

Supuestos imposibles: Entre lo figurativo y lo abstracto. Escultura conmemorativa y ambiental de Edgar Zúñiga Jiménez

En el universo de las artes visuales el acercarse al estudio de la escultura supone siempre un gran reto no solo por la diversidad de tipologías y formatos que la identifican, sino porque, a diferencia de lo ocurrido con otras prácticas creativas, no suele ser objeto de la misma atención.

Sin embargo, a pesar de este frecuente desplazamiento, la escultura ha recorrido un largo camino de transformaciones e innovaciones en su discurso, las cuales constituyen valiosas contribuciones a la percepción estética contemporánea. La superposición entre tradición y contemporaneidad que ha caracterizado su repertorio sígnico y el rol desempeñado por esta manifestación como agente de cambio del entorno, explica su sobrevivencia y la innegable solidez de su autonomía.

Desde sus orígenes, la escultura presente en la historia del ser humano ha sido invariablemente un recurso de representación de la trascendencia. Dioses, seres sobrenaturales, fetiches y ciclos vitales, repetidamente aludidos en diferentes tipologías, nos revelan una visión cosmogónica asociada a la vida eterna con la que suele relacionarse el ser humano cuando sus acciones terrenales son reconocidas como imperecederas.

Como parte de la pluralidad de sus funciones, Edgar Zúñiga ha recorrido todas las escalas, ha experimentado con los más diversos materiales, ha explorado en lo figurativo y en lo abstracto, ha dialogado con el espacio privado y con el espacio público, y enfrentando, en este último, uno de sus mayores retos.

Si bien el espacio público ha constituido su emplazamiento más recurrente, y tal vez el más significativo como emblema de diferentes épocas, sistema de valores, códigos culturales y tendencias artísticas, la necesidad de entender su presencia en este ámbito como un sistema articulado en el que conviven diferentes niveles de percepción, y en donde participan diversas escalas del diseño, se ha convertido en una premisa indispensable para su valoración como propuesta visual. Esta circunstancia, en particular, ha ocupado la atención de la crítica y el discurso sobre el arte moderno y contemporáneo en varias ocasiones.

Como enfatiza María de los Ángeles Pereira,

“A lo largo del siglo XX –desde las primeras vanguardias y hasta el día de hoy– la escultura consiguió librarse, poco a poco, de la condición estatuaria y de la tiranía del pedestal, gradualmente logró distanciarse del modelo exterior y llegó a prescindir de aquel sentido empecinadamente simbólico y representacional al que estuvo por mucho tiempo confinada (...) alcanzó, al fin, su más plena autonomía como expresión plástica, pero jamás procuró desentenderse del espacio y tampoco pretendió renunciar a su privilegiada condición de arte público” (Pereira, 2005: 47).

Tal circunstancia evidencia la complejidad de la labor del escultor, en especial cuando emprende, de forma individual, la misión de dialogar con escalas tan diversas.

Así, es desde la perspectiva de su contribución a la escultura como arte público, y de su experiencia en este ámbito, que nos interesa abordar la obra de Edgar Zúñiga, quien ha desarrollado una significativa labor dentro y fuera del país, tanto en la producción escultórica de pequeño formato o “escultura de salón”, como en la abordada en esta reflexión; la escultura monumentaria, tanto en su vertiente conmemorativa como ambiental.

En este sentido, aclaramos que nos interesa preservar el concepto de escultura monumentaria para aludir a esta modalidad partiendo como premisa de sus implicaciones a nivel de escala, tipo de emplazamiento, función representativa y, sobre todo, del criterio de temporalidad con que se realizan este tipo de proyectos. Si bien algunos autores han insistido en sustituir el concepto de “monumento” por el de “arte público” para argumentar el cambio de paradigma acontecido en la escultura contemporánea, nuestra apreciación al respecto es que varía la formulación lingüística del planteamiento, más no su función ni su génesis, refiriéndonos, en particular, a las piezas previstas para un emplazamiento de carácter permanente y que son resultado de un encargo. Esto se presenta a diferencia de las innumerables experiencias de lo que puede englobar el concepto general de “arte público” que también incluye otras propuestas de carácter efímero como resultado de iniciativas individuales o colectivas de sus gestores.

