

Algunos pa(i)sajes oscuros en la historia del arte costarricense

Pablo Bonilla Elizondo*

Recibido: Agosto 2012 • Aceptado: Octubre 2012

RESUMEN

El presente artículo busca iluminar una serie de manifestaciones artísticas normalmente ignoradas por la historia del arte costarricense. Ubicadas fuera de lo que comúnmente se considera como *la experiencia estética (autónoma, sublime, bella, noble)*, estos objetos de estudio han sido menospreciados y excluidos de los relatos dominantes. No es de extrañar, que ese desprecio esté vinculado a *los peligros* propios de la crítica, más cuando se enlaza el pensamiento político al pensamiento simbólico y al imaginario cultural de los pueblos.

Palabras clave: Arte costarricense, historia del arte, cultura popular, pensamiento político.

ABSTRACT

This paper seeks to illuminate a number of artistic manifestations usually ignored by the history of Costa Rican art. Located outside of what is commonly regarded as the aesthetic experience (autonomous, sublime, beautiful, noble), these manifestations have been slighted and excluded from dominant narratives. No wonder, that this contempt is linked to the inherent dangers of criticism, especially when the political thinking, symbolic thinking, and the peoples' cultural imaginary, it is tie together.

Key words: Costa Rican art, art history, popular culture, political thought.

* Master en Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente es el encargado de la Cátedra de Artes de la Universidad Estatal a Distancia y profesor interino de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica.
E-mail: pbonillae@uned.ac.cr

“La historia del arte ignora las cordilleras, las vegetaciones y los variadísimos cursos del agua. A finales de siglo, todo es París, incluso el más recóndito paisajismo.”
Perejaume (1997: 20)

“La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre.”
Benjamin (1982: 32)

Introducción: la severidad y los variadísimos cursos del agua

En Costa Rica, la historia del arte le ha dedicado poca escritura a una serie de objetos “oscuros” que por temor o por exceso de rigor (en el marco positivista de la disciplina histórica) no han querido ser denominados arte. En cambio mucha escritura sí ha sido dedicada al imaginario religioso, a los primeros retratistas, al paisaje costumbrista y a la expresión individualizada de unos pocos, como si el arte hubiera sido una manifestación exclusiva de las instituciones de dominio moral y de la clase burguesa costarricense. Incluso pareciera como si los paisajes más recónditos y las tradiciones más profundas de nuestro pueblo solo fueran dignos de ser llamados arte cuando son filtrados por la mirada de nuestros artistas más insignes.

Es el objetivo de este artículo depositar escritura sobre algunas manifestaciones artísticas que han sido ignoradas o consideradas menores por el cuerpo dominante del arte costarricense, o que incluso nunca han sido pensadas como arte ante definiciones caducas que aún continúan defendiéndose con severidad. La confirmación de estas como arte es posible gracias al desplazamiento que se ha generado en la episteme artística en el último siglo y medio, pero cuyo rol dominante se ha afirmado en la posmodernidad: allí se han desdibujado contundentemente las fronteras entre arte, pensamiento político y cultura popular.

Para tal tarea será necesario reseñar estos cambios epistemológicos sufridos en el arte en los últimos siglos, para vislumbrar, a partir de algunos objetos antes excluidos, las nuevas perspectivas que nos permiten releer la historia del arte costarricense en su vasta pluralidad y no desde una única génesis y progresión lineal, “como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, trampas...” (Foucault, 2000: 1).

En específico, los objetos artísticos a reseñar serán: el Álbum de Figueroa, La Semana en Serio de Fernando Zeledón y el Busto de John F. Kennedy, pintado como payaso y posteriormente removido

del parque de San Pedro de Montes de Oca. Como es evidente, estos objetos fácilmente se asocian con cierta crítica humorística, la mayoría de ellos vinculada al pensamiento de izquierdas. Quedará a criterio de los posibles lectores de este artículo dirigir su malicia a donde crean conveniente...

