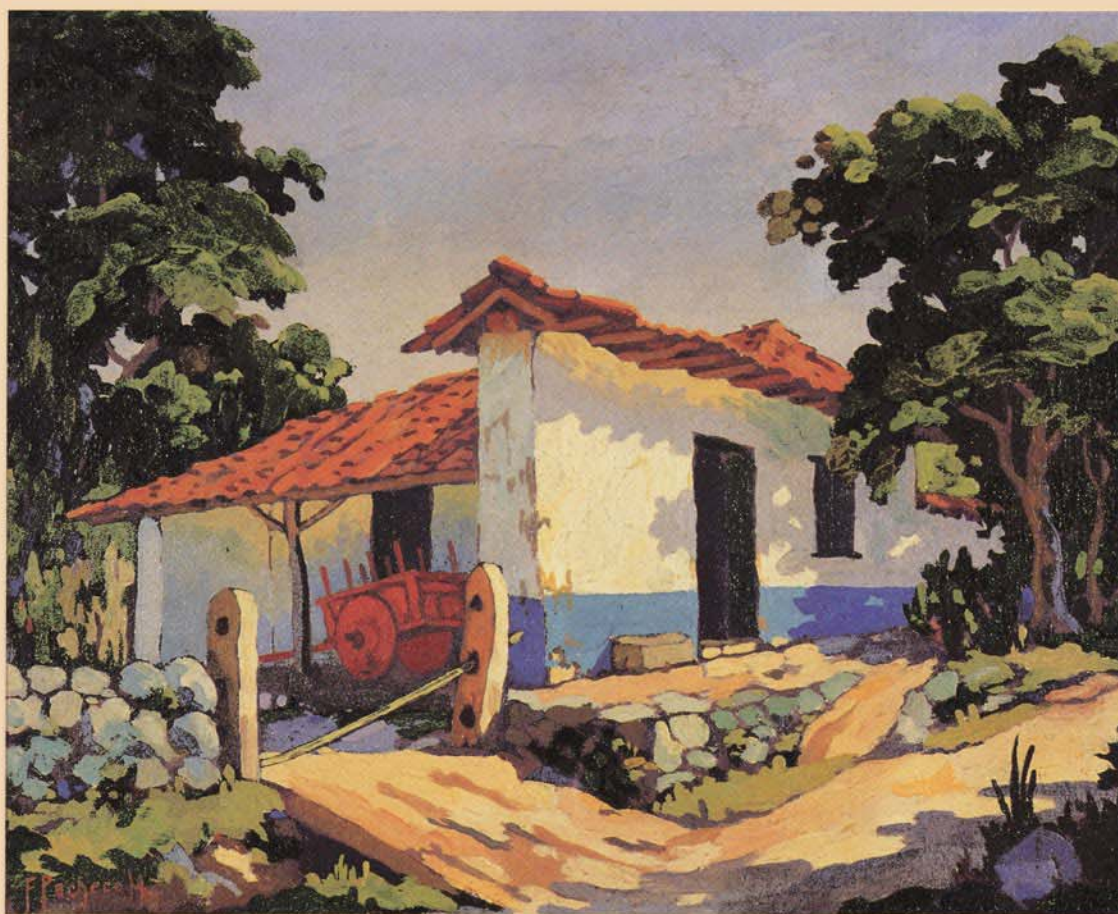


Journey to Modernism



*Costa Rican Painting
and Sculpture
from 1864 to 1959*



*Inter-American Development Bank
Cultural Center
June 9 - August 6, 1993*

The Inter-American Development Bank

Enrique V. Iglesias
President

Edgar Ayales
Executive Director for Belize, Costa Rica,
El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras
and Nicaragua

Muni Figueres de Jiménez
External Relations Advisor

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center

Cover: The brilliant tropical colors of *Casa campesina con tranquera* (1950) were typical of paintings by Fausto Pacheco. The adobe house was adopted by Costa Rica's modernist movement as an icon of national identity.



Típicos en Fausto Pacheco, los colores intensos de esta obra se convierten en una llamarada de luz tropical. La casa de adobe fue adoptada por los modernistas como un símbolo de identidad nacional.

Journey to Modernism



*Costa Rican Painting
and Sculpture
from 1864 to 1959*

*C*ontents

<i>Introduction</i>	3
<i>Journey to Modernism</i>	7
<i>Pasaje hacia el Modernismo</i>	13
<i>Exhibition Works</i>	19



Retrato de
Jacinta Morales de
Carrillo (1864) helped
establish French émigré
Aquiles Bigot as one of
Costa Rica's leading por-
trait painters.



*Esta pintura ayudó a
su autor, un inmigrante
francés, a establecerse
como uno de los princi-
pales retratistas del país.*

Introduction

The Cultural Center of the Inter-American Development Bank is proud to present “Journey to Modernism: Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959.” Although Costa Rican art has been presented in the past in the Washington area, this exhibition is the first to focus on the origins of the country’s modern art.

