

JOSÉ MIGUEL ROJAS EN EL CONTEXTO DE LA NEOFIGURACIÓN: PINTURA Y OBRA GRÁFICA DE 1984 A 1997

*José Miguel Rojas in the context of Neofiguration: Painting and work
chart of 1984 to 1997*

*Ericka Solano Brizuela**

RESUMEN

El presente artículo pretende mostrar el desarrollo de la neofiguración en Costa Rica, a partir de la I Bienal Centroamericana de Pintura, al estudiar la propuesta estilística del artista costarricense José Miguel Rojas. Se aborda el auge de la neofiguración en Costa Rica luego de la I Bienal Centroamericana de Pintura a través del fallo del jurado y de las teorías propuestas por la crítica del arte Marta Traba. Se incluye una consideración a los escritos de José Miguel sobre la plástica costarricense y el pensamiento de Traba. Finalmente, se estudian las pinturas y obras gráficas de Rojas con un enfoque en el estudio de su obra a los años comprendidos entre 1984 y 1997.

Palabras clave: José Miguel Rojas, neofiguración, arte costarricense, Marta Traba, I Bienal Centroamericana.

ABSTRACT

This article aims to show the development of the neofiguration in Costa Rica, from the I Bienal Centroamericana de Pintura, with the study of the proposal by the costarrican artist José Miguel Rojas. It deals with the rise of neofiguration in Costa Rica, after the jury's verdict at the I Bienal Centroamericana de Pintura, and the theories proposed by the art critic Marta Traba. The writings of José Miguel on costarrican art and the thoughts of Traba are also taken into consideration. Finally, paintings and graphic works of Rojas are studied between 1984 and 1997.

Key Words: José Miguel Rojas, neofigurative, Costa Rican art, Marta Traba, I Bienal Centroamericana.

* Universidad de Costa Rica, Bachiller en Historia del Arte. Costa Rica.
Correo electrónico: solanoericka@gmail.com
Recepción: 16/09/2013. Aceptación: 17/03/2014.

1. Introducción

La carrera del artista costarricense José Miguel Rojas (n. San José, 1959) constituye ya más de tres décadas, dentro de las cuales ha incursionado en la utilización de una amplia variedad técnica y compositiva a través de la apropiación de diferentes lenguajes plásticos. En lo que respecta a su temática el artista ha desarrollado dentro del marco de lo grotesco una obra con metáforas sobre el poder político, religioso e incluso con implicaciones morales. En esta investigación se pretende abordar los inicios de la carrera de José Miguel Rojas así como parte de su formación académica con el fin de relacionar su producción con el desarrollo de la neofiguración en Costa Rica. De esta forma se ha delimitado el estudio sobre su obra al periodo que comprende de 1984 hasta 1997. Esta periodización abarca desde su primera exposición titulada *Los insepultos* hasta la beca del D.A.A.D (1992- 1995); aunque se relaciona esta última a manera de conclusión con las series *Amatorio* y *Corpus* de 1997.

A propósito de la neofiguración dentro de la plástica costarricense se ha señalado que esta surgió como resultado de la I Bienal Centroamericana de Pintura realizada en 1971. Así lo señaló el historiador del arte Carlos Guillermo Montero, quien considera que a partir del evento mencionado surgió la neofiguración así como la resistencia a la penetración cultural desde los centros hegemónicos del periodo comprendido entre 1965 a 1971, agrega Montero que estas posiciones fueron tan radicales que dieron “como resultado una oposición a las tendencias no figurativas que caracterizaron la década de los sesentas” (1986: 85). Considerando lo anterior se propone abordar la propuesta estilística en la obra de José Miguel Rojas a partir de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se relaciona la obra plástica del artista José Miguel Rojas con el auge de la neofiguración en Costa Rica a partir del fallo del jurado de la I Bienal Centroamericana de pintura? Entiéndase con respecto a la pregunta de investigación que al referirnos al fallo del jurado se toman en cuenta las teorías de Marta Traba (estética

del deterioro, estética de la resistencia, área cerrada y área abierta) y como estas justifican la inclinación de la crítica por la neofiguración.

Contextualizar la obra de Rojas a partir del auge de la neofiguración en el país permitiría establecer una relación entre la I Bienal Centroamericana de Pintura y la obra del artista. Asimismo, esto permitiría confirmar la afirmación de Carlos Guillermo Montero con respecto al rechazo de la abstracción en oposición a la neofiguración como reacción de los cambios sufridos entre 1965 y 1971.

Por último, para el desarrollo de la investigación se propusieron los siguientes objetivos: i. Exponer el desarrollo de la neofiguración en el arte costarricense a partir de 1971, cuando se realizó la Primera Bienal Centroamericana de Pintura y hasta mediados de la década del noventa. Esto con el fin de abordar el contexto neofigurativo del arte costarricense considerándose para ello las teorías de Marta Traba. ii. Evidenciar a partir de los textos escritos por José Miguel Rojas como interpreta y articula este artista su discurso sobre el arte costarricense desde la Primera Bienal Centroamericana hasta mediados de la década de 1990. Con el propósito de definir la situación en la cual se coloca el artista dentro de la plástica costarricense. iii. Estudiar la pintura y la obra gráfica producida por José Miguel Rojas entre 1984 y 1997, a fin de abordar los aspectos estilísticos de su producción a lo largo de este periodo.

2. La Neofiguración en el arte costarricense: a partir del contexto de la I Bienal Centroamericana

A continuación se aborda la I Bienal Centroamericana de Pintura tomando en consideración por un lado la postura del jurado así como las bases del certamen; por otro lado, considerándolo solamente desde el ámbito de la plástica costarricense, el cual a su vez se limitará a la participación de los invitados al Salón de Honor por Costa Rica: Manuel de la Cruz (n.

1909- m. 1986) y Francisco Amighetti (n. 1907- m. 1998).

La I Bial Centroamericana de Pintura fue celebrada del 15 al 25 de setiembre de 1971 en la actual Biblioteca Nacional, el evento fue organizado por el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) conformado por los rectores de las universidades centroamericanas. En las bases del certamen quedó estipulado que se otorgará un gran premio centroamericano de pintura, así como cuatro premios nacionales a la mejor pintura de cada uno de los países participantes. Dichos premios debían ser asignados por un jurado de cinco miembros, compuesto por los siguientes críticos y artistas latinoamericanos: Marta Traba (n. Argentina, 1930- m. 1983), José Luis Cuevas (México, 1934), Fernando de Szyszlo (n. Perú, 1925), Armando Morales (n. Nicaragua, 1927- m. 2011) y Oswaldo Guayasamin (n. Ecuador, 1919- m. 1999).