Arte, historia y pensamiento político

Desdibujando la frontera del arte

Como muy bien lo menciona Jacques Rancière en su ensayo *Problemas y transformaciones en el arte crítico*, “no hay necesidad de imaginar una ruptura ‘posmoderna’ desdibujando la frontera que separa al gran arte de las formas de la cultura popular. El desdibujamiento de las fronteras es tan viejo como la modernidad misma”¹ (Rancière, 2006: 85). Con respecto a este *desdibujamiento*, textos como *Historia de la fealdad* de Umberto Eco (2007) y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de Mijail Bajtin (2003) realizan grandes aportes al aplicar una serie de lecturas que redescubren el espesor del arte en su acento humorístico y burlesco, incluso previo a la era moderna. Sobre decir, que estos aportes vinculan la cultura popular

con el pensamiento crítico y el discurso político desde antes de lo figurado por el sentido común. El ideal impuesto al arte como el ejercicio de una práctica trascendental, elevada, sublime y pura, producto de individuos heroicos capaces de trascender la historia retratando la moral y la belleza propia del pensamiento racional-occidental es lo que es sumamente reciente, y se puede decir que producto de una mirada estrecha y miope dirigida al arte clásico griego.

En la propia fundación de la historia del arte, Johann Joaquin Winckelmann determina el canon de lo bello y lo virtuoso siguiendo las observaciones sobre el arte griego heredadas del Renacimiento. Para él, la belleza era objetiva y únicamente propia del cuerpo masculino; sin embargo, sus construcciones, a partir de las cuales se considera el arte griego como un arte depurado, sublime y absoluto, se derivan de una visión reducida. Winckelmann creía que el acabado de las esculturas griegas era de mármol blanco pulido, las alababa por *su noble simplicidad y serena grandeza*. Hoy sabemos que el mármol era policromado² y que

1. Traducción libre.

2. Como lo demostró la Universidad de Múnich en un estudio que se prolongó por 17 años y que se expuso por múltiples museos europeos con el nombre de “Dioses de Color”.

el periodo clásico fue severo pero breve, rápidamente dejado atrás por una escultura más emocional e inestable ya en el siglo IV a.C. “Porque la ‘pureza’ que habíamos atribuido a esas esculturas es sólo el producto del paso del tiempo: los siglos fueron desgastando el color hasta el extremo de hacerlo desaparecer por completo en muchos casos y aquella blancura, aquella pureza de la escultura clásica, es un lamentable error que no obstante ha dado lugar a una abundante literatura: tarde o temprano habrá que olvidarla” (Julibert, 2008: 2).

Winckelmann también rechaza el carácter sensual del arte, paradoja evidente con la cultura sobre la cual se apoya: acto de ceguera, ya que el reciente descubrimiento de Pompeya evidenciaba, gracias a sus herederos romanos, la tendencia griega a la fiesta, a la sensualidad, a la ironía, al doble sentido, a los placeres poco elevados, que negaba la nueva sociedad humanista-moralista y su reciente historia del arte. En su *Historia de la fealdad*, texto anteriormente citado, Umberto Eco hace aportes valiosos en la revalorización de fragmentos de escritura del arte griego que a todas luces sugieren que el humor, el doble sentido y la ironía formaron parte integral de la cultura cotidiana griega, y que por tanto aportarían perspectivas valiosas para la relectura de los clásicos.

Ejemplo de esto son los Priapeos que señalan la sátira latente en los cantos homéricos.

“Y si la verga troyana no hubiese gustado al coño lacedemonio, Homero no habría tenido tema que contar. (...) Sin embargo él [Ulises] corría hacia su querida vieja y todo su pensamiento estaba, Penélope, en tu coño. Más tú, por tu parte, permanecías tan «casta» que ya frecuentabas los banquetes y tu casa estaba llena de chupalones.”
(Ausonio, 1981: 178)

La fundamentación política del arte y la entrega del poder

De igual forma que el periodo clásico griego, el neoclásico europeo caduca con prontitud, aunque desafortunadamente se siga perpetuando aun siendo corresponsable de los más nefastos fascismos. Ya desde la crisis romántica se vislumbra la caída del pensamiento racional-occidental, caída impulsada por la crítica moderna y la relativización de los saberes propios del pensamiento nietzscheano y la ciencia einsteniana (en las artes visuales esta pluralidad de miradas que se depositan sobre un mismo objeto será retratada de forma contundente por Paul Cézanne). Pero también impulsada por la invención de la fotografía y los avances tecnológicos en cuanto a la reproducción en masa de las imágenes y los escritos,

algo que propició en Hegel la declaratoria del fin del arte.