“Journey to Modernism” examines a crucial period in the history of Costa Rican art. These 19 works represent the transition from a provincial style, bound to a colonial past, to a new and open approach that reflected both international influences as well as the dramatic socio-economic changes occurring in Costa Rica.

To create an accurate picture of developments from this historical period, the Cultural Center requested curatorial assistance from two respected Costa Rican scholars, Professors Guillermo Montero and Efraím Hernández V. We are most grateful for their enthusiastic collaboration with the Center’s own staff in selecting artists and works for the exhibition.

The paintings and sculptures were chosen from the collections of Costa Rica’s Central Bank, the Costa Rican Museum of Art, and other national institutions and private collectors. The Cultural Center would like to express its sincerest appreciation to all those who have so graciously allowed us to exhibit works from their collections. Special thanks are extended to the Costa Rican Museum of Art, under the direction of Mrs. Rocio Fernández de Ulibarri, for support provided as the exhibition’s in-country coordinating institution.

Because of their physical characteristics, some important works of the period could not be transported for exhibition. These include Juan Ramón Bonilla’s sculpture *Héroes de la miseria*, a permanent fixture in the main vestibule of Costa Rica’s National Theater, and Aleardo Villa’s *Alegoría del café y del banano*, the painting that adorns the ceiling above the theater’s stairwell. To assure that such important works form part of the history presented here, they are represented at the exhibition by photographic reproductions.

This exhibition coincides with the first anniversary of the IDB Cultural Center, which opened in May 1992. We at the Bank are proud of the Center’s achievements over this relatively short period in designing cultural presentations that both promote the artistic heritage of the member countries and attract the interest of the general public. This complex task is not an easy one, especially in a city accustomed to the spectacular.

It is our hope that “Journey to Modernism,” like all of our exhibitions, will reinforce the Cultural Center’s special role in representing the Bank’s commitment to artistic expression. The direction taken by the Center has been set in accordance with the goals of the Bank, particularly its recognition of the arts and culture as an integral part of the development process.

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center



***E**nrique Echandi
was the first Costa Rican
painter to receive formal
training abroad. He
painted this self portrait
in 1891.*



*Echandi fue el pri-
mer pintor costarricense
en recibir formación pro-
fesional en el extranjero.
Este es un autorretrato
de 1891.*

Introducción

El Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo se complace en presentar “Pasaje hacia el Modernismo”, una exposición de pinturas y esculturas de Costa Rica producidas durante el período 1864-1959. Si bien se han presentado anteriormente otras muestras artísticas costarricenses en el área de Washington, ésta es la primera oportunidad en que se exhiben principalmente obras correspondientes a los orígenes del arte moderno del país.

“Pasaje hacia el Modernismo” examina un período crucial en la historia del arte de Costa Rica, representado en 19 obras que marcan la transición desde un estilo provinciano —ligado al pasado colonial— a un enfoque de apertura que absorbió tanto la influencia internacional como los drásticos cambios socioeconómicos que ocurrían en el país.

A fin de crear una imagen precisa de los acontecimientos artísticos que caracterizaron este período, el Centro Cultural solicitó la asistencia de Guillermo Montero y Efraím Hernández V., dos prestigiosos académicos de Costa Rica. A ellos queremos expresar nuestra gratitud por la colaboración que brindaron al personal del Centro en la selección de artistas y obras para la exposición.

Las pinturas y esculturas pertenecen al Banco Central, al Museo de Arte Costarricense y a otras colecciones estatales, así como a varios coleccionistas privados. El Centro Cultural agradece a todos ellos, particularmente al Museo, que bajo la dirección de Rocío Fernández de Ulibarri brindó apoyo logístico clave como institución encargada de coordinar la exposición a nivel nacional.

Lamentablemente, por sus características físicas algunas obras significativas del período no han podido ser transportadas a la exhibición. Tal es el caso de *Héroes de la miseria*, de Juan Ramón Bonilla, escultura colocada en el vestíbulo principal del Teatro Nacional de Costa Rica, y de *Alegoría del café y del banano*, de Aleardo Villa, pintura que también adorna dicho coliseo de manera permanente. Los trabajos mencionados formarán parte de la presentación mediante reproducciones fotográficas.

Esta muestra coincide con el primer aniversario de la creación del Centro Cultural del BID, en mayo de 1992. El Centro ha cumplido una labor encomiable durante su primer año, diseñando presentaciones que dan a conocer el acervo artístico de los países miembros del Banco y atraen el interés del público general.