Dentro del amplio panorama de la escultura monumentaria, el mayor reto que enfrenta el creador es el hecho de que el proyecto y su ejecución presenten un estrecho vínculo con la iniciativa (privada o pública) que la respalda lo que explica que, de algún modo, el artista debe asumir su encomienda teniendo en cuenta el propósito previsto en cuanto a la connotación social de su significado. En este sentido, resulta de particular complejidad la vertiente monumentaria conmemorativa, dirigida al reconocimiento de hazañas, contribuciones históricas o roles específicos desempeñados por personajes que se destacan en el ámbito de la cultura y la política. Por ello, no ha dejado de ser objeto de las más profundas controversias en cuanto a los requerimientos estéticos que supone esta función.

Una de las polémicas más frecuentes la ha generado, desde principios del siglo pasado, la inminente necesidad del abandono de la literalidad, en particular, el desplazamiento de la figuración. Como parte de los recursos signícos que supone la incorporación de la estética moderna, la “recodificación” de la imagen pública y la destitución del concepto de “monumento” devienen requisitos indispensables para la aceptación social de su sobrevivencia. Al respecto, resulta contundente la reflexión que aporta Javier Maderuelo:

“El monumento público es uno de los signos ideológicamente más alabado en la semiótica de la ciudad. Los monumentos a líderes políticos y militares erigidos en prominentes plazas de las ciudades son signos de orden patriarcal y símbolos de autoridad. Sin embargo, un nuevo monumento de estas características, erigido ahora, causaría asombro y sería la diana de los comentarios más jocosos” (1990: 129).

Es nuestro interés referirnos a la obra escultórica de Edgar Zúñiga atendiendo, especialmente, al modo en que ha enfrentado la dificultad de este reto en el contexto particular de Costa Rica.

El Monumento al Indio Esteban Yapiri, encargado por el Ministerio de Cultura y ubicado en la provincia de Cartago, inaugura, en 1980, el proceso de ejecución de 10 monumentos conmemorativos actualmente emplazados en diferentes puntos del país. En esta pieza se rinde homenaje a un personaje poco conocido en la historia local que, según se relata, alertó a los pobladores de un ataque pirata a la ciudad. Su hazaña evidencia tanto su compromiso con ella como su resistencia física, pues corrió una carrera desde Matina hasta la Suiza de Turrialba, donde se erige el Monumento. Para enfatizar en los dos atributos que identifican el hecho histórico se distingue el grito de alerta y se utiliza una fuerte orientación expresionista probada, con excelentes resultados, en sus broncees de salón. Este recurso lingüístico le confiere una fuerza visual particular a la robusta imagen del personaje protagónico que se retrata acompañado de sus seguidores para enfatizar la connotación simbólica de la anécdota.

Con esta obra, concebida en cemento vaciado en hormigón *in situ*, el artista comienza a explorar la alternativa de nuevos materiales que hagan factible en el país la ejecución de esculturas de gran formato para disminuir los costos. Además inicia su exploración en la reconfiguración del pedestal al diseñar como base una estructura pétreo muy simple, cuya rusticidad se articula armónicamente con el tratamiento textural de la figura. La incorporación de la base al discurso de la propuesta escultórica también es asumida en el *Monumento al Boyero (2002)*, pieza solicitada por el Grupo Parroquial de San Ramón de Alajuela con el propósito de homenajear la tradición local del desfile de boyeros que anualmente se realiza en este sitio. En este caso, la base está constituida por la estilización de un arado estructurado en forma de cuesta que representa la fuerza desplegada por los bueyes y que contrasta con la imagen realista que identifica a las figuras.

La recurrencia al lenguaje expresionista define, asimismo, al primer personaje de un proyecto inconcluso de la Municipalidad de San José, el cual fue planteado como un homenaje escultórico de la ciudad a sus servidores públicos. Esta iniciativa, utilizada en varias ciudades del mundo para aludir a figuras representativas de la cultura local, da origen a *El Barrendero (2002)*, pieza en bronce de tamaño natural, emplazada en el Parque Central, para la cual el artista prescinde totalmente de basamento e integra la escultura al entorno como un personaje más del lugar. Vale decir que la relación con el contexto se acentúa al escoger como modelo a quien, durante mayor tiempo, había desarrollado esta labor en el centro urbano.