En esta ocasión el jurado le otorgó el Gran Premio Centroamericano de pintura al artista guatemalteco Luis Díaz (n. 1939) por su obra *Guatebala* (Tríptico que se encuentra desaparecido). En lo que respecta a los premios nacionales el jurado se negó a concederle uno a Costa Rica, ya que consideraba que obras como las de los participantes Lola Fernández (n. 1926), Rafael Fernández (n. 1935) y Jorge Manuel Vargas (n. 1942) a pesar de su aceptable nivel técnico no eran más que “un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo” (Traba, De Szyszlo y Cuevas, 1971: 25). La decisión del jurado fue justificada al afirmar que era su preocupación “emitir un fallo que además de tener en cuenta la calidad objetiva de las obras tomara en consideración su significado dentro del contexto nacional y latinoamericano” (Traba, De Szyszlo y Cuevas, 1971: 25). Lo anterior con el propósito de estimular búsquedas dentro de las artes plásticas que “muestren simultáneamente una asimilación del lenguaje contemporáneo de la pintura con la urgencia de expresar contenidos que revelen la situación del artista en su medio y la honesta necesidad de comunicarlo” (Traba, De Szyszlo y Cuevas, 1971: 25).

El fallo del jurado evidenció la influencia de la crítica Marta Traba debido al rechazo de esta por lo que consideraba la inseguridad de los artistas, quienes por seguir la moda actúan en desconexión parcial o total de los medios donde viven (Traba, 2005: 225). Traba criticaba en los artistas latinoamericanos, como Lola Fernández, que se vinculaban a las vanguardias europeas y estadounidenses “su pérdida progresiva de la obra de arte como signo” (Traba, 2005: 225). Esto porque la crítica colombo-argentina, siguiendo las lecciones de Jan Mukarovsky¹ (n. República Checa, 1891- m. 1975) explica que la obra de arte debe ser un conjunto de tres partes: la obra material; el objeto estético, que ocupa el puesto de significado y finalmente la relación entre las partes anteriores, la cual se refiere al contexto total de los fenómenos sociales en los cuales se producen las obras. Siendo así, el objeto estético debería arraigarse en la conciencia colectiva, si se crea siguiendo modelos ajenos al medio carece de ese arraigo y en consecuencia carece de un poder de comunicación. Esta dependencia paralizaba según Traba a todos los países centroamericanos, considerando la región incluso como “banana republics” en inútiles intentos de liberación (Traba, 2005: 169).

En el medio costarricense el fallo ha sido interpretado como una reacción contra la pintura no figurativa. Esto porque el pintor José Luis Cuevas en conjunto con la crítica Marta Traba constituyeron “el impulso más fuerte de retorno a la figuración, así como el frente de oposición a las tendencias no figurativas que habían penetrado el arte de América Latina” (Montero 2012: 86). De esta manera se desarrolla un debate en torno a la importancia de la figura en el arte latinoamericano, derivando en la consideración de la neofiguración como el frente que se opone a la penetración cultural y que se vincula con el contexto latinoamericano (Montero, 1986: 120).

Esta interpretación de la neofiguración en relación con el concepto de lo latinoamericano fue desarrollada por Marta Traba a partir de lo que ella denominaba las áreas cerradas y las áreas abiertas. Las áreas cerradas correspondían a países como: Perú, Bolivia y México; estas eran consideradas naciones con una amplia raigambre

cultural sostenidas por sus tradiciones indígenas (como es el caso de los países andinos) y motivados por la negritud (como los caribeños). Estas naciones fueron mucho menos receptivas al influjo de las nuevas propuestas surgidas en Europa y Estados Unidos así como las expectativas universalizadoras (Traba, 2009: 13²). En contraposición encontramos que las áreas abiertas, entiéndase Argentina, Chile, Uruguay, etc.; eran “naciones más complejas en su perfil étnico, producto de una fuerte corriente inmigratoria y con horizontes culturales indefinidos” (Flores, 1986: 48).

A propósito de las áreas abiertas y cerradas al estudiar la I Biental Centroamericana de Pintura desde la óptica del ámbito costarricense se toma en consideración la participación de los artistas invitados al Salón de Honor: Manuel de la Cruz González y Francisco Amighetti, ya que su obra expuesta en la I Biental fue interpretada por el jurado siguiendo los lineamientos de Traba con respecto a las áreas abiertas y cerradas. En el caso del primero este había regresado a Costa Rica luego de haber vivido en el “agitado ambiente cultural venezolano y de haber dedicado más de dos años a un incesante trabajo creativo en torno a la abstracción geométrica” (Triana, 2010: 50). Manuel de la Cruz exhibió en el Salón de Honor sus lacas: *Síntesis del ocaso*, *Blanco interrumpido*, *Amarillo continuo* y *Negro interrumpido*; las mismas recuerdan las áreas abiertas a las que se refiere Traba³ razón por la cual las obras fueron criticadas. Y en consecuencia luego de este acontecimiento Manuel de la Cruz abandonó la abstracción geométrica (Triana, 2010: 50- 51).

Por su parte Francisco Amighetti quien en esa época se dedicaba a la cromoxilografía y cuya obra estuvo influenciada por un acento expresionista, expuso: *Conversación*, *La niña y el viento*, *Mujer*, *Carnaval trágico* y *Las beatas y la virgen*, con las cuales ganó elogios por parte del jurado al considerarlo como un representante ejemplar del arte en Costa Rica. Incluso se reconoció en Amighetti “la resistencia a la penetración y una universalidad a partir de lo local” (Montero, 2012: 87), en este sentido su obra estaba en correspondencia con

la sensibilidad contemporánea al introducir al arte costarricense un rasgo visual cosmopolita pero con características regionales. Esta interpretación de la obra de Amighetti estuvo influenciada igualmente por el pensamiento de Marta Traba, quien consideraba que la gráfica en la década de los setenta “responde a un comportamiento tradicional de utilización de medios conocidos y mantiene una invariable confianza en el poder de comunicación del lenguaje simbólico” (Traba, 2009: 17). De forma similar al tratamiento que le da a la obra de Amighetti, Traba habla sobre la labor de José Luis Cuevas en el dibujo al señalar el impacto que en la década de los setentas causó la obra del mexicano en el arte latinoamericano y la importancia del mismo “para el nacimiento del dibujo con fuerza de género y con amplia capacidad comunicativa” (Traba, 2009: 17).

