ESCENA
Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906
Volumen 85 – Número 1
Julio – Diciembre 2025

Entre el prestigio y la marginalidad: la III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica

Between Prestige and Marginality: the III Biennial of Sculpture of the Cervecería Costa Rica

Nicolás Alpízar Valverde

DOI 10.15517/es.v85i1.61664

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

Entre el prestigio y la marginalidad: la III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica

Between Prestige and Marginality: the III Biennial of Sculpture of the Cervecería Costa Rica

Nicolás Alpízar Valverde[1]
Universidad de Costa Rica
Puntarenas, Costa Rica

Recibido: 24 de agosto de 2024 **Aprobado:** 12 de marzo de 2025

Resumen

Introducción: La III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica (III BECCR) evidenció las tensiones en el campo artístico costarricense, caracterizado por la confrontación entre los paradigmas moderno y contemporáneo. **Objetivo:** Este artículo tiene como objetivo analizar estas dinámicas a partir de un marco teórico que incluye los conceptos de campos sociales y *habitus* (Bourdieu, 2008). **Métodos:** La metodología empleada consiste en una revisión del catálogo oficial del evento, que sirve como base para categorizar y extraer información sobre las obras y los artistas participantes. **Resultados:** Los resultados revelan un listado de obras y una reflexión sobre las subjetividades y tensiones entre los diferentes actores del campo artístico. A través de un ejercicio autoetnográfico, el autor comparte su experiencia como estudiante de escultura en ese momento, lo que le permite ofrecer una perspectiva crítica sobre los cambios observados a lo largo de los años. **Conclusiones:** Finalmente, se destaca la necesidad de reconocer la coexistencia de ambos paradigmas en el arte costarricense y visibilizar a los productores artísticos empíricos y al público general, quienes a menudo quedan marginados en este contexto.

Palabras clave: arte moderno; arte contemporáneo; cambio cultural; exposición; artistas

[1] Docente e investigador en la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Escultura por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Administración de Negocios con énfasis en Gerencia de Proyectos por la Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica. ORCID: 0000-0002-8978-781X. Correo electrónico: nicoli.alpizarvalverde@ucr.ac.cr

Abstract

Introduction: The III Biennial of Sculpture of the Cervecería Costa Rica (III BECCR) highlighted the tensions within the Costa Rican artistic field, characterized by the confrontation between modern and contemporary paradigms. **Objective:** This paper aims to analyze these dynamics through a theoretical framework that includes the concepts of social fields and habitus (Bourdieu, 2008). **Methods:** The methodology employed consists of a review of the official catalog of the event, which serves as a basis for categorizing and extracting information about the works and participating artists. **Results:** The results reveal a list of works and a reflection on the subjectivities and tensions among different actors in the artistic field. Through an autoethnographic exercise, the author shares their experience as a sculpture student at that time, allowing for a critical perspective on changes observed over the years. **Conclusions:** The conclusions highlight the need to recognize the coexistence of both paradigms in Costa Rican art and to make visible the contributions of empirical artistic producers and the general public, who often remain marginalized in this context.

Keywords: modern art; contemporary art; cultural change; exhibitions; artists

Introducción

> *Una bienal sirve en definitiva como una herramienta o una estructura que permite un acercamiento a la complejidad de lo real, desde lo simbólico. Una bienal acaba siendo una estructura de mediación y de formación.* (Olmo, 2011, p. 170)

La III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica (III BECCR), celebrada en 1997, se inscribe en un período de tensiones significativas en el campo del arte costarricense, caracterizado por la confrontación entre modelos consolidados y propuestas alternativas[2]. Entre 1995 y 2005, estas tensiones se hicieron evidentes en defensores apasionados de los paradigmas tradicionales y agentes emergentes que buscaban reconocimiento a través de iniciativas de ruptura.

En ese contexto, como estudiante de Escultura en la Universidad de Costa Rica, fui admitido en la sala abierta del certamen. Lleno de expectativas, participé en un debate que no comprendí plenamente hasta dos décadas después, donde se evidenciaron dos paradigmas artísticos en disputa: el moderno y el contemporáneo[3]. Gracias a mi participación, cuento con el catálogo oficial del evento, lo que me permite realizar una retrospectiva y un análisis crítico.

Este artículo busca responder a preguntas sobre la manera en que se manifestaron las tensiones entre los agentes del campo artístico profesional durante la III BECCR. ¿Cuáles son las diferencias y similitudes entre los paradigmas artísticos mencionados? ¿Cuál era el contexto social y político de la época? ¿Cómo se presentaron las obras? Para mí, este fue un tiempo de incertidumbre y todavía tengo reservas al categorizarlas. Además, me pregunto cómo se expresaban las relaciones entre las personas y las organizaciones involucradas y cómo ha evolucionado el debate desde entonces.

---

[2] Bourdieu (2008) definió un campo como un espacio social estructurado por relaciones de poder, donde los individuos (en este caso artistas, críticos, galeristas, etc.) compiten por capitales económicos, sociales y culturales, en procura de reconocimiento.

[3] Heinich (2003) planteó que el arte contemporáneo es distinto del arte moderno y que ha representado un cambio radical en la forma de concebir, producir y consumir el arte. Es por ello que adelante empleo los vocablos contemporáneo y contemporaneidad (o sus variaciones) para aludir a este paradigma artístico, no para denotar simultaneidad temporal o actualidad.

Acerca de las bienales de arte, Olmo (2011) las analizó como espacios artísticos que han cambiado con el tiempo, destacando su impacto cultural al exponer nuevas tendencias artísticas e influir en la crítica y la recepción. También cuestionó su papel desde perspectivas urbanísticas y educativas. En el contexto nacional, Villena Fiengo (2013, 2019) ha realizado recuentos críticos sobre las bienales centroamericanas y costarricenses, exponiendo su relevancia histórica y sociológica para el campo artístico. Zavaleta Ochoa (2013) ofreció una revisión amplia de la historiografía del arte costarricense, especialmente en el siglo XX, la cual ofrece un antecedente sobre los diversos campos del arte costarricense que precedieron las bienales. Por su parte, Pérez-Ratton (2010) estableció relaciones entre artistas centroamericanos, cuestionando su capacidad para integrarse y proyectarse al resto del mundo.

Desde estas perspectivas académicas, se perfila un consenso sobre las Bienales de Escultura de la Cervecería Costa Rica (BECCR) como un hito para la consolidación del arte contemporáneo en la escena nacional. Sin embargo, como pude constatar personalmente, gran parte del archivo relacionado con estas bienales no está disponible para el público general. Por ello, disponer del catálogo oficial de la tercera edición me ofrece la oportunidad de compartir su contenido y reflexionar críticamente sobre él.

En este trabajo se pretende evidenciar las tensiones entre distintos agentes del campo artístico costarricense a partir del catálogo oficial de la III BECCR. El análisis incluye un breve marco teórico sobre los campos sociales y sus *habitus* (Bourdieu, 2008), que permitirá comprender los paradigmas artísticos debatidos en este evento. Posteriormente, se efectúa un recorrido diacrónico por medio de una revisión del arte moderno y el arte contemporáneo como dos paradigmas cuyas características son distintivas (Heinich, 2003). A continuación, se bosqueja el contexto social y político del quehacer artístico costarricense de la época. Adicionalmente, se incluye un listado de todas las obras y los artistas mencionados en el documento, lo cual permite un análisis retrospectivo sobre las tensiones y subjetividades entre distintos agentes. Luego, en un ejercicio autoetnográfico, planteo un recuento crítico de mi vivencia como estudiante de Escultura en aquel entonces. Finalmente, se proponen reflexiones sobre los cambios observados a lo largo del tiempo y se visibiliza a quienes han sido tradicionalmente marginados del campo artístico profesional: los productores artísticos empíricos y el público general sin educación especializada.

Marco teórico

Campos sociales y capitales simbólicos

Bourdieu (2008) concibió los campos artísticos como espacios sociales, relativamente autónomos, en los cuales existe una constante lucha por el poder y la legitimidad, gracias a la acumulación de capital simbólico. El capital simbólico es una forma de poder que se manifiesta a través del reconocimiento y la legitimidad social. No se mide en términos económicos o materiales, sino en el prestigio, la fama y el reconocimiento que un individuo o un grupo recibe de otros. Puede derivarse de otros tipos de capital, como el capital económico, el social y el cultural. En el arte, esta competencia es protagonizada por distintos agentes como artistas, críticos, galeristas, coleccionistas e instituciones. Asimismo, existen esquemas mentales, llamados *habitus* por el autor, que estructuran la percepción, el pensamiento y la acción de las personas, como producto de la interiorización de sus condiciones sociales. Dichas estructuras se manifiestan en costumbres, gustos y estilos de vida que determinan valoraciones estéticas. Algunos agentes, al acumular mayores capitales simbólicos, se constituyen como clases hegemónicas e imponen sus propios códigos estéticos como legítimos, modificando los *habitus* a su discreción.

En este marco, los campos profesionales, como el artístico, están restringidos mediante afiliaciones sociales y requerimientos educativos. En el caso de los certámenes, estos actúan como mecanismos de filtrado y legitimación, de modo que, al concentrar la atención en un conjunto limitado de artistas y obras, intensifican las luchas por el reconocimiento y el poder internos, por lo que generan dinámicas de competencia y conflicto.

> Estos lugares de concurrencia ponen en relación a los actores del campo artístico restringido (los “expertos”: artistas, curadores, críticos, historiadores, coleccionistas, etc.) .... Constituyen, así, una arena pública donde se ponen en valor las obras o propuestas artísticas y se revisan las definiciones sobre “qué es el arte” y “quién es un artista” y, por lo tanto, se actualizan los criterios de legitimidad artística según los cuales se distribuye el capital simbólico en el campo artístico. (Villena Fiengo, 2013, p. 1)

Con base en lo anterior, es plausible interpretar que las Bienales de Escultura de la Cervecería Costa Rica se presentaron como plataformas para la discusión y la pugna por la acumulación de capitales simbólicos, en aras de modificar los *habitus* del campo artístico restringido. Adelante se profundiza cómo la tercera edición fue escenario de fuertes tensiones entre los paradigmas moderno y contemporáneo.