Por su parte, el primer ejemplo que testimonia el propósito de articulación integral entre lo figurativo y lo abstracto es el *Monumento al Padre Benjamín Núñez (1996)*, emplazado en la localidad de Coronado, provincia de San José. Un conjunto en el que utiliza la combinación de varios materiales (bronce, hierro y cemento) y que se caracteriza por contener el retrato del prócer, ubicado en la sección izquierda de la composición junto a dos estructuras curvas, ubicadas a la derecha, que metaforizan, según explica el artista, el ligamen entre los dos centros culturales que incidieron en la formación y el desempeño público del aludido: Israel (dimensión religiosa) Costa Rica (dimensión social). Este conjunto constituye un esfuerzo interesante al enfrentar el criterio academicista por medio de la composición asimétrica y la sustitución de busto sobre pedestal por un diálogo (no completamente resuelto) entre dos realidades lingüísticas contrastantes.

De forma similar aborda el *Monumento al Padre Esteban Lorenzo de Tristán* (2007), obispo de Nicaragua y Costa Rica, quien funda la ciudad de Alajuela, y en 1782 declara a la Virgen de los Ángeles como patrona de la ciudad de Cartago. En este proyecto las relaciones dialógicas entre lo figurativo y lo abstracto son sagazmente resueltas en un conjunto emplazado en el Parque Central de esa provincia, en el cual predominan las líneas curvas que aluden a la connotación trascendental del ilustre. Además, el diseño presenta un tipo de “escenario” del cual emerge el retrato del homenajeado. Así logra enlazar lo realista y lo abstracto en una misma pieza escultórica, y enfatiza en el carácter dinámico del monumento mediante los volúmenes asimétricos que sostienen la estructura principal y que le adjudican una gran riqueza visual al conjunto.

Los trabajos desarrollados en Costa Rica contrastan visiblemente con el *Monumento homenaje a Morelos* (1998), emplazado en el Estado de México. En esta pieza, resultado de un Encuentro Internacional de Escultura, el artista logra un conjunto de gran fuerza conceptual y simbólica en el que desestructura totalmente la connotación pedestálica y abandona la figuración retórica. Además, logra una propuesta estéticamente impactante que alude al episodio histórico llamado “Grito de Independencia” de José María Morelos, sacerdote y militar mexicano, gestor y protagonista de la segunda etapa de la guerra contra el dominio colonial.

Utiliza para ello el recurso plástico que identifica a los Horcones, piezas ejecutadas en madera recuperada y ensamblada de casas antiguas de Costa Rica. Este tema –que trabaja con frecuencia por estos años– constituye un elemento emblemático de su poética en la dimensión conceptual y desempeña un importante rol como vía de aproximación al elemento que devendrá protagónico en su producción escultórica: la columna.

Forjadores del futuro (2000), monumento patrocinado por la Embajada de Italia para rendir homenaje a los fundadores de la comunidad de San Vito de Coto Brus (provincia de Puntarenas) es quizás el proyecto que con más claridad testimonia la vocación del artista de explorar en la experiencia estética de la convivencia lingüística.

A la columna estilizada, protagonista del conjunto, se integra un cuerpo fragmentado de orientación expresionista, dualidad que metaforiza la capacidad de resistencia y el carácter emprendedor de los primeros pobladores de esta comunidad. La elección discursiva del acentuado contraste en un mismo elemento escultórico constituye, sin dudas, uno de los mayores aciertos de sus propuestas creativas.

El desplazamiento del perfil “academicista” para referirse a la conmemoración es igualmente asumido en los dos monumentos encargados por la Dirección Nacional de Bomberos de Costa Rica: *Bomberos por siempre* (2000) y *Homenaje a los Bomberos* (2002), ambos emplazados en la ciudad de San José.

El mejor resultado corresponde al monumento *Bomberos por siempre*, ubicado en el Parque General Cañas, en San José. Resuelve el proyecto a partir del énfasis en la composición abstracta a la que se integra eficazmente un elemento figurativo que sugiere la configuración del cuerpo representado. El conjunto escultórico, constituido por

tres volúmenes de hierro, propicia una percepción secuencial basada en la metáfora de un incendio, la cual es acentuada por los signos que identifican el oficio: la imagen fragmentada del bombero que emerge de un edificio, el casco que remite a su labor y la escalera, símbolo por excelencia de la connotación de salvamento. Esto, unido al color rojo del acabado, a la distribución dinámica de las estructuras en el espacio y al abandono del pedestal, favorecen la identificación de los íconos y el recorrido eventual del transeúnte a través del espacio generado por la escultura.

