

***La Negrita* de Adrián Arguedas Ruano: tránsitos entre
arte y vida cotidiana**

*La Negrita by Adrián Arguedas Ruano: Crossings Between Art
and Everyday Life*

Pablo Bonilla Elizondo

DOI 10.15517/es.v85i3.3217



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

***La Negrita* de Adrián Arguedas Ruano: tránsitos entre arte y vida cotidiana**

La Negrita by Adrián Arguedas Ruano: Crossings between Art and Everyday Life

Pablo Bonilla Elizondo¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 24 de octubre de 2025

Aprobado: 7 de julio de 2026

Resumen

Introducción: Este artículo aborda la obra de Adrián Arguedas Ruano y los tránsitos que establece entre el arte y la vida cotidiana en el marco del arte costarricense. **Objetivo:** Se propone analizar los vínculos entre arte, cotidianidad y cultura popular en la obra de Arguedas, particularmente en *La Negrita* (Arguedas, 2002), como vía para la reflexión crítica en torno a los discursos hegemónicos sobre la identidad en el arte costarricense. **Métodos:** Se realiza un análisis de la obra *La Negrita* (Arguedas, 2002) por medio de la lectura de fuentes secundarias, comparaciones y la interpretación de su contexto de exhibición y de enunciación, desde el marco de la crítica decolonial y la teoría del arte. **Resultados:** El análisis evidencia cómo la obra de Arguedas Ruano resignifica e hibrida íconos religiosos, símbolos nacionales, prácticas culturales y elementos de la cultura de masas, permitiendo la reflexión sobre la construcción híbrida de las identidades locales y nacionales. **Conclusiones:** A partir de esta lectura, se reconoce su obra como el registro de una práctica artística localizada, en la que la memoria y «el hacer del aprendiz» como práctica crítica cuestionan los discursos hegemónicos relacionados con lo artístico y lo popular y revela el potencial del arte para repensar y reconstruir lo común.

Palabras clave: artes visuales; arte costarricense; arte contemporáneo; decolonialidad; identidades híbridas

¹ Docente catedrático de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Doctor en Arte e Investigación por la Universidad Politécnica de Valencia, España. ORCID: 0000-0003-1906-4314. Correo electrónico: pablo.bonillaelizondo@ucr.ac.cr

Abstract

Introduction: This paper addresses the work of Adrián Arguedas Ruano and the transitions he establishes between art and everyday life within the framework of Costa Rican art. **Objective:** The aim is to analyze the links between art, everyday life, and popular culture in Arguedas' work, particularly in *La Negrita* (Arguedas, 2002), as a means for critical reflection on hegemonic discourses about identity in Costa Rican art. **Methods:** An analysis of the artwork *La Negrita* (Arguedas, 2002) is carried out, based on the reading of secondary sources, comparisons, and the interpretation of its context of exhibition and enunciation, from the framework of decolonial criticism and art theory. **Results:** The analysis shows how Arguedas Ruano's work re-signifies and hybridizes religious icons, national symbols, cultural practices, and elements of mass culture, allowing for reflection on the hybrid construction of local and national identities. **Conclusions:** Based on this reading, his work is recognized as the record of a localized artistic practice, in which memory and "the apprentice's work" as a critical practice questions hegemonic discourses around the artistic and the popular, and reveals the potential of art to rethink and reconstruct the common.

Keywords: visual arts; Costa Rican art; contemporary art; decoloniality; hybrid identities

La disputa por el territorio del arte

No deja de ser paradójico que las intenciones de autores como [Shiner \(2004\)](#) y [Danto \(1997\)](#) por delimitar, con precisión (y con muros de acero), el sistema del arte hayan encontrado eco y réplica en críticos e historiadores en Latinoamérica, quienes coinciden en no superar la lectura del título del ya famoso libro de [Belting \(2009\)](#) sobre la imagen antes de la era del arte, postura que el mismo autor critica:

Por lo general, los historiadores del arte no han prestado atención a este proceso. O bien pasan por alto la crisis de la imagen que aquí se desarrolla, o interpretan la aparición de la nueva concepción de la imagen simplemente como «hora cero» de la verdadera historia del arte. ([Belting, 2009, p. 628](#))

Por supuesto la sombra de Hegel sobrevuela y baña al positivismo historicista estadounidense y latinoamericano. Como decía [de Man \(1996\)](#), Hegel es el filósofo que tiene más seguidores sin saber que lo son..., lo cual se constata en los espacios cuando, incluso desde el poscolonialismo, se asume a bien la segregación tajante derivada. [Richard \(2007\)](#) problematizó lo anterior con mucho tino a partir de Beatriz Sarlo, al afirmar que las perspectivas sociológicas y antropológicas contextualistas parecían el único método viable para analizar las prácticas artísticas latinoamericanas. Como indicaba [Richard \(2007\)](#), “este proceso de sociologización y antropologización de la cultura implica que la mirada internacional espere de su condición periférica que no compita con el centro en artificios discursivos ni complejidades” (p. 79).