Asimismo Marta Traba desarrolló los conceptos de *estética del deterioro* y *estética de la resistencia*. Traba comenzó a llamar *estética del deterioro* al proceso por el cual se desarrollaron en Latinoamérica las vanguardias que caracterizaron al arte de la década de 1960, como producto del auge internacionalista. En oposición al proceso antes mencionado la crítica propuso la *estética de la resistencia* la cual fue más exitosa en las áreas que denominó como cerradas, es importante que esta *estética* propuso el retorno al dibujo, la exploración del humor, el erotismo en el arte y la “nacionalización” del arte pop conectándolo con contextos locales específicos (Bazzano- Nelson 2005: 28- 29). En este sentido la crítica colombo-argentina propone a los artistas latinoamericano recuperar la función significativa del arte, en su opinión al crear los objetos estéticos siguiendo modelos ajenos al medio los mismos carecen de ese arraigo y en consecuencia de un poder de comunicación.

En Costa Rica el concepto de la *estética de la resistencia* propuesto por Traba influyó en las propuestas neofigurativas de los artistas. Estos recurrieron en sus obras a la utilización de la gráfica y en algunos casos del erotismo, además desarrollaron un interés por comunicar aspectos del contexto social. En este periodo la

repercusión de la gráfica es determinante con la creación en 1976 del CREAGRAF (Centro Regional de las Artes Gráficas: 1976- 1988), bajo el auspicio de la OEA (Organización de Estado Americanos), la Universidad de Costa Rica (UCR) y el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.

Entre los artistas que participaron en el taller CREAGRAF se encontró Fernando Carballo Jiménez (n. Costa Rica, 1941), este fue uno de los artistas que produjo obra con tendencia neofigurativa al trabajar el tema de la corporalidad humana con un intenso expresionismo. Sus figuras cargadas de erotismo y de la estética de lo grotesco tienen la apariencia de masas escultóricas por medio de los volúmenes que crea a través de la acumulación de grises. Sobre su producción Carballo menciona que la misma está ligada con una profunda necesidad de comunicar y compartir su punto de vista del mundo por lo cual trata en sus figuras una realidad deformada (Chavarría, 1998: 1). Entre las obras representativas de la primera etapa de Carballo (1975- 1985) encontramos *Mujer con flor* (1978) y *La madre* (1978). En este periodo el artista trabaja la xilografía así como el dibujo, posteriormente la fuerte inclinación por lo gráfico llevará al artista a experimentar con otras técnicas como el grabado, la tinta con plumilla y las tintas de impresión offset (Rojas, 1998: 3).

A propósito de la utilización del recurso expresionista en la obra de Carballo esta tendencia se ha interpretado como una influencia del artista Francisco Amighetti especialmente a través de sus cromoxilografías. Dicha influencia es aplicable no sólo a la obra de Carballo sino en general a los artistas que desarrollaron la neofiguración luego de la década de 1971. No obstante, debe tenerse en consideración que el desarrollo de la neofiguración no estuvo condicionado a la obra de Amighetti ni que este haya sido un referente único, pero sí que se perfiló como uno de los más importantes debido a su interés por lo social y por ser uno de los precursores del expresionismo en Costa Rica. Sobre las relaciones entre Carballo y Amighetti este último escribió para el catálogo

de la muestra *Dibujos y grabados* presentada por Carballo en la Sala de Artes y Letras en 1972 lo siguiente: “Su dibujo no se rige por el elemento gráfico de la línea con su sinuosa vida propia. Carballo usa con preferencia el medio tono, y llega a la forma en una acumulación de grises, dentro de un concepto pictórico del dibujo” (Rojas, 1998: 6).

En el texto de Amighetti se evidencia el interés que Carballo comenzó a desarrollar hacia lo pictórico y que posteriormente lo llevó a incursionar en el color hacia 1980 creando imágenes como *Custodia* (tinta offset y acrílico sobre papel, 1980). Sin embargo, su obra a color no perdió el acento gráfico hasta aproximadamente 1984 con pinturas como *Ulama* (1992), momento en el que se le considera dentro del ámbito de la pintura y por lo tanto en una nueva etapa de su carrera en la cual sus imágenes se tornan menos agresivas e inclinándose por formas más sugerentes y sutiles (Rojas, 1998: 6).

En relación con lo anterior, es evidente que el interés a partir de la década de 1970 por la relevancia de la figura y el rechazo de la abstracción en la plástica costarricense tuvo entre sus detonantes la I Biental Centroamericana de Pintura, así como las ideas impulsadas por la crítica Marta Traba. Todo ello relacionado con la búsqueda o articulación de un concepto de arte latinoamericano libre del colonialismo que implican las influencias imperialistas como lo son Estados Unidos y Europa. Además, el fenómeno de la gráfica estuvo en ascenso desde principios de los sesenta en Latinoamérica gracias al pensamiento de Traba así como la organización de bienales y certámenes en diversos países.

3. Escritos de José Miguel Rojas a propósito del arte costarricense

El fallo del jurado en la I Biental Centroamericana de Pintura que le otorgó el premio a *Guatabela* de Luis Díaz no fue para José Miguel un error, como sí lo fue “el querer generalizar la realidad de un país en relación a todo un contexto” (Rojas 1990). En

la opinión de Rojas el jurado al esperar de Costa Rica una obra forzosamente política se colocó en una posición dogmática y politizada, generalizando la situación centroamericana juzgó que la representación costarricense estaba descontextualizada del drama centroamericano, sin darse cuenta de que las obras eran un producto vinculado con su propia realidad.

No obstante, José Miguel reconoce la importancia que tuvo este evento para el posterior desarrollo del arte costarricense. Señala la década de 1960 como un periodo en el cual los artistas experimentan diversas tendencias dentro de la abstracción, mientras que en la década de 1970 abandonándose estas búsquedas estéticas la pintura se orienta hacia una óptica de lo estético visto como un elemento de interés social, esto con base en la importancia que adquiere el tema del paisaje urbano en la pintura (Rojas, 2003: 107).

En este contexto para Rojas la obra expresionista de Amighetti cobra importancia, al mismo tiempo que le da continuidad a la estética expresionista que inició con el Álbum de grabados de 1934⁴ y con la obra de Max Jiménez, así como a la figuración desarrollada por Jorge Gallardo (n. 1924– m. 2002) sobre todo con sus dibujos. En Latinoamérica la corriente neofigurativa cobra relevancia como reacción a la realidad violenta en que se vive y los artistas costarricense neofigurativos se ubican dentro de esta corriente (Rojas 1990). Entre los artistas costarricenses de esta tendencia José Miguel destaca a Claudio Carazo (n. 1943), Otto Apuy (n. 1949), Carlos Barboza (n. 1943), Fernando Carballo, Fernando Castro (n. 1955), Rudy Espinoza (n. 1953) y Gerardo González (n. 1947).