Arte moderno

Por otra parte, la concepción actual del arte está profundamente arraigada en una construcción influenciada por procesos de modernización y colonialismo. Desde el siglo XIII, en Europa ha habido una separación gradual entre los poderes religioso y secular, cambio que permitió que la racionalidad comenzara a reemplazar a la espiritualidad como medio para interpretar el universo. Así surgió el Humanismo, que centra al ser humano como medida del universo y promueve un individualismo meritocrático como vía para alcanzar trascendencia (Quijano, 2014). Este enfoque establece las bases para el discurso sobre la genialidad individual (Vasari, 1996).

Con el inicio del siglo XVI, las potencias europeas más influyentes llevaron a cabo acciones de conquista y colonización que les permitieron expandir su visión al resto del mundo. La riqueza acumulada a partir de estas colonias impulsó el desarrollo del capitalismo moderno, situando al hombre adinerado en un papel protagónico. Entre los discursos que sustentan esta modernidad (Foucault, 1971), destacan la racionalidad como único método epistemológico válido y una visión lineal del progreso histórico que avanza desde la barbarie hacia la civilización, un proceso cuyo culmen se encuentra necesariamente en Europa (Dussel, 2005).

Así pues, el arte moderno puede ser entendido como un paradigma subsidiario de esta modernidad colonial europea. La práctica artística occidental moderna consiste en un estudio representativo o interpretativo de la naturaleza, cuyo objetivo es comprenderla y reproducirla bajo altos estándares humanistas. Tal esfuerzo solo puede ser logrado por individuos excepcionales (o genios) con habilidades técnicas destacadas e intuición especial. Además, las obras de arte son consideradas lujosas mercancías y símbolos de poder, pues son obtenidas mediante procesos económicos acumulativos; esto explica fenómenos como el coleccionismo y los mercados artísticos. A su vez, la historia occidental del arte se narra como un proceso progresivo desde lo prehistórico hasta lo moderno; todo lo externo a Europa es catalogado como exótico, aspiracional o primitivo.

Inicio y extensión del paradigma moderno: el arte clásico

Según Gombrich (1956), el arte antiguo terminó con las culturas helenística y romana, que se centraban en la figura humana, la representación mimética de la naturaleza y composiciones equilibradas basadas en geometría y proporciones matemáticas. Posteriormente, el Renacimiento marcó el inicio de la modernidad y una expansión europea que trajo consigo una acumulación de riquezas. Durante este periodo, los principios heleno-romanos fueron recuperados y reinterpretados como arte clásico. Aparecieron los primeros "genios artísticos" individuales junto con coleccionistas privados (Vasari, 1996) y las clases económicas y políticas dominantes financiaron el desarrollo de técnicas artísticas especializadas (Chastel, 1964), resultadas de estudios científicos rigurosos. En particular, los temas artísticos se enfocaron en grandes personajes, batallas épicas y edificaciones suntuosas. La prosperidad económica en Europa permitió que el estilo clásico se mantuviera y se expandiera (Gombrich, 1956).

En contraste, el arte producido en las colonias fue visto como de imitación, mientras que las prácticas estéticas autóctonas fueron descalificadas como ritos paganos primitivos, y sus artefactos fueron considerados curiosidades en colecciones privadas y museos (Barriendos, 2011). Sin embargo, con el tiempo surgieron obras híbridas que combinaban elementos europeos con tradiciones locales[4].

Las vanguardias del arte moderno

A partir del siglo XVIII, la Revolución Industrial y la Ilustración acrecentaron la perspectiva racional en pos de los avances tecnológicos. Gracias al extractivismo colonial, el arte europeo se aproximó a artefactos culturales provenientes de África y Asia, los cuales fueron catalogados como "exóticos" y se convirtieron en inspiración para el "verdadero" arte (Marceau, 2012). En el mismo período, las primeras aproximaciones a la fotografía, junto con las técnicas novedosas que permitían reproducir obras artísticas con medios mecánicos, cuestionaron las habilidades miméticas como criterio para determinar el genio de los artistas (Benjamin, 2024). Aunque no hay consenso al respecto, muchos autores consideran el arte

[4] Sobresale la propuesta de "Principio Potosí Reverso", del Colectivo Ch'ixi y encabezada por Silvia Rivera Cusicanqui (Rivera-Cusicanqui & El Colectivo, 2010), como una revisión decolonial de dicha hibridación.

de esta época como "realmente" moderno[5], ya que implicó cambios en las narrativas artísticas, los protagonistas representados y las formas de estudiar la naturaleza; también alteró los mercados y públicos involucrados.

Las representaciones dejaron de ser ideales: los artistas comenzaron a abordar temas de su momento histórico como la industrialización, urbanización, guerra y política. Las obras se convirtieron en reflexiones individuales sobre contextos sociales y expresiones del mundo interior. La genialidad artística ya no dependía de las academias; ser artista significaba cuestionar estas estructuras tradicionales. Al respecto, Heinich (2017) argumentó que el arte moderno se enfoca en la transformación de cómo se representa la realidad y la subjetividad del artista. Esta ruptura con las convenciones permitió una mayor libertad creativa y una exploración más profunda de los temas sociales y culturales de su tiempo. Eventualmente, el arte se transformó en un fin en sí mismo[6].

El paradigma contemporáneo

A comienzos del siglo XX, el dadaísmo emergió como un punto decisivo en el desarrollo artístico, conocido también como antiarte por su capacidad para cuestionar los fundamentos del arte occidental. Este movimiento introdujo una inquietud inicial que eventualmente se consolidó en un nuevo paradigma (Giovine Yáñez, 2015). Al respecto, Heinich (2017) propuso que el arte contemporáneo representa una inflexión en relación con el paradigma moderno, dado que presenta características y búsquedas distintivas. Entre las más significativas se encuentra la preeminencia del concepto sobre elementos como la belleza,

[5] Como Hauser y otros (1969) en *Historia social de la literatura y el arte*; Krauss y Cedillo (1996) en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, entre otros.

[6] *Ars gratia artis*. Gautier (1835/1946), en el prólogo de su novela *Mademoiselle de Maupin*, proclamó que el arte no tiene más objetivo que la belleza y que no debe estar sujeto a ninguna restricción moral o social. Por su parte, Víctor Hugo (1827/1963) afirmó en *Prefacio de Cromwell* que el arte no debe tener ningún propósito más allá de la belleza en sí misma. También Baudelaire (1863/2008, 1857/2018), en *El pintor de la vida moderna* y *Las flores del mal*, respectivamente, exploró la belleza en lo grotesco y lo macabro, desafiando las convenciones estéticas de su época. Finalmente, Oscar Wilde (1891/1981), en *El alma del hombre bajo el socialismo*, defendió la idea del arte como una forma de autoexpresión individual, libre de cualquier restricción moral o social.

la individualidad o la técnica. En este contexto, el enfoque no se concentra en un ejercicio estético; por el contrario, el significado de las obras solo puede ser comprendido en función de su contexto social, cultural e histórico.

Además, existe un desafío a los aspectos mercantiles mediante una inclinación hacia instalaciones y eventos efímeros que complican su registro y comercialización. Esto otorga un protagonismo considerable al discurso como soporte y desplaza al artista desde la genialidad hacia una agencia social reflexiva sobre su entorno y los debates actuales. La singularidad ya no está definida por la identidad del creador; cada obra debe ser única e innovadora y romper con las barreras disciplinares y estilísticas en favor de una hibridación constante. Asimismo, es crucial que el arte reflexione sobre sí mismo y cuestione sus propios códigos y mecanismos productivos. El arte contemporáneo enfatiza también su dimensión performativa e involucra al espectador en la creación misma de experiencias artísticas.

Por otro lado, los mercados del arte contemporáneo son globales y amplios; actúan como árbitros establecidos para determinar la aceptación y consagración de los artistas. Como se abordará más adelante, esta legitimación del paradigma constituye una contradicción respecto a sus principios fundamentales, dado que, tanto la transgresión como el escándalo, son herramientas esenciales dentro de este movimiento. De igual forma, su desafío al mercantilismo es notable; hoy en día las obras contemporáneas son valoradas de manera similar a las modernas.

Contexto social y político del quehacer artístico costarricense

De acuerdo con Zavaleta Ochoa (2013), en los años cincuenta se inició una etapa significativa en la exposición formal del arte en Costa Rica, proceso que se consolidaría durante la década siguiente. Entre 1970 y 1980 se establecieron importantes instituciones gubernamentales dedicadas al arte: el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, el Museo de Arte Costarricense y el Museo Juan Santamaría. Estas instituciones jugaron un papel crucial en el impulso del mercado artístico mediante el fomento del coleccionismo estatal y concursos como los Salones Anuales de Artes Plásticas. Este marco institucional facilitó no solo la participación de nuevos artistas, sino también la exhibición de obras innovadoras.

En 1971 se organizó en San José la primera Bienal Centroamericana de Arte, que abarcó múltiples manifestaciones artísticas[7]. En la década siguiente, con la promulgación de la Ley n.º 6750 (Ley de Estímulo a las Bellas Artes Costarricenses, 1982), se promovió el coleccionismo privado y se integró este sector como promotor clave dentro del ámbito artístico nacional. Esta ley permitió que empresas privadas asumieran responsabilidades en varios certámenes artísticos gracias a colaboraciones entre figuras públicas destacadas y diversas instancias gubernamentales. Un ejemplo notable es la Bienal Lachner y Sáenz de Pintura Costarricense (1984-1993), que representó una iniciativa privada sin precedentes en gran escala y funcionó como contraposición a los concursos estatales.

No obstante, las instituciones estatales continuaron siendo el principal espacio para los artistas debido al prestigio asociado a su participación y a los cuantiosos premios ofrecidos[8]. El año 1993 fue particularmente significativo, pues varias bienales coincidieron: el Salón Anual de Artes Plásticas, la última Bienal Lachner y Sáenz de Pintura Costarricense y la Primera Bienal de Escultura organizada por la Cervecería Costa Rica[9]. Posteriormente, en 1997 tuvo lugar BIENARTE, auspiciada por Empresarios del Arte. Según Zavaleta Ochoa (2013), tanto esta bienal como su predecesora marcaron un cambio importante en el panorama artístico costarricense.