Ahora bien, este proceso tiene su reverso, ya que el establecimiento de un sistema de arte modernista autónomo, libre, desinteresado, del *arte por el arte* y exclusivo para la elevación trascendental de autorrealización progresiva del racional absoluto ([Hegel, 2009](#)) deriva de un conjunto de devenires interpretativos que también invisibilizaron o excluyeron las disidencias discursivas en el seno mismo de la modernidad occidental o que, en el mejor de los casos, las nombraron peyorativamente como «arte útil», «prácticas artesanales», «gráfica popular», «expresiones culturales», «frivolidades para el deleite» o «reacciones asimiladas».

Por ejemplo, [Shiner \(2004\)](#) es insistente en imponer una lectura de que las disidencias están destinadas al fracaso o que sobreviven como puro residuo formal y estético, aisladas ya del mundo gracias al vacío que crean los museos para su contemplación desinteresada. Su lenguaje, plagado de exaltaciones sobre lo triunfante y lo decepcionante (casualmente reincidente en sus valoraciones sobre el arte de izquierdas), no es capaz en ningún lugar de

tomar conciencia de las hegemonías en las que se inscribe y la complicidad de las instituciones legitimadoras que aseguran, según él, esos “triumfos”. A su vez, la grosera separación que atraviesa su texto, entre el arte útil y el arte puro, corresponde a la usual práctica de situar como immanentes, naturales o universales los valores y formas de subjetivización y simbolización de las clases altas, como si la contemplación desinteresada o pura en la modernidad no fuera un manto que esconde el anclaje político o propagandístico entre el arte y su mecenazgo, ya sea del poder religioso, político o el del mercado liberal-neoliberal.

En realidad, la intención de no llamar «arte» al arte de otras sociedades y de otros tiempos coincide con excluir de la categoría de arte a las clases populares, las mujeres, las personas racializadas y las epistemologías disidentes a lo interno de las mismas sociedades occidentales modernas. Es decir, se trata de una carencia de perspectivas sociológicas que acompañen la crítica estética. En oposición a ello, la idea de la hibridación que plantea [García Canclini \(1990\)](#) es más que útil, pues permite entender el dinamismo de las prácticas culturales y cómo se pueden integrar las formas de sensibilidad colectiva a partir del diálogo entre saberes, productos de contextos sociales e históricos plurales y no acotados a rangos disciplinares. Reconocer la historia como un conjunto de historias divergentes y sinuosas que se cruzan y crean distintas densidades potencia las formas de subjetivación y resistencias intersectoriales en el seno de un territorio y, en extensión, con otras formas de resistencia en otros territorios, sean colonizados o colonizadores.

Más allá de una categoría estanca, reconocer las herencias para visibilizar el potencial de las mezclas en las que el arte pierde su lógica autonómica, impermeable e imperdurable permite, por tanto, problematizar la vía en la que se acuerda sostener la frontera trazada por conveniencia –sea cual sea el lugar que se ocupa ante ella–; más aún cuando, como afirman [Los Tigres del Norte \(2001\)](#): “yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó” (0:44 min). [Villalobos \(2024\)](#), en armonía con el ritmo de los norteños, plantea lo siguiente como aspecto base de la decolonialidad:

Decolonizar el pensamiento y la acción involucra de muchas maneras, [sic] el manejo de saberes derivado de epistemologías que no implican de ninguna manera un regreso a los orígenes, en la medida que somos productos de los efectos y sucesos ocurridos en el pasado, que intersecan lo que va ocurriendo en la actualidad. (p. 29)

En ese sentido, bajo el reconocimiento de Latinoamérica como una región mestiza, plural y diversa, con una infinidad de hibridaciones aún en proceso, colmada de migraciones internas, que salen y entran, van y vuelven, quizá lo necesario es disputar el territorio, cuestionar los límites impuestos desde la apropiación de un lenguaje, las ciencias, los saberes y hasta la noción de arte. Si bien este concepto deriva de una cultura colonizadora, por ello mismo participa y ha participado en la construcción ideológica de las identidades nacionales, de las subjetividades personales y de las prácticas cotidianas que son urgentes cuestionar. Además, no se trata de aceptar el muro y dejar intactas las nociones en torno al arte que colaboran e instauran su hegemonía, sino arrebatarlas para que, como parte de un buen “Arroz con Mango” –como aquel que, en el seno de New York, planteó el Group Material²–, puedan construirse nuevas relaciones que permitan operar revisiones históricas y una crítica articulada a las formas de colonialismo internas y externas.

Ahora bien, como ya se mencionó, estas posturas en la teoría del arte desde Latinoamérica no son nuevas. Se toma como gran referente la escritura y visión crítica de [Richard \(2007\)](#), que ha planteado la necesidad de establecer metodologías zigzagueantes entre la reflexión estética, la crítica cultural, la semiótica y el análisis sociopolítico para asumir “las urgencias de una sostenida crítica a la hegemonía neoliberal y con la apuesta de la imaginación a diseñar nuevas fuerzas de emancipación subjetiva” (p. 10). [Richard \(2007\)](#) apuesta por una crítica que sea capaz de contraponer a los saberes del mercado y el positivismo “toda la opacidad de los huecos y los pliegues que siguen reteniendo, en nombre de la crítica, lo turbulento y lo insatisfecho del pensar” (p. 10).