Continuando con la contextualización de la neofiguración en Costa Rica, paralelamente al taller CREAGRAF se crea en la Facultad de Arquitectura de la UCR el taller Arquitraba en el que imparte lecciones el grabador chileno Juan Bernal Ponce (n. 1938 - m. 2006), el cual enriquece la plástica costarricense desde la estética de lo grotesco así como la óptica de la violencia tratada con ironía. Igualmente el guatemalteco Roberto Cabrera⁵ (n. 1939)

aborda lo grotesco en su obra pero en su caso se convierte en un documento de denuncia (Rojas, 2003: 156). Particularmente la obra de Cabrera causó un gran impacto en José Miguel, sobre todo con la exposición que presentó este artista en Costa Rica en 1986⁶.

Sobre la estética caracterizada por lo grotesco el mismo José Miguel Rojas la considera como otra de las consecuencias de la I Bienal Centroamericana de Pintura, lo grotesco es abordado desde la neofiguración por el mexicano José Luis Cuevas con sus dibujos de *La condición humana* (1954—1956), el guatemalteco Arnoldo Ramírez Amaya (n. 1944) con obras como *Sobre la libertad, el dictador y sus perros fieles* (1974), el venezolano Jacobo Borges (n. 1931), los colombianos Alejandro Obregón (n. 1921) y Luis Caballero (n. 1945, m. 1995), etc (Rojas 1990). Así como los artistas nacionales Francisco Amighetti, el grabador Juan Luis Rodríguez (n. 1934) fundador del taller de grabado CREAGRAF, Fernando Carballo y Carlos Poveda (n. 1940), este último con sus dibujos sobre papel que realizó entre 1960 y 1975 en los cuales retrata la figura humana, los Icaros, las aves en vuelo y algunas nubes (Rojas, 1996: 92⁷).

En general esta tendencia latinoamericana neofigurativa tiene como referentes según Damián Bayón⁸ a Francis Bacon (1909 -1992), Jean Dubuffet (1901 – 1985) y Willem de Kooning (1904 –1997). Tres de los *Cuatro monstruos cardinales* como los denominó Marta Traba, el otro fue José Luis Cuevas. Traba interpretó la neofiguración de Cuevas, así como las propuestas de Bacon, Dubuffet y De Kooning como obras que “se desembarazan del propósito de flagelar o denunciar algo mediante la perversión de la figura. Esta falta de voluntad fustigante o moralizante separa de manera radical la obra de los figurativos del primer medio siglo de la neofiguración” (Traba 1965: 79).

En América Latina cada uno de *Cuatro monstruos cardinales* ejerció su influencia, por lo que no resulta extraño que el pintor José Miguel Rojas los tomara como modelos de su lenguaje artístico para expresar una realidad

costarricense. En su obra Rojas recurre al espacio dislocado y al lenguaje corporal de Francis Bacon considerando sobre todo sus variaciones del papa *Inocencio X* y la pincelada caligráfica del expresionismo abstracto neoyorquino. Asimismo, junto a estos referentes coloca José Miguel a las visiones oscuras de Francisco de Goya (n. 1746- m. 1828, España) (Goldman 1989:). A propósito de este último es a través de sus grabados *Los desastres de la guerra* como influye en los artistas latinoamericanos entre ellos José Miguel, quien considera que Goya “no solo llega a testimoniar un hecho histórico, sino toda la irracionalidad del hombre que, enfermo de ansiedad de poder, es capaz de cometer los actos más irracionales y brutales” (Rojas 1990). Goya es en la opinión de José Miguel un referente esencial para entender la neofiguración latinoamericana.

Dentro del contexto de la neofiguración la obra de Fernando Carballo se convirtió para José Miguel en uno de sus referentes. Así, para la década de 1980 considera José Miguel como uno de los mayores aportes para el arte costarricense la obra gráfica de Carballo, ya que a través de este artista el dibujo en su máxima expresión de lo grotesco y la violencia se muestra en el país de manera decisiva y contundente (Rojas 2003: 167- 168); por ejemplo en sus dibujos negros y con tinta *offset* como *Familia* (1982).

José Miguel se sintió impresionado por Carballo desde la primera vez que vió sus obras, cuando en 1978 siendo aún estudiante de la UCR pudo apreciar los dibujos en blanco y negro de Carballo que se expusieron en la Escuela de Artes Plásticas. Sobre este acontecimiento José Miguel declaró en 1998 para la exposición retrospectiva de Carballo organizada por el Museo de Arte Costarricense lo siguiente:

A partir de ese momento, su nombre completo: Fernando Carballo, pasó a formar parte de mi obsesivo y privado compendio de elegidos. Aquellos dibujos a tinta: La Madre, aquella mujer empujada por el viento, palpando su vientre, o aquella otra sosteniendo delicadamente una flor, o aquel hombre como evocaciones de los retratos de Holbein o Durero pero, descompuestos o enfermos por su propio yo carcomiéndoles como un gusano las entrañas, y sacándoles su más horripilante

retrato, se convirtieron en mí en perseguidoras y oscuras visiones.

Aquellos cuerpos enfermos, dolidos, aquellos dibujos negros, certeros se incrustaron en mí desde entonces y allí se quedaron mordiendo mi sombra. Yo, intuitivamente, equivocado o no, insomne, evasivo, sigo persiguiendo a ese Carballo, lo sigo reclamando, lo busco por las esquinas, sigo su rastro (Rojas, 1998: 4).

Los cuerpos torturados de Carballo tienen para José Miguel ciertas evocaciones de los grabados de Goya. No obstante, Rojas está consciente de que Carballo tiene como referente directo la pintura de Max Jiménez así como la obra gráfica de Amighetti. Finalmente, para José Miguel la obra de Fernando Carballo es una prolongación del expresionismo que inició en Costa Rica con la generación de artistas que participaron en el Álbum de grabados de 1934, según José Miguel con esta producción del 34 arranca la figuración siendo expresionista y como una tentativa de explicar la realidad social.

