

**EL COLECCIONISMO
ESTATAL DE
ARTES
VISUALES
EN COSTA RICA
Y SUS NARRATIVAS
(1950-2006)**

Gabriela Sáenz-Shelby

**EL COLECCIONISMO
ESTATAL DE
ARTES
VISUALES
EN COSTA RICA
Y SUS NARRATIVAS
(1950-2006)**

Gabriela Sáenz-Shelby


EDITORIAL
UCR
2018

708.972.86

S127c Sáenz Shelby, Gabriela

El coleccionismo estatal de artes visuales en Costa Rica y sus narrativas (1950-2006): estudio comparativo de tres instituciones públicas / Gabriela Sáenz Shelby. -1.ª ed.- Costa Rica: Edit. UCR, 2018. xvi, 315 p.: il. (algunas col.).

ISBN 978-9968-46-655-4

1. MUSEOS DE ARTE - COSTA RICA. 2. ARTE COSTARRICENSE - HISTORIA - 1950-2006. 3. ARTE - COLECCIONISTAS Y COLECCIONES - COSTA RICA. 4. ARTE Y ESTADO - COSTA RICA. 5. POLÍTICA EN EL ARTE. 6. POLÍTICA CULTURAL - COSTA RICA. 7. ORGANIZACIONES CULTURALES - COSTA RICA. I. Título.

CIP/3159
CC/SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2018.

Editorial UCR es miembro del Sistema de Editoriales Universitarias de Centroamérica (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Mercedes Villalobos C.* • Revisión de pruebas: *Autora.* • Diseño y diagramación: *Daniela Hernández C.*
Control de calidad: *Mauricio Bolaños B.* • Diseño de portada: *José Alberto Hernández.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica.

Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: marzo, 2018.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

A Edgardo Moreno,
compañero, amigo y cómplice de vida

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	ix
CAPÍTULO I	
PANORAMA GENERAL	
Los contextos políticos, culturales y socioeconómicos de Costa Rica	1
Políticas culturales en Costa Rica	2
Historia del arte, colecciones y museos en Costa Rica	5
Los actores	10
Fuentes y estrategia metodológica	12
CAPÍTULO II	
LOS CONCEPTOS	
El coleccionismo	19
Actores y sus campos de acción	27
Colecciones y exposiciones como representaciones simbólicas delimitadas	28
La cultura visual y las imágenes como sistemas de representación	29
Cultura artística, representación y políticas	30
CAPÍTULO III	
LOS CONTEXTOS	
Escenarios generales de Costa Rica (1948-1978)	33
Escenarios específicos: Ley N.º 5176. Regulando las normativas del coleccionismo estatal	40
Escenarios generales de Costa Rica (1978-1990)	53

Escenarios específicos: Ley N.º 6750. Estímulos desestimulados	58
Escenarios generales de Costa Rica (1990-2006)	65
Escenarios específicos: 1994-1998. Artulugios del poder: entre lo público y lo privado	74
Conclusiones	77

CAPÍTULO IV

LOS MUSEOS Y LA CONFORMACIÓN DE LOS ESCENARIOS DE REPRESENTACIÓN

Introducción	79
BCCR y MBCCR (1950-1982): De los gabinetes a las vitrinas	80
El MAC (1977). La génesis de un museo de arte costarricense	91
El MADC (1994). Lector y testigo de su tiempo	114

CAPÍTULO V

LAS COLECCIONES: EL ARTE Y EL PODER DE LA POLÍTICA

La colección del BCCR	133
La colección del MAC	178
La colección del MADC	213
Escenarios comparativos y caracterización de las políticas de coleccionismo	234

CAPÍTULO VI

ESCENARIOS DE REPRESENTACIÓN Y SUS NARRATIVAS

Introducción	247
Las narrativas sobre el pasado en 1978	249
Las narrativas desde el presente en 1989	258
Narrativas contemporáneas: constelaciones	269

CONCLUSIONES GENERALES	287
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	293
---------------------	-----

ÍNDICE DE CUADROS	309
--------------------------	-----

ÍNDICE DE GRÁFICOS	311
---------------------------	-----

ÍNDICE DE FIGURAS	313
--------------------------	-----

ACERCA DE LA AUTORA	315
----------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surgió a partir de dos situaciones específicas. La primera ocurrió durante el año 2003, cuando, por solicitud de la entonces directora del Museo de Arte Costarricense (MAC) Rocío Fernández, los historiadores del arte María José Monge, Esteban Calvo, Adriana Collado y yo realizamos un guion curatorial basado, sobre todo, en la colección de arte de ese museo.¹ Como consecuencia de ese trabajo, emergió una serie de interrogantes sobre la forma en la cual el MAC había emitido sus discursos y narrativas en las exposiciones que había presentado. A partir de estos cuestionamientos, nació mi interés por analizar las narrativas históricas que se habían construido en instancias públicas a partir de sus colecciones.