En esa época, las academias estatales en Costa Rica operaban bajo estrategias diferentes a las tendencias de exposición privadas. Tal y como la recuerdo, la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, creada en 1897, se caracterizaba por un enfoque académico moderno que priorizaba el dibujo mimético[10] y el diseño geométrico como fundamentos epistemológicos. Esta escuela mostraba unos pocos cambios curriculares a

[7] Aunque era muy inclusiva, causó malestar entre los artistas, ya que solamente se premiaron las obras de dos artistas: el guatemalteco Luis Díaz y el nicaragüense Rolando Castellón (Pérez-Ratton, 2010).

[8] Estos premios reunían capital mixto, privado y público.

[9] Esta cual perduró hasta su cuarta y última edición del 2001.

[10] Modalidad que pretende representar la realidad material.

lo largo de más de un siglo, particularmente en respuesta a los avances tecnológicos en el campo artístico[11]. Desde 1980, su oferta educativa se había basado en visiones departamentales y especializaciones técnicas[12].

Por su parte, la Universidad Nacional (UNA) estableció la Escuela de Arte y Comunicación Visual (EACV) en 1972 dentro del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA). Su currículum original[13], un poco más amplio que el de la UCR, se organizaba en torno a una división moderna de las artes plásticas, con un énfasis técnico en pintura, escultura, grabado, textiles, diseño gráfico y diseño ambiental (EACV, 2024).

También, la Escuela Casa del Artista Olga Espinach Fernández fue fundada en 1951 como una contrapartida al Museo de Arte Costarricense. Esta institución se dedicaba a atender a poblaciones con menores recursos económicos (Zavaleta Ochoa, 2008) y ofrecía cursos recreativos, junto con un programa técnico fundamentado en especialidades técnicas similares a las ofrecidas por las otras academias.

Gracias al apogeo del coleccionismo privado, entre 1980 y 2000 surgieron galerías públicas y privadas. Monge y Soto Morúa (2022) señalaron, entre las galerías privadas más contemporáneas, la Jacob Karpio Galería, la Galería Alternativa y la Klaus Steinmetz Contemporary Art. Otras impulsoras del arte nacional, aunque un poco más conservadoras, fueron la Galería Valanti, la Galería Kandinsky y la Galería 11-12. En cuanto a la inversión estatal, Monge y Soto Morúa mencionaron "espacios pequeños que promovieron a los artistas de manera más acelerada" (sección Vestigios de una época dorada fugaz, párr. 4). Tales fueron la Galería Nacional de Arte Contemporáneo, la Sala Jorge Debravo, la Galería de Arte José Figueres Ferrer, la Galería Enrique Echandi, la Galería Joaquín García Monge y la Galería José Luis López Escarré.

[11] Jimena Sánchez (2016) realizó una retrospectiva en "Arte y Currículum: La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (1897-2015)".

[12] A pesar de un currículo centrado en la división disciplinar, desde entonces he presenciado el esfuerzo de algunos docentes por impulsar otras formas de producción artística. Además, como docente y como colega, he conocido a personas egresadas que se han destacado por trascender estas normas.

[13] En 1997 se dio una propuesta de planes de estudio que fue actualizada en 2005 (Hernández & Rodríguez, 2014).

En síntesis, durante la segunda mitad del siglo XX, el Estado costarricense había asumido la promoción de las artes desde diversas perspectivas. Sin embargo, a partir de 1980, Costa Rica comenzó a implementar políticas neoliberales que impactaron el ámbito cultural. Se promovió una retracción del Estado en la promoción de las artes, cediendo espacios a la iniciativa privada[14]. En este sentido, la inclusión de la empresa privada como patrocinadora y gestora de iniciativas artísticas fue característica central en las políticas culturales durante este periodo. En consecuencia, la producción artística comenzó a ser presentada como un servicio y no como un bien esencial.

Esta mercantilización del arte generó tensiones entre los artistas, quienes se vieron obligados a adaptarse a un modelo que priorizaba el éxito comercial sobre la exploración estética y conceptual (Mora Ramírez, 2011). Asimismo, estas políticas alimentaron y reprodujeron desigualdades sociales al concentrar recursos en instituciones orientadas hacia una cultura elitista. De esta manera, se fue asentando un panorama donde las voces menos privilegiadas quedaron marginadas dentro del discurso artístico nacional (Zavaleta Ochoa, 2008).

La III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica

Comienzo mi descripción de esta edición de la BECCR a partir de quienes eran reconocidos como autoridades capaces para determinar el valor de las obras recibidas, es decir, el jurado. Estas personas determinaron la configuración deseable del *habitus* en cuestión y, con ello, el acceso de los artistas y la calidad de sus obras. Seguidamente, describo en detalle cuáles artistas figuraron como invitados en la sala principal y quiénes fueron admitidos en la sala abierta. Con esta base se otorgaron premios y menciones que delatan la coexistencia (y las tensiones) de los paradigmas artísticos antes descritos. A su vez, brindan pistas sobre las distintas posiciones políticas, estratégicas y simbólicas de quienes protagonizaron el evento. Cierro esta sección con mi punto de vista “ingenuo” de aquel entonces, como un aspirante que intentaba insertarse y consolidarse en este campus social.

[14] Como ejemplo, se puede mencionar una disminución del presupuesto destinado a la cultura, que pasó del 1.22 % en 1990 al 0.58 % en 2000.

El jurado

La III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica se distinguió por contar con un jurado internacional que le otorgó credibilidad y prestigio al evento. Este jurado estuvo conformado por tres expertos extranjeros y una costarricense formada en el exterior. En primer lugar, el hispano-francés Gerard Xuriguera se encontraba entre los miembros. Es un historiador y crítico de arte reconocido por sus numerosas publicaciones especializadas, así como su participación como conferencista en revistas y programas televisivos. Su trayectoria incluye ser jurado en un gran número de certámenes internacionales. En segundo lugar, Tomás Vicente Lara, escultor y docente cubano con una amplia trayectoria en escultura monumental, también formó parte del jurado. Lara ha sido galardonado en diversas ocasiones y ha participado, como jurado y expositor, en bienales internacionales. Para 1997, ocupaba varios puestos oficiales dentro de organizaciones artísticas estatales y civiles en Cuba.

En tercer lugar, la venezolana Mónica Amor era docente en una universidad neoyorquina y colaboraba con importantes publicaciones americanas tanto en inglés como en español. Su inclusión aportó una perspectiva valiosa al panel. Finalmente, Elizabeth Barquero, historiadora del arte graduada en Francia y directora general de cultura del ministerio homónimo, completó el jurado. Barquero había seleccionado previamente la muestra plástica para la II Bienal de La Habana y eventualmente asumiría la dirección de la Galería Nacional del Centro Costarricense de Ciencia y Cultura, donde se celebró la bienal.

Una lectura detallada revela que los miembros del jurado contaban con formación profesional proveniente de centros reconocidos ubicados principalmente en el norte global[15] (con excepción de Lara), al igual que experiencia internacional como evaluadores en certámenes similares. Además, poseían credenciales que certificaban su capital simbólico desde las dimensiones educativa y política.

[15] El término “Norte Global” se refiere a los países que, en términos económicos, políticos y tecnológicos, se encuentran en una posición privilegiada en el sistema internacional, caracterizados por su capacidad para influir en las dinámicas globales (Wallerstein, 2004).

Las obras

La III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica honró al destacado escultor costarricense Francisco Zúñiga mediante una muestra que incluyó diez de sus obras, curada por la historiadora del arte Ileana Alvarado. Las demás obras expuestas fueron separadas en dos grandes secciones: una principal y otra abierta, las cuales describo más adelante.

Previo a la presentación de un listado y la categorización de las obras, es necesario ofrecer una síntesis de las categorías que se utilizan para diferenciarlas. Esta clasificación se fundamenta en el marco teórico previamente expuesto, aunque también incluye mis propios criterios. Como ya se ha señalado, la muestra fue objeto de tensiones entre los paradigmas, por lo que, además de las categorías "moderno" y "contemporáneo", propongo una tercera que he llamado "intermedio", para algunas obras que pueden incluir elementos de las dos anteriores. Adelante, se profundiza en este análisis; baste el resumen mostrado en la Tabla 1 por el momento.

Tabla 1. Criterios para la categorización de las obras

Paradigma ▸ Criterio ▾	Moderno	Contemporáneo	Intermedio
Conceptual	Parte de la visión subjetiva del autor, es decir, debe expresar una visión particular y una postura única. La obra manifiesta el discurso por sí misma. El contexto será analizado por otros individuos.	El concepto está por encima de los demás criterios de evaluación; el discurso (propio o externo) es su principal soporte. Se promueve la reflexión sobre fenómenos sociales. No puede ser comprendida sin contexto.	Aunque sostiene un discurso individual, invita al espectador a la reflexión sobre los contextos sociales o históricos. Puede estar respaldada por el discurso verbal o dejar libertad absoluta a la interpretación.
Formal	Pretende ser hermosa, única y expresiva a partir de su propia configuración. El discurso está sostenido por la forma.	Pretende ser única, innovadora y disruptiva de las barreras disciplinares y estilísticas, en favor de una permanente hibridación.	Mantiene un interés por el ejercicio estético, según los cánones académicos modernos, pero cuestiona los montajes y las disposiciones tradicionales.

Material	Los materiales son duraderos, de preferencia valiosos. Por ejemplo: madera, piedra, pigmentos, metales. Su construcción favorece la conservación, el traslado y el registro, en aras del coleccionismo y el mercadeo.	Su registro puede ser dificultoso. Está construida con materiales que pueden ser fácilmente accesibles, desechables o reproducibles. Incluso puede carecer de materialidad.	Puede mezclar distintos materiales, algunos duraderos y otros efímeros, con la finalidad de aumentar las sensaciones en el público. Esto puede darse tanto en la construcción de la obra como en su montaje.
Técnico	Es importante que muestre pericia técnica. Hay una evidente separación de los roles que participan del acto artístico: creador, distribuidor y espectador.	Cuestiona sus propios códigos y sus mecanismos de producción. La transgresión y el escándalo están entre sus herramientas fundamentales. Se incluye al espectador en la creación misma de las experiencias.	Transgrede los límites disciplinares de las artes modernas (pintura, escultura, grabado, etc.). Busca el impacto y la transgresión, sin abandonar por completo el interés estético.

