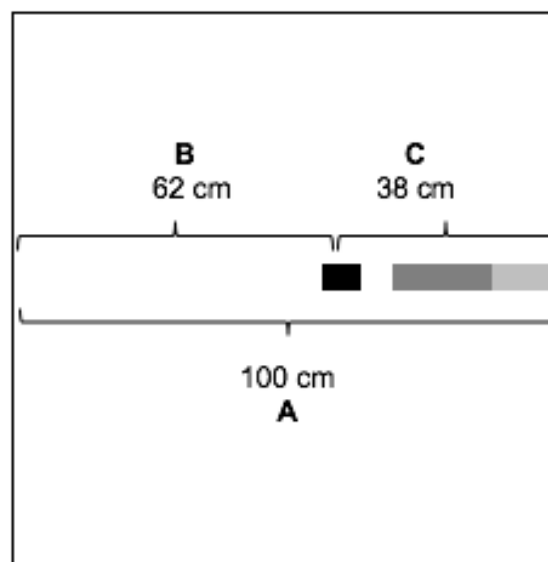
Esta relación pintura-música, también es propuesta por Mercedes Gonzalez Kreysa, quien determina a Manuel de la Cruz como uno de los pioneros en la implementación de lo que considera como Metáforas acústico-visuales: "Pese a que se hace necesaria una investigación más profunda en lo concerniente a la incidencia de estas corrientes acústico-visuales en Costa Rica, podemos empezar proponiendo al artista pionero en este campo, nos referimos a Manuel de la Cruz González Luján (1909-1986)" (2012, p. 35). Otro ejemplo lo podemos observar cuando Calvo afirma que: "Aunque son pocos los bocetos y obras concebidas a partir de metáforas musicales, sabemos que Manuel de la Cruz González se dedicó durante un tiempo a crear pinturas a partir de composiciones musicales: "Cuando viví en Venezuela quise pintar la música. Le di valores pictóricos a las notas musicales y así elaboré once cuadros basados en partituras" (AG-K)" (2014, p. 117). De ahí la importancia, no tanto de esta asociación de formas, sino de su parentesco simbólico con el uso de las

matemáticas: por qué era significativo en la pintura la correspondencia música-matemáticas-artes visuales.

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

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

Figura N° 1. Punto focal de *Blanco Interrumpido*.



Como se observa en la Figura N° 1, si se divide el ancho total del cuadro **A** (100 cm) por el número Phi ($\phi = 1.618[...]$), se obtiene 61.804697157 que es equivalente a la distancia de **B**; a su vez, al dividir este resultado por Phi, se consigue 38.1982059067, el cual es correspondiente a **C**. En este sentido, se puede determinar la razón que existe entre estos, donde A es a B como B es a C. Esta correspondencia es lo que determina la proporción áurea (o *divina*), tal como explica Frederick Malin: "La Proporción Divina se define como aquella en la cual la relación entre el mayor y el menor es igual a la que existe entre el mayor por un lado y la suma de mayor y menor por otro" (1984, p. 69). Así, queda establecida la relación matemática del número de oro en la pintura analizada.

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

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

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

El sentido *absoluto* es significativo pues es la particularidad de este arte, un estudio perfecto de la composición, las formas y los colores que remite a esa idea imperiosa. Hasta aquí se puede observar el claro interés de la obra por referenciar ese sentido de pureza, equilibrio, orden y perfección. Por ende, surgen otras interrogantes: ¿cuál es el propósito de tal manifestación pictórica?,

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

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

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

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

Esteban Calvo, propone cuál es la intención de las representaciones no-figurativas, al exponer la referencia de *Belleza Absoluta* en la pintura; según este,

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

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

Entonces, ya se pueden esbozar las relaciones sintáctico-semánticas de la pintura. El uso del blanco, el cuadrado, el rectángulo, así como la forma de la composición áurea, responden a una necesidad de representar un orden perfecto que, como vemos con Triana y Calvo, va dirigido a integrar al espectador con el cosmos. Esta idea de lo sublime, puro y equilibrado es presentada al espectador como paradigma de perfección cósmica.