La segunda motivación apareció durante los años 2006 y 2008, periodo durante el cual fui directora del MAC. Al entrar en contacto directo con la colección de arte de esa institución, creció, en mí, un interés particular por estudiar cuáles habían sido las políticas que rigieron para conformar no solo esa colección en particular, sino también otras colecciones públicas de artes visuales en Costa Rica. Con base en estas dos experiencias, decidí analizar, también, los casos de dos instituciones más: el Banco Central de Costa Rica (BCCR) y el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). El BCCR, creado en 1950 y sus museos (MBCCR) abiertos al público en 1982, y el MADC, abierto al público en 1994, son, junto con el MAC, creado en 1977

1 La exposición se llamó “Las posibilidades de la mirada. Representaciones en la plástica costarricense” y fue inaugurada en agosto de 2013.

e inaugurado en 1978, las tres instituciones públicas más importantes que poseen colecciones de artes visuales en Costa Rica.

Desde un inicio, se investigaron los condicionantes que determinaron la creación de políticas públicas² en torno al arte en Costa Rica entre 1950 y 2006. Consecuentemente, la investigación llevó a cuestionar cuáles fueron las acciones que pautaron los actores que intervinieron en la fundación de las instituciones, la conformación de las colecciones y la formulación de las exposiciones durante el periodo entre 1950 y 2006. Para ello, se vinculó la historia de esas tres instancias y de sus colecciones con aspectos de la historia de Costa Rica durante esos años. La intención fue relacionar la gestión pública de la producción artística con las políticas del Estado que las han regido.

Una vez establecido el tema, este se desarrolló en el contexto de una tesis de posgrado dentro de la Maestría en Historia de la Universidad de Costa Rica. El trabajo, que llevó como título *Historia de las políticas de coleccionismo y de representación de las artes visuales en Costa Rica (1950-2006). Estudio comparativo de tres instituciones públicas: BCCR, MAC y MADC*, fue presentado en defensa pública el 26 de febrero de 2013 y dispuesto en la biblioteca de la Universidad de Costa Rica.

Durante ese mismo periodo, Eugenia Zavaleta Ochoa presentó la tesis para optar por el doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Helsinki titulada *La construcción del mercado del arte en Costa Rica: Políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*, la cual defendió el 27 de abril de 2013 en Finlandia. En esa fecha, la tesis se dispuso de manera virtual en la base de datos de dicha universidad.³ Además, se imprimieron algunos libros sin sello editorial que se pueden encontrar en bibliotecas de Costa Rica para su consulta.

La investigación de Zavaleta es un trabajo riguroso y de trascendencia que contribuye a entender muchos de los procesos que se dieron en relación con el desarrollo del mercado del arte en el país durante el periodo estudiado. En su trabajo, Zavaleta determina que tanto la legislación, las políticas culturales y las colecciones públicas de artes visuales como los espacios expositivos

2 Se refiere a las “líneas de acción” desde varios campos, tanto públicos como civiles y privados, que han incidido en la toma de decisiones para crear museos y colecciones públicas.

3 Eugenia Zavaleta Ochoa, “La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)” (tesis doctoral, Faculty of Arts of the University of Helsinki, 2013), <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/38649>.

propiciados por el Estado benefactor en Costa Rica han sido esenciales para favorecer y acelerar el mercado del arte en el país. Otra contribución importante de ese trabajo reside en el hecho de que presenta un esbozo para una futura historia de las políticas culturales en torno a las artes visuales en Centroamérica, el cual complementa y amplía el trabajo iniciado por Rafael Cuevas ya hace veinte años.⁴

Tanto la tesis de Zavaleta como la investigación que se presenta en este libro abarcan el mismo periodo, por lo que es claro que ambos trabajos se complementan. Por esta razón, no es de extrañar que tengan puntos de convergencia que refuerzan no solo las concepciones, sino también los resultados de ambas investigaciones. Sin embargo, cabe destacar que, entre ambos trabajos, existen diferencias significativas tanto de enfoque conceptual como de fondo. Afortunadamente, estas permiten ampliar el conocimiento sobre las artes visuales, la legislación, las políticas culturales y las colecciones estatales en Costa Rica. Propiamente en lo que refiere al mercado del arte, se recomienda a los lectores interesados leer el trabajo de Zavaleta, ya que dicha actividad no fue objeto de investigación de este libro.