4. **Pintura y obra gráfica de José Miguel Rojas de 1984 a 1997**

En lo que respecta a su formación José Miguel Rojas realizó estudios en retrato en la Casa del Artista entre 1973-1975, su profesor en esta institución fue el húngaro Esteban Nylas. Esta formación académica consistió en la realización de dibujos con carboncillo o lápiz sobre papel periódico, en los cuales se le proponía a los alumnos iniciar con ejercicios básicos como círculos, elipses, etc., para pasar luego a la realización de detalles como orejas, ojos o nariz y una vez dominado esto se trabajaba en el retrato. Con la realización de los retratos se hacía énfasis a la observación sobre todo porque se buscaba lograr el parecido con lo que se observaba, una necesidad que no es tan imperante cuando se dibuja cualquier otro aspecto temático. Este interés por la observación fue un ejercicio en el que también le insistiría la artista Dinorah Bolandi (n. 1923, m. 2004). Finalmente, de su paso por la Casa del Artista José Miguel reconoce la influencia de estos

estudios para la importancia que tomará el retrato en sus obras posteriores, por ejemplo en su serie *Obra reciente* cuyo interés temático fue el rostro como evidencia *El candidato* (pintura industrial de aceite sobre yute; 1985⁹).

Durante este periodo Rojas entró en contacto con otras disciplinas entre ellas la escultura, la pintura, la cerámica y la tiza pastel, pero sin practicarlas. También se vinculó con artistas que en esa época se encontraban impartiendo lecciones como Carlomagno Venegas (n. 1946, m. 1988), Ricardo Morales (n. 1935- m. 2002) y Carlos Salazar Ramírez¹⁰ (n. 1954). Para 1978 José Miguel ingresó a la Universidad de Costa Rica a la Escuela de Artes Plásticas, donde se graduó con Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en pintura en 1985.

En 1984 presentó en La Plaza de la Cultura¹¹ su primera exposición *Los insepultos*¹², esta muestra comprende un compendio de obras con técnicas mixtas en las cuales trata el tema del anonimato urbano. Sobre la temática de la exposición la misma fue reseñada por Emilia Prieto de la siguiente forma: “Muchas cosas que constituyen un soliloquio diario e inacabable con nuestro fuero íntimo como personas atrapadas por realidades sociales cada vez más absurdas y confusas, forman la temática y a la vez la denuncia, que con su exposición *Los insepultos*, presenta José Miguel Rojas” (Prieto 1984). Siendo así que *Los insepultos* son interpretados por Emilia Prieto como aquellos personajes decadentes, autómatas producto del anonimato urbano que presenta José Miguel en pinturas como *El subordinado* (pintura industrial de aceite, picaporte sobre madera; 1984) y *La bestial condición humana* (pintura industrial sobre tela; 1984).

El contexto histórico de la década de los setenta está marcada por la guerra y las dictaduras en América Latina. Para Rojas estos acontecimientos influyeron en la producción de obras contestatarias dentro de la plástica costarricense como es el caso de Rudy Espinoza, Fernando Carballo, Rolando Faba, Néstor Zeledón y Francisco Amighetti. La producción plástica de José Miguel sigue el camino de este arte contestatario influenciado por la figura de

José Luis Cuevas a través de la interpretación que Marta Traba le diera a la obra del mexicano¹³. Para José Miguel la realidad que lo rodea y define como individuo dentro de la sociedad no es posible apartarla de su producción artística, por lo tanto considera que si la realidad que lo rodea es agresiva, hostil y mezquina en su aspecto humano, esa será la realidad que retratará (Rojas 1992).

Con respecto a la neofiguración en *Obra reciente* el artista se mantuvo en esta tendencia recurriendo a las técnicas de posguerra: al *action painting*, al *dripping* y el tachismo; trabajando con técnicas mixtas como: la tiza pastel, el collage, grafitos, mecanografía, óleo, tinta china, etc. Continuando en la tendencia de experimentación técnica y compositiva José Miguel presenta su serie *Transgresiones* que se conoció con el nombre de *Variaciones sobre un caballero con la mano en el pecho* (Rojas s. f.). En esta serie Rojas convirtió a la imagen en un blanco de violencia, la muestra estuvo compuesta por obras figurativas como *Transgresiones I* (acrílico, fotocopia y tinta sobre papel; 1986), así como las variaciones de la figura del El Greco al introducir lenguajes como el *expresionismo* de “*Transgresiones*” (acrílico y impresión off set sobre papel; 1989) y el *pop art* en “*Transgresiones 4*” (acrílico, fotocopia y tinta sobre papel, 1986).

Esta serie expuesta en 1986, pero sobre la que continuó trabajando hasta 1992, evidencia lo que Rafael Cuevas Molina denomina como *lo oscuro* en el trabajo de José Miguel Rojas. Debido a que el pintor “ha ido conformando un universo de imágenes que hurgan en lo que no se ve o no se quiere ver, porque está relacionado con una dimensión oscura de lo que, desde otro ángulo, puede ser presentado como atractivo, bello y glamoroso” (Cuevas 2008). En este sentido para Cuevas Molina *lo oscuro* es un concepto central que se expresa en la composición. Esta característica en la pintura de Rojas, se relaciona con la tendencia hacia lo grotesco que se desarrolló en Costa Rica durante la década de 1970.

Dentro de la tendencia de lo grotesco y con el lenguaje de la neofiguración en el tono

denunciante de Roberto Cabrera expone José Miguel su serie *Imágenes del poder* en la Galería Nacional de Arte Contemporáneo en 1989¹⁴, año en el que recibe la Mención de Honor en el Salón nacional de pintura del Museo de Arte Costarricense. Sobre la temática en las *Imágenes del poder* en el catálogo de la exposición se relaciona esta serie con *Los insepultos* ya que en la exposición de 1984 el artista evoca a las víctimas y a los victimarios que conforman los dos polos de sus tipos urbanos; mientras que en *Imágenes del poder* es una continuación del concepto de victimario al presentar a unos personajes llamados *Custodios*. Estos individuos *encorbatados*, como los denominó José Miguel, son imágenes de las que se apropió en revistas y periódicos para expresar sobre todo en blanco y negro a través de planos simplificados sus semblantes (Goldman 1989¹⁵).

Temáticamente *Imágenes del poder* es una extensión al mismo tiempo que una separación del anonimato trabajado en *Los insepultos* al presentar sus figuras con una distorsión que las vuelve fantasmagóricas pero que al mismo tiempo el espectador es capaz de reconocer. En la pintura *Ensayando la muerte* (acrílico sobre tela, 1988) se muestran los rostros de hombres poderosos que identificamos por el uso del traje oscuro, la corbata y la camisa blanca. Estos personajes *encobartados* tienen un impacto en las sociedades que controlan, representan por ello fuerzas sociales identificables que pertenecen a la subcultura del dinero y el estatus (Goldman 1989). Así, en sus personajes deformados como *En su trono* (acrílico sobre tela, 1989) y *En su despacho* (acrílico sobre tela, 1989) se revela el poder como desgarrador del ser humano. Se evidencia la transformación de estos hombres en “rotundos depredadores del poder, políticos monstruosos, que exhibían morbosamente todas sus ambiciones, excrecencias y demás vicios ocultos” (Ordoñez 2007).