Fuente: Elaboración propia.

Sala principal

Las personas que participaron en esta sala fueron invitados directamente por la organización de la bienal como reconocimiento por una amplia trayectoria en el campo de la escultura costarricense. En esta sala, catorce hombres y tres mujeres, todos con un notable reconocimiento en el ámbito artístico nacional, fueron invitados a participar. Estos artistas presentaron un total de treinta obras, restringiéndose a un máximo de tres obras individuales por participante. La Tabla 2 ofrece un recuento de las obras que se presentaron en esta destacada sección. En ella, las tres primeras columnas detallan los datos expresos del catálogo, mientras que en la cuarta se propone la categorización paradigmática recién explicada.

Tabla 2. Participación en la sala principal

Autor(a)	Nombre	Técnica	Paradigma
Cecilia Paredes	La casa de la inocencia	Ventana, madera y otros materiales	Contemporáneo
Cecilia Paredes	La casa de la conciencia	Mixta	Contemporáneo
Franklin Zúñiga	Conciencia cósmica	Escultura mental	Contemporáneo
Franklin Zúñiga	Ser interno	Escultura mental, mat. etérico	Contemporáneo
Virginia Pé-rez-Ratton	Arquitectura interior	Instalación: metal, vidrio, loza y madera	Contemporáneo
Edgar Zúñiga	El consejo	Talla y ensamblaje en horcones antiguos	Intermedio
Edgar Zúñiga	En la calle	No indicada	Intermedio
Edgar Zúñiga	El velorio	Talla y ensamblaje en horcones antiguos	Intermedio
Emilio Argüello	Al calor de la vida	Talla intervenida con color	Intermedio
José Sancho	Bosque	12 tallas en 11 palos de 1 sola pieza, virutas y planta viva	Intermedio
José Sancho	Escalar	Madera atornillada, hierro soldado y botellas	Intermedio
José Sancho	Reflexión	Madera, vidrio y palos encontrados	Intermedio
Leda Astorga	“Pappi me va a llevar al museo mae!”	Hormigón hueco con resina	Intermedio
Aquiles Jiménez	Aquí dentro	Talla en mármol	Moderno
Aquiles Jiménez	Espacio de luna	Talla en mármol	Moderno
Crisanto Badilla	Objeto ritual	Escultura mental	Moderno
Crisanto Badilla	Cabeza pensante	Talla en madera, pintura y metal	Moderno
Domingo Ramos	Señal cósmica	Talla y esculpido directo	Moderno
Erick Lunke	Monteverde	Acero pintado	Moderno
Esteban Coto	Viralidad	Integración: madera, hierro	Moderno
Fernando Calvo	Héroes del amor a pesar de...	Bronce	Moderno

Jorge Benavides	Gestación	Talla directa en mármol	Moderno
Jorge Benavides	Adolescente tica	No indicada	Moderno
Jorge Benavides	El mundo de Huxley	Mixta	Moderno
Luis Arias Benavides	Encuentro	Ensamble en madera	Moderno
Manuel Vargas	El bruto	Talla directa en madera	Moderno
Manuel Vargas	Tan solo recordaba	Talla directa en madera	Moderno
Mario Parra	La Matriz	Talla directa y construcción	Moderno
Mario Parra	Columpio	Talla directa y construcción	Moderno
Mario Parra	Movimiento de vida	Talla directa y construcción	Moderno

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo oficial de la III BECCR (Cervecería Costa Rica, 1997).

La mayoría de estos trabajos (17 en total) respondían al paradigma del arte moderno: temas figurativos, exploraciones de materiales y técnicas tradicionales (tallas y ensambles en metal, piedra y madera), así como análisis estéticos. Sin embargo, se presentaron algunas variantes que ya tendían hacia una crítica de las disciplinas y una búsqueda conceptual. Por ejemplo, los trabajos de Edgar Zúñiga fueron tallas en madera, pero su base era de horcones rescatados de construcciones antiguas y su disposición estuvo planteada como una instalación que respondía más a situaciones sociales que a un ejercicio estético. “Al calor de la vida” de Emilio Argüello era una talla en madera pigmentada con un estilo lúdico, que destacaba más por la ejecución pictórica en su superficie y no tanto como un estudio tridimensional. Leda Astorga hizo una propuesta mimética caricaturesca, que era una escultura de bulto tradicional cuyo discurso principal era una crítica social feminista.

En esta sala se destacaron tres artistas cuyas obras representaron rupturas significativas. Cecilia Paredes presentó “La casa de la inocencia”, donde ensambló bejucos que formaban una cápsula que contenía una pequeña mesa. En las paredes internas y externas colgó diversos objetos, desechos y fotografías que aluden a su memoria personal. El filósofo Álvaro Zamora comentó en el catálogo que esta obra es “una estancia del tiempo, hecha con sedimentos y sustancias íntimas” (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 29).

Por su parte, Virginia Pérez-Ratton mostró una instalación compuesta por tres elementos: una silla, un fregadero con copas quebradas y una estructura hecha de hierro, espejo y vidrio. La artista explicó que "Arquitectura interior" tenía como objetivo "utilizar la iconografía de lo cotidiano para trasponer y comunicar una percepción particular sobre la fragmentación de las relaciones humanas y la atomización de un mundo cada vez más inaprensible" (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 25).

Por último, Franklin Zúñiga causó conmoción con sus esculturas mentales "Conciencia cósmica" y "Ser interno". A través del uso de cintas pegadas en las superficies del espacio (piso, paredes y techo), el escultor optó por omitir casi completamente cualquier exploración formal o material. Su obra se describe como "un acto contra la razón", que busca "producir y explorar los valores del interno … hasta encontrar un canal de comunicación con Todo… conmigo mismo" (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 23).

Estas obras pueden clasificarse como contemporáneas debido a su uso innovador de materiales recuperados, su despreocupación por los estándares estéticos tradicionales y su búsqueda constante de medios expresivos alternativos. Además, persiguen no solo la originalidad intrínseca, sino también provocar conmoción en el espectador. Es notable cómo el discurso se convierte en un soporte conceptual fundamental que justifica las elecciones artísticas.

La instalación "Bosque" de José Sancho fue galardonada con el Gran Premio Cervecería Costa Rica de la Sala Principal. Esta obra, compuesta por "12 tallas en 11 palos de una sola pieza, virutas y planta viva" (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 10), se sitúa en la intersección entre lo moderno y lo contemporáneo. El catálogo describe esta pieza como el resultado de un prolongado proceso de construcción y conceptualización, destacando que algunas tallas datan de más de diez años. El texto de Sancho ilustra las tensiones paradigmáticas y sociales que caracterizaron la III BECCR:

> Queda entonces al albedrío del observador sensible, interpretar los designios recónditos de la mente del escultor. Es que eso del "Concepto" y lo "Conceptual" es un tanto equívoco o acaso indescifrable para el autor. No nos atrevemos a interpretar (¿inventar?) el posible contenido de tales trabajos. Ahí están, es a esos a los que, como manifestaciones de un lenguaje particular, corresponde ahora actuar como medios de expresión (si es que lo son) y defenderse por sí solos (si es que lo logran). (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 16)

Sala abierta

En la sala abierta se presentaron 28 obras realizadas por 7 mujeres y 21 hombres artistas, quienes ofrecieron una diversidad significativa en sus propuestas y posiciones sociales individuales. La convocatoria pretendía un espacio más inclusivo y experimental. Sin embargo, la participación requería de cierto nivel de especialización artística. La respuesta incluyó a estudiantes de Artes Plásticas y Diseño Gráfico, así como a fotógrafos, pintores y escultores, tanto nacionales como extranjeros. En esta sala se otorgaron un premio, una mención honorífica y una mención especial. La Tabla 3 proporciona un listado completo de las obras junto con los artistas que participaron en esta sala.

Tabla 3. Participación en la sala abierta

Autor(a)	Nombre	Técnica	Paradigma
Adolfo Siliézar	Somos como dioses (de la serie reminiscencias del poder)	Madera ensamblada y quemada	Contemporáneo
Brian Erickson	Sun catcher	Ensamble de bambú y hueso	Contemporáneo
Brian Erickson	Rain catcher	Ensamble de bambú y hierro	Contemporáneo
Cinthya Soto	La construcción del espacio	Ensamble, madera y metal	Contemporáneo
Guillermo Vargas	2000	Mixta	Contemporáneo
Joaquín Rodríguez del Paso	Chac - mal	Legos, acrílico, madera	Contemporáneo
Jorge García	Réplica Teatro Nacional	Arena	Contemporáneo
Jorge García	Réplica pila de la universidad	Arena	Contemporáneo
Jorge García	Monumento nacional	Arena	Contemporáneo
Manuel Zumbado	Pensando más allá	Mixta	Contemporáneo
María Josefina Valencia	Columnas de la represión I	Ensamble de madera, tela, alambre	Contemporáneo
María Josefina Valencia	Columnas de la represión II	Ensamble de madera, tela, alambre	Contemporáneo

Pedro Arrieta	Fútbol con dengue	Instalación, carpintería y ensamblaje	Contemporáneo
Wilhelm Bolaños	Testigos	Instalación, banca con fotografías	Contemporáneo
Andrés Carranza	Y mirá quién es prisionera?	Mixta	Intermedia
Carlos L. Vargas	ay corazón!	Mixta, ensamble	Intermedia
Ernesto Banfi	Vida en sociedad	Ensamble	Intermedia
Ernesto Banfi	Esquina de trabajo	Talla directa, escombros	Intermedia
Faustino Desinach	Sin título	Acrílico, fotografía y otros	Intermedia
Luis Chacón	Naturaleza muerta	Cerámica de alta temperatura	Intermedia
Luis Chacón	Frida	Concreto blanco, cerámica, plástico acrílico	Intermedia
Alberto Moreno	Zapote	Mixta	Moderno
Carlos Bermúdez	Caballito	Talla en madera	Moderno
Charles A. Coiro	Tango	Hierro soldado y pintura	Moderno
José Francisco Castro	Sin título	Talla directa	Moderno
José Joaquín Vargas	Sin título	Cuna y alambre de navaja	Moderno
José Joaquín Vargas	Bienvenidos	Objetos encontrados	Moderno
José Joaquín Vargas	Mama	Objetos encontrados y varilla	Moderno
Luis Solano	La estampida	Talla en madera de cedro	Moderno
Madeline Solórzano	Enlace topológico	Escultura en trupán	Moderno
Manuel Zumbado	Al cielo	Mixta	Moderno
Marco A. Campos	Sí... No...	Madera policromada	Moderno

Marco A. Campos	A la mesa del taller de fundición	Instalación	Moderno
Margareet Postma	Criando cuervos?	Construcción, escultura moldeada	Moderno
Margarita Downey	La nadadora	Bronce, mármol y hierro	Moderno
Nickols[16] Alpízar	Bailarina	Ensamble, mixta	Moderno
Teresa Porras	Introspección	Talla directa en madera	Moderno
Vanessa Leitón	Bailarinas	Modelado	Moderno

Fuente: Elaboración propia a partir del catálogo oficial de la III BECCR (Cervecería Costa Rica, 1997).