Otro trabajo que permite profundizar sobre algunos temas abordados en este libro se titula *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947 al 2012)* de Laura Mariana Raabe, el cual se presentó como tesis de licenciatura en Historia el Arte de la Universidad de Costa Rica en el año 2015.⁵ Este estudio permite observar la evolución de las investigaciones en los diferentes periodos y contextos de Costa Rica, las cuales han servido para construir, paulatinamente, una historia del arte costarricense. Este trabajo comprende, además, las publicaciones realizadas por el MADC y por TEOR/ÉTica, las que ofrecen reflexiones sobre el arte contemporáneo en Centroamérica. Además, apoyada en una investigación de Rosa Elena Malavasi,⁶ Raabe incluye los aportes que las tesis, las publicaciones y los trabajos producidos por investigadores de la Universidad de Costa Rica y de la Universidad Nacional han hecho durante varios años. De manera puntual, el trabajo de Raabe es

4 Rafael Cuevas Molina, *Traspatio florecido. Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)* (Heredia: EUNA, 1995).

5 Laura Mariana Raabe Cercone, "Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947 al 2012)" (tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2015).

6 Rosa Elena Malavasi Aguilar, *Balace de los trabajos de graduación presentados en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (1947-2007)* (San José: Universidad de Costa Rica, Decanato de Bellas Artes, 2008).

un esfuerzo importante que contribuye a la historia del arte en el país y es un complemento significativo para la investigación de este libro, ya que permite ampliar las referencias citadas y conocer –con mayor detalle y amplitud– las reseñas sobre la construcción de narrativas en torno a la historia del arte local y regional propuesta en los capítulos IV y V de este libro.

Anterior a estos trabajos, y hasta donde he podido constatar, solo existe una publicación realizada por la Caja Costarricense de Seguro Social que incluye un texto de Ileana Alvarado sobre la historia de la colección de arte de esa institución. La autora hace referencia a la legislación que ha afectado a esta y otras colecciones en el país, los mecanismos internos de adquisición de obras que rigieron la de la Caja y algunas aproximaciones sobre el contenido de la colección respectiva.⁷ Este trabajo es un referente obligatorio para conocer sobre esta colección en particular en 1995.

Así, en este libro se parte de un análisis comparativo que abarca un rango temporal de más de 50 años. En él se analizan los contextos que dieron lugar a las tres instancias mencionadas, los perfiles de sus colecciones y también las formas en que, por medio de exposiciones y publicaciones significativas, estos corpus patrimoniales han servido como base para articular narrativas históricas y construir representaciones, desde lo visual, sobre la nación en Costa Rica y la región centroamericana. Se analiza, también, cómo estas narrativas han emplazado mitos y memorias sobre la producción artística en estas latitudes y sus identidades.

La investigación se llevó a cabo a partir de un enfoque histórico multidisciplinario que contempla los parámetros de la historia social y cultural desde una perspectiva que las integra a ambas. A pesar del tema relativo a lo artístico, los aspectos relacionados propiamente con la Historia del Arte se abordan de forma secundaria. El trabajo plantea, entonces, una historia social de las instituciones culturales y sus colecciones mediadas por actores. Este abordaje permite comprender que las colecciones de arte de los museos no son un grupo de objetos patrimoniales pasivos desvinculados de las acciones de la sociedad en la que se insertan, sino que tienen un potencial simbólico y comunicativo permanente y dinámico; es ahí donde radica su valor esencial.

La perspectiva desde la cual se plantea el tema de este libro responde a la convicción de que existe una relación intrínseca entre el arte, las identidades

7 Caja Costarricense de Seguro Social, *Obras de Arte, Caja Costarricense de Seguro Social* (San José: EDNASSS-CCSS, 1995).

