

**Arte contemporáneo e identidad nacional: reflexiones a
partir de la obra del artista costarricense Pedro Arrieta**

*Contemporary Art and National Identity: Reflections Based on
the Work of the Costa Rican Artist Pedro Arrieta*

José Daniel Jiménez Bolaños

DOI 10.15517/es.v85i1.61689



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

Arte contemporáneo e identidad nacional: reflexiones a partir de la obra del artista costarricense Pedro Arrieta

Contemporary Art and National Identity: Reflections Based on the Work of the Costa Rican Artist Pedro Arrieta

José Daniel Jiménez Bolaños¹
 Universidad de Costa Rica
 San José, Costa Rica

Recibido: 26 de agosto de 2024

Aprobado: 25 de marzo de 2025

Resumen

Introducción: El arte y las personas artistas han tenido un papel central en el proceso de la simbolización del Estado nación. Pedro Arrieta (1954-2004) forma parte de una generación de artistas costarricenses que desarrollaron formas novedosas de expresión en diálogo con los conflictos sociales contemporáneos y desde una visión crítica de las narrativas oficiales de la identidad nacional. **Objetivo:** Se propone aportar a las discusiones sobre el arte contemporáneo y la identidad nacional a partir del análisis de la obra de Pedro Arrieta, especialmente su instalación *Símbolos Patrios*. **Métodos:** Se examinaron noticias, crónicas, reseñas y entrevistas publicadas en los periódicos *La República*, *La Nación* y *Semana-rio Universidad* entre 1990 y 2013, además del catálogo de Arrieta y otras obras artísticas y académicas nacionales e internacionales que abordaron el vínculo entre el arte contemporáneo y la política. **Conclusiones:** Arrieta, en su trabajo individual y participación dentro del colectivo Bocaracá, fue un personaje fundamental en el desplazamiento del quehacer artístico costarricense a finales del siglo XX. Su consagración y legitimación institucional en el marco de las Bienales Nacionales de Escultura y su proyección internacional potenciaron los diálogos y discusiones alrededor de temas de su énfasis, como la identidad nacional y la idiosincrasia tica.

¹ Docente e investigador de la Escuela de Historia y el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Historia por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0002-8868-7729. Correo electrónico: josedaniel.jimenez@ucr.ac.cr

Palabras clave: nacionalismo cultural; arte de vanguardia; estilo artístico; cultura nacional; Estado

Abstract

Introduction: Art and artists have played a central role in the process of symbolizing the Nation-State. Pedro Arrieta (1954-2004) belongs to a generation of Costa Rican artists who developed innovative forms of expression, in dialogue with contemporary social conflicts and a critical vision of the official narratives of national identity. **Objective:** This paper aims to contribute to the discussions on contemporary art and national identity, based on the analysis of the work of Pedro Arrieta, especially his art installation *Símbolos Patrios*. **Methods:** The news, chronicles, reviews and interviews published in the newspapers *La República*, *La Nación* and *Semanario Universidad* between 1990 and 2013 were examined along with the artist's catalogue and other national and international works that have addressed the link between contemporary art and politics. **Conclusions:** Arrieta, both in his individual work and in his participation within the Bocaracá collective, was a fundamental character in the displacement of Costa Rican art at the end of the 20th century. Its consecration and institutional legitimation within the framework of the national sculpture Biennials, as well as its international projection, enhanced the dialogues and discussions on topics of his emphasis, such as national identity and the Costa Rican idiosyncrasy.

Keywords: cultural nationalism; avant-garde art; artistic style; national culture; State

Introducción

En 1997, el artista costarricense Pedro Arrieta (1954-2004) presentó su obra *Símbolos Patrios*, catalogada como un arte/objeto en cuya composición se vislumbra una vitrina que contiene en su interior una bola de fútbol, una escultura de una botella de guaro Cacique y una reproducción de la imagen de la Virgen de los Ángeles. La agudeza y crítica social que dicha obra propone salta a la vista. Se trata de una resignificación de lo que se entiende por símbolos nacionales e, incluso, de una mirada crítica a la misma idea de identidad nacional costarricense y sus supuestos valores inherentes.

La obra de Arrieta se enmarca en un contexto donde el ámbito del Arte Plástico Costarricense experimenta transformaciones y rupturas significativas. Dentro de este contexto, aparece una generación de artistas cuyas propuestas buscaron trascender el arte nacionalista de décadas anteriores, al mismo tiempo que “empiezan a expresar problemas sociales y contradicciones dentro del proyecto homogeneizador del Estado ... entendiendo la identidad nacional como una ‘identidad híbrida’ y en permanente proceso” (Kuzma, 2015, p. 32).

La relación entre el arte y las diferentes configuraciones iconográficas que encarna el Estado nación tiene una larga historia. Específicamente, el vínculo entre el arte contemporáneo y los abordajes críticos hacia los procesos de construcción del Estado y de la identidad nacional ha sido objeto de varias investigaciones. Para este artículo, se propone aportar a las discusiones sobre el arte contemporáneo y la identidad nacional a partir del análisis de la obra de Pedro Arrieta.

Para tal sentido, primeramente, se establecerá lo que se entiende por arte contemporáneo y por qué se puede interpretar el trabajo de Arrieta dentro de este paradigma. Luego, se desarrollan algunas puntualizaciones teóricas en torno al estudio de la formación del Estado nación y de la identidad nacional, tanto a nivel internacional como para el caso concreto de Costa Rica. Posteriormente, se exploran los puntos de encuentros y rupturas experimentados por el arte y su papel en el proceso de invención y construcción del concepto de nación.

En la segunda parte del texto, se analiza desde una perspectiva histórica y de forma general la trayectoria y obra de Pedro Arrieta a la luz de la discusión anterior. Para ello, se toma en cuenta las noticias, crónicas, reseñas y entrevistas publicadas en los periódicos *La República*, *La Nación* y *Semanario Universidad* entre 1990 y 2013, año en que el Museo de Arte Costarricense (MAC) elaboró una exposición de 48 piezas del artista en honor a su legado. Dicha exposición tuvo como objetivo examinar las manifestaciones públicas del

artista, así como visualizar de forma panorámica el desarrollo de su obra a lo largo del tiempo. Finalmente, se reflexiona acerca de la instalación *Símbolos Patrios*, con un énfasis especial en el proceso de resemantización desarrollado por Arrieta en torno a los tres objetos que conforman la obra y la manera en que cada uno ha sido foco de discusiones alrededor de la identidad nacional, la construcción del Estado nación y las configuraciones populares de la idiosincrasia costarricense.

A pesar de que se trata de una de las figuras más representativas de la plástica contemporánea en Costa Rica, no existe una amplia producción académica enfocada en la obra de Arrieta. El único texto que concretamente explora esta temática fue publicado por [Sila Chanto \(2004\)](#) como una forma de hacer un balance del trabajo desarrollado por el artista a un año de su muerte. Por su parte, [Ana Mercedes González \(2017\)](#) también hizo ciertas puntualizaciones en torno a su trabajo artístico, pero estas no constituyen el eje central de su análisis. [Gabriela Sáenz-Shelby y colaboradores \(2013\)](#), por otro lado, retoman algunas de las obras del artista en diálogo con las representaciones del ser costarricense.