Esperamos que “Pasaje hacia el Modernismo”, como las exposiciones anteriores, fortalezca todavía más el papel del Centro Cultural como pilar del compromiso del Banco con la expresión artística. El rumbo del Centro ha sido fijado en consonancia con los objetivos del BID, en especial su reconocimiento de que el arte y la cultura son parte integral del proceso de desarrollo.*

Ana María Coronel de Rodríguez
Directora del Centro Cultural

* El texto en español continúa en la página 13.



*T*omás Povedano's
El trapiche (undated)
 detailed the workings of
 a sugar mill and roman-
 ticized the Costa Rican
 peasant as a paradigm
 of national life.



Este óleo en madera
(sin fecha) detalla el
trabajo en un ingenio de
azúcar, idealizando al
campesino como
paradigma de la vida
nacional.

Journey to Modernism

Costa Rican Painting and Sculpture from 1864 to 1959



The end of the nineteenth century and the first half of the twentieth marked a defining period in the history of Costa Rica and its art.

As a nation, Costa Rica consolidated its position as a democratic republic, distinguishing itself from the other Central American countries. In the arts, a new approach deeply influenced at first by the European Academy evolved into a nationalist style that rebelled against European trends in Costa Rican culture.

Costa Rica's marginal role during the colonial era bequeathed little in the realm of art; what existed was mainly religious. Cultivation of coffee and bananas in the nineteenth century boosted the country's economy and sparked growing interest in the arts among the more prosperous social classes.

The portraits of Juan Mora González mark the boundary between Costa Rica's colonial heritage and the new positivist world vision that was characteristic of nineteenth-century thinking. His works displayed the colonial techniques of sculpture in polychrome wood, typical of religious statues. Yet they also reflected the new interest in portraits and individualism characteristic of the emerging world view of agricultural exporters.

The economic and social model of the nineteenth century proclaimed the virtues of people working the land as defining the "national character." This moral paradigm of the noble peasant as the physical manifestation of the "Costa Rican spirit" flourished under the protection of the nascent modern state, particularly in literature. This realistic image, quite different from the traditional portraiture favored by the gentry, is seen in *Retrato de Jacinta Morales de Carrillo* (1864) by Aquiles Bigot.

Artistic development in the nineteenth century culminated in the founding of the School of Fine Arts and the construction of the National Theater in 1897, which launched the country on a new era of artistic expression, characterized by the influx of European academic art.

The realism of earlier works contrasts with the idealization of *Alegoría del café y del banano* (1897) by Aleardo Villa, which adorns the National Theater.

El trapiche, by Tomás Povedano, first director of the School of Fine Arts, is a genre painting typical of the romantic attitude toward the *campesino* as a paradigm of national life: austere, simple, tranquil and provincial. This same spirit is found in *Paisaje de Turrialba* by scientist and painter Emilio Span, which emphasizes progress and the taming of nature by the daring and determined settler.

These bucolic and pacific works contrast with the refined and elegant spirit of art more closely associated with the capital, such as Juan Ramón Bonilla's sculpture *Héroes de la miseria* (1908). Despite addressing a theme that properly belongs to realism, this work idealizes its characters and revels in the sense of surface so dear to the European Academy.

For all its realistic characteristics and accommodations to impressionist attitudes, Costa Rican art was still linked to academic aesthetics until the start of the 1920s. It was then when the confluence of various attitudes, ideas and circumstances encouraged the emergence of a new aesthetic outlook that ran counter to the teachings of the Academy. The country began to shift its artistic expression.

This new attitude to art was best seen in the work of painters and sculptors such as Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez and Teodorico Quirós. Imbued with time-honored plastic values of post-impressionism, these artists challenged the traditional work of the School of Fine Arts.

A series of annual exhibitions sponsored by the *Diario de Costa Rica* between 1928 and 1937 became a forum for the debate between tradition and modernity. Entitled the "National Plastic Arts Competitions," these exhibitions became an important venue for many artists of the modernist movement.

There were important historical and cultural reasons for the shift in attitudes in the nation's plastic art. Intellectuals whose renown transcended national frontiers, such as Joaquín García Monge, used the famous cultural review *Repertorio americano* to publish reproductions and comment on pre-Hispanic art, as well as works of the European modernists and Mexicans such as Orozco and Rivera. This internationally-acclaimed publication teemed with essays and literature that supported the idea that the American continent needed to establish its cultural identity.

Works such as Zúñiga's *Maternidad* (1935) attest to this amalgam that adds pre-Columbian influence and European modernism from the turn of the century to Costa Rican sculpture, uniting artistic manifestations that are so remote in time yet so close in artistic principles. Zúñiga's controversial work and the debate to which it gave rise showed the reluctance of traditionalists to accept expression associated with the latest developments in European plastic arts. Despite such opposition, the new school evolved, thanks to the efforts of small but determined modernist groups.