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

Se puede afirmar que la pintura *Blanco interrumpido* (como obra no-figurativa) buscaba representar la *Belleza Absoluta y Máxima Perfección*, con el propósito de *integrar el ser humano al cosmos*, impulsado por esa *aspiración propia del ser humano*. Sin embargo, tras estas deducciones se encuentra una finalidad, planteada en la misma presentación de la obra. Como propone Alejandra

Triana, en la pintura de González, la belleza de la representación pictórica es una vía hacia la armonía espiritual:

Esta belleza -según lo mencionó- puede encontrarse en la naturaleza, así como en el arte; es necesario buscarla porque, oculta tras las apariencias y envuelta actualmente en un mundo caótico y materialista, es una de las pocas vías hacia el equilibrio cósmico, hacia la armonía espiritual y hacia la verdad (2010, p. 67).

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

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

Es un viejo sueño de los artistas que la creación de un entorno mejor y más bello promueva el surgimiento de un ser humano nuevo y más noble. [...] Pero tanto si se trataba de la estructura pictórica dinámica de los rusos o de la estructura estática de los holandeses, todo se orientaba a conseguir el máximo bien para la mayoría, una ambición utópica que se refleja simbólicamente en los temas de sus obras (Ruhrberg, 2005, p. 161).

En cuanto a lo anterior, es necesario considerar cuál era la situación mundial en el momento de la creación del texto pictórico de González; esto para comprender con claridad esta postura sobre la semántica de la pintura geométrica no-figurativa en Costa Rica. Así pues, las implicaciones sociales que

se generaban tanto a nivel mundial, centroamericano, así como su impacto a nivel local, tienen injerencia en el motivo que provocaban en la obra; sobre todo, determinar el conocimiento del artista respecto a las problemáticas contextuales que lo llevaron a la creación de esta referencia visual.

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

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

Esta manipulación no solo se reflejó a nivel económico, sino que, también tuvo impactos políticos en la región centroamericana, la cual -a su vez- enfrentaba distintos problemas bélicos. Todo esto significa un gran impacto a nivel social y cultural. Al respecto, Ericka Solano dice: "El contexto histórico de la década de los setenta está marcada por la guerra y las dictaduras en América Latina" (2014, p. 232), contexto que generaba su impacto en el territorio costarricense.

Por otra parte, la situación costarricense como país no militarizado promovía la idea de una realidad aislada del resto de países centroamericanos. Este pensamiento, en cierta medida equívoco, se hizo manifiesto incluso en la I Bienal Centroamericana de Pintura, donde se exponía *Blanco interrumpido* de González, en el Salón de honor. José Miguel Rojas, al estudiar la posición del jurado en dicho certamen, indica:

Dicho jurado se inclinaría por aquella obra de índole contestatario. Y dentro de ese marco la obra del guatemalteco Luis Díaz, un tríptico titulado "Guatébala 71", obra de corte informalista que de manera muy sutil, planteaba el drama político-militar de su país. Esa irrevocable decisión del jurado, inclinado por un tipo de propuesta identificable con una parte del área centroamericana en cuanto al fenómeno del militarismo y las dictaduras, explicaría que en términos generales no se interesaran por las propuestas por parte de Costa Rica, cuyas "obras no estaban dirigidas a objetivo alguno y, por lo tanto, no procedían de ningún medio ni apuntaban a ningún receptor. Resultaban ejecutadas porque sí, respondiendo sólo a la

distracción personal de los artistas y a su mayor o menor capacidad de absolver la pintura como un problema técnico" (1994, p. 7).