Para Walter Benjamin la posibilidad mecánica de la reproducción en masa de las obras de arte, no implicaría su fin, sino, más bien, una nueva fundamentación de sus prácticas:

“...por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual (...) en el mismo instante en que la norma de autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función integral del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.” (Benjamin, 1982: 27-28)

Como lo señala Benjamin, la reproductibilidad técnica marchitará del arte su *aura* y reformulará su fundamentación, antes depositada en lo *cultural*, en las prácticas políticas. Este no ha sido un asunto menor para el arte del siglo XX y nuestro nuevo siglo, donde las prácticas artísticas han reconocido la importancia de la tesis benjaminiana para definir sus implicaciones y su campo de acción a partir de una praxis interdisciplinar con filiación ideológica y con repercusiones sociales y políticas.

Como resultado de la reproductibilidad técnica y la nueva

fundamentación derivada de ella, también es importante vislumbrar cómo los nuevos sustentos teóricos de las prácticas artísticas han afectado directamente las definiciones, los roles y las relaciones entre autor, objeto artístico y audiencia. Tradicionalmente, la *obra de arte* se constituía como el centro divino e intocable de un esquema cerrado, en donde el artista tenía el rol de “dios creador” y la audiencia un rol de consumidor pasivo. Este esquema es sustituido por un sistema abierto de interrelaciones en donde el artista modera una tensión en una red de múltiples lecturas activadas por la diversidad de los lectores y sus contextos, quienes ejecutan un rol activo y crítico. “A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo” (Benjamin, 1982: 44). Estos desplazamientos son magníficamente tratados por Roland Barthes (1987) en sus famosos ensayos “La Muerte del Autor” y “De la Obra al Texto”. En estos textos, Barthes insiste en contrariar la lógica que demanda del lector una actitud pasiva ante los objetos culturales, desalojando de su rol de consumidor y convirtiéndolo en productor de texto. Esto, como lo menciona, es

una *entrega de poder* y por tanto un acto realmente revolucionario.

La ficción histórica: el efecto de realidad

También en la escritura barthesiana encontramos una crítica fundamental al discurso de la historia, impulsada por la revisión semiológica de su estructura. Barthes (1987: 163-164) se pregunta:

“La narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura desde los Griegos, está sometida generalmente a la sanción de la «ciencia» histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la «realidad», esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna pertinencia, de la narración imaginaria, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama? Y si ese rasgo –o esa pertinencia– existe, ¿en qué punto del sistema discursivo, en qué nivel de la enunciación hay que situarlo?”

Barthes concluye de forma magnífica que la historia es un relato tan ficticio como son los otros, solo que arrastra el privilegio de significar “la realidad”: “El discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla...” (1987: 175-176). Esta situación la define como un *efecto de realidad*; ligado al prestigio de lo que *sucedió*, este *efecto* tiende a

inmovilizar el relato histórico detrás de su supuesta objetividad.

Del abordaje de Barthes (que fácilmente puede verse compartido, aunque desde otras perspectivas, por Michel Foucault, Jacques Derrida y desde el otro lado del océano por Paul de Man, todos ellos en gran parte inspirados por el pensamiento de Friedrich Nietzsche), se deriva que no podemos seguir entendiendo la historia como la verdad que nos antecede y nos determina, sino como el relato posible y responsable que hoy podemos construir sobre el pasado. Será la responsabilidad de esas nuevas construcciones: contemplar e iluminar las ideologías, las manifestaciones culturales y el pensamiento de las clases bajas y las minorías, los intereses ocultos detrás de gestas heroicas y la construcción de sus héroes, el relato de los perdedores, las múltiples resistencias por más leves que fueran, y las luchas políticas en su espesor y diversidad. ¿Qué mejor forma de hacer esto que por medio del arte?, nunca extraño a todo esto.

Algunos objetos de estudio

*José María Figueroa y
la hija de Ildefonso Alfaro*

Gracias a la excelente labor de rescate y de restauración que ha realizado el Archivo Nacional en

las últimas dos décadas, el Álbum de Figueroa de José María Figueroa, así como sus otros cuadernos y láminas, han recibido el interés merecido por una gran variedad de disciplinas del pensamiento social y humanista. Queda pendiente, sin embargo, un análisis profundo y reivindicativo ejecutado desde la episteme artística contemporánea. Se espera poder introducir en este pequeño escrito algunas direcciones para aquellos que en el futuro quieran saldar tal deuda.