The convergence of modern and pre-Hispanic styles also nourished the sculpture of Juan Manuel Sánchez. It is present in his animal sculptures as well as the images of Berta, his beloved wife. Sánchez's sculptures mark a milestone in the development of this art form in the country: sculpture conscious of its glorious indigenous past as well as international modernism, with themes both Costa Rican and universal. A technical detail such as the return to direct sculpting in local stone typified the return to characteristics of the pre-conquest culture.

Attention should be drawn to the importance that graphic arts enjoyed during this period because of the effect it was to have in entrenching modern plastic languages

in Costa Rica. The drawings of Zúñiga, Amighetti and Sánchez presented a fusion of “Art Nouveau,” Picasso, Matisse and Modigliani. Max Jiménez, painter, sculptor, scholar and personal friend of some of these masters, played a key role in familiarizing Costa Rican artists with European modernism.

It should be pointed out that Amighetti and Sánchez devoted a great deal of their energies to illustrating textbooks and children’s literature, thereby training the eye of new generations to appreciate modern plastic concepts from a very early age.

The Mexican artistic movement, whose dominant theme was muralism, affected Costa Rican plastic arts in style and content. The work of Amighetti, Sánchez and Zúñiga is clearly influenced by Mexican art, especially Rivera. There is a striking affinity between the coppery protagonists of Rivera’s painting and works such as *Niña con trenzas* (1935) by Zúñiga and *Niña de Panchimalco* (1942) by Amighetti. The social accent of these paintings that exalts the indigenous and the humble worker goes a step beyond the image found in earlier paintings, where the peasant was more closely linked to a scene or activity rather than presented as a central element.

This new “ethnic” vision was far from the “Rousseauian” look that inclined more towards the image of the worker as an example of the “noble savage”—contemplative, even idyllic, but in no way belligerent or socially conscious. It wasn’t until the 1934 *Album of Engravings* that social interest was evident in works such as Carlos Salazar’s *Obrero enfermo* and Zúñiga’s *La visita*. These works have an indisputable social emphasis that had been absent from previous images of the worker. By then the Communist Party had been founded in the country (1930) as had the “Huelga del 34,” a social protest movement formed by banana workers seeking better living conditions. Despite the growing force of social problems, the consensual model endorsed by the State and promoted through education succeeded in smoothing over social friction without the violence that convulsed other Central American countries.



Traditional colonial art influenced 19th century Costa Rican art, as seen in Busto de Trinidad Cabezas Alfaro (1880) by Juan Mora González.

■
La imáginería colonial ejerció una marcada influencia en el arte costarricense del siglo XIX, como en esta escultura de madera tallada.



***E**milio Span's Paisaje de Turrialba (1912) helped establish the tradition of landscape painting in Costa Rica.*

■ Esta obra contribuyó a consolidar al paisaje como motivo de la pintura nacional.

There also emerged at this time in national sculpture a landscape style that identified the national culture with the land and the system of small land ownership that marked the country's economic development. The idealization of peace and social justice was embodied in the pastoral landscape as a metaphor for the essence of Costa Rica, rooted in a paradise which in fact was being increasingly eroded.

The work of Teodorico Quirós was particularly important in Costa Rican landscape painting. Trained as an architect in the United States, Quirós returned to Costa Rica in the 1920s. Weary of the academic model, he joined the movement toward new artistic expression. Quirós is renowned for the enthusiasm and interest in open air work that he succeeded in communicating to other painters. He promoted direct contact with local motifs such as the landscape and indigenous village architecture.

Quirós' own work was clearly influenced both by his architectural training and the rediscovery of his homeland after years abroad. His landscapes with thick brush strokes and rich colors show detailed and meticulous observation of light and setting, which he translates into a plastic vision that recreates nature in works of intense formal beauty. Quirós revived the original colonial adobe house as an icon of national cultural

identity that needed to be protected from Costa Rica's growing modernization.

Quirós' interest in architecture as a pictorial subject was reflected in his paintings of Mexican, European and North American architecture. The motif even persisted after he adopted a marked expressionist orientation that replaced the tectonic stability of his classical works, as seen in his paintings of the early 1970s.

Another important landscape artist was Fausto Pacheco (*Casa campesina con tranquera*, 1950), whose work perpetuated in Costa Rican art the ideological paradigm with the *campesino*, even though small landholdings had lost their historical force by the time he came to paint them. The quiet calm of Pacheco's landscapes idealized a "golden age" that was closer to legend than to the country's social reality. It reflected the cultural myth of Costa Rica's official history, which stems from the nation's relatively peaceful and democratic development. However, this idyllic version of history now stands in the face of growing social problems shared by many other countries of the world. History has changed, making it impossible to identify the present reality with a peaceful and bucolic artistic utopia, all the more so since Costa Rican literature has been attacking the country's social problems with a realistic vision.