A inicios de la década de 1990 José Miguel exhibe primero en 1991 su serie *Misericordia* en la Galería Enrique Echandi y luego en 1992 *Sobre los ángeles* en el Instituto Goethe. En las dos series como lo hiciera anteriormente desarrolla su obra desde el lenguaje neofigurativo, junto

a lo matérico. A propósito de las pinturas que componen *Misericordia* Roberto Cabrera menciona en el catálogo de la misma, que estas:

siguen la tónica también, de ese arte de transición que en el plano internacional se experimenta con la llamada posmodernidad en la cultura occidental: arte de recuperación crítica y de rechazo irónico al mismo tiempo, de muchos de los elementos formales y simbólicos en la pintura que viene desarrollándose desde principios de siglo con los primeros rompimientos cromático-expresionistas, hasta los planteamientos objetual-conceptualistas de los años sesenta (Cabrera 1991).

En la serie *Misericordia* se evidencia la influencia de la imaginería manierista española, del barroco y del arte colonial latinoamericano, así como los objetos populares de lo religioso que se enmarcan en lo kitsch; las cuales en algunos casos como el de Diego Velázquez son absorbidos por Rojas a través de la reinterpretación de Francis Bacon, al igual que sucede con otras de sus referencias. En sus pinturas *Cristo con corona de espinas* (acrílico sobre tela; 1990-91), *Piedad* (acrílico sobre tela, 1991), *Virgen del Carmen* (acrílico sobre tela, 1991) y *La coronación de la Virgen* (acrílico sobre tela; 1991) José Miguel trata sobre “la imagen del poder más arraigada en la mentalidad y la gestualidad de nuestros países: la de la ideología en imágenes religiosas” (Cabrera 1991). Así por ejemplo, el artista pretende una reflexión sobre la sacralización y el fanatismo con su obra *La coronación de la Virgen*, a través de la apropiación de la pintura al óleo del mismo nombre realizada en 1651 por Diego Velázquez (n. España, 1599 –m. 1660). De manera que esta iconografía religiosa es presentada por Rojas como una práctica que define en gran parte la identidad cultural del país, similar a lo que ocurre con el fútbol como evidencia en la pintura.

En 1992 José Miguel obtiene una beca por parte del Servicio de intercambio alemán (DAAD: Deutscher Akademischer Austauschdienst) para llevar a cabo un proyecto en gráfica sobre Holbein: *La danza de la muerte*. Esta beca finaliza en 1995 y un año después exhibe en Costa Rica *La danza de la*

muerte en la Galería Roberto Lizano con las piezas que fueron trabajadas como parte de la beca D.A.A.D (1992-1995) en la ciudad de Hannover, Alemania (Rojas s. f.). En la serie *Sobre los ángeles* que realizó como homenaje a Rafael Alberti basándose en su poemario *Sobre los ángeles* (1927-1928) se evidencia la intertextualidad de las imágenes desarrolladas por el artista. Sin embargo, la intertextualidad cobrará un papel más relevante en la posterior producción de José Miguel haciéndose aún más evidente, véase por ejemplo de la serie *La danza de la muerte: La lección de anatomía (después de Rembrandt)* (serigrafía, edición 1/6; 1994), *Entre el amor y la muerte* (serigrafía, edición 1/7; 1994) o *La expulsión del Paraíso (después de Holbein)* (serigrafía, edición 2/10; 1994). En la obra de Rojas la intertextualidad ha sido reconocida por Otto Apuy como un vínculo que se establece entre su obra y el conocimiento o lo intelectual resultado de su amplia trayectoria en la curaduría museística, que lo lleva a recopilar la información sobre el arte universal y local (Apuy 2011). Además, al explorar en esta serie la muerte y en consecuencia el lado oscuro de la vida José Miguel mantiene la tradición grotesca que tuvo sus inicios en la plástica costarricense durante la década de 1970.

En 1997 José Miguel expone *Amatorio y Corpus*, esta última fue realizada en la ciudad de Essen, Alemania en 1993, pero no se expuso hasta 1997 en el Centro Cultural Español en Costa Rica. Asimismo, las obras de la serie *Corpus* sirvieron de anteproyecto a la serie *La danza de la muerte* como parte de la beca del D.A.A.D (Rojas s. f.). Sin embargo, *Corpus* se compone de obras abstractas relacionadas con el tachismo como *Corpus VI* (acrílico sobre papel; 1993) o *Corpus II* (acrílico sobre papel, 1993), que recuerdan el interés del artista por absorber dentro de su obra una multiplicidad de lenguajes, que el mismo José Miguel reconoce como la influencia posmoderna que se desarrolló en la posguerra y que permite a los artistas locales apropiarse de los lenguajes internacionales para tratar temáticas locales¹⁶. Así por ejemplo en la serie *Amatorio*, en la cual “el amor es un nudo inextricable, el nudo del abrazo y la compactación

de los seres que se unen por tensas motivaciones y lazos físicos hasta llegar a constituir un todo, un puño de sensaciones y angustias comulgadas en un instante” (Ponce, 1997: 8); se hace evidente la influencia de Francis Bacon, con obras como: *La carne se retuerce* (acrílico sobre tela, 1997), *Amatorio* (Acrílico sobre tela; 1996) y *Habría querido que el tiempo se hubiera detenido en tu espalda aquella noche* (1996).

5. Conclusión

El artista José Miguel Rojas se mueve dentro de una temática centrada en la violencia y la denuncia conduciendo sus obras a reflexionar sobre el poder político, religioso e incluso en las relaciones de pareja. Dentro de su tendencia posmoderna el artista absorbe influencias y considera como fuente inmediata de sus obras a artistas como Goya, Velázquez, la literatura de Franz Kafka (n. 1883 – m. 1924) y Samuel Barclay Beckett (n. 1906 – m. 1989), el cine de Orson Welles (n. 1915 –1985), los *Cuatro monstruos cardinales* y hasta los medios de comunicación de masas (Rojas 1996: 96). Estas influencias y temáticas son abordadas por José Miguel en su producción siguiendo la tendencia neofigurativa, con ello lo que intenta “trasladar sobre el vacío o el blanco de una tela o un papel, no es imaginación, si no que proviene de la realidad misma que nos hiere” (Rojas 2001¹⁷).