En el segundo caso, *Homenaje a los bomberos*, ubicado en la propia Academia, la recuperación de la figuración literal constituye el imperativo del encargo. Para ello, el artista elige la alternativa expresionista que acompaña su trayectoria y se plantea el reto de integrar la escultura de cuerpo entero con el conjunto. Además, reinterpreta, formalmente, el argumento ya abordado en el conjunto anterior y genera un espacio escultórico que funciona como una plazoleta erigida sobre una plataforma homogénea en la que transcurre la acción. La fuerza visual de la figura corpórea ubicada en primer plano se equilibra con el diálogo establecido entre la escalera –de donde se sostiene el bombero– y las estructuras de hierro y ferrocemento que custodian la figura en bronce. Entre estas últimas resaltan las texturas de “tramos” que dialogan con la forma de la escalera y el recorrido visual, las cuales permiten la disposición de los volúmenes y ofrecen perspectivas visuales diversas que favorecen un relativo equilibrio entre lo figurativo y lo abstracto.

En el Monumento a Jorge Debravo (2005) se plantea el balance lingüístico al acentuar la postura dinámica de la figura protagónica. En este caso, se recrea como dato el hábito de lectura permanente del poeta “aun cuando caminaba por las calles”, recuperado por el artista en su investigación para abordar el encargo. La sensación de movimiento de la figura adquiere un impacto particular a través del recurso del cuerpo fragmentado, lo que le permite, una vez más, atenuar los altos costos del uso del bronce. En este caso en particular, el proyecto emplazado en el moderno edificio de la Terminal de Transtusa, en Turrialba (empresa que encarga la pieza), se caracteriza por la riqueza visual que aportan los trazos de la estructura arquitectónica de la cual emerge la imagen, y que se enfatiza por los contrastes cromáticos de los otros materiales que configuran el conjunto: hierro y piedras de la zona.

Con la reciente encomienda del *Monumento a Tomás Guardia* (2013), figura emblemática de la política y la cultura costarricense (solicitado por la Municipalidad de Alajuela para una plaza del mismo nombre), Edgar Zúñiga se ha planteado incursionar en el concepto de plaza-monumento. Dicho concepto supone un vínculo más cercano con el criterio de remodelación urbanística del sitio, premisa ineludible para este tipo de proyectos, pero muy poco utilizada en el contexto local. En este sentido, el diseño general del conjunto (actualmente en proceso de ejecución) se ha beneficiado por el intercambio con el arquitecto Fabián González, representante de la Municipalidad y quien se encuentra a cargo del mismo. El principal reto de este proyecto escultórico es lograr una inserción articulada al entorno, considerando la fuerza visual de los dos edificios que flanquean el sitio de la plaza, el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría (antiguo cuartel) y el Centro Alajuelense de Cultura (antigua Casa de Gobierno), que deben ser tenidos en cuenta para las relaciones de escala y para articular el diálogo entre los diferentes conceptos lingüísticos, dada la connotación visual y simbólica de la arquitectura ecléctica que los identifica.

En este sentido, el proyecto propone la interacción de estructuras dinámicas conformadas por planos abstractos (que aportan un lenguaje actualizado al entorno) y la escultura figurativa (retrato de cuerpo entero) presenta elementos que, en su conjunto, contribuyen a generar un diálogo fundamentado en fuertes contrastes visuales que, al utilizar como premisa la convivencia temporal y estilística, resemantizan la imagen del sitio.

En la mayor parte de los proyectos comentados se evidencia el constante interés del autor por lograr una integración de su escultura a los espacios de emplazamiento, aunque no en todos los casos fuera un propósito logrado. Como reconoce el propio Zúñiga, en el caso de la obra monumental conmemorativa, se trata de lograr “un acuerdo de concesiones” por la complejidad de las múltiples instancias que intervienen en su encomienda y en la aprobación de su ejecución. Renunciar a este tipo de proyectos, reflexiona el escultor, para atender a posturas rígidas e insalvables termina, en todo caso, limitando la posibilidad del artista de incidir en la preservación de la memoria y de contribuir al reconocimiento de personalidades emblemáticas de la cultura local.

Circunstancias más flexibles acompañan la trayectoria de la otra vertiente que nos interesa abordar: la escultura monumental ambiental que, si bien en gran parte de los casos también obedece al concepto de encargo, se favorece por la versatilidad de temáticas que aborda, muchas veces consecuencia de las inquietudes e intereses del propio artista. En este caso se hace referencia a la obra ambiental concebida para emplazamientos en espacios abiertos. Es decir, no se abordará la obra ambiental concebida o emplazada en interiores arquitectónicos por considerar más oportuno su análisis desde la perspectiva del diseño del espacio interno.