y las formas en las que estas son representadas por el Estado mediante sus instituciones. Esta relación existe porque el arte constituye un espacio desde donde condensar y articular lo que se observa, se vive o se imagina en un contexto particular; sin embargo, nunca es neutral. Es producido por individuos que habitan en una comunidad nacional, la cual los sitúa como testigos y herederos de los hechos, los discursos y los valores que han constituido sus historias locales. Por eso, la relación entre arte, identidades y representación oficial propicia que esos valores sean reproducidos, confrontados o cuestionados. Entonces, los actos que han seleccionado las obras para las colecciones se convierten en ejercicios políticos que actúan como una suerte de filtro para mediar la representación oficial del Estado. Estos se ejecutan, ya sea legitimando, excluyendo o rechazando las diversas posturas del contexto en un espacio y tiempo determinado. Eso significa que el objeto artístico, el arte acopiado en las colecciones estatales y las formas de identificación con ellas no son asuntos desvinculados de los procesos históricos y, por ende, también están asociados a la transformación del Estado. Esto implica que el objeto artístico no es un producto aislado del contexto histórico y la evolución del Estado, lo cual quiere decir que el arte en las colecciones estatales no está exento de las mediaciones políticas de las personas que lo han “seleccionado” para conformar el llamado “patrimonio artístico” de Costa Rica.

Para establecer algunos parámetros de análisis, se han abordado aspectos relacionados con el rango temporal que representan las obras artísticas en las tres colecciones, el cual abarca desde finales del siglo XIX hasta el 2006, ya que presenta un espacio-tiempo idóneo para tratar de determinar lo siguiente: a) la importancia otorgada en el siglo XX al arte colonial; b) la valoración conferida a un arte de tradición académica europea; c) el tipo de apreciación con respecto a los artistas que organizaron, en primera instancia, un sentido de lo “nacional” en las primeras décadas del siglo XX; d) el tipo de mérito dado a los artistas que vivieron el proceso de modernización e institucionalización cultural del Estado durante el periodo entre 1950 y la década de 1970; e) la percepción con respecto a la producción artística durante la crisis de los años ochenta, y f) la valoración del arte y del coleccionismo durante el perfilamiento del “nuevo rostro”⁸ de la Costa Rica contemporánea y del arte regional insertos en la dinámica capitalista del mercado global.

8 Jorge Rovira Mas, ed., *La democracia de Costa Rica ante el siglo XXI* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001).

En el capítulo inicial, se expone un panorama general del periodo en estudio basado en los aportes investigativos de diversos autores, los cuales han permitido contextualizar el lapso estudiado en esta investigación. También, se discuten los planteamientos conceptuales y teóricos sobre los que se basó este trabajo.

En el segundo capítulo, se narran algunos de los acontecimientos históricos más relevantes de Costa Rica entre 1948 y 2006. A partir de los escenarios históricos generales, y como parte intrínseca de ellos, se presentan escenarios específicos relacionados con la política cultural costarricense en los que se promulgaron leyes y decretos relacionados con el estímulo de las artes y el coleccionismo estatal en Costa Rica. Con esa estrategia analítica, se pretende vincular ambos escenarios con la intención de comprender que las decisiones que ha tomado el Estado costarricense en relación con la cultura y el arte han respondido a una trama mayor de intereses económicos y políticos. En ocasiones, estos han favorecido la promulgación de leyes y decretos en aras de promover el estímulo de las artes y el coleccionismo estatal en Costa Rica para fomentar una imagen particular del país o mejorarla.

En el tercer capítulo se analizan los procesos que llevaron a la creación de las tres instancias encargadas del coleccionismo comprendidas en este estudio: el BCCR, el MAC y el MADC. Al constituirse como escenarios diferenciados de representación, el interés ha recaído en analizar las motivaciones iniciales de sus génesis y, luego, los primeros años de su funcionamiento.

El cuarto capítulo se refiere a la forma en la que iniciaron y evolucionaron las siguientes colecciones: primero, la BCCR, desde 1950; segundo, la del MAC,⁹ heredera de un grupo de obras reunidas por la DGAL desde 1963, y, tercero, la del MADC, que comenzó a finales de 1993. Se analizan cuáles han sido las tendencias adquisitivas para organizar las memorias y narrativas del arte costarricense y, posteriormente, las del arte contemporáneo centroamericano. Antes de este coleccionismo de arte, todas esas narrativas eran inexistentes. En el análisis del proceso del coleccionismo, se enfatiza la relación mediada enteramente por el Estado y por un amplio rango de personas en el poder desde campos de acción muy distintos. Estos actores lideraron las instancias en diversos momentos históricos y determinaron los procesos del coleccionismo estatal desde visiones mediadas por el poder.

9 Decreto Ejecutivo N.º 29479 “Reglamento de Adquisición de Obras de Arte por parte de las Instituciones Estatales”, *La Gaceta*, n.º 94 (17 de mayo 2001).