En consecuencia, disputar la etiqueta e intentar redefinir el arte desde las disidencias se vuelve una postura política, ya sea desde el sur global en su turbulencia e insatisfacción, o en las fisuras no enunciadas de los mismos «centros». Así, la tarea de desmitificación y reelaboración del término «arte» implica facilitar procesos de apropiación y reformulación para redibujar radicalmente un territorio que pueda construir conexiones entre disidencias, desde lo que Néstor García Canclini ha llamado el arte postautónomo, un giro que supera el simple tránsito de objetos entre el museo y el mundo exterior, o su simple encapsulamiento y transgresión ([García Canclini, 2009](#)).

² Arroz con Mango es una instalación realizada por el Group Material, que consiste en una mesa llena de objetos de los vecinos latinos del barrio en el que dicho colectivo abrió su estudio. Estos objetos configuraron un altar de representación para todas estas familias migrantes ([Ault, 2010](#)).

Al contrario, conceder y abandonar el término para supuestamente hacer una evaluación «propia» de los ahora «objetos culturales» termina siendo una negación a medias del eurocentrismo, “de la boca para afuera”, puesto que a menudo arrastra los métodos ontológicos y positivistas o se basa en colonialismos internos ya instaurados para determinar qué es lo que entra en la categoría «arte» y qué no. En ese sentido, la separación entre arte y artesanía es colonial, un colonialismo que opera también en las escuelas de artes europeas y estadounidenses en función de sus hegemonías discursivas y mediáticas. No es casual que el arte textil, la cerámica y otros medios propios de las prácticas colectivas de las mujeres (desde la Grecia antigua) hayan ocupado un espacio menor en sus estructuras curriculares y en la consecuente validación de mercado.

Sobre las fronteras difuminadas entre oficios, prácticas culturales, diálogos comunitarios y arte, la obra de Adrián Arguedas Ruano (1968-) es paradigmática en su conjunto. Aquí, más que hacer una revisión extensa de su trayectoria, marcada por sus grandes exhibiciones, se optará por partir de una obra singular, poco reconocida en el marco de su producción, pero, por ello mismo, quizá capaz de funcionar como clave criptográfica: *La Negrita* (Arguedas, 2002).

Esta sencilla instalación no es más que una maltrecha bola de fútbol de unos 25 centímetros tejida con cuero negro por Arguedas, que reemplaza otra de origen comercial que el artista ha regalado a un niño del barrio. A la par de la obra tejida, se encuentra una foto tamaño carta que testimonia el gesto generoso del artista. Como se verá, la bola comercial se fuga por la malla agujereada de la cancha –del territorio institucionalizado delimitado–, mientras *el aprendiz* teje una nueva para reemplazarla problemáticamente en el lugar que se le espera. Como registro de un desprenderse para tejer, ambas bolas muestran la diversidad de hilos que las conforman o las provocan y cómo esto repercute en la propia reflexión sobre el rol del artista y su potencia para ejercer afectos localizados. A la vez, evidencian cómo, desde esos afectos y dada la condición indicial que define la obra, se puede plantear una problematización sobre las realidades migrantes y las ideologías identitarias que transitan entre lo personal y lo nacional.

Concretamente, a partir de una metodología apoyada en la lectura de fuentes secundarias –que cruza interpretación con contextos de exhibición y enunciación– la crítica decolonial y la teoría del arte, en este artículo se propone analizar los vínculos entre arte, cotidianidad y cultura popular en la obra de Arguedas, particularmente en *La Negrita* (Arguedas, 2002), como vía para la reflexión crítica en torno a los discursos hegemónicos sobre

la identidad en el arte costarricense. Para ello, se tejen las obras de Arguedas, obras resonantes y referencias teóricas en las que esta sencilla instalación pierde su lógica autonómica para entramarse en un marco social y cultural híbrido, así como afirmar que la disputa por el territorio del arte está directamente conectada a la disputa de los territorios, sin más: de legitimaciones y marginaciones raciales, de género y étnicas en el espacio de lo común.

La escogencia de esta obra instalada, atípica en el reconocimiento que ha recibido Adrián Arguedas como pintor y grabador, pretende, a su vez, señalar la necesidad de superar el prejuicio que inhibe la lectura hacia estos medios y que, usualmente, en la promoción de la pintura, el grabado y la escultura (como si en ellas no hubieran operado sus propias disidencias por siglos), supone la defensa de prácticas hegemónicas culturales cuyos objetos y símbolos reafirman y validan a una clase dominante. Si bien en otros contextos y tiempos esta discusión quizá se dio por superada, ante el regreso de ciertos influjos reaccionarios, pareciera volver a ser necesaria en función de revelar el potencial del arte para repensar y reconstruir lo común.

La Negrita

En San José, durante el mes de junio del 2002, se realizó la exhibición *Que corra la bola* en el Centro Cultural de España bajo la gestión de Luis Fernando Quirós y Tamara Díaz. La idea general de la curaduría fue entregar veinte balones de fútbol a una veintena de artistas para que hicieran una obra para subastar con fines benéficos. Lo anterior se propuso bajo la lógica de que los artistas donasen parte de su trabajo y los compradores contribuyesen con su capital, instrumentalizando, a su vez, la cultura como estatus. Para Adrián Arguedas, la posibilidad de marcar una fuga o un desprendimiento de la lógica impuesta desde la curaduría fue una oportunidad que le alejó de la respuesta fácil de decir: no.