He clasificado 17 de las obras como pertenecientes al paradigma moderno. En este sentido, aunque podría sostenerse que casi todas reflejan una búsqueda de temas y técnicas contemporáneas, predominó el análisis plástico/estético, junto con la figuración y la estilización de la naturaleza; a pesar de que algunas obras eran completamente abstractas. Siete piezas mostraron características modernas aunque con un claro desinterés hacia la composición formal y la estética, por lo que se ubicaron como intermedias. En contraposición, 14 obras fueron contemporáneas por su disposición, su propuesta conceptual y la exploración de distintos medios expresivos.

El Gran Premio Cervecería Costa Rica de la Sala Abierta fue otorgado a Pedro Arrieta y su instalación “Fútbol con dengue”. Este autor era reconocido en el campo artístico nacional como pintor. El explicativo de esta obra fue redactado por Virginia Pérez-Ratton, quien comentó que el artista ha tridimensionalizado su trabajo como respuesta a sus demandas conceptuales. La obra es descrita de la siguiente manera:

> Resultado del profundo cambio conceptual en el desarrollo de Arrieta, a un largo período más bien de orden sensorial, de alusión a fenómenos naturales y fuerzas telúricas para su utilización simbólica … Mezcla elementos populares y naturales … aliviana el dramático reflejo y el retrato enfermizo de una sociedad en crisis. (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 36)

[16] Este era el pseudónimo que yo empleaba en aquellos años.

La mención honorífica fue concedida a la artista colombiana María Josefina Valencia por su obra "Columnas de la represión II", que consiste en una serie de cajas que simulan confesionarios e incluyen objetos representativos del ser femenino. Esta obra aborda "la profunda injusticia que se ha cometido con la mujer al asignarle el papel de pecado" (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 38).

Finalmente, Ernesto Banfi, estudiante de Escultura en la UCR, recibió la mención especial por su obra "Vida en sociedad". Esta instalación combina materiales tradicionales como piedra, madera y metal con mangueras y grifería de plástico. Banfi reflexionó en el catálogo sobre su ser íntimo dentro de una sociedad urbana alienante (Cervecería Costa Rica, 1997, p. 37). Así pues, el reconocimiento a estas obras por parte del jurado evidencia una postura favorable al paradigma contemporáneo, que comenzaba a consolidarse en el campo artístico nacional.

Las tensiones entre paradigmas

Las Bienales de Escultura de la Cervecería Costa Rica (BECCR) desempeñaron un papel crucial en la configuración del campo artístico costarricense durante la transición entre siglos. Esta tercera edición en particular se reveló como un momento de inflexión, marcado por la tensión entre tradición moderna consolidada frente a la emergencia de prácticas artísticas más vinculadas al paradigma contemporáneo. A través de la selección de obras, la conformación del jurado y el reconocimiento de ciertos artistas, se contribuyó con la reconfiguración de *habitus* dominantes en Costa Rica, de modo que se posicionó al país en un diálogo con las tendencias internacionales del arte.

La casa de la Bienal de Escultura de la Cervecería de Costa Rica

En cuanto a la ubicación, el hogar físico de todas las ediciones de la BECCR fue la Galería Nacional del Centro Costarricense de Ciencia y Cultura (CCCC)[17]. Esta situación ejemplificaba de manera elocuente la implementación de las políticas culturales neoliberales implementadas desde 1980 y que impusieron cambios en la exposición, el mercado, los roles y la misma práctica artística[18]. Este centro era una penitenciaría estatal en des-

[17] La Galería Nacional también albergó la Bienal L&S y BIENARTE.

[18] La galería fue inaugurada con la I BECCR. Leda Astorga presentó una obra titulada "Divino! El Museo

uso y fue convertido en un centro cultural por una entidad privada, con el apoyo del gobierno[19]. Desde entonces, el llamado "Castillo de los sueños" (CCCC, 2024) se ha consolidado como una de las principales vitrinas artísticas, cuyo prestigio es equiparado con los museos gubernamentales.

Homenaje y tradición

En adición a lo anterior, la selección de Francisco Zúñiga como gran maestro en la III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica fue una decisión estratégica que conllevó múltiples implicaciones en el ámbito artístico nacional. Este homenaje no solo celebró su destacada trayectoria, sino que también envió un mensaje simbólico sobre la relación entre lo moderno y lo contemporáneo en el arte costarricense.

Al respecto, es necesario señalar que Zúñiga es considerado uno de los escultores más importantes del siglo XX. Su obra ha sido fundamental para la escultura moderna y su homenaje en la bienal permitió resaltar su capacidad para representar la identidad costarricense en un contexto más amplio. Su traslado a México y el desarrollo de una carrera significativa allí le permitieron fusionar elementos culturales costarricenses y mexicanos, lo que le otorgó un estatus especial en el panorama artístico latinoamericano (Saborío-Bejarano, 2020). Por lo tanto, al rendirle homenaje, la bienal no solo reconocía su legado, sino que también enviaba un mensaje de respeto hacia las tradiciones artísticas establecidas mientras promovía la innovación. Este equilibrio entre el reconocimiento del pasado y la apertura hacia nuevas propuestas es crucial para entender cómo se estaban reconfigurando los paradigmas artísticos en Costa Rica.

Del mismo modo, incluirle como figura central se alineaba con las estrategias de internacionalización que buscaban posicionar a Costa Rica en el mapa del arte contemporáneo. El tributo a un artista con reconocimiento global elevaba el perfil de la bienal y atraía atención internacional. Este enfoque no solo beneficiaba a la bienal en términos de visibili-

les quedó divino!". Representaba a una mujer madura, vestida de cóctel, cuya postura fingida caricaturizaba la clase social (adinerada) de quienes promovieron tanto el evento como el centro mismo.

[19] Se trata de la Fundación Ayúdanos para Ayudar, oficializada por un decreto de ley y creada por la Oficina de la Primera Dama de la República (Zavaleta Ochoa, 2013). Ambas organizaciones son de propiedad privada, aunque reciben recursos estatales.

dad, sino que también fomentaba un diálogo más amplio sobre el arte costarricense en el contexto global. Además, este gesto sirvió como inspiración para artistas emergentes, dado que los alentó a explorar sus propias identidades culturales y artísticas. Así pues, destacar su obra y su enfoque promovía un diálogo entre el pasado y el presente, que podría enriquecer el desarrollo del arte contemporáneo en Costa Rica. Este tipo de interacción es vital, ya que permite a los nuevos creadores reflexionar sobre sus raíces mientras buscan innovar.

El jurado internacional y la escena local

Asimismo, como se mencionó anteriormente, la elección de un jurado internacional, con amplia experiencia en certámenes recientes y orientado al arte contemporáneo, fue una decisión estratégica que buscaba otorgar a la bienal un carácter cosmopolita, acorde con las tendencias del mercado global[20]. Se buscaba diversificar las perspectivas evaluativas, a la vez que evitar los posibles conflictos que podrían surgir de una mediación exclusivamente local. Dado que las academias estatales contaban con una sólida tradición, más vinculada con los cánones modernos, su enfoque podría ser un obstáculo significativo para la adopción de nuevas rupturas orientadas hacia el paradigma contemporáneo.

Por consiguiente, este perfil de jurado facilitaba un diálogo más amplio entre las prácticas artísticas locales y las tendencias emergentes. Permitía no solo validar la calidad de las obras presentadas, sino también posicionar a la bienal dentro de un contexto más amplio, donde las dinámicas internacionales jugaban un papel fundamental para la construcción del capital simbólico asociado al evento. Esta estrategia reflejó una intención clara de abrir espacios para nuevas voces y enfoques dentro del arte costarricense, de modo que promovió un ambiente donde el arte contemporáneo pudiera florecer y desafiar las convenciones establecidas.

El gran premio: una declaración ambigua entre tradición y ruptura

En relación con el Gran Premio Cervecería Costa Rica de la sala principal, este fue otorgado a una propuesta algo ambigua, pues, aunque mostraba una intención por romper con la tradición, no lo hizo de manera contundente ni clara. La obra ganadora de Sancho,

[20] Justamente, la cotización de obras en mercados globales es una característica fundamental del paradigma contemporáneo (Heinich, 2003).

un escultor consolidado en la escena artística nacional, combinaba elementos dispares y poco coherentes: empleó técnicas tradicionales como la talla en madera, junto con referencias a objetos del tipo *ready-made* dadaísta, en una composición espacial amplia que invitaba al tránsito interno de los espectadores en la obra, además del término contemporáneo "instalación". Este ensamblaje de elementos no lograba establecer una narrativa sólida o coherente, lo que dejaba el trabajo en una suerte de limbo entre la tradición y la ruptura.

Sancho, conocido por su enfoque en la estilización[21] de la naturaleza, se encontraba en un momento de su carrera cuyo capital simbólico le habría permitido una propuesta de gran riesgo. Sin embargo, su obra se caracterizó por una moderación que resultó ser su mayor mérito y, probablemente, la razón de su éxito. A pesar de su capacidad para enfrentar las convenciones, eligió una aproximación cautelosa, sin desafiar radicalmente las normas. Su propuesta estuvo más cerca de una mediación suave entre lo tradicional y lo nuevo, un acercamiento que evitó la ruptura total, pero que tampoco se comprometió con una afirmación de modernidad estricta. Incluso, en su explicación verbal del catálogo, el artista evadió la responsabilidad de una postura firme.