Durante los años noventa, alternando con su producción escultórica de salón y conmemorativa, Edgar Zúñiga inicia su incursión en esta vertiente que, como el propio creador apunta, es estimulada por sus frecuentes participaciones durante estos años en encuentros y simposios internacionales de escultura que coinciden, además, con una atmósfera de renovación incentivada en el país por las Bienales de Escultura convocadas por la Cervecería de Costa Rica. Una circunstancia particularmente favorable en este sentido se refiere a la obtención del Primer lugar en el Concurso Internacional de Escultura y Nieve de Quebec, evento de gran prestigio por ser el más antiguo de esta manifestación artística (la primera edición data de 1936). En cada convocatoria concursan más de 600 propuestas de todo el mundo de las que son seleccionadas alrededor de 20. Para el encuentro de 1991 su proyecto fue elegido para ser ejecutado *in situ* junto a otros dos escultores costarricenses, Domingo Ramos y su hermano, el también escultor Franklin Zúñiga.

El rotundo éxito de la pieza *Equilibrio entre hombre y ambiente* con la que “descubre” la técnica de la talla en nieve, le abrió las puertas a un prolífico camino que lo ha llevado a producir más de 50 propuestas ambientales, 37 de ellas se encuentran emplazadas, con carácter permanente, en espacios abiertos.

Sus proyectos de monumental ambiental se inician en Costa Rica con la pieza *Caminante* (1990), obra de espíritu moderno con la cual comienza una importante exploración en las formas orgánicas (inspirado en el legado de Henry Moore) y con la

que introduce en el país el uso del ferrocemento. La pieza, hoy ubicada en los jardines de la Empresa Arpe en Alajuela e inspiración del propio artista, expone muchas de sus inquietudes como escultor, tanto en lo relacionado con los temas que identifican su poética (el hombre, su tiempo, su memoria y sus complejas relaciones con el espacio que habita) como con la decisión de convertirse en incansable promotor de esta vertiente escultórica en el ámbito local. La abstracción de una poderosa figura humana que avanza se conforma a partir de una estructura piramidal caracterizada por el énfasis en texturas y acentuadas perforaciones que expresan el interés del artista por revelar las potencialidades plásticas del nuevo material.

Con *Vientos de esperanza*, obra encargada en 1993 para el Parque Amigos de la urbanización Rohrmoser, en San José, traduce al gran formato las cualidades estéticas de las relaciones de tensión y recurso plástico ya ejercitado en sus propuestas de salón. El emplazamiento previsto (parque cercano a un hospicio de huérfanos) conduce al artista a abordar los sueños infantiles, la familia y el juego a través de símbolos alusivos a estas temáticas, y que le confieren gran riqueza visual a la obra. Mediante el uso acentuado de las curvas y de las perforaciones en la estructura logra desvanecer la corporeidad y austeridad del material para generar una propuesta interactiva que funciona, desde su origen, como espacio lúdico para la población infantil que lo visita. Esta pieza, en particular, por la magnitud de sus dimensiones (23 m de largo por 3 m de alto), constituyó un complejo reto en cuanto a solventar los requerimientos técnicos del ferrocemento con el que apenas se encontraba en proceso de familiarización.

A pesar de las adversidades (1996), actualmente ubicada en el parque Cristo Rey y patrocinada por el Club Rotario, y el majestuoso *Cristo de 3 m del Cementerio General*, ambas en Alajuela, evocan la necesidad del artista de mantenerse siempre cercano a la figuración expresionista como un lenguaje inherente a su poética. La primera pieza forma parte de un proyecto no concluido, "Alajuela Escultórica" (1990), iniciativa personal del artista, cuyo principal propósito es el de convertir a la ciudad en un centro de debate sobre la escultura pública. La segunda es resultado de un encargo privado en el que expresa, quizá por primera vez, su extraordinaria capacidad para reinterpretar y actualizar los códigos identificativos de la escultura religiosa sin prescindir de sus esencias.

En ambas obras es visible su homenaje a la huella "imaginera" que sustenta su formación artística y de la que una y otra vez se revela como talentoso ejecutor. El carácter orgánico y fuertemente expresionista de la figura del Cristo alejada del detalle realista constituye un elocuente ejemplo del perenne significado para sus procesos creativos de la tradición familiar que hereda.

La convivencia lingüística entre lo figurativo y lo abstracto es utilizada en varios de los proyectos ambientales que ha desarrollado desde 1995 cuando el artista aborda, por primera vez en esta vertiente, la columna. Este recurso, trasladado a la monumentalidad, evidencia la asimilación del principio de que:

"una instalación, es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio es considerado como obra total" (Jerez, 1987; Maderuelo, 1990: 208).