Arte contemporáneo e identidad nacional: un balance de las discusiones

Para este artículo, se parte de una concepción del arte contemporáneo al cual, alejado de visiones cronológicas o genéricas, se le asigna el carácter de nuevo paradigma en el quehacer artístico. Esto, en palabras de [Nathalie Heinich \(2017\)](#), implica efectos:

no sólo sobre la creación artística, sino también sobre la percepción que suscitan las obras ... también los discursos sobre el arte, la economía, el derecho, las instituciones, los valores, las condiciones de circulación y comprensión de las obras ... la representación que se tiene de lo que el arte es o debería ser. (pp. 56-67)

Para Heinich, las vanguardias artísticas se ven caracterizadas por poner en crisis y transgredir los cánones que tradicionalmente definen qué es una obra de arte; en otras palabras, se da una inversión del valor artístico. [Hal Foster \(2017\)](#) coincide con esta idea al afirmar que la vanguardia artística se ve asociada con la necesidad de transgredir el orden simbólico existente. Es decir, hablar de arte contemporáneo en términos de paradigma es también hablar de las profundas rupturas de este con el arte clásico y el arte moderno. Si bien pueden coexistir temporalmente, sus particularidades y alcances son los que establecen los límites entre uno y otro.

Uno de esos límites se relaciona con el aspecto político de la obra de arte. Al partir de una posición donde el valor de la belleza “ya no es un criterio relevante en este paradigma” (Heinich, 2017, p. 66), el arte contemporáneo abraza la causa política en detrimento de la belleza idealizada o formal, lo que Sergio Villena (2013) denomina como “la querella por el arte contemporáneo” (p. 71), donde la autenticidad y legitimidad se ve atravesada por el poder y lo político. A nivel internacional, regional y local existen múltiples ejemplos de obras contemporáneas en donde se problematiza el nacionalismo y las narrativas hegemónicas en torno a la identidad nacional (Sáenz-Shelby et al., 2013). La misma iconografía que encarna dicho nacionalismo oficial ha sido resignificada y deconstruida (Çolak, 2022).

La importancia y relevancia de la visualización del Estado, así como su transformación en imagen, ha sido una constante desde las primeras configuraciones de la nación. No obstante, dicha importancia aumentó significativamente con el advenimiento del Estado nación moderno. El Estado tenía que ser personificado y simbolizado, con el objetivo de diferenciarse de los otros y catalizar la formación identitaria de sus ciudadanos. Los Estados construyeron entonces toda una imaginería nacionalista, como las banderas, esculturas, conmemoraciones, monedas, uniformes militares, flora y fauna y demás elementos que, en ciertos contextos, adquieren el carácter de símbolo nacional (Çolak, 2022). Estos símbolos y narrativas nacionalistas oficiales se transmiten a través de leyes, directrices educativas, el contenido de los libros de texto y los rituales asociados a la celebración de la patria (Díaz, 2007).

El arte y las personas artistas han tenido un papel central en el proceso de simbolización del Estado nación y en la construcción de la identidad nacional. Para Villena (2013), dicho papel ha sido fundamental, ya que frecuentemente “han sido ellos y ellas, como especialistas de ‘la forma’ (plástica, musical, literaria), quienes han asumido la tarea de elaborar los símbolos de la nación” (p. 69). La relación entre la práctica artística y el poder tiene una larga historia. Por ejemplo, Jacques Rancière (2009) propone la posibilidad de pensar dicha relación “desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modos contemporáneos de la performance y la instalación” (p. 19). En otras palabras, el arte contemporáneo surge como una nueva configuración de la relación entre arte y política.

Para el caso latinoamericano, las artes fueron vías de expresión mediante las cuales se desplegó el proyecto ideológico y político que conllevó la construcción del Estado y la identidad nacional. Desde las artes, se propició la comunicación y difusión ideológica del Estado (Kuzma, 2015). Según Gerardo Mosquera (2009), con el advenimiento de

la modernidad en América Latina, el arte tuvo una correspondencia directa con la cultura nacional, a la cual contribuyó en su construcción y reproducción. El contexto en el cual se enmarcó esta relación se caracterizó por un nacionalismo imperante.

En Costa Rica concretamente, dicha construcción nacionalista de la identidad fue materializada principalmente en el contexto de la élite política liberal de finales del siglo XIX e inicios del XX. Además, estuvo marcada por un sentido de diferencia y superioridad frente a las demás naciones centroamericanas, al ser un país representado como una república agrícola, igualitaria, pacífica y blanca. La modernidad europea era el modelo por seguir ([Acuña, 2002](#); [Molina, 2015](#)).

Dicha imagen creada desde el discurso hegemónico fue eventualmente plasmada por los artistas costarricenses de la época, en cuyas obras la escena rural de la casa de adobe fue el tema principal ([Zavaleta, 2003](#)). Lo que [Claudia Kuzma \(2015\)](#) denomina como arte nacionalista se extiende “desde los años 30 hasta los 60, la pintura refleja una Costa Rica ideal, sin conflictos, bucólica, identificada con el mundo rural y libre de mestizaje” ([p. 27](#)). Dicha tendencia cultural e intelectual configurada en torno al nacionalismo apareció tanto en las artes plásticas como en la literatura y la música, y abordó principalmente el paisaje costarricense ([Zamora, 2022](#)).

Esta dinámica experimentó importantes transformaciones a partir de la década de 1980. Tanto desde el ámbito de las Ciencias Sociales como del Arte, empezaron a surgir perspectivas críticas que problematizaron la idea de la nación y la identidad nacional. Diversos exponentes del estudio del nacionalismo en la literatura académica partieron de premisas teóricas que colocaban la identidad nacional como una construcción social, como una invención ([Gellner, 1983](#); [Hobsbawm, 1983](#); [Hobsbawm, 1990](#); [Anderson, 1991](#)). De este modo, se comienza a dejar atrás las viejas nociones esencialistas que partían de la nacionalidad como algo homogéneo, primordial e inherente a la nación.

De igual manera, en el ámbito artístico, las nuevas tendencias de las décadas de 1980 y 1990 se vieron influenciadas por el contexto de las crisis socioeconómica y política, produciéndose “una ruptura con los modelos clásicos de concebir el arte, introduciendo así la crítica y la denuncia que inciden en la representación de la ‘identidad nacional’” ([Kuzma, 2015, p. 20](#)). En un marco institucional donde se habían creado espacios como el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, instaurado en 1970, así como la fundación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en 1994 (MADC), se sentaron las bases para el desarrollo de

un arte enfocado en la denuncia de los problemas y las contradicciones sociales del país. [Ana Mercedes González \(2017\)](#) afirma que, a inicios de la década de 1980, se puede vislumbrar un lento proceso de transformación de las propuestas plástico-visuales costarricenses, las cuales buscaron trascender los lenguajes convencionales.

En palabras de [Villena \(2013\)](#), el arte “no se propone ya responder a la pregunta de quiénes somos, sino que se dedica a deconstruir las imágenes e identidades previamente elaboradas, que son vistas fundamentalmente como mecanismos de opresión y dominación, cuando no simplemente como autoengaño paralizante” (p. 70). Por su parte, para el caso latinoamericano, [Mosquera \(2009\)](#) sostiene que, en la época actual, “los artistas, por el contrario, más que representar los contextos, construyen sus obras desde ellos ... contradiciendo las expectativas del exotismo” (p. 24). Arrieta forma parte de esta generación de artistas costarricenses que empezaron a desarrollar formas novedosas de expresión, en diálogo con las problemáticas sociales contemporáneas y con una visión crítica en torno a las narrativas oficiales de la identidad nacional y la construcción del Estado nación.