El premio de la sala abierta: una declaración más audaz y coherente

Por otro lado, el Gran Premio Cervecería Costa Rica de la Sala Abierta fue un claro contraste en términos de enfoque y dirección artística. La victoria de Pedro Arrieta, quien no era reconocido por su trabajo en escultura, generó un pequeño escándalo en los círculos artísticos nacionales, dada la sorpresa de que un pintor se impusiera en un certamen de escultura. Esta decisión rompía no solo con las expectativas sobre el tipo de obra que debería ser premiada, sino también con los límites convencionales entre disciplinas artísticas.

La obra de Arrieta, "Fútbol con dengue", ignoraba deliberadamente los rigores técnicos y estéticos del paradigma moderno. En lugar de preocuparse por la representación del "aura" individual del artista, en el sentido de Walter Benjamin (2024), la pieza ofrecía un enunciado político claro y directo. Desechó los matices de la genialidad artística tradicional para abrazar una postura crítica y provocadora, evidenciada por su título y el discurso que la sustentaba. En este sentido, "Fútbol con dengue" no solo rompía con los parámetros

[21] Análisis formal mediante el cual un artista reduce las formas de la naturaleza a sus elementos estructurales básicos.

estéticos, sino que también evidenciaba una postura ideológica que buscaba generar una reflexión sobre temas sociales y políticos del momento[22]. Además, la complicidad con el discurso emergente de artistas como Pérez-Ratton reflejaba una apuesta por una crítica abierta al contexto sociopolítico y cultural de la región.

Las menciones de la sala abierta como discursos de ruptura

La radicalidad de la obra de Arrieta no fue un hecho aislado, sino que se reflejó en las menciones de la sala abierta, que siguieron una línea de ruptura similar en términos discursivos. "Columnas de represión II", de Valencia, fue un claro manifiesto feminista que utilizaba la escultura para abordar temas de opresión y resistencia. Esta obra no solo se alejaba de la representación tradicional de la escultura, sino que también desafiaba los roles asignados al arte y a la cultura, proponiendo una crítica directa a las estructuras de poder patriarcales.

De igual manera, "Vida en sociedad" de Banfi, aunque no se ajustaba a los cánones de la escultura tradicional, tampoco se presentaba como una instalación en el sentido estricto. En lugar de conformarse con los convencionalismos de la forma escultórica de bulto, Banfi proponía un ensamble que invitaba al espectador a reflexionar sobre las dinámicas sociales y las interacciones humanas. Su trabajo no se limitaba a una pieza física, sino que sugería una vivencia y una reflexión activa sobre el contexto social.

En consecuencia, la decisión del jurado de premiar y mencionar obras como las de Arrieta, Valencia y Banfi, además de reflejar una preocupación por lo político y lo social, marcó una tendencia hacia el paradigma contemporáneo. Este giro hacia una comprensión del arte como un medio para cuestionar las normas, las estructuras sociales y las convenciones estéticas anunciaba una transformación significativa en las próximas ediciones de la bienal.

[22] El fútbol ha sido por décadas un tema protagónico en la conversación popular costarricense, debido a la cobertura permanente en los medios de comunicación comerciales. En aquellas épocas, el dengue también era una noticia que se discutía en esos mismos espacios. La obra evocaba ambos temas con la yuxtaposición de un balón de fútbol desinflado inmerso en una pecera parcialmente sumergida con agua estancada, medio de reproducción de los mosquitos que transmiten el dengue.

Un certamen de transición

La III BECCR representó un proceso de transformación dentro del campo artístico nacional. Desde mi perspectiva, este certamen puede considerarse como un espacio de transición entre las tradiciones de carácter moderno y las emergentes prácticas de arte contemporáneo. En concreto, la diversidad de enfoques presentes en las obras exhibidas evidenció una fractura entre los modelos artísticos más consolidados y las nuevas tendencias que comenzaban a tomar fuerza.

Según mi categorización, aproximadamente un 45 % de las obras presentadas en la bienal se alinearon con el paradigma moderno, manteniendo sus bases en las convenciones formales y estéticas que habían dominado el campo artístico durante las décadas anteriores. Estas piezas continuaron explorando la escultura desde los fundamentos modernos de la representación, la materialidad y la individualidad, sin apenas cuestionar los límites.

Por otro lado, un 37 % de las obras presentaron ejemplos más claros de arte contemporáneo. Estas piezas confrontaban los cánones tradicionales y exploraban nuevas formas de expresión. Se aventuraron en la búsqueda de otros materiales, de nuevas disposiciones, invitando al público a reflexionar sobre las problemáticas sociales. En muchos casos, los títulos determinaban completamente el sentido de la obra, de modo que generaban diálogos inseparables entre el discurso visual y el verbal. Muchas renunciaron a las bases modernas del arte, como la genialidad individual, la pericia técnica y reflexión estética. La inclusión de discursos que cuestionaban la relación entre el arte y el espectador caracterizaron esta fracción del certamen, de manera que reflejaron un giro que trascendía la disciplinariedad y se orientaba hacia la reflexión conceptual.

Finalmente, un 18 % de las obras se encontraban en puntos intermedios entre los paradigmas moderno y contemporáneo. Estas piezas no podían clasificarse estrictamente dentro de un paradigma o el otro, ya que fusionaban elementos de ambas corrientes. La hibridación de formas y de conceptos se tradujo en propuestas que exploraban la intersección entre lo tradicional y lo experimental, lo cual demostró una fluidez de límites entre lo consolidado y lo emergente.

Uno de los aspectos relevantes de esta bienal fue la incorporación de nuevos agentes en el panorama artístico. Escultores reconocidos fueron invitados a la par de estudiantes, pintores, diseñadores, fotógrafos y aficionados. Esto significó una pluralidad de enfoques y una disolución de los límites disciplinares tradicionales. De esta manera, el campo artístico

restringido se volvió un poco más permeable y fluido. Este fenómeno se inscribía dentro de una tendencia global más amplia, pues el arte contemporáneo se caracteriza precisamente por su capacidad para desdibujar las fronteras entre géneros y disciplinas al integrar diversas formas de expresión en un mismo espacio (Krauss, 1986).

Desde entonces...

Algunas cosas han cambiado desde 1997 en los campos restringidos del arte costarricense, aunque no tantas como auguraba la III BECR. El paradigma contemporáneo del arte estaba abriéndose paso en la región y sus promotores buscaban una proyección internacional, tanto para artistas nacionales como del resto del istmo centroamericano. Para analizar el fenómeno de manera contextualizada, conviene mencionar la propuesta del sociólogo Sergio Villena Fiengo (2019), quien enunció cuatro fases diferenciadas, aunque traslapadas, para la consolidación del paradigma contemporáneo en el campo restringido del arte costarricense. Se inició con (1) la emergencia de esta práctica artística y, posteriormente, (2) se formó una institucionalidad, que le dio soporte. Se desarrollaron así estrategias para (3) la legitimación mediante la participación en circuitos internacionales, seguidas por un (4) agotamiento del paradigma. A continuación, se presenta un breve recuento crítico del devenir artístico visual de la época.

Las otras ediciones de la BECCR

En general, las Bienales de Escultura de la Cervecería Costa Rica jugaron un papel importante como vitrina para obras de corte contemporáneo, así como campo de disputa por el capital simbólico. Ciertas figuras alcanzaron una masa crítica que les facultó para una posterior institucionalización del paradigma.

La primera edición (1994) otorgó el Gran Premio Cervecería Costa Rica de la Sala Principal a Marisel Jiménez, con la obra “Retablo de la Corte de Carlos Jiménez” y el Gran Premio Cervecería Costa Rica de la Sala Abierta fue ganado por “De vidrio la cabecera”, de Virginia Pérez-Ratton. Ambas obras se asentaban en discursos sociales críticos, más que ejercicios compositivos espaciales, esperados en esculturas modernas. La segunda edición (1995) vio como ganador de este reconocimiento a Otto Apuy, quien propuso un móvil llamado “Transformación del Rostro”, mientras que el Gran Premio Cervecería Costa Rica de

la Sala Abierta fue para Cecilia Paredes y su ensamble “El arte de la Santidad”. Los ganadores de cada edición iban pasando de la sala abierta a la sala principal, como quedó claro en la reseña de la tercera edición, que ha ocupado la mayoría de este análisis.

La cuarta y última edición tuvo una orientación clara hacia el arte contemporáneo, de modo que la selección del jurado priorizó las instalaciones. Esto desató la rabia de artistas consagrados que habían participado con anterioridad, pero ahora vieron a la IV Bienal de Escultura “como una amenaza que descentra el uso de las técnicas, los medios y contenidos tradicionales, y legitima, al traer al centro, las prácticas de artistas emergentes” (Camacho-Lobo, 2021, p. 92). Esta vez el ganador del Premio del Salón de Invitados fue Pedro Arrieta, con su conjunto de obras “Amor punzante noche tras noche”, “Ven a mí, suavemente” y “Construyendo una nueva crianza”. Al respecto, Chanto (2004) aseguró que

> parece indiscutible que [estas obras] estén situadas en un lugar privilegiado en la construcción de la narrativa del arte contemporáneo costarricense, pero que en el momento de su presentación, generaron, un fuerte conflicto que se había iniciado en la bienal anterior. (p. 125)

La figura de Virginia Pérez-Ratton

Virginia Pérez-Ratton es un ejemplo emblemático de movilidad social, gracias a la acumulación del capital simbólico en el campo artístico costarricense restringido. El mismo año en que ganó el Gran Premio Cervecería Costa Rica de la Sala Abierta en la I BECCR, fue nombrada directora del recién abierto Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), hecho que la consolidó en una posición hegemónica, respaldada por el Estado.