La noción de la bola como objeto-fetiché en el arte costarricense encuentra su mayor referente en la obra de Pedro Arrieta: *Fútbol con dengue* (Arrieta, 1997), premio de la Sala abierta de la III Bienal de Escultura de Cervecería de Costa Rica. La obra es sencilla: una bola desinflada y pútrida en un pequeño potrero-pantano dentro de una vitrina. Como indica Chanto (2004), suponiendo que lo contemplado es un fragmento de territorio encajado en la semántica museográfica del plexiglás, la obra “constituye una metáfora de padecimiento cultural, de una enfermedad local específica” (p. 122). En *Que corra la bola*, la mayoría de las personas artistas expositoras continuaron esta línea e inscribieron su reflexión en el balón como símbolo paradigmático de la hegemonía cultural que ejerce el fútbol como “opio del

Figura 1. *La Negrita* (2002) de Adrián Arguedas

Fuente: Fotografía tomada por Pablo Bonilla Elizondo en 2025.

Con las manos vacías, ya en su estudio, a Arguedas no le quedó más que crear una bola de remplazo: el artista cuenta que fue la primera vez que tejió. Aprendiendo y con dificultad, logró ensamblar los gajos de cuerina negra. Mucho después, en el 2019, su exposición en los Museos del Banco Central, curada por [Monge \(2019\)](#), se llamará *El Aprendiz*, tal vez

pueblo”, generador o disparador de violencia y desigualdad o distractor de “los problemas reales”³. Sin embargo, quizá, una bola también es un juguete, un motivo de felicidad ([ver Figura 1](#)).

Arguedas, antes de intervenirla y arruinar su función primera convirtiéndola en arte, regaló su bola a un niño del barrio, hijo de una mujer migrante nicaragüense y les tomó una foto, conectando iconográficamente su obra con la idea de las maternidades. Al respecto, es posible que Arguedas perfilara un puente singular entre la obra de Pedro Arrieta y la *Maternidad* de [Francisco Zúñiga \(1935\)](#) para acabar de una buena vez con la polémica que el primero pudo desatar instalando un objeto en un evento escultórico.

³ Poca información queda sobre la especificidad de cada obra. Se intentó, por medio de los curadores y del Centro Cultural de España, obtener registro de ellas; sin embargo, no se registraron o documentaron. La información recabada sobre estas responde a una breve reseña publicada en el periódico *La Nación* ([Y corrieron las bolas...](#), 2002) y la memoria de este investigador.

motivada por esta sencilla bola negra con la que décadas atrás Arguedas aprendió a tejer y denominó *La Negrita* (Figura 1).

La otra Negrita

Nuestra Señora de los Ángeles o la Negrita es una figurita de la Virgen María que carga al niño Jesús entre brazos, tallada en piedra volcánica con aleaciones de jade y grafito, lo que produce su color gris-verdoso oscuro (Sedó, 2015). No mide más de 20 cm y muchos ven en ella rasgos “afromestizos”.

Impulsado su “fortuito encuentro” por la Orden Franciscana entre 1635-1639, esta figura reaparecía una y otra vez sobre la roca de un manantial ante Juana Pereira –una mulata sin recursos–, que urgía a llevarla una y otra vez a su estancia en la Puebla de los Pardos. Como si se resistiera a pasar la noche en el poblado colmado de personas negras, mulatas e indígenas –a quienes las leyes prohibían vivir en la capital–, la Negrita se escapaba noche tras noche para regresar a la piedra y señalar el lugar futuro en el que se levantaría su iglesia.

Construida una capilla y después la basílica, pasó poco tiempo para que la Negrita se convirtiera en la Patrona de Costa Rica, y el riachuelo, en un lugar de peregrinación obligado (para creyentes y no creyentes) cada 2 de agosto. Representada también como figura de vestir y masificada en un cantarito de plástico para portar su agua bendita, la Negrita es ejemplo claro de lo que Eliade (1974) refirió como hierofanías, que constituyen la concreción divina en lo mundano, objetos que pendulan entre lo sagrado y lo profano: “Son la manifestación de lo sagrado a través de algo distinto de él” (p. 50), incorporaciones en espacios temporales específicos que invaden “el universo mental de quienes lo han recibido” (p. 34); es decir, un tipo de “momento histórico, [que] revela una situación del hombre respecto de lo sagrado” (p. 24). En ese sentido, como precisa Eliade (1974), toda hierofanía implica una ruptura y una paradoja, pues muestra “lo sagrado y profano, espíritu y materia, eterno y no eterno ... como un intento fallido de revelar el misterio de la coincidencia hombre-Dios” (p. 54).

Por lo tanto, esta figura corresponde a una paradoja interiorizada que se traslada y se evidencia en las realidades cotidianas que bordean la frontera entre el objeto de función ritual y el estético (como algo puesto para ver) en la cultura de masas y que, en los hogares de

Latinoamérica⁴, se configura como una marca cultural. En casas y negocios, las reproducciones religiosas son dispuestas junto a elementos laicos: fotografías de bailes y cumpleaños, logros académicos, trofeos y fotografías de equipos de fútbol en altares de todo tipo.