Pedro Arrieta como trabajador de la cultura

Originario de Limón, Pedro Arrieta se formó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (UCR) durante la década de 1970, un periodo marcado por la politización de la juventud, la protesta estudiantil y el idealismo asociado a las transformaciones sociales ([Molina & Díaz, 2018](#)). También estudió en México y España y se desempeñó en docencia y curaduría en la Universidad Autónoma de Centroamérica, la UCR y el Instituto Tecnológico de Costa Rica.

[Ricardo Barrenechea \(1990\)](#), crítico de arte, asesor y curador de obras de arte de la Asamblea Legislativa, y ganador del premio Aquileo J. Echeverría, manifestó en torno a las nuevas formas del paisaje costarricense que era posible notar un desplazamiento del paisaje “tradicional” de carácter rural, campesino y asumidor de la conformación de la Meseta Central hacia una iconografía cuyo énfasis es la vivencia interna, más ligada al concepto que a la forma. Para el autor, dicho desplazamiento se había desarrollado entre 1980 y 1990. Señaló, además, a Pedro Arrieta como uno de los exponentes de esta transformación generacional. En su muestra de 1991, llamada *Entre ciudad, fuego y volcán...un tiempo*, expuesta en la Sala Enrique Echandi, Arrieta mencionó que su obra busca “que los cuadros se traguen a los espectadores, que los cojan por el cuello, les escupan su realidad y les demanden más coraje, más entrega” ([González, 1991, p. 12B](#)).

En ambos escenarios, el artículo de Barrenechea y la muestra de Arrieta, es posible vislumbrar una serie de ideas que marcan el carácter de ruptura en la obra del artista. Se trata de una sensibilidad que busca interpelar directamente al público. Más allá de asumir la obra de arte como un objeto de contemplación y belleza, configurada bajos cánones predefinidos, el arte propuesto por Arrieta se aleja de “la tradición”, utilizando como eje central la cultura popular, la cotidianidad y las contradicciones sociales.

Uno de los espacios donde este desplazamiento en el quehacer artístico adquirió una centralidad particular fue las Bienales Nacionales de Escultura organizadas por la Cervecería de Costa Rica. Según [Virginia Pérez Ratton \(2006\)](#), la I Bienal de Escultura fue en 1994 y estas se extendieron hasta el 2002. Las bienales marcaron “una nueva etapa en la investigación en lenguajes tridimensionales no convencionales, y provocó una profunda escisión con el medio tradicional. Representó una vital apertura hacia el arte de ensamblajes, instalaciones y video creaciones” (p. 10).

Por ejemplo, en la III Bienal de 1997 hubo una petición general: dejar atrás el lenguaje tradicional y buscar nuevas formas de expresión. En dicha ocasión, Arrieta alcanzó el primer lugar de la Sala Abierta con su obra *Fútbol con dengue*². Al preguntársele sobre lo que este premio significaba para su carrera como artista, así como los retos a futuro, respondió:

Uno en lo que se convierte es en un artista plástico. Lo mío ha sido principalmente la pintura y lo gráfico, solo que el soporte y las vivencias comenzaron a ampliarse como trabajador de la cultura ... creo que lo mío es lo tridimensional, el arte objeto ... me obliga a seguirme fijando más en la calle, a observar más de cerca lo que nos pasa, recurrir a elementos más contundentes para tomar objetos de la vida cotidiana y elevarlos a la categoría de arte ... para mí la obra debe tener un arraigo social y un compromiso con lo que sucede en nuestras sociedades para que sea más dinámica. Al recurrir a este canal el arte puede estar más cerca de la gente. ([Parra, 1997, p. 1B](#))

² Se trata de un arte/objeto compuesto por madera, zacate y una bola de fútbol desinflada, la cual contiene un charco de agua y dengue. Su premiación fue objeto de polémicas. Por ejemplo, Luis Quirós, curador y crítico de arte, manifestó que el arte también es denuncia, es compromiso y dialoga con la vida comunitaria sin alejarse de la actitud introspectiva, por lo que las críticas, la censura y la invalidación de la obra de Arrieta solamente mostraban el temor de los tradicionalistas hacia estos nuevos lenguajes ([Chanto, 2004, p. 122](#)).

Autodenominarse como un “trabajador de la cultura” es significativo, ya que, de cierta forma, marca algunas coordenadas para la configuración del arte contemporáneo costarricense que se estaba desarrollando a finales del siglo XX. Elaborar una obra de arte, más allá del carácter formal asociado con las diferentes técnicas, implica un trabajo de investigación, involucra una reflexión introspectiva acerca de la cotidianidad y la comunidad y conlleva un compromiso social.

Para Arrieta, el arte contemporáneo se traduce en trabajar sobre la cultura y sus aportes evidencian la necesidad de generar lenguajes cercanos al público espectador, de crear instalaciones y arte/objetos que remiten a la cultura popular. En la IV Bienal de Escultura de la Cervecería de Costa Rica de 1999, el artista nuevamente ganó el gran premio. En esa ocasión fue con el conjunto de obras *Amor punzante noche tras noche*; *Ven a mí, suavemente*; y *Construyendo una nueva crianza*³. Sobre dicha experiencia manifestó que:

me permite ser más directo con el público al utilizar elementos y recursos con los que todos estamos identificados ... es una etapa de búsqueda, de investigación en medio de lo cotidiano, del sueño, de la ilusión y la desilusión del comportamiento de la gente. (Ramírez, 1999, p. 5B)

En dicho contexto, la propuesta del artista se alejaba de las concepciones tradicionales de lo que constituye la escultura, pero, al mismo tiempo, obtuvo un reconocimiento oficial. Esta dinámica da cuentas de la forma en que las expresiones del arte contemporáneo paulatinamente se fueron moviendo de la periferia hacia el centro, alcanzando un cierto carácter consagrado y una legitimación institucional.

Si bien las Bienales de Escultura fueron eventualmente descontinuadas, Arrieta siguió explorando e investigando. Por ejemplo, en una exposición del 2003 en la Galería Nacional, presentó una instalación basada en el abuso del alcohol que afronta la sociedad costarricense. Enmarcada en una escena de botellas, vasos, mesas y sonido, nuevamente se generó un lenguaje artístico articulado en torno a una crítica social (Gamboa, 2003).

³ Al igual que sucedió con la Bienal de Escultura anterior, nuevamente surgieron conflictos y críticas por parte de varios escultores, quienes estaban indignados con la decisión del jurado. Incluso se llevó una queja por escrito a los patrocinadores del evento, bajo el argumento de que las obras premiadas no se ajustaban a los límites de la convocatoria (Chanto, 2004, p. 125).

En esa ocasión, la exposición se complementó con el documental *La cultura del guaro* (Freer, 1975), producido por el Canal 15 de la UCR. En este, se retrata la Costa Rica de la década de 1970 y las problemáticas asociadas con el alcoholismo en la sociedad.