A partir de entonces, pudo gestionar toda una serie de articulaciones que marcaron la producción artística costarricense (e internacional) en los años por venir. En 1994, ANTE AMÉRICA fue una exposición que evidenció la carencia de documentación sobre arte centroamericano. En 1996, “MESÓTICA II: Centroamérica, regeneración” (curada por Rolando Castellón y la misma Pérez-Ratton) inició en este museo y luego giró por Europa durante los siguientes dos años. Esta exhibición “había retomado la geografía implicada en el conflicto armado de los últimos años, y por primera vez se planteaba el asunto de cómo representar-se” (Pérez-Ratton, 2010, p. 14). Ambas muestras tuvieron como hogar el MADC.

En 1998, Pérez-Ratton fue invitada[23] a curar la participación centroamericana en la Bienal de São Paulo, titulada "Centroamérica y el Caribe: una historia en blanco y negro" (Villena Fiengo, 2019). Además, fue una de las principales fundadoras de TEOR/éTica[24], entidad que "se ha consolidado como uno de los proyectos más dinámicos y propositivos en América Latina, siendo reconocida internacionalmente por impulsar el desarrollo de las artes y propiciar nuevas maneras de pensar y de pensarse críticamente" (TEOR/éTica, s. f., párr. 1).

Otras bienales

Estas iniciativas reflejaban un cambio de paradigma en el que ciertos artistas costarricenses buscaban proyectarse más allá de las fronteras locales y consolidarse en el ámbito internacional[25]. Una de las acciones más importantes fue la creación del grupo Empresarios del Arte, que organizó la Bienal Costarricense de Artes Visuales conocida como BIENARTE. Esta bienal se celebró entre 1997 y 2011, y se convirtió en un espacio clave para la promoción del arte contemporáneo en Costa Rica. BIENARTE tenía como principales objetivos captar coleccionistas privados y promover la internacionalización de costarricenses que producían arte contemporáneo. Para lograrlo, formó parte de una red internacional de bienales que itineraron por Centroamérica, facilitando la circulación de obras y artistas más allá de Costa Rica.

A pesar de sus ambiciosos objetivos, BIENARTE no logró superar ciertas limitaciones. Aunque se convirtió en un orientador para los artistas "emergentes", legitimando los lenguajes y los temas del paradigma contemporáneo, su impacto fue más restringido de lo esperado. Según Villena Fiengo (2013), BIENARTE logró consagrar a algunos artistas locales y proyectarlos regionalmente, pero su alcance en ventas, proyección internacional y asistencia de público fue limitado. Además, al igual que en la BECCR, no se establecieron actividades pedagógicas que integraran al público general y la cobertura mediática masiva fue escasa. Eventualmente, BIENARTE perdió el interés de sus propios productores, lo que llevó al abandono del proyecto sin emitir una cancelación formal.

[23] Por el curador general de esa bienal, Paulo Herkenhoff.

[24] Inicialmente financiada por medio de cooperación internacional.

[25] TEOR/éTica reconoce, en su sitio oficial de internet, el trabajo de Tamara Díaz Bringas, Priscilla Monge, Víctor Hugo Acuña, Manuel Picado, Ruth Sibaja, Pedro Leiva, Luis Fernando Quirós, Sagrario Pérez Soto, Carlos Capelán, Cecilia Paredes, Glenn Janpol y Elías Soley, Rolando Castellón, Paulo Herkenhoff, Claude Tournon y Bruno Stagno.

Por supuesto, otros agentes que se aferraban al paradigma moderno se opusieron a la nueva fórmula. La Bienal de Escultura de la Asociación Costarricense de Artistas Plásticos (ACAP) tuvo dos ediciones (2000 y 2002) caracterizadas por un giro conservador que rechazó las propuestas de arte contemporáneo. Con la misma orientación, la Casa del Artista organizó la Bienal Rotaria de Arte Costarricense en 2013 (Villena Fiengo, 2013).

Coexistencia de paradigmas

Villena Fiengo (2019), recordando a Heinich, ha señalado que el arte contemporáneo es transgresor y escandaloso por vocación; sin embargo, la legitimación institucional asimila su transgresión y lo aleja del público. Además, "la legitimación local del arte contemporáneo ha resultado menos de una apreciación de la nueva producción artística, que del reconocimiento que la misma ha logrado obtener de actores internacionales" (Villena Fiengo, 2019, p. 186).

Por mi parte, con los años he presenciado en las academias estatales una mayor apertura hacia el arte contemporáneo, a pesar de que su currículum continúa con los esquemas disciplinarios y el énfasis técnico del paradigma moderno (Quesada Calderón, 2021). Yo mismo he impartido clases de *performance* y *happening*[26] en cursos académicos de Diseño. Incluso he dirigido creaciones colectivas anónimas, tanto permanentes como efímeras, realizadas por individuos que no se reconocen como artistas, las cuales han sido colocadas en centros de exposición institucionales. También he presenciado la carrera de artistas nacionales que han consolidado su prestigio mediante trabajos que incluyen estudios formales y que además están apoyados por fuertes retóricas verbales. Actualmente es muy común ver las salas de exposición llenas con obras cuyo fuerte es la hibridación y la coexistencia de ambos paradigmas.

El punto de vista de un neófito

¿Cuál era mi perspectiva en 1997, cuando apenas era un neófito? En seguida, con miras a plantear un ejercicio autoetnográfico, es menester la mención de que provengo de una familia de artesanos. A pesar de que admiraba mucho mi herencia artística, salí de mi pueblo para estudiar una carrera que me permitiera convertirme en un profesional

[26] Ambas son manifestaciones de arte efímero, típico del paradigma contemporáneo.

reconocido, capaz de superar la economía de subsistencia que me había sido impuesta por el mercado de la artesanía, orientada al sector turístico. Conocía mis limitaciones, tanto teóricas como técnicas, y anhelaba trascenderlas sin olvidar mis orígenes.

En 1997 ya cursaba mi cuarto año de la especialidad en escultura del Bachillerato en Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. La base de mi formación académica se había centrado en los aspectos técnicos y los materiales. Se me había inculcado que mi trabajo debía partir de un contenido conceptual, social y psicológico, en aras de una expresión única e individual, para buscar mi voz como escultor, a través de la manipulación de materiales duraderos[27]. Aunque en algunas actividades curriculares se nos incentivaba a explorar otras formas de producir escultura, llamadas entonces "arte conceptual" e "instalaciones", mi formación académica tuvo como norte el paradigma moderno.

La aceptación de mi obra en la sala abierta de la III BECCR significó un primer acceso a círculos de legitimación para mi vida profesional. Sin embargo, este mismo hecho me reveló las discrepancias que existían entre los distintos agentes del arte costarricense, sobre sus mismos fundamentos, su práctica y sus fines. Mientras la universidad me enseñaba a valorar la técnica y la búsqueda de la belleza, muchas de las obras que triunfaron en aquel momento desafiaban estas nociones. Me di cuenta de que existía un vasto universo de posibilidades creativas que apenas se vislumbraban en el ámbito académico y que muchos profesores se resistían a explorar o comprender.

Ante la sorpresa y la resistencia, la admiración y el temor, me apabullaba la incertidumbre. En búsqueda de una legitimación profesional, estudiaba una carrera universitaria de sólidas bases modernas. Sin embargo, la bienal que me estaba certificando procuraba la ruptura de los modelos académicos tradicionales. Esta situación me llevaba a varias cuestiones personales. ¿Cuál debía ser mi papel como artista en mi contexto? ¿Cuál era el fin o la importancia de mi trabajo? ¿A qué causas o agencias debía responder? ¿Para qué servía

[27] Recuerdo cuando uno de mis maestros me dijo que los verdaderos materiales de la escultura eran solamente piedra, madera y metal. Para él, todos los demás eran materiales intermedios; la escultura debía ser hecha en "materiales nobles".

mi formación universitaria en un entorno de cuestionamiento a sus propios valores? Ante estas tendencias que nos llegaban de fuera, ¿debía resistirme, doblegarme o devorarlas[28]? En esta lucha por el prestigio, ¿dónde quedaban mis colegas artesanos?

Creo que estas sensaciones eran compartidas por muchos de mis coetáneos. Nos encontrábamos con un campo artístico que ya era restringido y en ese momento, además, se hallaba dividido. Quienes promovían el paradigma contemporáneo pujaban por su legitimación y no estaban interesados en la docencia. En el otro extremo, los académicos modernos tradicionales de mi universidad despreciaban estos preceptos como absurdos, huecos, falaces, alienados, esnobistas, simplistas, perezosos y contradictorios. En la Costa Rica de aquel tiempo, apenas comenzábamos a lidiar con conceptos como posmodernidad y capitalismo tardío[29]. Como resultado, los jóvenes nos hallábamos a la expectativa, en espera de ver qué nos deparaba el futuro, mientras que nuestros maestros renegaban de los cambios.

En retrospectiva, puedo apreciar ahora que la III BECCR no solo fue un evento artístico; fue un reflejo de los cambios culturales más amplios que estaban ocurriendo en Costa Rica a finales de los 90. La lucha entre lo moderno y lo contemporáneo resonaba con las tensiones sociales y políticas del país, lo que me reiteró que el arte no es solo una práctica estética, sino también un vehículo para la reflexión crítica sobre nuestra realidad.

Reflexiones finales

En suma, la III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica puede ser considerada un hito para la transición entre los paradigmas moderno y contemporáneo en el arte costarricense. Este certamen marcó un momento de cambio estético y conceptual, a la vez que evidenció las tensiones y los debates ideológicos inherentes a dicho proceso. En retrospectiva, más que simplemente una vitrina para la exhibición de obras, desplegó el escenario donde se renegociaron los fundamentos mismos de la práctica artística nacional. Se reveló una fractura entre los modelos consolidados, basados en la técnica y la estética, frente a

[28] Oswald de Andrade (1928) propuso que, en lugar de imitar o resistir las culturas externas (coloniales europeas), sus influencias deberían ser “comidas” y transformadas en algo nuevo y original.

[29] Ambos conceptos intentan explicar los cuestionamientos y replanteamientos de la modernidad como paradigma social (Jameson & Torío, 1991; Díaz, 2000). Aunque no eran novedosos a finales del siglo XX, apenas estaban siendo introducidos en la discusión académica costarricense.

propuestas emergentes que privilegiaban el discurso conceptual y la crítica social, bajo la influencia de paradigmas globales en el arte contemporáneo. La selección del jurado, las categorías premiadas y las propuestas presentadas en ambas salas subrayaron la necesidad de un diálogo entre las tradiciones académicas y las prácticas emergentes.