El criterio instalativo le permite a Zúñiga indagar en los nuevos significados que puede adquirir la obra de acuerdo con las posibilidades que ofrecen sus espacios de ubicación, lo cual explica la riqueza y versatilidad semántica de sus numerosas instalaciones de columnas en el espacio público. De acuerdo con el interés del artista en los diferentes sitios de sus emplazamientos, estos conjuntos le permiten aprovechar la variabilidad de puntos de vista para enfatizar en sus argumentos, generar y articular sistemas de recorrido, reconfigurar las escalas y modificar el paisaje tanto natural como urbano. En este sentido, la interconexión con las diferentes escalas del diseño se ve especialmente favorecida al ser la estructura de la columna un signo universal reconocible y aplicable en los más diversos ámbitos.

Fragmentación de los sentidos en Núremberg, Alemania, y *Tratando de comunicarse* (1999), emplazada en Aubazine, Francia, constituyen ejemplos contundentes de la acertada integración al entorno que esta alternativa de discurso le propicia al artista. Estas obras, resultantes de exitosas participaciones en diferentes Eventos Internacionales de Escultura, testimonian el valor autotélico del tema surgido de la intención de recuperar el patrimonio arquitectónico costarricense, y que es recreado en estas piezas a través de la talla de troncos de roble y de la imitación de los ensamblajes originales sin que esto afecte, en ningún sentido, el impacto visual y el contenido semántico de las propuestas. La alusión a la memoria histórica, siempre presente en el ejercicio creativo del escultor, adquiere un carácter particularmente relevante en estos conjuntos, derivado tal vez, de la riqueza que le imprime la técnica que remite de inmediato al carácter “místico” de un oficio que rememora el inicio de la civilización.

Las instalaciones de columnas cuentan, en el territorio de Costa Rica, con varios ejemplos notables tanto por la calidad técnica de sus resultados como por el valor alegórico que le otorgan a sus espacios de emplazamiento. Así, *Encuentro* (1998), conformado un conjunto de diferentes escalas, constituye un indiscutible homenaje al significado de un lugar caracterizado, precisamente, por la característica que le da nombre a la pieza. El Parque Metropolitano La Sabana es, sin lugar a dudas, uno de los centros de actividad social, familiar y cultural más connotados de la capital costarricense, cuya peculiaridad se reconoce en el agrupamiento de las piezas de hierro oxidado que simulan una reunión espontánea y que rompen con la serenidad que identifica el lugar a través de un acentuado contraste visual entre lo natural y lo artificial.

De igual forma, la valiosa gestión del Instituto Nacional de Aprendizaje (INA) es reconocida a través de la pieza escultórica *Solidaridad* (1999), la cual ambienta el sitio. En este caso la verticalidad de un conjunto de tres estructuras concebidas en hierro oxidado contrasta con las diagonales generadas por piezas similares –sostenidas por cables de acero– en las que se descubren fragmentos de rostros esculpidos. Así, distribuir las piezas resulta una alusión directa al proceso de colaboración en la formación gratuita de técnicos profesionales que, durante más de 47 años, ha desempeñado en el país la emblemática institución.

El conjunto escultórico *Cosmos, tecnología y vida* (2008), concebido para la Zona Franca El Coyol en Alajuela, ilustra un segmento temático significativo en la obra escultórica del artista; pues plasma en él su reflexión sobre la necesidad de equilibrio al que está

conminado el mundo actual y que suele ser un aspecto frecuentemente desplazado por el impacto derivado de la cultura mediática y de las nuevas tecnologías. Emplazado en un espacio en donde se desarrolla alta tecnología, invita a una profunda reflexión filosófica sobre la esencia del ser y su lugar en el cosmos, representado este último como eje conceptual y visual del obligatorio balance.