De este modo, la trayectoria en el quehacer artístico de Arrieta se caracteriza por una exploración de formas, una curiosidad permanente por la cotidianidad y un énfasis en la investigación como parte fundamental del proceso de creación. Si bien se dieron resistencias a estas nuevas propuestas y lenguajes del arte contemporáneo, el artista costarricense logró alcanzar éxito y legitimación en una escena artística donde el peso de lo tradicional todavía ejercía una importante influencia. Pedro Arrieta no desarrolló su obra de forma aislada; al contrario, los diálogos y vínculos con otras personas artistas fueron fundamentales para potenciar su alcance. En el siguiente apartado, se explora el quehacer artístico de Arrieta en el marco del colectivo Bocaracá, al cual perteneció.

Bocaracá: envenenarse con el arte

Bocaracá fue un colectivo de artistas que se fundó a finales de la década de 1980. En 1988, el Centro Cultural Costarricense Norteamericano organizó la Bienal Francisco Amighetti y, en el marco de dicha actividad, el curador de arte cubano Ricardo Paullosa sugirió que un grupo conformado por los más sobresalientes exponentes tendría una gran proyección internacional (Gamboa, 2003). Ese mismo año, el grupo fue fundado por la historiadora de arte Elizabeth Barquero y tuvo como integrantes a Pedro Arrieta, Luis Chacón, Leonel González, Miguel Hernández, Fabio Herrera, Rodolfo Lizano, Mario Maffioli, Ana Isabel Martén, José Miguel Rojas, Rafael Ottón Solís y Florencia Urbina (Araya, 1992).

Se trató de un grupo heterogéneo de artistas con propuestas creativas y formas de expresión bastante variadas. Desde su fundación, buscaron mantener la independencia plástica, filosófica, política y religiosa de cada una de las personas integrantes, con tal de asegurar la completa libertad de expresión. En palabras de González (2017), una de las principales características de este colectivo fue:

la fundamentación teórica y conceptual que perseguía ... las pretensiones iban más allá del perfil de grupo de artistas que se unen para proponer un discurso plástico afín; las discusiones teóricas y el ejercicio de prácticas curatoriales, hasta ese momento desconocidas en Costa Rica, hacen de este grupo un fenómeno responsable de la introducción directa del país en el contexto contemporáneo del arte. (p. 38)

De acuerdo con [Mosquera \(2009\)](#), en el contexto latinoamericano, uno de los aspectos cruciales del ámbito artístico actual es la amplia circulación que recibe el arte mediante una diversidad de espacios, circuitos y bienales, así como por nuevos actores culturales y artísticos. De igual manera, el autor argumenta que se puede interpretar la fundación de colectivos y la formación de grupos de artistas heterogéneos como un reflejo de la ausencia de infraestructura y de la descentralización de las dinámicas artísticas.

Para el caso costarricense, Bocaracá se constituyó como uno de los principales grupos asociados al arte contemporáneo. Su impulso creativo permitió que se expusieran sus obras en una gran cantidad de espacios como la Galería Nacional de Arte Contemporáneo en San José (en 1989), el Colegio Internacional SEK (en 1990), la Casa de la Cultura en Puntarenas (en 1991), el Museo de Pérez Zeledón en San Isidro del General (en 1991), la Galería de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura (en 1992), el Museo del Banco Central de Costa Rica (en 1991), el Museo Etnohistórico de Limón (en 1992), la Universidad Estatal a Distancia en San José (en 1992) y el Instituto Centroamericano de Administración de Empresas (en 1992; [Grupo Bocaracá en el Museo de Arte Contemporáneo, 1992, p. 21A](#)).

De igual manera, el grupo tuvo una significativa proyección internacional. Por ejemplo, a pocos años de su fundación, tuvieron la oportunidad de llevar 32 pinturas de gran formato al Museo de Arte Contemporáneo de Panamá. De igual forma, se hicieron exposiciones en el Museo Nacional de la Estampa en México y el Museo Julio Cortázar en Managua, Nicaragua ([Grupo Bocaracá en el Museo de Arte Contemporáneo, 1992, p. 21A](#)). También tuvieron actividades en República Dominicana, Alemania y Francia. En 1994, seis de sus integrantes, incluido entre ellos Pedro Arrieta, fueron invitados directamente por los organizadores de la IV Bienal Internacional de Pintura de Cuenca en Ecuador para que expusieran algunas de sus obras. En esa ocasión, los artistas también participaron en foros, conferencias, talleres y charlas sobre el arte plástico ([Chacón, 1994](#)).

En 1998, el grupo celebró su décimo aniversario de existencia, por lo que se organizó una exposición retrospectiva con más de 90 obras realizadas por el colectivo en la Galería del Centro Costarricense de la Ciencia y la Cultura en el Museo de los Niños en San José. Durante esa década, Bocaracá logró crear un lenguaje plástico comprometido con la realidad costarricense al abrir el trayecto de forma pionera para la internacionalización del quehacer artístico contemporáneo nacional. En palabras de Arrieta, “hemos abierto camino al comprometernos más con nuestro tiempo y pintar nuestras vidas ... creo que de alguna forma somos un espejo donde las generaciones jóvenes pueden ver un ejemplo de

unificación” (Parra, 1998, p. 6B). Nuevamente, sale a relucir la relación entre el arte y la realidad social en la cual se enmarca dicha actividad. Se trató así de una propuesta colectiva que buscó utilizar la expresión artística como una forma de denunciar las problemáticas, contradicciones y desafíos enfrentados por la sociedad costarricense.

Cinco años después, en el 2003, Bocaracá celebró su quinceavo aniversario. Para esa actividad, se organizaron diez exposiciones individuales con tal de mostrar ampliamente la producción del grupo. Con una variedad de tendencias y elementos como la pintura, la fotografía, el ensamblaje, las instalaciones y los dibujos de gran formato, se utilizaron los dos pisos y las catorce salas de la Galería Nacional para este objetivo. Parte de la narrativa alrededor de esta celebración enfatizó algunas ideas asociadas con el carácter de ruptura asumido por el grupo, ya que, durante estos 15 años, Bocaracá había logrado sacar el arte de los museos “para llevarlo a la calle y hacer un arte de ruptura, caracterizado por la variedad de expresiones ... lo cual ha contrastado con las tendencias tradicionales y dominantes en el país” (Gamboa, 2003, p. 8). Definitivamente, para comprender la obra de Pedro Arrieta, es necesario enmarcar su quehacer dentro de las actividades de Bocaracá. El colectivo funcionó como un catalizador para que sus diferentes integrantes potenciaran su alcance y logaran, mediante la grupalidad, una mayor proyección a nivel nacional e internacional.

Legado de la obra de Pedro Arrieta

El 24 de marzo del 2004, Pedro Arrieta falleció debido a complicaciones asociadas a un cáncer linfático. Inmediatamente, su muerte fue sentida por varias personalidades de la escena artística costarricense. Para Ileana Alvarado, curadora de los Museos del Banco Central, se trató de una pérdida enorme, ya que Arrieta era visto como uno de los mayores exponentes de la plástica costarricense (Plástica nacional se tiñó de luto, 2004). El Centro Cultural Español, por su lado, organizó un homenaje en su honor con música, presentaciones de teatro y discursos por parte del escritor Alfonso Chase y el arquitecto Roberto Villalobos (Mora, 2004). Los antiguos integrantes de Bocaracá también celebraron el legado de Arrieta. Mario Maffioli recordó el arte de su compañero como “fresco e innovador, cargado de una fuerza nacionalista, pero con un tamiz internacional” (Chaves, 2013, p. 119). Fabio Herrera, por otro lado, enfatizó el diálogo que el artista motivó entre diferentes disciplinas, destacando el involucramiento del público en sus obras y la novedad que esto había representado en la década de 1990.