Como afirma Cabezas (1991), en ese marco de exhibición, “estas imágenes, más que las dispuestas en las iglesias, conviven con un pueblo; y en esa convivencia asumen y expresan su identidad” (p. 4). Aquí, por tanto, lo relevante es el deseo de mostrar, de poner a la mirada la devoción arraigada, personalizada e interiorizada en escenarios devocionales que convierten los objetos cotidianos cargados de memoria y subjetividad en una ofrenda religiosa en la que la condición híbrida configura una identidad cultural: *¡Soy católico, liberacionista y saprissista, no insista!!!*⁵

Entre altar e instalación

No es casual que estas formas de visualidad se convirtieran en motivo de apropiación o emulación por los artistas en el marco posmoderno y contemporáneo, quienes alertaron la prevalencia del museo o la galería como lugar sacro: como un espacio institucionalizado para ver y mostrar, aislado del mundo, comprometido en guardar las distancias, iluminar, proteger y conservar. Tales apropiaciones o emulaciones abordan críticamente –ya sea de forma directa o colateral– la secularización que ejecutó la estética idealista “*to buffer the shock of the dechristianization of Europe* [para mediar el impacto de la descristianización de Europa]” (McEvelley, 1995, p. 135) y que instituyó la pretensión de autonomía moderna o del arte por el arte. Baudelaire (2021) definió esta cuestión en la ambivalencia entre lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente con lo eterno y lo inmutable.

En el contexto latinoamericano, dicha crítica pareciera brotar desde los hogares y negocios que, como se reseñó anteriormente, asumen –también– la función de mostrar los cruces entre lo cotidiano, las vivencias personales, lo cultural y lo sacro. Artistas como Amalia

⁴ No es exclusiva de esta región, ya que también es frecuente en el sur y este de Europa, en sintonía con la adoración de las imágenes que habilita el catolicismo en oposición a las tendencias protestantes.

⁵ A finales de los 80 y principios de los 90 en Costa Rica, se popularizaron calcomanías con este tipo de eslogan que conjuntaba afición futbolística, credo religioso y militancia política. Estas se situaban en las puertas y ventanas de viviendas y vehículos como una forma humorística de desalentar propaganda política, vendedores y predicadores.

Mesa-Bains (1943-) o Pepón Osorio (1955-) trasladan esos altares barriales y hogareños al espacio del museo, pero no como una crítica a estas instituciones y los objetos que resguardan, sino como la creación de un nuevo sistema de intercambios, tránsitos, trueques y canjes que, desde la duda y el escepticismo posmoderno, articulan nuevos puentes entre prácticas culturales, regímenes visuales de dominación y el sistema del arte. Estas propuestas se contraponen a los propósitos de las instituciones modernistas del arte que se habían esforzado por mantener distantes estas categorías o, según la lógica colonial, jerarquizadas bajo este registro, siempre y cuando algún artista masculino se apropiara formalmente de ellas.

En ese marco, las instalaciones de Amalia Mesa-Bains, por ejemplo, son altares llenos de objetos personales, masivos y sacros, que irrumpen desde su identidad migrante en los espacios expositivos estadounidenses, elevando las apuestas de la profanación que ejecutan. Un ejemplo de lo anterior es la obra *Ofrenda for Dolores del Río* (Mesa-Bains, 1984), en la que se honra el mundo de la feminidad, pero no solo en su motivo (Dolores del Río, ícono mexicano del cine estadounidense), sino por hacerlo desde una práctica que mayoritariamente es de mujeres latinas y católicas. De acuerdo con Kay Turner, citado por González (2008), “altars provide the means of expression for and otherwise marginalized female community [los altares proporcionan un medio de expresión a una comunidad femenina que, de otro modo, estaría marginada]” (p. 127).

Por consiguiente, no solo se presenta a Dolores del Río, sino, en especial, los sentimientos femeninos dirigidos a ella y la relevancia para las mujeres mexicanas que la honran, expresados por medio de un altar. No importa tanto la persona que se muestra, sino los afectos que la muestran. Así, está en juego la huella de una práctica doméstica, simbólica y ritual que “provides the means to imagine a set of social relations to family, community, and even the divine, beyond the strict confines of the male-dominated church [proporciona los medios para imaginar un conjunto de relaciones sociales con la familia, la comunidad e incluso lo divino, más allá de los estrictos límites de la iglesia dominada por los hombres]” (González, 2008, p. 127).

Sin lugar a duda, *La Negrita* de Arguedas (2002) presenta notorias diferencias con la obra de Mesa-Bains, que se podrán inferir posteriormente. Por el momento, sin embargo, es posible relacionar la forma en que ambas, desde la misma lógica del altar como espacio de encuentro entre lo sagrado y lo profano, participan de procesos de hibridación o sincretismo que cuestionan las compartimentaciones entre las prácticas rituales, culturales y el sistema del arte. Aunado a ello, ambas lo hacen de forma similar, definiendo la obra no en

su autonomía estética o simbólica, sino como registro o huella de una serie de relaciones familiares y comunitarias que permiten repensar la identidad nacional fuera de las categorías y las ideologías dominantes. A partir de ello, estas exponen cómo las experiencias cotidianas envuelven a un artista y cómo su obra no es solo producto de él, sino también de la comunidad que lo abraza.