En 1992 para la exposición colectiva *Propuestas* organizada por el Museo de Arte Costarricense en el contexto de la II Bial centroamericana de pintura, José Miguel señala la importancia del contexto social al cual están condicionados los individuos y recomienda aprovechar las distintas vivencias personales, el bagaje intelectual y profesional adquirido para producir la obra artística. Una obra producida bajo estas consideraciones afirma que será “tan variada y específica en su aspecto técnico y temático, como variadas y específicas serán las necesidades y condiciones que tendrá para crear” el artista (Rojas 1992) Este interés de José Miguel por la realización de una obra vinculada con el contexto social en el cual se

produce se evidencia como una influencia de las teorías de Marta Traba. Al respecto debe tenerse en consideración que para la II Bial centroamericana de pintura realizada en 1992 aún la presencia del pensamiento de Marta Traba era notable, por ejemplo se encuentran referencias sobre la crítica argentina así como el fallo del jurado en la I Bial centroamericana de pintura en textos de la época escritos por Klaus Steinmetz a propósito de la II Bial así como de la exposición *Propuestas*¹⁸.

Con respecto al desarrollo de la producción artística en la segunda mitad del siglo XX Marta Traba señala que:

No hay ningún motivo para pensar que el arte abstracto ha perdido su vigencia o que su declinación está a la vista. Esa estrella de cien puntas sigue clavada en pleno firmamento pictórico (...). Pero la pintura figurativa, arrollada por esta avalancha después de sus salidas beligerantemente convencionales de los años veinte (surrealismo histórico, futurismo, cubismo, expresionismo), ha llegado a expresarse con tan extraordinaria energía en la obra de unos pocos artistas, que recuerda ahora de golpe las posiciones perdidas (Traba, 1965: 16).

Esta postura de Traba con respecto a la figuración fue retomada por José Miguel Rojas dentro de su obra plástica a través del auge de la neofiguración en Costa Rica, esta tendencia cobró fuerza en el país a partir del fallo del jurado en la I Bial centroamericana de pintura. En relación con el contexto neofigurativo así como su posición con respecto al desarrollo del arte costarricense, José Miguel se posiciona como una prolongación de la tendencia expresionista desde la cual se desarrolla la neofiguración en la plástica costarricense, esta es una características que comparte con otros artistas del medio como Carballo y Poveda.

Notas

1. Lingüista y teórico estético checo.
2. El texto "El arte de América Latina y el Caribe en el Siglo XX" es una versión resumida de un escrito de Traba realizado entre 1981- 1983 para la exposición organizada por el Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C., con la colaboración del Museo de Arte de las Américas de la OEA en Washington, D.C. y el Museo de Antioquia en Medellín, Colombia.
3. Sobre la abstracción en Costa Rica recuérdese las tres exposiciones individuales realizadas en 1958 por Lola Fernández, Rafael "Felo" García y Manuel de la Cruz González, las cuales contaban con un acento hacia la abstracción. Además, debe tenerse en cuenta la aparición en 1961 del Grupo 8 que da un impulso a la no figuración.
4. En él cual participó Francisco Amighetti junto a figuras como: Teodorico Quirós, Manuel de la Cruz, Francisco Zúñiga, Gilbert Laporte, Carlos Salazar Herrera y Adolfo Saenz.
5. Artista que participó en la I Bial Centroamericano de Pintura.
6. Afirmación expresada en la entrevista realizada por Ericka Solano a José Miguel Rojas durante el 2013.
7. Entre los dibujos de Poveda adquieren mayor importancia aquellos conocidos como *homúnculus*, que se centran en la figura humana.
8. En su texto *Artistas contemporáneos de América Latina*, publicado por primera vez en 1981.
9. Entrevista realizada por Ericka Solano a José Miguel Rojas durante el 2013.
10. Dibujante y pintor que desarrolla una obra de corte surreal en los años setenta.
11. Sala temporal de los Museos del Banco Central.
12. Por este proyecto obtuvo la Beca-Taller del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Costa Rica.
13. Entrevista realizada por Ericka Solano a José Miguel Rojas durante el 2013.
14. A la serie le ha agregado José Miguel obras realizadas posteriormente.
15. Al igual que José Miguel Rojas el artista Fernando Carballo estuvo en contacto con Shifra M. Goldman, esta crítica entró en contacto con la obra de Carballo

cuando este conformó junto con Rolando Faba y Fernando Castro el grupo *Clima Natal* en 1985. Es por intervención de Goldman que *Clima Natal* es presentado en una exposición itinerante en 1988 en el Southwestern College en Chula Vista, California, Estado Unidos. Asimismo, parte del texto para el catálogo de esta exposición fue incluido por Goldman en su libro *Dimensiones de las Américas. Arte y cambio social en Latinoamérica y los Estados Unidos* (Rojas 1998: 11).

16. Esta tendencia asegura José Miguel estaba muy de moda en el medio local y era impulsada por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en el país, el artista reconoce que se empapó de esta realidad a su regreso a Costa Rica en 1995 (Entrevista realizada por Ericka Solano a José Miguel Rojas durante el 2013).
17. Tomado de: Luis Miguel Morales Aguilar. 2011. *Hiriente soledad* (acerca de la exposición "5", 2011).
18. Ver los textos: Steinmetz, Klaus. "Si reviviera Marta Traba," *La Nación*, Octubre 12, 1992, edición final, sec. Viva. Y, Steinmetz, Klaus. "Flaca y fea," *La Nación*, octubre 18, 1992, edición final, sec. Ancora.

Glosario

Action painting o dripping: Esta es una técnica que consiste en chorrear la pintura directamente sobre el lienzo, usualmente los artistas colocan el lienzo en el piso en lugar del caballete como es usual. La técnica fue utilizada por los surrealistas como Max Ernst (n. 1891- m. 1976), pero se asocia sobre todo con Jackson Pollock (n. 1912- m. 1956) y el expresionismo abstracto (Lucie-Smith, 2004).

Expresionismo abstracto: corresponde al estilo americano que emergió en Nueva York durante la década de 1940. En esencia fue una amalgama de ideas tomadas del surrealismo como la técnica del automatismo y los conceptos americanos sobre la libertad artística o la individualidad pionera, en relación con la liberación de la tradición (Lucie- Smith, 2004).

El expresionismo abstracto llevó al automatismo a nuevos extremos como una forma de generar imágenes, estos artistas "compartían la necesidad de expresarse a través del acto inmediato y espontáneo de pintar" (Ruhhrberg, 2005: 273).

Pero el acto no sólo era una expresión de sí mismo, representaba además el contenido del cuadro. Por ello el expresionismo abstracto se considera más que un estilo como una aproximación de los artistas al problema de cómo hacer arte. Dentro de esta tendencia los artistas trabajaron en dos categorías: caligráfica, donde se garabatean marcas con libertad cubriendo toda la superficie, como es el caso de Jackson Pollock. E icónica donde la composición está dominada por una sola forma, generalmente centralizada, como en la obra del pintor Mark Rothko (n. 1903- m. 1970).