Después de la muerte de Arrieta, varias de sus obras fueron utilizadas en diferentes exposiciones. En el 2008, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo trabajó en la organización de la exposición *Horizontes Oblicuos*, la cual consistió en una muestra de 23 obras de 19 artistas contemporáneos, tanto costarricenses como extranjeros. El eje central de la exposición fue una problematización a la mirada oficial y políticamente correcta de la política, la historia, la cultura y la identidad, con el fin de ofrecer otros puntos de vista no siempre bellos o halagadores. En esa ocasión, se utilizó la obra de Arrieta llamada *Silencio espinoso*, la cual muestra un mapa de Costa Rica impreso sobre sacos de yute, que dirige una crítica a la idiosincrasia nacional (Solano, 2008).

De igual forma, en el 2009, el Museo de Arte Costarricense organizó la muestra *60 obras del siglo XX*, una actividad itinerante que llevó piezas emblemáticas del arte nacional a El Salvador, Guatemala, Nicaragua y Honduras. El guion museográfico sugirió un recorrido cronológico por los diferentes periodos de la plástica costarricense, pasando por el arte académico (1897-1928), la generación nacionalista (1928-1950), la etapa del arte abstracto (1950-1971) y el arte actual (1980-1993). En esta última etapa, se ubicaron las propuestas de Arrieta y del grupo Bocaracá (Solano, 2009).

En el 2013, a casi diez años de la muerte de Arrieta, el Museo de Arte Costarricense organizó una exposición retrospectiva del artista, compuesta por 48 piezas creadas entre 1983 y 2003. Esta fue titulada *Código de Pasión*. El profesor emérito de la Escuela de Artes Plásticas de la UCR, Luis Paulino Delgado, afirmó en esa ocasión que “la palabra social nunca se puede dejar de lado cuando se habla de la obra de Arrieta ... siempre lo sentí denunciando. No puedo decir que promovía el optimismo, sino el pensamiento crítico” (Jiménez, 2013, p. 45). Mario Maffioli, del para entonces extinto grupo Bocaracá, manifestó, también, que “sus aportes eran entonces muy frescos, llenos de color. Se interesó por manifestaciones culturales y sociales, y las transformó en un lenguaje muy contemporáneo” (Jiménez, 2013, p. 45).

Los ecos de la obra de Pedro Arrieta siguieron ampliándose después de su muerte. El legado del artista permitió que este se consagrara como uno de los principales exponentes del arte contemporáneo. El recuerdo que suscitaba entre las personas que lo conocieron de forma más cercana da cuenta de su inclinación constante por la crítica social, la innovación creativa y la búsqueda de lenguajes que crearan un diálogo entre la cotidianidad y la introspección. Esta legitimación de su trayectoria y su producción queda manifiesta también en el hecho de que, dentro de una de las mayores colecciones de arte costarricense, la que

alberga la Caja Costarricense de Seguro Social a raíz de la ley 6750 de estímulo a las Bellas Artes costarricenses de 1982, Arrieta es uno de los artistas con mayor presencia al tener alrededor de 15 obras en dicha colección ([Mora, 2014](#)).

Símbolos patrios: una disputa por las identidades costarricenses

En varias de las obras de Arrieta, se pueden encontrar alusiones a la idea de la identidad nacional. Estas incluyen desde representaciones irónicas del mapa de Costa Rica, la utilización y problematización de conceptos como los símbolos patrios, hasta la centralidad del consumo de alcohol en la configuración del ser costarricense. Este tipo de abordajes desde el arte contemporáneo a la idea de la Nación han producido gran cantidad de obras artísticas y una variedad de miradas críticas en torno a los estereotipos heroicos, religiosos e, incluso, futboleros asociados con la identidad nacional.

En el 2012, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo organizó la exposición colectiva *Construcciones/Invenciones: De la Suiza centroamericana al país más feliz del mundo*. Con una ocupación total del inmueble, la exposición abordó temas como la violencia doméstica, la inseguridad ciudadana, la homofobia, la relación Estado/Iglesia, la desigualdad y las manifestaciones en contra del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos. Fiorella Resentera, directora en ese momento del Museo, afirmó que se había hecho un recuento de las personas artistas que habían trabajado estos temas, con el fin de determinar cuáles obras se iban a exponer, siempre bajo el eje de problematización de los dos criterios incluidos en el título de la exposición ([Chacón, 2012](#)).

En la Sala 3 de la muestra, se incluyeron las obras que trataban sobre el papel del fútbol, las tradiciones populares y la relación con los héroes. Es aquí donde se destacó la instalación de Arrieta *Símbolos Patrios*, la cual, como se mencionó en la introducción, presenta una bola de fútbol, una botella de guaro Cacique y una reproducción de la Virgen de los Ángeles. Cada uno de estos objetos plantea una serie de diálogos con la identidad costarricense.

La ventaja de las obras de arte contemporáneo, que, de una forma u otra, exploran la identidad nacional y la política de los Estados nación, es que tienen el potencial de reavivar debates alrededor de estas temáticas cada vez que salen a la luz ([Çolak, 2022](#)). Por ejemplo, en un proyecto de podcast del Ministerio de Educación Pública de Costa Rica (MEP) en el 2023, a cargo de Sirlene Vargas y Vanessa Quesada, se transmitió un episodio sobre la obra *Símbolos Patrios*. El guion del podcast se estructura como si se estuviera visitando

un museo con un guía experto. Al inicio, el guía pregunta a los estudiantes si lo que observan es o no arte. Posteriormente, afirma que el arte contemporáneo permite ampliar conceptos, posibilidades y expresiones mediante lenguajes multifacéticos. Argumenta que, en *Símbolos Patrios*, el artista:

posee una visión crítica e irónica, con relación al valor que de manera popular se les da a estos elementos en Costa Rica, de manera tal que se convierten en objetos de culto y representativos de la sociedad, de la cultura y de la idiosincrasia tica. (Vargas & Quesada, 2023, min. 03.41-03.58)

Por lo tanto, esta instalación de Arrieta, al igual que otras de su repertorio, así como la producción artística contemporánea de otras personas, ha permitido colocar en la mesa de discusión temas que usualmente se trabajan en ámbitos académicos, pero que no son necesariamente abordados desde lugares de enunciación que lleguen a un público mayor. En ese sentido, plantear una exposición museística en donde el eje central sea el cuestionamiento a las identidades nacionales constituye una oportunidad para llevar este tema a un público más amplio, y para debatir, cuestionar y problematizar algunos de estos “regímenes de verdad” (Foucault, 2016). En palabras de Víctor Hugo Acuña (2013), se trata de un espacio que permite recordar que “no hay representación ‘auténtica’ posible de la nación ... la nación no es una verdad empírica, sino más bien, una supuesta certeza poética” (p. 52).