Hibridaciones

Villalobos (2024) plantea reconocer el sincretismo o la hibridación como una característica o condicionamiento sociocultural de Latinoamérica que repercute en el marco de la producción artística, entendida como “un conjunto de realidades locales de larga data, que se mezclan con influencias sociales foráneas, generando continuos flujos, relaciones y cambios importantes tanto a nivel social como en el mismo arte” (p. 18). Monge (2019) advierte que una característica predominante en la obra de Adrián Arguedas ha sido la de una hibridación cultural marcada por “las relaciones de poder que subyacen en el entrecruzamiento de las diversas tradiciones culturales que han hilvanado nuestro devenir y que coexisten de forma más o menos explícitas en nuestra contemporaneidad” (p. 46).

Esto se evidencia sobre todo en su pintura y su obra gráfica, en las cuales coinciden en un mismo plano de representación las figuras del clero, íconos de la cultura popular angloamericana, alusiones a la Grecia clásica con elementos culturales locales, imaginería religiosa, mascaradas, objetos precolombinos y personajes con identidad u oficios locales. Como reitera Monge (2019), este conjunto diverso de elementos “evidencian un sistemático interés en las superposiciones que existen entre las tradiciones populares de raigambre local y las pautas culturales vinculadas con la visión de mundo occidental que se articuló durante la época moderna” (p. 46).

Por tanto, se vuelve relevante pensar la obra de Arguedas a partir de su constante referencia al pasado y a las hibridaciones culturales en el marco de una historia local, pero también personal, de un presente extendido por una trama de relaciones complejas, de fuerzas y resistencias que se sincretizan y nunca son enteramente armoniosas, sino paradójicas y conflictivas en el sujeto. No se trata, en ese sentido, de la añoranza de un pasado o de un origen, ni de un intento precario por expulsar lo exógeno, sino de la problematización de un contexto social que se transfiere a lo personal. Esto se debe a que, como comenta Villalobos (2024), cuando se incluye el arte en la reflexión sobre el sincretismo cultural, es fundamental reconocer que este “acoge también las prácticas y las experimentaciones inmersas en los rituales

cotidianos de los creadores” (p. 18), situados en contextos sociales y culturales. Lo personal en la obra de Arguedas se muestra en su enfático interés por el oficio, pero no por la depuración técnica que muchos le aplauden en sus grabados y pinturas; ni por un saber hacer, sino por una aprender-haciendo. Sus trabajos no demuestran un estado del sujeto artista-maestro del que deriva su obra, sino un devenir hacedor en un proceso de aprendizaje.

Caminantes (Arguedas, 2013-2019), una obra expuesta en su exhibición *El Aprendiz* (Monge, 2019) en los Museos del Banco Central de Costa Rica, es una pequeña instalación de figurillas híbridas, monstruosas, que constituye un claro ejemplo de lo que aquí se ha planteado. No obstante, quizá lo particular es que esta instalación no está conformada por un variopinto conjunto de objetos encontrados, de consistencias y materiales distintos, fusionados entre sí y puestos en conjunto, sino que cada figura fue confeccionada desde cero por el mismo Arguedas. Es decir, en el marco de la práctica artística tradicional, se trata de productos íntegros con coherencia formal, aunque parezcan disparatados. Una contradicción claramente forzada subyace para convertir esa “coherencia formal” en un elemento simbólico y conceptual en el que la dimensión de la enunciación se imbrica con lo enunciado. El comentario social de este pequeño carnaval se transfiere a un comentario sobre las contradicciones personales que hacen a Arguedas partícipe de él como artista y personaje.

No, no se está ante un *ready-made*. Aunque en *La Negrita* lo indicial jerarquiza sobre el registro simbólico como en la mayoría de estos dispositivos duchampianos, la bola negra no solo fue escogida, renombrada, firmada y exhibida, sino que, además, ha sido cosida desde cero, con bastante dificultad y sin asistencia mecánica, según señalan sus costuras. Tampoco es un producto serial sacado de su contexto, sino un objeto singular e irrepetible.

La operación, en ese sentido, es significativamente distinta: no hay resemantización de un objeto en el sistema del arte, sino un tipo de sustitución y reemplazo en el que la obra funciona como registro de otros espacios sociales y ante los cuales es al mismo tiempo excesiva e insuficiente. De esta manera, la obra se plantea afín al rol que desempeñan las mascaradas en los festejos populares de Costa Rica: el padre sin cabeza, el diablo, la gigante o las máscaras de las personalidades políticas o de la farándula del momento, las cuales son representaciones jocosas, exageradas e inexactas que, en el espacio carnavalesco, consuman el juego y la reivindicación popular en la mofa al poder. Correteando a chiquillos y a uno que otro adulto, en las mascaradas todos están conscientes del teatro, de la fragilidad del investimento que deja ver a su operador y del poder del que, performado en la calle e inmerso en el barrio, ahora se puede huir, burlar por la espalda y reír.

Propias de Barva de Heredia, las mascaradas⁶ son parte integral de la vida de Adrián Arguedas desde pequeño como parte de una familia mascarera. En *Valle Oscuro*, su última exposición realizada en el Museo de Arte Costarricense y curada por [Chavarría \(2024\)](#), en un acto de apropiación de su obra y vida, Arguedas aborda de lleno lo que había sido un motivo recurrente, aunque algo más subyacente, en su obra previa: las máscaras y las mascaradas de Barva ([Hernández, 2025](#)). En esta exhibición, sus pinturas son acompañadas con archivos audiovisuales de las mascaradas, vestuarios y máscaras confeccionadas por el propio Arguedas, y una presentación con comparsa y correteadas el día de la inauguración en el museo: el mismo artista se disfrazó del “doble cara”, de la máscara que a su vez porta otra máscara. ¿Será el artista el que porta la máscara de mascarero o es el mascarero el que porta la máscara de artista?