El quinto capítulo explica algunas de las formas en las que se fueron articulando las narrativas en torno al llamado “arte costarricense” no solo a través del coleccionismo estatal, sino también por medio de exposiciones y publicaciones. De manera similar, se aborda el modo en el que inició la construcción de lo que se llegó a designar “arte centroamericano contemporáneo”. Para eso, se escogieron exposiciones que permitieran comprender las políticas de representación en las tres instancias en estudio.

La intención de esta investigación es comprender cuáles han sido los condicionantes y contextos en los que se han generado las políticas públicas en torno al arte y sus discursos, y cómo ha sido mediada la representación de “lo nacional” y del “arte contemporáneo centroamericano” en el arte. Indagar sobre el proceso de conformación de las colecciones estatales permite, a su vez, determinar la influencia y el poder ejercidos, desde ciertos sectores, para legitimar, validar y oficializar discursos, tendencias y temáticas y propiciar, así, el arraigo de unos mitos en detrimento de otros. Al estar determinado por las diferentes gestiones, este proceso revela las formas en las que se han abierto espacios en los museos para darles cabida a propuestas oficialistas, alternativas, discrepantes y emergentes.

La expectativa tras este trabajo es que sea un aporte valioso para concretar las políticas que deben seguir los museos estatales con respecto a la adquisición y acopio de obras de arte. También, esta investigación podría contribuir en la discusión sobre las responsabilidades de las instituciones museísticas en torno a sus enunciados expositivos y acerca de la necesaria renovación constante de sus exhibiciones para que puedan dialogar con la sociedad de su tiempo. Al conocer aspectos sobre el perfil de las colecciones o sobre el “corpus simbólico” de cada una, podrían pensarse nuevas maneras de vincularlas temáticamente con problemáticas concretas de la sociedad a la que interpela y no ser, solamente, un grupo de objetos patrimoniales de valor estético aislado de la vida cotidiana de los costarricenses.

Tras concluir el proceso de investigación, queda la agradable sensación de haber contado con un grupo de personas que, de distintas maneras, aportaron y colaboraron durante el proceso; mi más profundo agradecimiento a todas ellas.

De manera especial, se le agradece a Edgardo Moreno. Más que esposo y amigo, fue un solidario y paciente escucha, asiduo lector y sabio consejero. A los hijos y a la familia, gracias por acompañarme en el proceso y siempre estar ahí en las disertaciones. A María José Monge, le doy las gracias por

ser acuciosa lectora del manuscrito, el cual enriqueció con sus comentarios. Ella, junto con Adriana Collado, se convirtieron en interlocutoras y oyentes de los razonamientos durante el proceso de investigación. A las dos, muchas gracias por su solidaridad, tolerancia y entrañable amistad.

Un agradecimiento especial a David Díaz Arias por su invaluable tiempo y su disposición siempre abierta de brindarme acertados y agudos comentarios sobre un tema nuevo para todos. A Víctor Hugo Acuña y a Ronny Viales, muchas gracias; ambos fueron determinantes para entender e integrar aspectos que muchas veces eran invisibles.

A Patricia Sequeira, del Posgrado en Historia, gracias por su siempre amable disposición y apoyo en todo el proceso de la maestría.

Es necesario agradecer, especialmente, a todo el personal que facilitó el acceso expedito a la información en las diferentes instituciones: en el Banco Central, a Yáyner Sruh Rodríguez, del Área Gestión del Conocimiento, y a Alberto Richmond, del Departamento de Servicios Institucionales de la División Administrativa del Banco Central; en los Museos del Banco Central, a Pilar Herrero, Alejandra Triana y, en especial, a Cinthia Cuadra; en el Museo de Arte Costarricense, a Xinia Trejos y a Vivian Solano; en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, a Fabricio Meza, María José Chavarría y Antonieta Sibaja. Además, les agradezco a todos aquellos que me asistieron en el Archivo Nacional, en el Centro de Documentación de la Asamblea Legislativa y en la Biblioteca Nacional. También les agradezco a Samuel Rovinsky, a Ligia Kopper y a Eduardo Faith por darme el acceso a valiosos documentos de su posesión. Un agradecimiento muy especial a todas las personas que me cedieron su valioso tiempo para entrevistas. Gracias por compartir conmigo sus memorias, criterios y experiencias de primera mano; fueron de gran valor para este trabajo.

Finalmente, quiero agradecer, de manera especial, a la Florida Ice & Farm Co. por el reconocimiento otorgado con el premio Aportes a la calidad y a la excelencia 2009 que permitió financiar, parcialmente, este proyecto. Gracias por apoyar, durante varios años, la investigación en nuestro país.