Los objetos que forman parte de la instalación, al tratarse de elementos cotidianos, tienen un estrecho vínculo con la transmisión de un imaginario colectivo compartido. Al partir de la idea de que todo objeto requiere la mediación del lenguaje para poder acceder al significado, es notable cómo nombrar a la obra *Símbolos Patrios* conlleva una connotación que eleva estos objetos a un estatus que formalmente no tienen, pero que popularmente sí. De esta forma, en la obra, se puede observar un proceso de resemantización, en donde se parte de un sentido dado de antemano, en este caso la idea de la patria, el nacionalismo y los símbolos, para luego reconfigurarlo y darle otras significaciones. En palabras de Victorino Zecchetto (2011), este tipo de procesos se construyen a partir del supuesto de que las personas que forman parte del grupo social al que va dirigido el mensaje “conocen o tiene acceso a determinadas formas o expresiones culturales consignadas en el seno de la sociedad, y que para ellos poseen un significado corroborado por la práctica” (p. 129). En

ese sentido, Arrieta logra, mediante su instalación, resemantizar una serie de objetos que, paradójicamente, se han convertido en representaciones de la identidad y el ser costarricense. Esto los hace en un contexto donde:

la urgencia por identificarse colectivamente con algo, por buscar un recipiente para depositar la idea de una identidad nacional errante, encuentra reposo en otros terrenos como el fútbol. Ante la carencia de símbolos patrios que aglutinen a una comunidad entera, ahí donde la política, la economía, el gobierno y las instituciones han dejado un enorme vacío de legitimidad que permita proyectar un sentimiento de identificación nacional, ahí, el fútbol entra a fungir como una terapia catártica. (Sáenz-Shelby et al., 2013, p. 75)

Símbolos Patrios fue presentada a finales de la década de 1990, una época donde los efectos de la crisis económica de la década anterior, así como la implementación de una serie de políticas neoliberales (Díaz, 2021), habían provocado un retroceso importante en los índices sociales nacionales, además de un descontento generalizado ante la clase política por los múltiples casos de corrupción que salieron a la luz (Raventós, 2005). Como se indica en el *Vigésimosegundo Informe del Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible* (Estado de la Nación en Desarrollo Sostenible, 2016), hacia finales del siglo XX, empezaron a surgir síntomas de descontento ciudadano, los cuales se reflejaron en una disminución de 15 puntos porcentuales en el apoyo al sistema político entre 1987 y 1999. Por lo tanto, el proceso de resemantización observado en la obra de Arrieta se configura en diálogo con un contexto particular marcado por la crisis, la corrupción y la ausencia de símbolos legítimos que permitan aglutinar a una sociedad fragmentada. A continuación, se examina cada uno de los objetos por separado.

Deporte, Estado y nacionalismo

A partir del siglo XIX, el deporte, que en un inicio se asoció con el ocio y el entretenimiento de la burguesía, experimentó una serie de transformaciones importantes que le dieron una mayor difusión social y reconocimiento entre los sectores populares. Este contexto se dio de forma paralela con la consolidación del nacionalismo y la conformación de las identidades nacionales en los modernos Estado nación. Paulatinamente, el deporte se fue configurando como una herramienta bastante efectiva para difundir la idea de pertenencia nacional. Ya para el siglo XX, estos procesos llevaron a que el deporte “se convirtiera en una cuestión de Estado” (Llopis, 2020, p. 2).

Son varias las personas autoras que concuerdan con este punto. Por ejemplo, [Jacques Ramírez \(2006\)](#) argumenta que el fútbol específicamente se puede entender como un artefacto cultural convertido en tradición nacional. Como tal, este potencializa la afirmación de las identidades nacionales, produciendo dinámicas de pertenencia y diferenciación identitaria, a la vez que se constituye en un espacio de reflexión geopolítica. Esta configuración del deporte y su función de amalgamamiento social es retomada por [Chester Urbina \(2006\)](#), quien sostiene que los equipos deportivos adquieren el papel de representantes directos del honor y el prestigio de la nación, al punto de que los éxitos de los equipos son instrumentalizados al servicio del Estado como muestras del orgullo nacionalista y del prestigio a nivel internacional. El deporte es visto también como un catalizador del sentido patriótico de ciertos sectores de la población.

Una idea similar ha sido planteada por [Villena \(2003\)](#) al afirmar que el fútbol ha adquirido, especialmente en América Latina, el carácter de una tradición y pasión nacional, en la que intervienen cuestiones geopolíticas. La asistencia a los espectáculos deportivos es planteada como un deber cívico y como un escenario en el que se manifiesta, de forma explícita, la pertenencia y lealtad a la nación. [Sáenz-Shelby y colaboradores \(2013\)](#) argumentan ideas similares al plantear que el fútbol funciona como un termómetro de las tensiones y deseos inherentes en la sociedad.

Finalmente, [Carlos Sandoval \(2013\)](#) también explora la relación entre deporte e identidad. El autor establece que el sentido de pertenencia nacional en Costa Rica se ha configurado por medio de dos aspectos: la estigmatización de la comunidad nicaragüense y la pasión asociada al fútbol. Estos procesos de identificación se ven atravesados por cuestiones vinculadas con las masculinidades y la violencia ([Rodríguez, 2014](#)).

Por lo tanto, la utilización de Arrieta de la bola de fútbol como un símbolo patrio dialoga con muchos de los planteamientos anteriores. Si bien no constituye un símbolo oficial, su peso en el imaginario colectivo, la gran difusión y popularidad que tiene entre la población, así como el apoyo financiero que recibe, son muestras de que se trata de uno de los principales referentes identitarios de un amplio sector de la población.

Bebidas alcohólicas, prácticas culturales e identidades

El alcohol es una bebida con una larga historia que le ha dado un papel fundamental en el desarrollo de múltiples sociedades. Ha sido incluso elevada al carácter de divinidad, a la vez que también ha sido demonizada por sus vínculos con polémicas en torno a la salud pública. En la época actual, el alcohol se encuentra sujeto a diversos controles. Su consumo está delimitado y regulado por la cultura y el contexto social. De este modo, el significado social que adquiere esta bebida difiere de una cultura a otra; por ejemplo, para el nacionalismo francés, el vino constituye un elemento central de identificación.

Por lo tanto, más que un simple producto de consumo, el alcohol representa también una práctica social imbuida de múltiples significados. Es una bebida que está presente en los momentos de ocio, de trabajo, de festividad y conmemoración. Tiene un arraigo tanto en lo ordinario y cotidiano como en lo extraordinario y ritual. También ha ocupado un lugar fundamental en el proceso de configuración y regulación de las interacciones entre los Estados y la población ciudadana, así como en la articulación del poder político y simbólico. De igual forma, su consumo se ha relacionado con procesos de formación de identidades individuales y colectivas ([Ferris & Moss, 2020](#)).

Para el caso de Costa Rica, [Ileana D'Alolio \(2014\)](#) ha analizado el protagonismo de la producción de aguardiente en la formación del Estado costarricense. La autora plantea que la política fiscal sobre el estanco de este producto tuvo un enorme impacto económico y político sobre la formación del Estado nación. Dicha importancia económica se mantiene, con ciertas particularidades, hasta la época actual. Según la página en línea de la Fábrica Nacional de Licores, el Cacique es el aguardiente de mayor venta en el país ([Fábrica Nacional de Licores, s. f.](#)).

Por su parte, [María Barboza \(2011\)](#) ha investigado, desde una perspectiva histórica, la publicidad de bebidas alcohólicas en Costa Rica durante la década de 1950. Según la autora, en los anuncios publicitarios es posible encontrar elementos vinculados con la identidad nacional (así como las identidades étnicas, de género y etarias). En dicha publicidad, se muestran elementos visuales que se asocian con la sociedad campesina idealizada como la carreta, el traje típico y el labriego sencillo. De igual forma, en los anuncios se representan algunas tradiciones y festividades costarricenses como las corridas de toros.