En *Valle Oscuro* ([Chavarría, 2024](#)), quizá como en ninguna otra muestra, Arguedas evidencia su constante cuestionamiento a los límites y las jerarquizaciones entre prácticas artísticas y culturales, así como su crítica a la autonomía y a las categorías de lo artístico clausuradas y encapsuladas en el museo. Tal vez esto siempre ha estado presente en los motivos de su obra pictórica y de sus grabados bajo la hibridación de lenguajes y personajes, pero ahora es puesto en escena bajo una performatividad que permite entender a fondo el proceso vivencial que lo localiza como artista y lo enraíza para actualizar constantemente su patrimonio cultural, no desde la lógica de la conservación en formol, sino bajo la pretensión de mantener vivo un legado y la reflexión que este posibilita sobre el presente.

La Negrita ([Arguedas, 2002](#)), aunque más polémica por tocar las fibras religiosas, comparte esta misma lógica al posicionar una reflexión sobre el presente de los signos que acompañan a un pueblo y han configurado su identidad. En particular, reflexiona sobre ese símbolo mestizo, la Negrita del Pueblo de los Pardos, ahora blanqueada por las políticas liberales y la ideología de una «Costa Rica blanca», la Suiza centroamericana. A esa Virgen de los Ángeles también la visten cada año con proclamas más conservadoras: erguida recibe a los gobernantes y políticos de turno en su altar para ser admirada, mientras se aparta la vista de las condiciones de vida de las clases trabajadoras campesinas, afrodescendientes, indígenas y migrantes.

⁶ Sobre las mascaradas y su influjo en la obra de Adrián Arguedas, se recomienda consultar el trabajo de [Chavarría \(2024\)](#).

De esa forma, una bola negra tejida a mano –precario fetiche y reemplazo– indica dos direcciones para llevar el pensamiento: en la fotografía, hacia el gesto amable, un obsequio y una sonrisa enmarcada en los esfuerzos cotidianos entre personas que conforman una comunidad; en su título, hacia las contradicciones e hipocresías de la identidad nacional, cuyos objetos sacros mantienen su registro intacto en los espacios físicos y simbólicos de la religión y el arte. Corretear, bailar, reír y huir entre lo local y lo nacional, entre lo personal y lo colectivo, entre lo cultural y lo artístico es el itinerario reiterado que ejerce la obra de Adrián Arguedas para cuestionar los límites y la solidez de esas mismas categorías.

A manera de conclusión

En la reciente muestra organizada por el colectivo Unión de Feministas Engendrando Nuevos Sistemas ([UNFES, 2025](#)), denominada *Somos mares, ríos, flores, minerales, volcanes, montañas, y compost*, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, la pieza *Tras el rastro de Pancha* del grupo [Las Hartas \(2021\)](#) hace un homenaje a Pancha Carrasco, heroína nacional de la Campaña Nacional de 1856-1857 que logró expulsar a William Walker y el expansionismo estadounidense que pretendía conquistar Centroamérica. En esa pieza se documentan fotográficamente a las artistas vestidas como Pancha Carrasco en distintas locaciones vinculadas con su historia y su olvido. Dada su condición de mujer, su heroísmo cayó pronto en la indiferencia, tanto en vida como en muerte. Además de las fotografías que actualizan su legado como vivencia corporal, un objeto resalta en la instalación: una piedra contundente de unos treinta centímetros que, se asegura, fue la que arrojó la propia Pancha a Francisco Morazán. Si es o no la piedra, poco importa; ahí está para tocarse, agarrarse y hasta para volverse a tirar contra el déspota de turno.

Quizá el arte se puede entender bajo ese potencial, como aquello que se recoge del pasado para, cuando se tenga la oportunidad, volverse a tirar con una nueva fuerza y en una nueva dirección. En ese sentido, el arte no es diferente a las prácticas cotidianas y folclóricas que, como decía Néstor García Canclini ([citado en González, 2008](#)), son oportunas para vivir las relaciones sociales producto de una continuidad colmada de contradicciones entre la tradición y la modernidad, en las que una memoria crítica y colectiva es indispensable.

Así, en relación con lo planteado por García Canclini ([citado en González, 2008](#)), se ha planteado una metodología crítica ajena a las categorías estancas, la cual se alimenta de un cruce no lineal ni progresivo de obras, lecturas y referencias para configurar un tejido zigzagueante similar a lo esbozado por [Richard \(2007\)](#), en el que la obra *La Negrita*

(Arguedas, 2002) y sus articulaciones con los contextos sociales y de exhibición evidencian una enunciación que transita entre los territorios del arte, la vida cotidiana y la cultura popular para problematizar sus límites.