Despite the introduction of anti-academic styles into Costa Rican art, some artists continued to employ a traditional approach based on academic canons. *Campesinas* (1952) by Gonzalo Morales Alvarado returns to a portrait and landscape reminiscent of the Renaissance: pale skin, round placid forms like pitchers, and a certain ideal innocence of both setting and characters. The gentle, peaceful waiting of *Gravidez* (c.1959) by Juan Rafael Chacón also reflects the tenets of academic art. Although the work contains elements of design and finish that can be considered modern, the dominant idea is the classical style taught in the academies of French origin.

These conservative works coexisted with more modern artistic leanings and contrasted Costa Rica's rapid modernization after the armed conflicts of 1948. Different social and political groups now had the opportunity to direct the country, leaving behind the agricultural oligarchy and abandoning a vision of the world that had defined national culture during the first half of the century.

The years represented by this exhibition illustrate two attitudes: one assumes the role of tradition in academic-oriented aesthetics; the other fights it with attainments of post-impressionism, a revaluation of precolonial American art, and an awakening to the political and economic "isms" that emerged at the dawn of the twentieth century. The artistic struggles and achievements during the period not only changed Costa Rican art, but also contributed to a new vision of national identity.

Efraím Hernández V.
Professor of Art History
University of Costa Rica





Retrato de mi
hermana, de Francisco
Zúñiga, ganó el primer
premio de pintura en el
Salón Nacional de Artes
Plásticas de 1932.



This portrait by Francisco Zúñiga won first prize for painting in Costa Rica's National Plastic Arts Competition in 1932.

Pasaje hacia el Modernismo:

pinturas y esculturas costarricenses

del período 1864-1959



Las postrimerías del siglo pasado y la primera mitad del presente conforman un período definitivo tanto en la historia como en el arte de Costa Rica.

Como nación Costa Rica afianzó su condición republicana y democrática, distinguiéndose de los demás países centroamericanos. En las artes, un nuevo estilo profundamente influenciado al principio por la academia europea fue evolucionando hacia un lenguaje artístico de carácter regional que reaccionó contra las tendencias europeizantes.

Dado el papel marginal de Costa Rica durante la colonia, el legado artístico de esa época es escaso y se ciñe principalmente a la esfera religiosa. Recién en el siglo XIX, a raíz del cambio económico que provocó el cultivo de café y banano, el interés por las artes comenzó a diseminarse de manera creciente entre las clases sociales más prósperas.

Los retratos de Juan Mora González se sitúan en una zona limítrofe entre la nueva visión positivista del mundo y la herencia colonial. En su obra se aprecian las técnicas coloniales de escultura en madera policromada, típicas de la imaginería, así como el nuevo interés por el retrato y el individualismo propios de la cosmovisión del grupo agroexportador emergente.

El modelo económico y social del siglo XIX proclamaba las virtudes de la gente de campo como definidoras del “carácter nacional”. Tal paradigma moral del campesino digno y esforzado surgió al amparo del naciente Estado moderno, particularmente en la literatura, como un símbolo del ser costarricense. Esta imagen enaltecida y realista, alejada de la idealización propia del retrato oficial, se hace patente en obras como *Retrato de Jacinta Morales de Carrillo* (1864), de Aquiles Bigot.

En 1897 el desarrollo cultural del siglo llegó a su cumbre con la edificación del Teatro Nacional y la fundación de la Escuela de Bellas Artes, inaugurándose de este modo una nueva época para la expresión artística del país que sería influenciada por el academicismo europeo.

El realismo presente en trabajos anteriores contrasta con el sentido idealizante de obras como *Alegoría del café y del banano* (1897), de Aleardo Villa, la cual engalana el Teatro Nacional. *El trapiche*, de Tomás Povedano, primer director de la Escuela de Bellas Artes, es una pintura de género que ejemplifica esa concepción un tanto romántica de la vida campesina, a la que considera paradigma de la vida nacional: austera,



Niña de
Panchimalco (1942)
prueba la inclinación de
Francisco Amighetti por
los temas populares e
indígenas.

■
This work by Francisco Amighetti reflects his inclination toward popular and indigenous themes.

valores plásticos consagrados por el postimpresionismo, estos artistas desafiaron los preceptos tradicionales resguardados en los claustros de Bellas Artes.

Entre 1928 y 1937, una serie de exposiciones anuales auspiciadas por el *Diario de Costa Rica* se convirtieron en un foro para el diálogo y la discusión sobre tradición y modernidad.

Existen razones históricas y culturales importantes para explicar este giro en las actitudes de la plástica nacional. Intelectuales cuyo prestigio traspasó las fronteras nacionales, como Joaquín García Monge, difundieron en las páginas de su famosa

sencilla, tranquila y provinciana. Este mismo espíritu se encuentra en *Paisaje de Turrialba*, del científico y artista Emilio Span, donde se configura la idea positivista del progreso y la naturaleza dominada gracias al denuedo y la resolución del colono.