Sin embargo, se puede decir que esta decisión del jurado de considerar a Costa Rica y su pintura como asilada del panorama centroamericano, no es del todo asertiva, pues tanto los procesos globalizadores en los que el territorio costarricense se estaba involucrando, dentro del capitalismo real (que era parte de la manipulación estadounidense como dejó ver Zavaleta), así como los conflictos bélicos de los países vecinos, tenían sus consecuencias dentro de la realidad del país. Por otra parte, a pesar de la cierta estabilidad vivida a nivel local, Costa Rica no carecía de sus propios problemas socio-políticos, los cuales eran parte del contexto de la época de los años setenta. José Miguel Rojas señala que la nación se encontraba en plenos enfrentamientos sociales, los cuales manifestaban cambios ideológicos en la mentalidad del pueblo costarricense:

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

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

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

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

Esto es clave para entender cuál era la percepción que se tenía antes de realizar *Blanco interrumpido*, no solo por considerar la vida en esa época como *desordenada*, sino por pretender que el arte fuese paradigma-*utopía* de *orden* ante esta sociedad caótica. Sin embargo, hay que considerar que esto también puede suponerse como simple compensación de la abstracción como una huida de lo real; es decir, un ocultamiento que revela la necesidad de rebelión crítica y no ilusión. No obstante, se hace evidente que la pintura buscaba establecerse como una guía para el espectador, al llevar a este hacia la esencia del cosmos, ante la realidad poco satisfactoria que se experimentaba. Esto lo propone el mismo González Luján, quien no solo manifiesta ser consiente de ese ambiente difícil para el país, sino al afirmar que el objetivo del arte es traer la verdad, esa que se oculta tras prejuicios y *tabúes*:

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

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

Finalmente, es preciso señalar la forma como concluyó el periodo abstracto geométrico, en relación con el medio artístico costarricense. Dentro de la larga trayectoria del pintor, y de todas las propuestas plásticas en las que estuvo involucrado, es su periodo geométrico el que más lo representa y, a su vez, con el que irrumpe en la realidad de una Costa Rica poco afable a los cambios vanguardistas. Esos aspectos son una injerencia dentro la obra *Blanco interrumpido*; sin embargo, lo determinado por el artista no es de interés, sino solo su desarrollo pictórico no-figurativo geométrico donde se encuentra esta.

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

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

Aunque no se puede asegurar que este fuera el motivo por el cual González abandonó su propuesta no-figurativa, sí se podría afirmar que su abandono total de la abstracción geométrica es síntoma de cambio en el medio cultural latinoamericano. Esto ocurre solo ante el fin de la no-figuración costarricense, sino ante una nueva propuesta plástica que se contraponía a la abstracción, una nueva representación pictórica que se expone como neofigurativa.

Para María Alejandra Triana, más relevante que el abandono de la no figuración geométrica del artista, es la nueva figuración que realiza luego de este periodo; eso es lo que verdaderamente interesa, pues se proyecta como síntoma de cambio para el arte y la pintura. Así, se plantea -como posibilidad- el hecho de que las nuevas tendencias plásticas en la región eran reaccionarias ante propuestas plásticas de origen europeo:

"Pero, aunque menos romántica, tal vez la explicación más acertada sea el peso que había comenzado a tener en las artes latinoamericanas una tendencia que se oponía a las pretensiones universalistas y ascéticas de la abstracción geométrica. [...] De hecho, el fallo del jurado de la Bienal de 1971 fue síntoma del cambio que se estaba dando en el arte centroamericano" (Triana, 2010, p. 51).

Es decir, el fin de la no-figuración geométrica propone un cambio estético reaccionario, así como la neofiguración se presenta como oposición a su anterior forma plástica (la abstracción).

De esta manera, la obra *Blanco interrumpido* no solo es representante de la última etapa no-figurativa del artista, caracterizada por el equilibrio y orden de formas geométricas perfectas y colores planos, sino, a su vez, representación de un paradigma de una realidad alternativa armónica (*utopía espacio-temporal*) para una sociedad en desconcierto. Esta manifestación plástica cede ante

nuevas propuestas pictóricas en la región latinoamericana, así como dentro de la realidad nacional, dando paso a una nueva representación pictórica en la plástica del artista como es la neofiguración.