En conjunto con las obras que la acompañan en este escrito, se concluye que la obra de Adrián Arguedas asume la responsabilidad de una memoria crítica que no deja de ser festiva. Esta memoria articula lo personal, la identidad local y la nacional, oscilando juguetonamente entre los marcos institucionales, las categorías estéticas y los campos de saber, entrando y escapando de ellos a su antojo como vía de reflexión en torno a los discursos hegemónicos sobre la identidad en el arte costarricense.

Figura 2. *Telón de Boca de Fondo del Teatro Nacional*, de Carlo Orgero y Antonio Rovescalli (1893-1897), Teatro Nacional, San José, Costa Rica



Fuente: Dominio público.

Entendida la hibridación, según Villalobos (2024), como diferencial del arte contemporáneo y de su crítica en Latinoamérica, en la obra de Arguedas se supera su aparición como simple mecanismo de presentación formal para operar también como objeto de reflexión desde su enunciación. En su obra, la hibridez es parte de un conflicto identitario que se disputa en la legitimación simbólica de la imagen entre lo sacro y lo secular, en la que el arte también tiene una responsabilidad de participar en el reconocimiento de una Costa Rica plural y multiétnica. Si en el *Telón de Boca de Fondo del Teatro Nacional* (Orgero & Rovescalli, 1893-1897; Figura 2) se alegoriza la llegada de los ideales europeos helenizados a las costas costarricenses; si desde la arquitectura neoclásica del Teatro Nacional se expulsa a la figura negra⁷ en el margen inferior izquierdo para alegorizar la ideología de una Costa Rica blanca en ciernes, en la obra de Arguedas, opuesto a la “blancura” del Valle Central, se reivindica el “Valle Oscuro”.

Referencias

- Arguedas, A. (2002). *La Negrita* [instalación]. Colección del artista.
- Arguedas, A. (2013-2019). *Caminantes* [instalación]. Colección del artista.
- Arrieta, P. (1997). *Fútbol con dengue* [escultura]. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.
- Ault, J. (2010). *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Corners Books.
- Baudelaire, C. (2021). *El pintor de la vida moderna*. Alianza.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal.
- Cabezas, V. (1991). Imágenes religiosas en la cultura popular costarricense. *Herencia*, 3(1-2), 3-16.
- Chanto, S. (2004). La frontera de escape: Pedro Arrieta. *Comunicación*, 13(01), 119-130.
- Chavarría, M. J. (2024). *Valle Oscuro* [exposición]. Museo de Arte Costarricense, San José, Costa Rica.
- Danto, A. C. (1997). *Después del fin del arte*. Paidós.

⁷ Para una comprensión profunda de la representación de la negritud en Costa Rica, véase el estudio de González (2018).

- de Man, P. (1996). *La ideología estética*. Cátedra.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Ediciones Cristiandad.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2009). Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía. *e-misférica*, 7(1). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-71/7-1-essays/e71-ensayo-arte-y-fronteras-de-la-transgresion-a-la-postautonomia.html>
- González, B. (2018). La representación del negro/afrodescendiente dentro del arte costarricense [Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Repositorio SIBDI. <https://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr/handle/123456789/6054>
- González, J. (2008). *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. The MIT Press.
- Hegel, G. W. F. (2009). Philosophy of Fine Art. En D. Preziosi (Ed.), *The Art of Art History* (pp. 80-88). Oxford University Press.
- Hernández, E. (2025). *Reflexiones sobre el arte costarricense*. Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.
- Las Hartas. (2021). *Tras el rastro de Pancha* [instalación]. Colección de las artistas.
- Los Tigres del Norte. (2001). *Somos más americanos* [canción]. Fonovisa Records.
- McEvilley, T. (1995). Art history or sacred history. En T. McEvilley (Ed.), *Art & Discontent* (pp. 133-168). McPherson & Company.
- Mesa-Bains, A. (1984). *Ofrenda for Dolores del Río* [instalación]. Smithsonian American Art Museum, Washington D. C., Estados Unidos.
- Monge, M. J. (2019). *El Aprendiz. Adrián Arguedas* [exposición]. Fundación Museos del Banco Central de San José, San José, Costa Rica.
- Orgero, C., & Rovescalli, A. (1893-1897). *Telón de Boca de Fondo del Teatro Nacional* [pintura]. Teatro Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.

Sedó, P. (2015). *La Negrita de Los Ángeles: Peregrinaciones, promesas, confección de vestidos y alfombras... expresiones de fe en Costa Rica*. Vicerrectoría de Acción Social.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Paidós.

Unión de Feministas Engendrando Nuevos Sistemas. (2025). *Somos mares, ríos, flores, minerales, volcanes, montañas, y compost* [exposición]. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Villalobos, A. (2024). Enfoque sociocultural de la investigación y la producción artística. Sincretismo anticolonial y dispositivos relacionales en el contexto latinoamericano. En A. Villalobos, G. Vaz-Pinheiro, & M. Rodríguez (Eds.), *Culturas, comunidades y arte actual* (pp. 17-29). Abada.

Y corrieron las bolas... (2002, 12 de junio). *La Nación*. <https://www.nacion.com/archivo/y-corrieron-las-bolas/RNDSHJBRCNC7HBQXNHAG5O2HGY/story/>

Zúñiga, F. (1935). *Maternidad* [escultura]. Colección de la Caja Costarricense de Seguro Social, Hospital de las Mujeres Dr. Adolfo Carit, San José, Costa Rica.