A partir de lo anterior, se puede argumentar que el alcohol, su consumo, producción y distribución ha adquirido una gran diversidad de significados sociales y culturales, y se ha convertido también en objeto de investigación desde las Ciencias Sociales.

La utilización de la botella de Cacique en la obra de Arrieta adquiere entonces varias dimensiones. Plantear el alcohol como uno de los símbolos patrios implica reconocer el papel central que ha tenido dicha bebida en la conformación de la identidad (y del mismo Estado como tal) costarricense. Al mismo tiempo, su presencia ironiza y critica dicha dinámica al poner en diálogo algunas de sus obras con las problemáticas sociales asociadas al alcoholismo, el consumo y los riesgos de este para la salud pública.

Devociones religiosas e identidad nacional

De acuerdo con [José Miguel Rodríguez \(2007\)](#), tanto la religión como el nacionalismo se caracterizan por ser discursos de unificación de diferentes generaciones de personas. Al mismo tiempo, constituyen sistemas de pensamiento cuyo objetivo es homogeneizar a las masas mediante la idea de una herencia y destino común, al igual que una historia compartida. En otras palabras, la religión y el nacionalismo en conjunto juegan un papel fundamental en la conformación de identidades. Para el autor, ambos aspectos se organizan como modelos de autoridad que regulan las relaciones sociales y la vida cotidiana. Tanto las fiestas patrias como las religiosas pueden ser vistas como actividades ritualizadas “en las que se renuevan y reproducen las creencias, los valores y las normas, tanto de la religión como de la nación” ([Rodríguez, 2007, p. 170](#)).

En el contexto latinoamericano, los vínculos entre los símbolos y rituales religiosos, por un lado, y los procesos de formación de identidades nacionales, por otro, han estado claramente vinculados con el catolicismo, el cual históricamente ha buscado afirmar su protagonismo y carácter fundacional en el surgimiento de las naciones latinoamericanas ([Ameigeiras, 2014](#)). Para el caso costarricense, la devoción a la Virgen de los Ángeles inició durante la época colonial en Cartago, para luego expandirse al resto del territorio nacional. En 1842, se convirtió en la patrona oficial de Costa Rica con su respectiva basílica y, en 1926, fue coronada como Reina de Costa Rica. La devoción que despierta su figura se ha extendido a otros países de América Central y su principal fiesta se da en el marco de la Romería el 2 de agosto de cada año.

La Virgen de los Ángeles ha sido objeto de varias investigaciones. [María Carmela Velázquez \(2010\)](#) ha analizado los orígenes coloniales de la celebración en su nombre, mientras que [José Daniel Gil \(2004\)](#) y [Valeria Mora \(2019\)](#) han examinado la instrumentalización política de su imagen, las formas en que se ha configurado su devoción desde variados sectores y los diferentes discursos enunciados desde las autoridades religiosas en múltiples

contextos históricos que abarcan el siglo XIX y la primera mitad del XX. La inclusión de la Virgen en la instalación de Arrieta da cuenta del papel central que sigue teniendo la imaginaria religiosa en la conformación de la identidad nacional. Esto sucede en un país donde se mantiene la confesionalidad y donde la jerarquía católica se configura como un actor de poder e influencia significativa en el desarrollo de la cultura y del Estado, ejerciendo presión en torno a diferentes temáticas y proyectos de ley (Maroto, 2014).

Conclusiones

En este artículo, se buscó analizar la obra de Pedro Arrieta bajo el paradigma del arte contemporáneo y en diálogo con las discusiones sobre la construcción de las identidades nacionales. Se abordó la relación que han tenido las diferentes configuraciones artísticas a lo largo del tiempo con el proyecto de formación de los Estados nación y el papel de lo visual en su representación. Mediante fuentes periodísticas y el propio catálogo del artista, se examinó de forma panorámica su trayectoria, el desplazamiento que implicó su trabajo en el paisaje artístico costarricense y su papel fundamental en la generación de artistas que empezaron a desarrollar sus obras en las últimas décadas del siglo XX.

Asimismo, se examinó la consagración y legitimación institucional de Arrieta en el marco de las Bienales Nacionales de Escultura de la Cervecería de Costa Rica y la forma en que sus instalaciones y arte/objetos implicaron una transformación en los cánones de lo que se entiende por obra escultórica. De igual forma, se argumentó sobre la importancia fundamental de leer su obra en el contexto del grupo Bocaracá, el cual potenció la proyección nacional e internacional del arte contemporáneo costarricense, sirviendo de plataforma para que sus integrantes pudieran llegar a un público mayor. Finalmente, se hicieron algunas puntualizaciones en torno al legado de Pedro Arrieta, la utilización de algunos de sus trabajos en exposiciones posteriores a su muerte, así como los diálogos y discusiones generadas a partir de su énfasis en temas como la identidad nacional y la idiosincrasia tica.

Por último, la instalación *Símbolos Patrios* fue analizada a partir de su inclusión en exposiciones artísticas, así como en otros espacios. Se examinó el proceso de resemantización presente en la obra al reconfigurar el significado de los objetos que la constituyen. De igual manera, se contextualizó el ámbito sociopolítico en el que se presentó el trabajo y se examinaron los diálogos entre cada uno de los objetos con distintas discusiones en torno a

la identidad nacional. En resumen, la obra de Arrieta permite recordar que la imagen de la nación no está escrita en piedra, que se puede rehacer, reconstruir y reconfigurar, y que el arte puede tener un papel central en dicha dinámica.

Referencias

- Acuña, V. (2002). La invención de la diferencia costarricense, 1810-1870. *Revista de Historia*, (45), 191-228. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/12397>
- Acuña, V. (2013). ¿Critica la Nación desde las representaciones nacionales? En Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (Ed.), *Construcciones/Invenciones: De la Suiza Centroamericana al país más feliz del mundo* (pp. 52-53). MADC.
- Ameigeiras, A. (2014). *Símbolos, rituales religiosos e identidades nacionales. Los símbolos religiosos y los procesos de construcción de identidades en Latinoamérica*. CLACSO.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. Verso.
- Araya, A. (1992, 1 de julio). Símbolos y colores en Bellas Artes. *La República*, 21A.
- Barboza, M. (2011). Publicidad e identidades. La publicidad de bebidas alcohólicas en Costa Rica (1950-1959). *Revista Reflexiones*, 9(2), 37-51. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/1459>
- Barrenechea, R. (1990, 2 de junio). Nuevas formas en el paisaje costarricense. *La República*, 15A.
- Chacón, L. (1994, 14 de octubre). IV Bienal Internacional de Pintura. Arte costarricense a Ecuador. *La República*, 11.
- Chacón, V. (2012, 5 de diciembre). Muestran batalla por las identidades costarricenses. *Semanario Universidad*, 15.
- Chanto, S. (2004). La frontera del escape: Pedro Arrieta. *Revista Comunicación*, 13(1), 119-134. <https://doi.org/10.18845/rc.v13i1.116>
- Chaves, F. (2013, 18 de julio). Dos voces del grupo Bocaracá celebran el legado de Pedro Arrieta. *La Nación*, 119.