V. Conclusiones

El trabajo pictórico representante del arte no-figurativo en el país permite reconocer tanto sus particularidades plásticas en *Blanco interrumpido*, como una semántica de esta a través de la cual se evidencia su relación con el contexto socio-histórico. De esta manera, el estudio semiótico de la pintura permite considerar y comprobar las características con las cuales se da fin al periodo abstracto en la plástica costarricense.

Primero, a través de la obra *Blanco interrumpido* de Manuel de la Cruz González, clasificada como abstracción geométrica, se identifica cómo se percibe la última etapa de este estilo plástico en el país. Por ejemplo, se determina -como parte de esta tendencia- el uso de colores primarios que, dispuestos de manera plana (es decir, eliminando todo rastro de pincelada y textura en su factura) sugieren el trabajo depurado y preciso de la no-figuración geométrica. Aunado a esto aparece el uso de formas como el cuadrado y el rectángulo, las cuales establecen la geometría a la vez que permiten observar ese trabajo lineal y meticuloso en la pintura. El uso de formas como el cuadrado y el rectángulo se une al uso de las proporciones áureas para simbolizar equilibrio, organización, rectitud y perfección. Así, en esta búsqueda de una composición ideal se recurre a cromemas que referencian simbólicamente el cambio, la transición y la pureza, como es el blanco.

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

La obra es referente contextual de la Costa Rica de los años setenta, pues denota una visión idílica ante una percepción de la realidad social, cultural y nacional,

caóticamente connotada. A pesar de que el país no se hallaba en conflictos bélico-políticos, como el resto de la región centroamericana, sí tenía sus problemas sociales, económicos y culturales, para los cuales la obra funciona como paradigma de orden y belleza, lo cual se ve representado en la obra no-figurativa *Blanco interrumpido*.

El país, a la llegada de los artistas no-figurativos del extranjero (inicios de los sesentas), presentaba el acostumbrado modelo agrícola de su economía; esta característica socio-política se manifestaba culturalmente en un ambiente artístico adormecido. Por lo tanto, no es de extrañar que el cambio -en la plástica nacional- con la llegada de los artistas, coincidiera con el cambio en el modelo industrial. Este suceso económico traería sus consecuencias a nivel social, con una serie de manifestaciones como es el caso de las protestas por el agua en el proceso de centralización del Estado (SNAA fue el blanco de las luchas sociales); también, se da la lucha por los problemas de vivienda y enfrentamientos contra los empresarios autobuseros; asimismo, la lucha radical contra la firma del contrato con la transnacional norteamericana ALCOA (Aluminum Company Amalgamated) en los años setentas.

Estos cambios van a ser notorios en la pintura no-figurativa costarricense; así, por ejemplo, en el caso de *Blanco interrumpido*, se refiere a una utopía de la realidad, fuera de los afeamientos de la ciudad y la problemática social, mostrando un modelo de lo que debería ser o a lo que se debe llegar, avizorando las problemáticas por venir.

Finalmente, es posible observar como la obra (*Blanco interrumpido*) es referente visual del fin de la abstracción costarricense, pues es la máxima expresión de la geometría abstracta a la que llega Manuel de la Cruz González, con planos de color geométricos y dispuestos bajo estrictas reglas de composición y orden pictórico, así como una semántica utópica de orden social, posterior a la cual el artista abandona del todo la pintura no-figurativa.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, N. (1974). *Diccionario de filosofía*. (2.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Agesta, M. y Jorgelina-Ivars, M. (1989). La historiografía del arte: Principales corrientes y claves de lectura. Recuperado de <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/historiadelarteylacultura/Corrientes%20historiograficas%20-%20apunte.pdf> [Consulta 15 ago. 2015].