Estas obras de tono bucólico y pacífico se contraponen al espíritu refinado y elegante del arte asociado a la capital, como es el caso de *Héroes de la miseria* (1908), de Juan Ramón Bonilla. Esta escultura, a pesar de abordar una temática propia del realismo, idealiza a sus personajes y se regocija en la sensación de superficie tan cara a las creaciones europeizantes de academia.

Aun con rasgos del realismo y tímidos acercamientos a actitudes impresionistas, el arte costarricense permaneció ligado a la estética academicista hasta el final de los años veinte. A partir de entonces, la confluencia de diversas actitudes, ideas y circunstancias alentaron el surgimiento de una nueva estética, contraria a las enseñanzas de la academia, con la cual el país inició un giro en sus manifestaciones artísticas.

Esta nueva actitud encuentra su expresión cabal en la obra de artistas como Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez y Teodorico Quirós. Imbuidos de una estética que resalta

revista de arte *Repertorio americano* comentarios y reproducciones de obras del arte prehispánico, así como trabajos de los maestros de los movimientos de vanguardia europeos y obras de artistas mexicanos como Orozco y Rivera. La revista, reconocida internacionalmente, publicaba ensayos y literatura que apoyaban la idea de que el continente americano necesitaba cimentar su identidad cultural.

Obras como *Maternidad*, de Francisco Zúñiga (1935), atestiguan esa amalgama que incorpora a la escultura costarricense la influencia precolombina y los conceptos vanguardistas de principios de siglo, aunando de este modo manifestaciones artísticas remotas en el tiempo pero cercanas en sus principios plásticos. El controvertido debate que generó este trabajo de Zúñiga probaba la resistencia de los tradicionalistas a aceptar propuestas más acordes con las últimas corrientes del arte europeo. Tal oposición, sin embargo, no impidió que la nueva escuela evolucionara impulsada por minoritarios pero decididos grupos de avanzada.

Esta convergencia de estilos prehispánicos y vanguardistas se observa asimismo en la escultura de Juan Manuel Sánchez. Está presente en su animalística y también en las imágenes de Berta, su amada esposa y musa. La producción escultórica de Sánchez constituye un hito en la evolución de este arte en el país: una escultura consciente de su pasado indígena y de las vanguardias internacionales, conformada por temas bien locales y a la vez de carácter universal. Un detalle técnico como lo es la talla directa en piedras nacionales ejemplifica ese retorno a las fuentes del arte precolombino.

Es necesario destacar la importancia de las artes gráficas en este momento histórico de Costa Rica, por el efecto que tuvieron en la cimentación de lenguajes plásticos modernos en el país. En los dibujos de Zúñiga, Amighetti y Sánchez puede apreciarse la fusión de rasgos del “Art Nouveau”, de la obra de Picasso, Matisse y Modigliani. Un amigo personal de algunos de estos maestros, el pintor, escultor y literato Max Jiménez, desempeñó un papel clave familiarizando a los artistas costarricenses con las escuelas contemporáneas de Europa.

Hay que señalar que Amighetti y Sánchez llevaron a cabo una plausible labor en la ilustración de textos escolares y de literatura infantil, contribuyendo a desarrollar desde edad temprana el gusto de las nuevas generaciones por los conceptos plásticos modernos.

El movimiento artístico mexicano, bajo la égida del muralismo, ejerció una influencia fácil de identificar en la plástica costarricense, tanto desde el punto de vista del estilo como del contenido. Las realizaciones de Amighetti, Sánchez y Zúñiga están claramente influidas del arte mexicano, en especial por la obra de Rivera. Es notable la afinidad que existe entre los protagonistas cobrizos de la pintura de Rivera y de obras como *Niña con trenzas* (1935) de Zúñiga, y *Niña de Panchimalco* (1942) de Amighetti. Este contenido social, que exalta lo indígena y los valores del trabajador humilde, va un paso más allá de la imagen del campesino que se muestra en la pintura del período anterior, donde el protagonismo de este tipo de personajes está más ligado a una

escena o actividad y no destaca por sí mismo como elemento central del discurso pictórico.

Esta nueva visión étnica se aleja de la mirada “rousseauneana”, más inclinada a la imagen del trabajador de la tierra como ejemplo del “buen salvaje”, contemplativa y aun idílica pero en manera alguna combativa o portadora de ideas sociales. En 1934, con la publicación del *Album de grabados*, se hace patente el interés social de artistas como Carlos Salazar (*Obrero enfermo*) y Francisco Zúñiga (*La visita*, *Cargador* y *Entierro*). En estos trabajos la imagen popular entraña un mensaje social indudable, ausente en representaciones anteriores. No hay que olvidar que para ese entonces ya se había fundado en el país el Partido Comunista, ni que tuvo lugar la “Huelga del 34”, un movimiento de protesta social protagonizado por los trabajadores del sector bananero que procuraban mejorar sus condiciones de vida. Pese a la dimensión que adquieren los problemas sociales, el modelo consensual tutelado por el Estado y promovido por la educación alcanza a suavizar las fricciones sociales sin recurrir a la violencia.