Varias de las piezas que apelan a la temática del impacto tecnológico en la sociedad contemporánea en las que se privilegia el lenguaje abstracto consiguen una relación muy bien lograda con sus espacios de emplazamiento. En este sentido, se destacan dos de sus piezas instaladas en México: *Grupo Familia* (1998), para el Hospital 2 de Abril del Distrito Federal y *Fruto del desierto* (2006), pieza ubicada en el Instituto Tecnológico de Monterrey, sede Potosí. Estas obras, resultado de las numerosas invitaciones recibidas por el artista a participar en los Encuentros Internacionales de Escultura convocados por este país, logran generar un afortunado diálogo con su entorno a partir del atinado equilibrio entre lo universal y lo local como criterio argumental. En *Grupo Familia* recurre a la agrupación de cinco estructuras de acero inoxidable que aluden al tema a partir del manejo de las escalas y en *Fruto del desierto* a la abstracción de un nopal, imagen emblemática del paisaje mexicano. En ambas piezas se reconoce su acierto tanto en el uso expresivo de los materiales, como en la propuesta de reivindicación estética del monumento escultórico como alternativa pertinente para la afirmación de valores sociales y culturales en la ciudad contemporánea.

“El espacio público, en general la arquitectura moderna, por su impersonalidad, no solo no requiere de monumentos sino que los rechaza (...) en un afán mal entendido de prescindir de lo ornamental, ha limpiado sus fachadas y sus espacios públicos de todo resto de escultura, pretendiendo ser (...), por sí sola, el monumento” (Maderuelo, 1990: 30).

El reto del creador es, entonces, otorgarle un nuevo sentido a su propuesta a través de códigos que redimensionen, y consecuentemente reafirmen el valor simbólico de la escultura como manifestación independiente, sin que esto implique la desatención de las diferentes escalas del diseño con las que su propuesta está obligada a convivir. *Vida Urbana* (2001), en Tultepec, México, no deja lugar a dudas sobre solventar con éxito este desafío al convertirse en un monumento que sintentiza y representa la esencia de las profundas contradicciones e inconsistencias de la ciudad moderna. Una excelente pieza, heredera del mejor constructivismo escultórico, es resuelta eficazmente a partir de un aprovechamiento audaz de los contrastes lingüísticos, materiales y texturales que, convertidos en narrativa visual, devienen emblemas de una problemática apremiante y vigente.

En el caso de Costa Rica, el conjunto escultórico ambiental concebido como preámbulo urbano del edificio de Acueductos y Alcantarillados de San José, *Monumento al agua* (2005), resulta una propuesta encomiable tanto en la dimensión conceptual como formal. Constituido por cuatro volúmenes con un tratamiento textural y cromático diferenciado, el cual distingue los tres estados naturales del agua (sólido, líquido y gaseoso) a través del eje protagónico de la composición (un volumen de acero inoxidable), que además funciona como una fuente. La carga semántica de este componente se complementa por la alusión metafórica a la energía interna de la tierra, la

atmósfera y la tecnología del agua como referentes que relatan los sitios naturales que proveen de este elemento y los complejos procesos tecnológicos que nos acercan a él para reafirmar, de esta forma, el valor de la institución que lo hace posible.

Del mismo modo, resulta destacable la presencia de su propuesta escultórica en el *Grupo de Columnas Futuristas* frente a la sede del Colegio de Ingenieros y Arquitectos de Costa Rica y del *Monolito civilización y origen*, en el Centro de Recreación de la propia institución, la cual de alguna manera evidencia el valor concedido a su propuesta escultórica como parte de la arquitectura contemporánea local.

Como se ha acotado anteriormente, la gestión de Zúñiga en relación con la producción monumental no se limita a sus propuestas individuales, ni a su frecuente participación en Eventos de Escultura a nivel internacional (ha participado como invitado en más de 28).

Desde 1989 es miembro del Consejo Mundial de Artistas Plásticos y su prestigio como creador lo convierte, en 1995, en el director para Centroamérica de la Asociación Internacional de Eventos para la Escultura Monumental, fundada en México en ese mismo año. Entre 1996 y el 2006 desarrolla una ardua labor en la organización de 4 Simposios Internacionales de Escultura en Costa Rica en los que han participado más de 60 artistas nacionales e internacionales, y que han comprometido a varios escenarios locales, en particular, a su ciudad natal Alajuela. Como parte de su gestión para hacer posible el proyecto “Alajuela Escultórica” se destacan las piezas que, ubicadas en la entrada, dan la bienvenida a la ciudad: *Civilización y origen (2000)*, grupo escultórico constituido por tres elementos contrastantes en términos lingüísticos –con ellos argumenta su discurso sobre la complementariedad de supuestos antagónicos en la escultura monumental contemporánea– y *La tertulia (2001)*, conjunto de columnas con las que alegóricamente se alude al tema que le da nombre a la pieza, también a través de una propuesta de complementariedad entre tres de sus más recurrentes materiales: hierro, madera y piedra.