Primero, es meritorio mencionar el texto de María E. Guardia Yglesias publicado en el libro *El Álbum de Figueroa, un viaje por las páginas del tiempo* (Arroyo Pérez y otros, 2011: 173-191), y que inicia la reivindicación de este objeto artístico desde las artes plásticas. Sin embargo, salta la duda sobre el orden formal de tal reivindicación: gracias al arte del último siglo y medio hemos constatado que la habilidad manual para dibujar, ilustrar, esculpir o pintar es contingente y secundaria ante la estructura semiótica que produce un discurso simbólico potente y que podemos denominar arte. Hoy resulta evidente el absurdo detrás de analizar formalmente el diseño de un *collage* DADA, puede resultar igual de absurdo hablar del movimiento y la correcta proporción de las mulas y caballos representados en los dibujos de José María Figueroa.

Pesa la sospecha de que tal ejercicio, así como otras acotaciones formales sobre el buen uso del color, el claroscuro y el diseño en general realizadas por María E. Guardia Yglesias puede justificarse por la intención clara de anular por completo esa famosa opinión común (¿no es acaso toda opinión común famosa?) manifestada por Luis Ferrero Acosta en *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX* (Ferrero Acosta, 1986) cuando argumenta que José María Figueroa era un *dibujante Naif*. Sin embargo, es secundario el hecho de que Figueroa sea un dibujante *Naif*, o si hace un correcto uso de los volúmenes, o si dispone adecuadamente sus figuras. Lo primario es la inserción de su obra en el contexto político y cómo esta repercutió, gracias a su caudal simbólico y crítico, en la Costa Rica del siglo XIX, y sigue repercutiendo en la Costa Rica de hoy.

Más pertinentes parecen las reflexiones que realiza Víctor Hugo Acuña Ortega sobre el Álbum de Figueroa (Arroyo Pérez y otros, 2011: 193-229). El *scrapbook*, sin lugar a dudas, es un “artefacto cultural” que produce una diversidad de discursos por la yuxtaposición de lenguajes que se depositan en él. En el Álbum de Figueroa observamos disciplinas como la geografía, la biología, la genealogía, la antropología, la historia y la sociología manifestadas por medio de mapas,

dibujos, recortes de libros, árboles genealógicos, retratos, dibujos humorísticos, croquis y firmas de propios y extraños que al parecer el mismo José María Figueroa tomó de otras fuentes.

Heredero del *scrapbook* es el *collage*, tendencia que para muchos críticos del arte como Leo Steinberg (1972) y Douglas Crimp (1993) representa el gozne entre modernidad y posmodernidad al desafiar la coherencia unívoca propia de la obra de arte. En el *collage* encontraremos múltiples imágenes de diferente tipología (fotos, dibujos, pinturas, ilustraciones de otras fuentes) y múltiples materiales que la mayor de las veces confluyen de forma no armoniosa. Tanto para Crimp como para Steinberg, la inclusión de lo heterogéneo por medio del *collage* (reconociendo el impulso dado por la reproducibilidad técnica de las imágenes), fracturarán el discurso de la estética como un campo de disfrute autónomo y universal, ajeno a la ética y a la *razón pura* planteada en un principio por Immanuel Kant³.

Ejemplo claro de esto son los *collages* Dadas, entre los cuales resaltan los de John Heartfield

(Helmut Herzfeld), un alemán que se re-bautizó como acto de rechazo al partido Nazi. En sus *collages* podemos ver un enfrentamiento frontal al nazismo por medio de múltiples recortes y lemas mediados por un humor y un sarcasmo exquisito. Ese es otro elemento fundamental en el Álbum de Figueroa y sus otros cuadernos. Elemento que señala su acento más crítico e irreverente y que lo posiciona como el chico malo o anti-héroe de la Costa Rica del siglo XIX:

“Y a ciento diez años de su muerte, aún despierta pasiones encontradas, tanto en quienes lo denuestan como en quienes lo ensalzan. Entrambos crean el perfil de antihéroe de nuestra historia, artifice de documentos maravillosos y mágicos, cuyos avatares siempre van paralelos o compiten con la vida novelesca de su autor.” (Arroyo Pérez y otros, 2011: 23)

Tampoco en este apartado podemos olvidar uno de sus gestos más famosos, cuando dibujó con saña a las hijas de Ildelfonso Alfaro dada una desavenencia vecinal. El dibujo lo llevó a los tribunales y gracias a ellos el dibujo fue conservado para la posteridad al ser un requerimiento legal. De este juicio también se desprende que a José María Figueroa se le catalogará como el primer pornógrafo de Costa Rica. Poco o nada de ese dibujo

3. Sobre este asunto la mejor fuente a consultar probablemente sea “Kant after Duchamp” de Thierry de Duve, editada por Octubre Books por medio de MIT Press (Duve, 1996).

reseñan nuestras historias del arte, y dudo que alguna gesta por parte de algún museo desee rescatar ese dibujo de los confines judiciales, aun cuando es una de las más finas representaciones del propio Figueroa, una que hizo trastabillar la doble-moral de la época.