Pop art: El arte pop inició en la década de 1950 en Inglaterra con varias investigaciones sobre la naturaleza de la cultura urbana popular. Se desarrolló con mayor fuerza durante la década de 1960. Entre los artistas estadounidenses representativos de esta tendencia se encuentran: Andy Warhol (n. 1928- m. 1987), Roy Lichtenstein (n. 1923- m. 1997) y Claes Oldenburg (n. 1929). Y, en Inglaterra: Richard Hamilton (1922- m. 2011) y Allen Jones (n. 1937). El pop art se caracterizó por un estilo impersonal, limitado al uso de la imaginería del consumismo y la cultura de masas, a través de la temática de los artículos de consumo comerciales y de los medios de comunicación masivos. Su obra desarrolló un vínculo con la cultura de masas entre la ironía y la celebración, pero renunciaron a toda ideología, crítica y referencia metafórica (Ruhhrberg, 2005).

Tachismo: Término utilizado desde inicios de la década de 1950 por el crítico francés Charles Estienne (n. 1908- m. 1966) para caracterizar las pinturas abstractas donde el color era aplicado en manchas, por ejemplo en la obra de Henri Michaux (n. 1899- m. 1984). Se convirtió en un término genérico para el equivalente europeo de la abstracción expresionista. El tachismo fue asociado al término liberación, en relación con las reglas, el formalismo, etc. (Lucie- Smith, 2004).

Esta tendencia artística relacionó la abstracción gestual con el surrealismo, enfocado hacia el proceso y la técnica. Solo en un segundo plano se consideró el contenido que el subconsciente

le imprimiera a la obra. Entre los artistas vinculados con el tachismo se encuentran Jean Fautrier (n. 1898- m. 1964) y Jean Dubuffet (n. 1901- m. 1985).

Bibliografía

- Apuy, Otto. (2011). El número mágico de José Miguel. En *La Nación* Suplemento Áncora: 6-7.
- Bazzano-Nelson, Florencia. (2005). Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba. En: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Argentina: Siglo XXI.
- Cabrera, Roberto. (1991). José Miguel Rojas: un imaginero actual. Texto para el catálogo de la exposición "Misericordia", tomado de <http://josemiguelrojas.com>.
- Cevas-Molina, Rafael. (2008). Hurgando en los intersticios de lo oculto. Texto para el catálogo "Ensayo sobre el rostro", tomado de <http://josemiguelrojas.com>.
- Chavarría, Amalia. (1998). Lo grotesco sublime. En: Museo de Arte Costarricense (comp.). CSUCA. 1971. *Catálogo de la I Bienal Centroamericano de pintura*. Costa Rica: CSUCA.
- Flores, Juan Carlos. (1986). Mercado de arte: mercaderías y mercantes. En: Roberto Cabrera (comp.): 31- 62.
- Goldman, Shifra. (1989). *The Urban Landscape: from the "Insepultos" to the "Encorbatados*. San José, Costa Rica: Talleres Jiménez & Tanzi.
- Montero, Carlos Guillermo. (2012). "La Primera Bienal Centroamericana de Pintura". En *Revista Káñina XXXVI* (Extraordinario), 85-89.
- Montero, Carlos Guillermo. (1986). *Panorama de las artes visuales en Costa Rica*. En: Roberto Cabrera (comp.): 115- 122.
- Cabrera-Roberto Ed. (1986). *Arte y crítica en el siglo XX*. Costa Rica: EUNED.
- Lucie-Smith, Edward. (2004). *Arts Terms* Singapur: Thames & Hudson Ltd, London.
- Morales Aguilar, Luis Miguel. (2011). Hiriente soledad (acerca de la exposición "5", 2011), tomado de <http://josemiguelrojas.com>
- Museo de Arte Costarricense. (2010). *Museo de arte costarricense: renovación 2010*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (1998). *Fernando Carballo en tres décadas*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (1992). *Catálogo de la exposición 92 Propuestas*. San José: Museo de Arte Costarricense.
- Ordóñez, Jaime. (2007). Juego sucio: la noción hobbesiana del poder. En *Su Casa*, edición 37: 158, 160-164.
- Ponce, Juan Bernal. (1997). Angustias y sensaciones. En *La Nación* Suplemento Viva, Crítica de Artes Plásticas: 8.
- Prieto, Emilia. (1984). Los insepultos. En: *Periódico Universidad*, tomado de <http://josemiguelrojas.com>
- Rojas, José Miguel. (2003). *Arte costarricense: un siglo*. Costa Rica. Editorial Costa Rica.
- Rojas, José Miguel. (1996). *Museo de Arte Costarricense*. San José: Museo de Arte Costarricense.

- Rojas, José Miguel. (1998). Fernando Carballo: de lo erótico proscrito y sublimado. En: Museo de Arte Costarricense (comp.).
- Rojas, José Miguel. (1990). “El expresionismo y sus prolongaciones dentro del arte costarricense: una tentativa de explicar la realidad social”. Conferencia expuesta en el III Ciclo de conferencias: Costa Rica en el arte. Museos del Banco Central.
- Ruhrberg, Karl. (2005). *Arte del siglo XX. Volumen I: pintura*. Colonia: Taschen.
- Sitio oficial de José Miguel Rojas. (s. f.). *José Miguel Rojas*. Recuperado el 18, Julio del 2013, de <http://www.josemiguelrojas.com>
- Traba, Marta. (2009). El arte de América Latina y el Caribe en el Siglo XX. En: BID (comp.): 8- 19.
- BID. (2009). *Catálogo del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo. 50 años, 50 obras*. Obras sobresalientes del Arte de América Latina y el Caribe del Siglo XX. Washington: Centro Cultural del BID.
- Traba, Marta. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950- 1960*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Traba, Marta. (1971). La Pintura como Medio de Comunicación. *Rio Piedras. Revista de la Facultad de Humanidades*, II, 195- 203.
- Traba, Marta; Fernando de Szyszlo y José Luis Cuevas. (1971). “Guatemala ganó I Bienal de Pintura Centroamericana”. En *La Nación*.
- Traba, Marta. (1965). *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Ediciones Era.
- Triana, María Alejandra. (2010). *El arte como integración cósmica. Manuel de la Cruz González y la abstracción geométrica*. Costa Rica: Fundación Museos Banco Central.
- Zavaleta, Eugenia. (1994). *Inicios del Arte Abstracto en Costa Rica 1958- 1971*. Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.