Con un discurso consolidado tanto en sus fundamentos conceptuales como en sus estrategias lingüísticas Edgar Zúñiga, en sus más de 30 años de fructífera trayectoria, ha ofrecido a Costa Rica –en particular a la ciudad de Alajuela– la opción de convertirse en un espacio de debate sobre la escultura como un componente del diseño urbanístico y arquitectónico, aludiendo en este sentido –y a través de sus propuestas– a las continuas disquisiciones sobre las convergencias necesarias e inevitables diferencias entre las artes visuales y el diseño. Retomando los atinados planteamientos de Javier Maderuelo, se puede afirmar que:

“la arquitectura se ha consolidado durante este siglo (XX) como un arte eminentemente funcional, en el sentido más utilitario del término, hasta el extremo de que la funcionalidad ha pesado tanto que, en muchos casos, se han olvidado las demás características que debe contener” (Maderuelo, 1990: 36).

Como respuesta a este “purismo funcional” emergido del postulado moderno, se han desarrollado en las últimas décadas propuestas que, por el contrario, han llegado a desplazar sus funciones indispensables como arquitectura para hacer un endeble intento de convertirse en “escultura”, lo cual genera un particular desconcierto en relación con el carácter, los alcances y el significado social de la manifestación.

Lo anterior evidencia que las contradictorias relaciones entre la escultura y la ciudad contemporánea no han sido satisfactoriamente resueltas y que las indistinciones no constituyen, en ningún sentido, la alternativa de solución. La ciudad actual, en sus permanentes procesos de reconfiguración, ha pugnado por una recodificación lingüística de los emblemas que la identifican, pero no es del todo cierto que no ha podido renunciar a ellos y que, en el constante afán por actualizar sus discursos, ha preservado la idea del “monumento escultórico” como un medio de afirmación de su existencia y de su memoria.

“El redescubrimiento de la ciudad consiste es saber que es, fundamentalmente, el marco de las instituciones sociales por lo que en ella se da una confrontación con la sociedad, la historia y la ideología. Una plaza, un monumento y un edificio público son no sólo el vocabulario estético de la ciudad, sino también los signos de la ideología dominante cargados de connotaciones y valores” (Maderuelo, 1990: 156).

Los proyectos escultóricos para espacios públicos, por ende, no deben ni pueden ser entendidos únicamente como expresión de una manifestación artística que ha sobrevivido en el tiempo a consecuencia de lo que implican sus valores simbólicos, sino que requieren, además, ser asumidos como agentes activos en la transformación y validación del entorno, en particular de la ciudad, lo cual supone un obligado diálogo con todas las escalas del diseño que comprometen, en particular, el urbanismo, la arquitectura y –aunque no es objeto de análisis en esta reflexión– el diseño del espacio interno.

Con más de 50 proyectos de escultura conmemorativa y ambiental, tanto dentro como fuera de Costa Rica, Edgar Zúñiga propone articular la coexistencia entre los “ supuestos imposibles” al desarrollar una poética de convergencias entre lo figurativo y lo abstracto que ofrece una respuesta autoral a un debate no concluyente, ni concluido, entre lo que se entiende como “tradicción” y lo que se asume como “modernidad”. Reafirma su postura, al evidenciar en sus proyectos, destinados al espacio público, la comprensión del significado del diseño integral como una premisa indispensable para desarrollar este tipo de experiencias aun cuando, lamentablemente, la oportunidad de asumir esta labor desde la perspectiva interdisciplinaria no ha podido ser explorada. Como reconoce el propio artista, la principal problemática que enfrenta el país en estas vertientes no se reduce a las limitaciones que supone el trabajo independiente y a la ausencia del diálogo necesario entre arquitectos, escultores y diseñadores interioristas desde la fase inicial del proyecto, sino también a las múltiples limitaciones que enfrenta en cuanto al entendimiento del valor cultural de estas propuestas, lo cual se traduce en la poca disponibilidad de fondos para la ejecución, la conservación y restauración de las mismas.

Ante esta realidad, y como parte de una actitud persistente en cuanto a la sensibilización de las autoridades locales y de la población en general en relación con la escultura como arte público, en el 2012 se inicia el proyecto de restauración de más de 30 piezas ubicadas en Alajuela, lo cual pone de relieve, una vez más, el extraordinario valor de su gestión como incansable guardián del patrimonio cultural costarricense, del que su obra creativa, hace ya muchos años, es parte.

Marta Rosa Cardoso Ferrer