Lo cómico, como hace ver Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*, está presente en el arte desde la Antigüedad. Lo cómico ha sido señalado como una forma de *armonía perdida y fracasada*, que incita a la risa por la caída de una persona presuntuosa o arrogante, o por su animalización que ilustran su incapacidad o chapucería. En el Álbum de Figueroa constantemente vemos estos rasgos en las representaciones de los gobernantes, clérigos y otros personajes de relevancia, los cuales se ilustran con cabezas de aves, asnos o cerdos. Como nos recuerda Eco, estas representaciones cómicas también pueden ser entendidas como un acto de liberación ante quienes nos oprimen. “*En este caso lo cómico-obsceno, cuando el opresor es objeto de risa, representa también una especie de rebelión compensatoria*” (Eco, 2007: 135).

Doña Auristela, el humor y la rebelión compensatoria

De la misma forma observamos esta *resistencia* cómica de forma magnífica en la caricatura

La Semana en Serio de Fernando Zeledón. Publicada en la última página del Semanario Libertad⁴ desde 1976 hasta 1981, *La Semana en Serio* nos presentaba de forma jocosa las noticias más relevantes de Costa Rica y de la conflictiva Centro América de la época. Las estrategias de Zeledón son en parte similares a las de Figueroa, principalmente en la caricaturización de los personajes antagonistas hasta su obscenidad, convirtiéndolos en el blanco para dirigir esa *rebelión compensatoria*. A diferencia de Figueroa, se puede ver con claridad su dirección y función dentro de la ideología comunista, donde su intención orientadora y de educación popular construía su retórica. Para esos fines los personajes del campesino y su perro, así como el de doña Auristela buscaban ser elementos de apego e identificación ciudadana, y los desenlaces de sus aventuras por lo general reincidían en los lemas típicos y fáciles de memorizar del partido comunista.

Gracias a esto, *La Semana en Serio* se posicionó como un espacio de reflexión crítica ineludible e incluso ansiado para la lectura humorística de todo aquello que en las previas páginas generaba frustración e impotencia, concertando al final de su relato un lugar de

4. Semanario oficial del Partido Vanguardia Popular desde 1975 hasta 1983.

encuentro para aquellos que compartían la ideología comunista. Algo similar encontramos actualmente en las caricaturas que constituyen la portada del Semanario Universidad realizadas por Luis Demetrio Calvo Solís, mejor conocido como *Mecho*. Con una representación mucho más respetuosa y posturas menos drásticas, las caricaturas de *Mecho* introducen de forma ejemplar la lectura del Semanario, llaman la atención y generan una adhesión impulsada por el humor, por esa articulación entre lugar común y fractura de este.

Precisamente en esa articulación, en esa sencilla operación semiótica, el arte encuentra a partir del humor una herramienta potente para articular un discurso político con repercusiones sociales, incluso más potente que una bomba terrorista o, en todo caso, su promesa.

Terrorismo y payasadas sobre Kennedy

Una de las páginas más oscuras de la historia costarricense ha encontrado su punto de tensión en un sencillo busto de piedra. No es una obra de un gran escultor, ni fue elaborada en un gran material, es una mediocre escultura de cemento dedicada a honrar la visita de John F. Kennedy en 1963, en ese entonces presidente de los Estados Unidos de América. Sobre ella el

comando organizado *La Familia* fraguó un ataque explosivo que terminó siendo frustrado y llevó a la detención de algunos de sus miembros. Este ataque frustrado sin lugar a dudas es un hecho secundario ante los desenlaces vividos meses después en los cuales el nombre de Viviana Gallardo resalta con facilidad. Sin embargo, la carga ideológica de ese objetivo hace que el relato de alguna u otra manera se confabule sobre él.