Alcaide-Ramírez, A. (2010). Cómo mirar un cuadro abstracto: Aproximación a la abstracción pictórica mediante el análisis de obras realizadas por mujeres. *Revista Creatividad y Sociedad*. 15 (5), 1-29. Recuperado de http://www.xtec.cat/alfresco/d/d/workspace/SpacesStore/15b5d3de-ff8f-435a-80d5-164c9bd4be75/creatividadysociedad_como%20mirar.pdf [Consulta 25 abr. 2015]

Ávila-Salas, M. (2014). La representación del impulso espacial geométrico en América Latina. Trascendencia universal e influencia en Costa Rica a lo largo del siglo XX, a la luz de la exposición *Constelaciones, FIA-14*, Museo Calderón Guardia. *III Coloquio internacional Repensar América Latina desde sus categorías culturales Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas*. Universidad de Costa Rica.

Barzuna-Pérez, G. (2005). *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000 EUCR*. San José: EUCR.

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

Bonell, C. (2000). *La divina proporción. Las formas geométricas*. Barcelona: Edicions UPC.

Calvo, E. (2014). Manuel de la Cruz González, su noción de "arte cósmico": la geometría, el color, la proporción y el concepto filosófico de creación. *Escena. Revista de las artes*. 72 (2), 101-121.

Carrere, A. y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Editorial Cátedra.

Corbalán, F. (2009). La proporción áurea, el diseño y la naturaleza". Giménez, J. (Ed.) *La proporción: arte y matemática*. (103-121). Barcelona: Editorial GRAÓ.

Chen-Sham, J. (2001). *Actas del simposio hacia la comprensión del 98: representaciones finiseculares en España e Hispanoamérica*. San José: EUCR.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. (2.^a ed.). Edición. Barcelona: Herder.

Consejo Superior Universitario Centroamericano. (1971). *Catálogo de la I Bienal Centroamericana de Pintura*. San José.

Gérard, G. (1997). *La literatura a la segunda potencia*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba.

González-Kreysa, A. (2007). *Historia general del arte*. San José: EUNED.

González-Kreysa, A. (2012). Música y artes visuales en Costa Rica. *Káñina. Revista de artes y letras*. 36 (Extraordinario), 33-36.

González, M. y Calvo, E. (Ed.). (2014). El arte como integración cósmica. *Escena. Revista de las artes*. 72 (2), 158-172.

Guardia, M. E. (2008). Treinta años atrás: la plástica nacional se introduce en las corrientes de vanguardia. *Escena. Revista de las artes*. 31 (63), 45-52.

Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Editores Arco.

Lucie-Smith, E. (1983). *El arte hoy: del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Cátedra.

Malin, F. (1984). *Mirar un cuadro: para entender la pintura*. (2.^a ed.). Madrid: H. Blume Ediciones.

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

Pozuelo, J. (2009). La isotopía. *Estructura del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 205-213.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*. 22 ed. Vol. 2. Tomo 2, 4, 5, 6, 7, 9 y 10. Colombia: ESPASA.

Rojas-González, J. M. (1994). *Salones Nacionales de Artes Plásticas 1972-1993: programa re-visión de un siglo*. San José: Museo de Arte Costarricense.

Rojas-González, J. M. (2003). *Arte Costarricense: Un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.

Ruhrberg, K. y Honnef, K. (2005). *Arte del siglo XX*. Köln: Taschen.

Solano-Brizuela, E. (2014). José Miguel Rojas en el contexto de la neofiguración: pintura y obra gráfica de 1984 a 1997. *Káñina. Revista de artes y letras*. 38 (2), 225-238.

Talens, J., Romera-Castillo, J., Tordera, A. y Vicente-Hernández, E. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Tresidder, J. (2003). *Diccionario de los símbolos: una guía ilustrada para imágenes, íconos y emblemas tradicionales*. México, Distrito Federal: Grupo Editorial Tomo.

Triana-Cambronero, M. A. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. San José: Fundación Museos del Banco Central.

Vargas-Flores, M y Sáenz-Castro, I. (1979). *50 años de labor pictórica de Manuel de la Cruz González*. (Tesis de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Pintura). Universidad de Costa Rica, Sede Rodrigo Facio.

Zavaleta, E. (1994). *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*. San José: Museo de Arte Costarricense.