Además, esta bienal evidenció las tensiones del campo artístico costarricense de su época. Sin embargo, el capital simbólico y las posiciones hegemónicas continúan siendo disputadas. La coexistencia actual de los paradigmas en las instituciones artísticas sugiere que el campo artístico está en constante negociación, cuyas implicaciones éticas y políticas deben ser examinadas críticamente.

Desde mi experiencia personal, este certamen representó un momento de profunda incertidumbre y aprendizaje. Como estudiante de Escultura, formado en los principios modernos, la bienal me confrontó con una vida profesional pletórica de nuevas posibilidades creativas y me llevó a cuestionar el propósito de mi práctica artística. Este conflicto interno reflejó una tensión más amplia entre el campo académico y las nuevas tendencias, lo que me planteó interrogantes fundamentales sobre la relevancia del arte en relación con su contexto social y cultural.

Desde mi perspectiva, como hijo de artesanos con una vocación universitaria, me ha preocupado la separación que existe entre el campo restringido del arte y otros productores artísticos en el país. Ambas formas de producción son consideradas arte por sus creadores, pero la comunicación entre estos sectores rara vez ocurre de manera horizontal. Para la mayoría de los artistas costarricenses (empíricos, artesanos y aficionados), una bienal de escultura es poco más que una abstracción. A pesar de que el arte contemporáneo tiende a enfocarse en el análisis y la crítica social, rara vez se encuentra con sus contrapartes fuera del ámbito artístico restringido. La III BECCR no fue una excepción a esta tendencia; la organización del certamen no invirtió recursos suficientes en una convocatoria abierta e inclusiva que pudiera rescatar a los tradicionalmente marginados, quienes constituyen una gran mayoría de los productores artísticos en Costa Rica.

Una situación similar se presentó en relación con el público asistente. Para comprender adecuadamente una bienal de escultura, se requiere un grado de educación formal que generalmente está por encima del promedio nacional. La educación primaria y secundaria rara vez alcanza el nivel mínimo necesario para apreciar plenamente las propuestas artísticas presentadas. Como resultado, el espectador promedio, sin educación universitaria, carece

de los capitales culturales adecuados para asimilar los contenidos ofrecidos en un evento de esta naturaleza. Esto explica en parte por qué los museos de arte costarricense suelen estar casi desiertos. Según la Encuesta Nacional de Cultura, en 2016, la mayor asistencia a actividades de artes visuales se concentró en el Área Central, alcanzando solo al 13 % de la población, mientras que en otras regiones no se superó el 10 % (Instituto Nacional de Encuestas y Censos, 2017). La III BECCR también evidenció una falta de interés por ese público general.

Para cerrar, retomo las palabras de Santiago Olmo (2011): "una bienal acaba siendo una estructura de mediación y de formación" (p. 170). Así pues, ¿entre quiénes medió y a quién formó la III BECCR? Boaventura de Sousa (2007) denominó "pensamiento abismal" a la separación entre el conocimiento reconocido y el descartado. Bajo esta perspectiva, el campo artístico restringido en Costa Rica sigue siendo una propiedad hegemónica, una herencia colonial, donde solo unas pocas personas tienen acceso a ciertos capitales culturales vinculados con el poder adquisitivo y la influencia en las decisiones políticas. En el contexto actual, considero esencial que cada artista desarrolle la capacidad para articular las tensiones dentro de su propio campo y proponga una visión inclusiva que reconozca la diversidad de voces y de enfoques. Al conectar mis raíces artesanales con una experiencia académica, creo que es vital construir espacios artísticos más equitativos donde el arte no sea solo una práctica cerrada de un grupo social privilegiado, sino también un vehículo amplio para la reflexión crítica y el cambio social.

Referencias

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29. http://www.redalyc.org/*articulo*.oa?id=105122653002

Baudelaire, C. (2008). *El pintor de la vida moderna* (S. Acierno & J. Baquero Cruz, Trads.). Langre. (Obra original publicada en 1863)

Baudelaire, C. (2018). *Las flores del mal*. Aegitas. (Obra original publicada en 1857)

Benjamin, W. (2024). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.

Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI de España Editores.

Camacho-Lobo, A. (2021). *Plast* poder: el ejercicio de poder estructural focalizado sobre los contenidos visuales (Guía de comunicadoras visuales en Costa Rica año 2020). *ESCENA. Revista de las artes, 81*(1), 85-112. https://doi.org/10.15517/es.v81i1.47281

Centro Costarricense de Ciencia y Cultura. (2024). *De la oscuridad a la luz*. https://museocr.org/nuevo/cccc.php

Cervecería Costa Rica. (1997). *III Bienal de Escultura de la Cervecería Costa Rica* [catálogo de exposición]. Centro Costarricense de la Ciencia y la Cultura.

Chanto, S. (2004). La frontera del escape: Pedro Arrieta. *Revista Comunicación, 13*(1), 119-130. https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1169/1077

Chastel, A. (1964). *Arte y civilización en el Renacimiento*. Editorial Siglo XX.

de Andrade, O. (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de antropofagia, 1*(1).

de Sousa, B. (2007). *Epistemología del Sur*. Fondo de Cultura Económica.

Díaz, E. (2000). *Posmodernidad*. Editorial Biblos.

Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. UAM Ediciones.

Escuela de Arte y Comunicación Visual. (2024). *Nuestra historia*. https://www.eacv.una.ac.cr/index.php/nuestra-historia

Foucault, M. (1971). Orders of discourse. *Social science information, 10*(2), 7-30.

Gautier, T. (1946). *La préface de Mademoiselle de Maupin*. Librairie Droz. (Obra original publicada en 1835)

Giovine Yáñez, M. A. (2015). Paradojas del arte contemporáneo. *Tópicos del Seminario*, (34), 155-171. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59443297008

Gombrich, E. H. (1956). *Historia del Arte*. Editorial Caralt.

Hauser, A., Tovar, A., & Varas-Reyes, F. P. (1969). *Historia social de la literatura y el arte* (vol. 3). Guadarrama.

Heinich, N. (2003). *La sociología del arte*. Nueva Visión.

Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Casimiro.

Hernández, E., & Rodríguez, T. (2014). *Escuela de Arte y Comunicación Visual* (1ª ed.). Editorial Universidad Nacional de Costa Rica.

Hugo, V. (1963). *Prefacio de Cromwell*. Editorial Huemul. (Obra original publicada en 1827)

Instituto Nacional de Encuestas y Censos. (2017, 27 de setiembre). *ENC 2016. Asistencia a actividades de artes visuales según características de las personas* [hoja de cálculo]. https://inec.cr/estadisticas-fuentes/encuestas/encuesta-nacional-cultura?page=2

Jameson, F., & Torío, J. L. P. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (vol. 12). Paidós.

Krauss, R. (1986). *La escultura en el campo expandido*. Ediciones Siglo XXI.

Krauss, R. E., & Cedillo, A. G. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.

Ley de Estímulo a las Bellas Artes Costarricenses. (1982). Edición 2022. https://pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=37069&nValor3=39084&strTipM=TC

Marceau, J. (Ed.) (2012). *Art, a World History*. Dorling Kindersley.

Monge, P., & Soto Morúa, D. (2022). *Mundos dentro de un mundo*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. https://www.madc.cr/es/expo/mundos-dentro-de-un-mundo

Mora Ramírez, A. (2011). Globalización neoliberal en Costa Rica: panorama de las tendencias en políticas culturales (1990-2010). *Letras*, *50*, 105-119. https://doi.org/10.15359/rl.2-50.6

Olmo, S. (2011). ¿Para qué sirven las bienales? *O público e o privado, 9*(17), 157–172. https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2555

Pérez-Ratton, V. (2010). ¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso. En S. B. Olmo García & T. Diáz Bringas (Eds.), *Utrópicos: contexto= context XXXI Bienal de Pontevedra* (pp. 104-129). Deputación Provincial de Pontevedra.

Quesada Calderón, B. (2021). Formación universitaria en Artes Plásticas: Del ejercicio de la copia a una propuesta pedagógica para la emancipación. *Revista Ensayos Pedagógicos*, 35-59. http://dx.doi.org/10.15359/rep.esp-21.2

Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (D. Assis Clímaco, Ed.; 1ª ed.). CLACSO.

Rivera-Cusicanqui, S., & El Colectivo. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Saborío-Bejarano, A. (2020). Francisco Zúñiga, un escultor universal. *Acta Académica, 30*(1), 21-24. http://revista.uaca.ac.cr/index.php/actas/article/view/595

Sánchez, J. (2016). Arte y Currículum: La Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica (1897-2015). *Revista humanidades*, *6*(1), 1-40. http://dx.doi.org/10.15517/h.v6i1.24963

TEOR/éTica. (s. f.). *ACERCA DE TEOR/ÉTICA*. https://teoretica.org/acerca-de-teor-etica/

Vasari, G. (1996). *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor arentino* (vol. 14). Universidad Nacional Autónoma de México.

Villena Fiengo, S. (2013). El discreto desencanto con BIENARTE. Las bienales de artes visuales en Costa Rica. *Arteamérica*, (31), 1-13. https://www.kerwa.ucr.ac.cr/items/bffe9363-ebd5-4c47-b4ab-a59053040373

Villena Fiengo, S. (2019). La internacionalización del arte contemporáneo costarricense. *Centroamericana*, *29*(1), 177-206. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7465331

Wallerstein, I. M. (2004). *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: un análisis de sistemas-mundo* (vol. 24). Ediciones Akal.

Wilde, O. (1981). *El alma del hombre bajo el socialismo* (J. Gómez de la Serna, Trad.). Tusquets. (Obra original publicada en 1891)

Zavaleta Ochoa, E. (2008). Leyes y decretos: una postura estatal en la cultura y en la formación de un mercado de arte en Costa Rica (1959-2005) [número especial]. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, *9*, 1194-1217. https://doi.org/10.15517/dre.v9i0.31225

Zavaleta Ochoa, E. (2013). *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)* (1ª ed.). Editorial Universidad de Costa Rica.