- Çolak, E. (2022). Contemporary art and the critique of everyday nationalism. *Moment Journal*, 9(2), 370-392. <https://doi.org/10.17572/mj2022.2.370-392>
- D'Alolio, I. (2014). El estanco de aguardiente en Costa Rica: formación de Estado y política fiscal (1821-1837). *Revista de Historia*, (69), 75-98. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/6515/17196>
- Díaz, D. (2007). *La fiesta de la independencia en Costa Rica, 1821-1921*. Editorial UCR.
- Díaz, D. (2021). *Chicago boys del trópico: historia del neoliberalismo en Costa Rica (1965-2000)*. Editorial UCR.
- Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible. (2016). *Vigesimosegundo Informe Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible*. PEN/CONARE.
- Fábrica Nacional de Licores. (s. f.). *Guaro Cacique*. <https://fanal.co.cr/producto/guaro-cacique/>
- Ferris, K., & Moss, S. (2020). Alcohol production and consumption in contemporary Europe: Identity, practice and power through wine. *Contemporary European History*, 29(4), 373-379. <https://doi.org/10.1017/S0960777320000399>
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Akal.
- Foucault, M. (2016). *El gobierno de los vivos: Curso del Collège de France (1979 1980)*. Akal.
- Freer, C. (Director). (1975). *La Cultura del Guaro* [documental]. Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. <https://www.centrodecine.go.cr/producciones/cultura-guaro>
- Gamboa, J. (2003, 31 de julio). Envenenarse con el arte. *Semanario Universidad*, 8.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Blackwell.
- Gil, J. (2004). *Un mito de la sociedad costarricense: el culto a la Virgen de los Ángeles (1824-1935)*. Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.
- González, L. (1991, 1 de diciembre). Tras la huella de la energía. *La República*, 12B.
- González, A. (2017). *Arte contemporáneo costarricense*. Editorial UCR.
- Grupo Bocaracá en el Museo de Arte Contemporáneo. (1992, 17 de diciembre). En *La República*, 21A.

- Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Casimiro.
- Hobsbawm, E. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. (1990). *Nations and Nationalism Since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press.
- Jiménez, D. (2013, 28 de julio). Pedro Arrieta, la búsqueda más sencilla. *La Nación*, 45.
- Kuzma, C. (2015). Las artes visuales como discurso de 'identidad nacional' en América Latina: una lectura crítica desde el proceso costarricense. *Repertorio Americano*, (25), 17-38. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/repertorio/article/view/9249>
- Llopis, R. (2020). Presentación. Deporte e identidad nacional: articulaciones y desconexiones en contextos posnacionales. *Papeles del CEIC*, 1, 1-13. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.21471>
- Maroto, A. (2014). La confesionalidad del Estado costarricense: un proceso en constante renovación. *Revista Reflexiones*, 93(1), 189-198. <https://doi.org/10.15517/rr.v93i1.13753>
- Molina, I. (2015). *Costarricense por dicha: Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. Editorial UCR.
- Molina, I., & Díaz, D. (2018). *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*. EUNA.
- Mora, V. (2019). *El culto a la Virgen de los Ángeles en Costa Rica (1930-1960)* [Tesis licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Repositorio SIBDI. <https://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr/items/0b17301e-ff02-4956-a440-244137573337/full>
- Mora, J. (2004, 15 de abril). Un bolero para Pedro Arrieta. *Semanario Universidad*, 12.
- Mora, J. (2014, 1 de octubre). Tesoros del arte nacional al alcance de una mirada. *Semanario Universidad*, 5.
- Mosquera, G. (2009). *Contra el arte latinoamericano* [Conferencia]. Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina. https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf
- Parra, A. (1997, 25 de octubre). Conversar con lo cotidiano. *La República*, 1B.

- Parra, A. (1998, 13 de febrero). En década fértil. *La República*, 6B.
- Plástica nacional se tiñe de luto. (2004, 26 de marzo). *La Nación*, 16.
- Pérez-Ratton, V. (2006). ¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso. *Revista Istmo*, 22, 1-19. <http://istmo.denison.edu/n22/articulos/14.html>
- Ramírez, P. (1999, 19 de octubre). Sin temor a expresarse. *La República*, 5B.
- Ramírez, J. (2006). La selección de fútbol como nuevo símbolo de identidad nacional. En F. Carrión (Ed.), *La biblioteca de fútbol ecuatoriano* (pp. 35-60). FLACSO.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Raventós, C. (2005). Más allá del escándalo: bases políticas e institucionales de la corrupción en Costa Rica. *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, 2(1), 45-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3234490>
- Rodríguez, J. (2007). La religión como predictor de las actitudes hacia la nación. *Actualidades en Psicología*, 21(108), 167-191. <https://doi.org/10.15517/ap.v21i108.33>
- Rodríguez, O. (2014). Poder y conflicto en una barra de fútbol: el caso de la Ultra Morada. *Esporte e Sociedade*, 9(24), 1-20. <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/items/9e19025c-8c4e-419e-964c-6973c5a429f2>
- Sáenz-Shelby, G., Monge, M. J., Calvo, E., & Collado, A. (2013). *Las posibilidades de la mirada: Representaciones en la plástica costarricense* (2da ed.). Museo de Arte Costarricense.
- Sandoval, C. (2013). *Fuera de juego. Fútbol, identidades nacionales y masculinidades en Costa Rica*. Editorial UCR.
- Solano, A. (2008, 16 de octubre). Exposición revela las caras ocultas de Costa Rica. *La Nación*, 2.
- Solano, A. (2009, 23 de julio). 60 obras ticas de arte moderno viajarán por Centroamérica. *La Nación*, 56.
- Urbina, C. (2006). Fútbol e identidad nacional en Centroamérica: Un análisis comparativo de los casos de Guatemala, El Salvador y Costa Rica. *Revista Ciencias Sociales*, (113-114), 177-187. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/51140>

- Vargas, S., & Quesada, V. (Anfitriones). (2023, 6 de octubre). Símbolos Patrios (No. 3) [Episodio de pódcast de audio]. En *Proyecto Podcast. Serie: De visita al museo*. Ministerio de Educación Pública. <https://www.mep.go.cr/educatico/proyecto-podcast-serie-visita-museo>
- Velázquez, M. (2010). Las fiestas a la Virgen de los Ángeles, la 'negrita', patrona de los costarricenses. *Ateliê Geográfico*, 4(3), 1-17. <https://doi.org/10.5216/ag.v4i11.11955>
- Villena, S. (2003). Gol-balización, identidades nacionales y fútbol. En Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Ed.), *Futbologías: Fútbol, identidad y violencia en América Latina* (pp. 148-159). CLACSO.
- Villena, S. (2013). Construcciones/Invenciones: Las imágenes de la nación en tres tiempos. En Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (Ed.), *Construcciones/Invenciones: De la Suiza Centroamericana al país más feliz del mundo* (pp. 69-73). MADC.
- Zamora, H. (2022). La construcción de la identidad costarricense en los textos plásticos y literarios de Amighetti. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 28(2), 173-184. <https://doi.org/10.15517/rfl.v28i2.4496>
- Zavaleta, E. (2003). *La patria en el paisaje costarricense. La consolidación de un arte nacional en la década de 1930*. Editorial UCR.
- Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, (14), 127-142. <https://www.redalyc.org/pdf/4761/476147382006.pdf>