Resulta paradójico que el Busto a Kennedy fuera removido 25 años después, no por representar la memoria de aquellos eventos de crudeza nunca antes vivida en nuestro país, ni por representar las tensiones irresueltas y la decadencia del pensamiento de izquierda que ya casi es ausente en nuestro panorama político, sino y, no por otra cosa, que por ser pintado como un payaso en el 2004. Este hecho encuentra un famoso antecedente en la colocación de un Mohawk de pasto en una estatua de Winston Churchill en la capital británica para el 1ro de Mayo del 2000, que fue tachado por la burguesía inglesa como un acto atroz contra uno de sus héroes políticos y la memoria de Inglaterra. Desde otras perspectivas la cabeza de Churchill con un Mohawk de zacate se convirtió en la imagen más representativa de los movimientos antisistema y anticapitalistas de la

actualidad y representa el descrédito a los logros obtenidos por esos modelos en el pasado.

La pintada como payaso al Busto de Kennedy inició en el 2004 el proceso para su remoción. Esta pintada caló en la alcaldesa vigente, quien sugirió al Concejo Municipal su traslado (Marero Redondo, 2004). La remoción fue acelerada en el 2005 por nuevos ataques sufridos con lo que al parecer fue un martillo que desfiguró al pobre y olvidado objetivo paramilitar de *La Familia*.

Así, uno de los monumentos más burdos y burocráticos encontró su peor ataque en una “payasada”, y hoy brilla y se resemantiza por su ausencia y por su remoción. Será nuestra responsabilidad no convertir esa ausencia en olvido, sino en potencia, en signo proliferante capaz de retratar con humor nuestra historia de héroes falsos, de tensiones irresueltas, de ideologías olvidadas, de narraciones robadas y textos sepultados⁵.

A manera de conclusión

No fue la intención de este artículo rescatar todo aquello que fue olvidado por formar parte del otro

discurso, tal tarea parece infinita. Tampoco profundizar con rigor en sus objetos y llevarlos a la extenuación (“ciencia con paciencia, suplicio seguro”). Fue más bien establecer otras posibilidades de lectura y presentar los fundamentos para sostenerla, señalar otras direcciones e incentivar su futuro recorrido, desarticular la severidad con que por lo general se definen los objetos artísticos, sus experiencias y su historia.

Queda pendiente, como muchos sabemos y reconocemos, una re-escritura profunda de la historia del arte costarricense, una que no tema a revisar publicaciones y fuentes secundarias, una que no tema acotar las filiaciones políticas, ideológicas y mercantiles, una que no tema valorar las tradiciones propias de los diversos pueblos y etnias, una que se atreva a reír, que aprecie una buena vulgaridad, una que no estime al arte como producto exclusivo de las clases dominantes y su moral, una que se atreva a cuestionar sus propios métodos y certezas, una que, por tanto, no sólo sea una sola.

Bibliografía

Arroyo Pérez, J.; Vargas Ulate, G.; Meléndez Obando, M.; Goebel McDermott, A.; Velázquez Bonilla, C.; Payne Iglesias, E. y otros (2011). *El Álbum de Figuroa, un viaje por las páginas del tiempo*. San José: EDUPUC.

5. Algunos malos pensamientos aluden a ciertos próceres de la patria y sus descendientes el ocultamiento e invisibilización centenarios de la obra de José María Figuroa.

- Ausonio, R. (1981). *Priapeos: Grafitos amateurs pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. El concúbito de Marte y Venus*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins*. Massachusetts: The MIT Press.
- Duve, T. d. (1996). *Kant After Duchamp*. Massachusetts: The MIT Press.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Buenos Aires: Lumen.
- Ferrero Acosta, L. (1886). *Sociedad y Arte en la Costa Rica del siglo XIX*. San José: EUNED.
- Foucault, M. (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.
- Julibert, E. (11 de 11 de 2008). *Los dioses a todo color*. Obtenido de Las Nubes: http://www.ub.edu/las_nubes/autores/Dioses%20cr%C3%ADtica.pdf
- Marero Redondo, A. (12 de Marzo de 2004). *Pintan a Kennedy de payaso*. Recuperado el 28 de abril de 2012, de Diario Extra Online: <http://www.diarioextra.com/2004/marzo/12/nacionales01.shtml>
- Perejaume (1997). *Tres Dibujos*. Santiago de Compostela: GAC.
- Rancière, J. (2006). Problems and transformations in critical art. En C. Bishop, *Participation* (págs. 83-93). Massachusetts: The MIT Press.
- Steinberg, L. (1972). *Other Criteria*. New York: Oxford University Press.