Paralelamente a esta postura ante el pueblo, en la plástica nacional surge el paisaje como un contundente vehículo de identificación de la cultura local con el terruño y con el sistema de pequeños propietarios que singularizó un período del desarrollo económico del país. La idealización de la paz y la justicia social estaba representada en un paisaje bucólico, metáfora del ser nacional, basado en un modelo paradisiaco que en la realidad se estaba desgastando.

Dentro de la pintura paisajística, la obra de Teodorico Quirós es fundamental. Quirós regresó a Costa Rica a fines de los años veinte procedente de Estados Unidos, donde había cursado la carrera de arquitectura. Cansado del modelo académico, se inscribe en un movimiento orientado a procurar nuevas expresiones artísticas, adquiriendo renombre en razón del interés y el entusiasmo que supo transmitir a otros pintores por el trabajo al aire libre y por el contacto directo con los motivos locales, tales como el paisaje y la arquitectura de las villas indígenas.

Sin dudas, en Quirós influyeron su formación como arquitecto y el redescubrimiento de la luz local tras años en el exterior. El paisaje de este artista, de pincelada espesa y rico colorido, manifiesta la observación detallada y meticulosa del fenómeno lumínico y atmosférico que traduce en una visión plástica, recreando la naturaleza en obras de intensa belleza formal. Fue Quirós quien revivió la casa de adobe de origen colonial, considerándola un icono de identidad cultural que era necesario salvaguardar frente a la creciente modernización del país.

El interés de Quirós en la arquitectura como motivo de sus creaciones puede verse en sus pinturas arquitectónicas de México, Europa y Estados Unidos, y persistió incluso al adoptar una intensa orientación expresionista que vino a deshacer la tranquila estabilidad tectónica de sus composiciones clásicas, sustituyéndola por una inestable y nerviosa vehemencia en sus telas de principios de los setenta.

Otro importante artista del paisaje fue Fausto Pacheco (*Casa campesina con tranquera*, 1950), quien llegó a edificar en la plástica costarricense un paradigma dentro



de la pintura que alude a connotaciones ideológicas sobre el campesino, aun cuando la pequeña propiedad había perdido vigencia histórica en el arte para ese entonces. En su silente placidez, el paisaje de este artista evoca una edad dorada más cercana a la leyenda que a la realidad social que vive el país. Esta versión idílica de nuestra historia tiene ante sí una problemática social creciente, compartida por muchos otros países. La situación ha cambiado de manera tal, que es imposible identificar lo actual con una utopía plástica bucólica y apacible, más todavía tomando en cuenta que la literatura costarricense venía denunciando los problemas sociales con una actitud crítica realista, muy alejada de la perspectiva idealizante.

No obstante los intentos de implantar en la plástica local los lenguajes antiacadémicos propios del siglo XX, en algunos artistas aún persiste una actitud tradicional inclinada hacia los cánones de la academia. *Campesinas* (1952), de Gonzalo Morales Alvarado, respira reminiscencias renacentistas: la piel pálida, las formas

*E*n obras como
El portón rojo (1945),
Teodorico Quirós rescata
la arquitectura vernácula
de Costa Rica.

■
Many works of
Teodorico Quirós popu-
larized Costa Rican vil-
lage architecture.

redondas y plácidas como los cántaros, y cierta inocencia ideal que reúne ambiente y personajes, ambos suspendidos en un tiempo sin tiempo. La dulce y apacible espera manifiesta en *Gravidez* (hacia 1960), de Juan Rafael Chacón, también refleja ese acercamiento al arte académico. Aunque la obra presenta elementos de diseño y acabado que pueden entenderse como modernos, la idea dominante es la clásica actitud enseñada en las academias de origen francés.

Este enfoque conservador del arte costarricense convivió con manifestaciones de distinta orientación plástica, contrastando además con el acelerado proceso de modernización que vivió el país después de las acciones bélicas de 1948. Diferentes grupos políticos y sociales tenían ahora oportunidad de dirigir el país, dejando atrás a la llamada oligarquía cafetalera y olvidando una cosmovisión que había definido la cultura nacional durante la primera mitad del siglo.

Los años representados en esta exposición ilustran dos actitudes: una que toma el papel de la tradición en la estética academicista y otra que la combate, fundamentada en una posición que podría denominarse postimpresionista, en una revalorización de las artes americanas precoloniales y en los primeros “ismos” que surgieron al alborear el siglo XX. Los forcejeos y logros artísticos que ocurrieron durante el período no sólo cambiaron el arte de Costa Rica, sino que además contribuyeron a formar una nueva visión de la identidad nacional.

Efraim Hernández V.
Profesor de Historia del Arte
Universidad de Costa Rica



Exhibition Works



1. Aquiles Bigot (1809-1884)
Retrato de Jacinta Morales de Carillo
 Oil on canvas, 1864
 68 x 61 cms.
 Central Bank of Costa Rica



6. Emilio Span (1869-1944)
Paisaje de Turrialba
 Oil on cardboard, c.1912
 34 x 47 cms.
 Central Bank of Costa Rica



2. Juan Mora González (1862-1895?)
Busto de Trinidad Cabezas Alfaro
 Wood sculpture, 1880
 45 x 35 x 19 cms.
 National Museum of Costa Rica



7. Emilio Span (1869-1944)
Orquídeas
 Oil on canvas, undated
 29.5 x 39.5 cms.
 Costa Rican Social Insurance Fund



3. Enrique Echandi (1866-1959)
Autorretrato
 Oil on canvas, 1891
 66.5 x 50.5 cms.
 Central Bank of Costa Rica



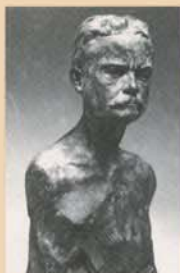
8. Francisco Zúñiga (1912)
Retrato de mi hermana
 Oil on canvas, 1932
 90 x 60 cms.
 Daniel Yankelwitz



4. Tomás Povedano (1857-1943)
El trapiche
 Oil on canvas, undated
 42.5 x 61 cms.
 Walter Field Gallegos



9. Carlos Salazar Herrera (1906-1980)
Paisaje campestre
 Oil on canvas, 1935
 42.5 x 58.3 cms.
 Central Bank of Costa Rica



5. Juan Ramón Bonilla (1882-1944)
Busto de Anastasio Alfaro
 Clay sculpture, undated
 27.5 x 15 x 10 cms.
 National Museum of Costa Rica



10. Francisco Zúñiga (1912)
Niña con trenzas
 Oil on burlap, 1935
 87.2 x 59.2 cms.
 Daniel Yankelwitz



11. Francisco Amighetti
(1907)
Niña de Panchimalco
Oil on masonite, 1942
76 x 65 cms.
Central Bank of Costa Rica



16. Juan Rafael Chacón
(1894-1982)
Gravidez
Wood sculpture, c. 1959
65 x 28 x 27.5 cms.
Central Bank of Costa Rica



12. Teodorico Quirós
(1897-1975)
Catedral de México
Oil on canvas, 1945
70 x 84.5 cms.
Costa Rican Museum of Art



17. Teodorico Quirós
(1897-1975)
Mar de Puntarenas
Oil on canvas, 1959
87.7 x 102.5 cms.
Legislative Assembly



13. Teodorico Quirós
(1897-1975)
El portón rojo
Oil on canvas, 1945
93.5 x 124.5 cms.
Costa Rican Museum of Art



18. Juan Manuel Sánchez
(1907-1990)
Cabeza (Berta)
Sandstone sculpture, undated
21 x 21 x 17 cms.
Berta Solano de Sánchez



14. Fausto Pacheco
(1899-1966)
Casa campesina con tranquera
Oil on canvas, 1950
30.5 x 38 cms.
Costa Rican Social Insurance Fund



19. Juan Manuel Sánchez
(1907-1990)
Cabeza de equino
Sandstone sculpture, undated
23.5 x 10 x 28.5 cms.
Berta Solano de Sánchez



15. Gonzalo Morales Alvarado (1905-1986)
Campesinas
Oil on canvas, 1952
153.5 x 85 cms.
Central Bank of Costa Rica

The exhibition also includes photographic reproductions of the following works: *Héroes de la miseria* Juan Ramón Bonilla; *Alegoría del café y del banano*, Aleardo Villa; *Maternidad*, Francisco Zúñiga.

Exhibition Committee

*Félix Angel
Curator*

*Guillermo Montero
Assistant Curator*

*Efraim Hernández V.
Assistant Curator*

*Rocío Fernández de Ulibarri
Coordinator in San José*

*The Cultural Center of the Inter-American Development Bank wishes
to express its appreciation to the individuals and institutions
whose cooperation has made this exhibition possible.*

*Very special thanks to Jorge Guardia, President of
the Central Bank of Costa Rica, and to Guillermo Montero,
former director of the Costa Rican Museum of Art.*

Institutions

*Costa Rican Museum of Art
Central Bank of Costa Rica
National Museum of Costa Rica
Legislative Assembly of Costa Rica
National Theater of Costa Rica
Costa Rican Social Insurance Fund
The Dr. Adolfo Carit Infant-Maternity Institute*

Private Collections

*Berta Solano de Sánchez
Daniel Yankelewitz
Walter Field Gallegos*

*Inter-American Development Bank
Cultural Center
1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C.*