CAPÍTULO I

PANORAMA GENERAL

LOS CONTEXTOS POLÍTICOS, CULTURALES Y SOCIOECONÓMICOS DE COSTA RICA

Tal y como lo ha mostrado la literatura sobre la historia de Costa Rica,¹⁰ el país vivió un auge económico y social desde 1950 hasta 1980. Este periodo, denominado por algunas personas como “la edad de oro” del desarrollo costarricense, fue producto de las transformaciones políticas internas que le permitieron al país beneficiarse de la expansión económica internacional tras la Segunda Guerra Mundial. Fue durante este periodo que, de forma paralela al aumento de la población, se dio un protagonismo de la clase media y el surgimiento de una clase burguesa ilustrada aficionada a coleccionar arte de forma privada. Este tipo de actividad fue precursora de la que, más tarde, asumiría activamente el Estado costarricense.

10 Iván Molina y Steven Palmer, *Historia de Costa Rica: breve, actualizada y con ilustraciones* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000); Iván Molina y Steven Palmer eds., *The Costa Rican reader. History, culture and politics* (North Carolina: Duke University Press, 2004); Rovira, *La democracia*; Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia contemporánea de Costa Rica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002); Juan Rafael Quesada Camacho, ed., *Costa Rica contemporánea: raíces del estado de la nación* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica / Proyecto Estado de la Nación, 2009).

A partir de 1980, Costa Rica enfrentó una crisis económica que transformó las políticas de bienestar del Estado. Las nuevas medidas económicas y políticas fueron, cada vez más, de corte neoliberal. De forma paralela a estas transformaciones económicas, se aceleraron las negociaciones entre varias elites políticas nacionales que dieron pie al surgimiento del bipartidismo que dominó la política nacional durante la siguiente década. Para 1990, Costa Rica ya mostraba un nuevo estilo nacional de desarrollo que enfatizaba en el fortalecimiento del mercado como integrador de la vida social, hecho que produjo un debilitamiento de la clase media característica del periodo anterior. El modelo de la economía de mercado fue alterando y modificando los vínculos económicos entre la sociedad costarricense, así como las relaciones sociales, sus hábitos de consumo y aspectos generales de su cultura. Las tradiciones culturales del país perdieron correspondencia con la realidad vivida y, gradualmente, el régimen político democrático representativo perdió legitimidad.

Palmer y Molina indican que, a pesar de que Costa Rica ha experimentado transformaciones dramáticas en los ámbitos políticos, económicos y socio-culturales, la Costa Rica de la década de 1980 representa una continuidad con respecto a los periodos anteriores en lo que respecta a la llamada “particularidad tica”. Esta característica ha permitido enfrentar el proceso de transformaciones por medio del manejo y la resolución de conflictos de una forma moderada que dio pie a una transición sociocultural y económica menos dramática que en otras latitudes. Esta característica “tica” se fortaleció, desde la década de 1950, sobre las bases institucionales de la vida nacional democrática.¹¹ Para abarcar a la Costa Rica contemporánea, se utilizaron los Informes del Estado de la Nación, ya que proporcionan una visión panorámica de lo político, económico, social y ambiental del país en las últimas décadas, aspectos con amplias repercusiones en el ámbito cultural.¹²

POLÍTICAS CULTURALES EN COSTA RICA

Las publicaciones relacionadas con el tema de las políticas culturales en el país son escasas y, en general, reseñan cuáles han sido aquellas que el Estado

11 Molina y Palmer, *Historia de Costa Rica*; Iván Molina, *Costarricense por dicha*.

12 Informes del Estado de la Nación, 2000-2007, <http://www.estadonacion.or.cr/index.php/biblioteca-virtual/costa-rica/estado-de-la-nacion/sinopsis/sinopsis-anteriores/informe-vi>

ha impulsado. Básicamente, estos trabajos han aportado datos sobre la estructura administrativa y financiera del MCJD y acerca de las instituciones y programas creados por las distintas administraciones desde 1971.¹³

Un trabajo presentado por Eugenia Zavaleta en el 2008 aporta datos sobre las leyes y decretos del Estado costarricense dedicados a la promoción de las actividades artísticas.¹⁴ Este documento permite localizar fuentes primarias para observar la discursividad oficial del Estado a partir de 1963. Este estudio de Zavaleta, que luego se incorporó como un capítulo en su trabajo de tesis, contribuyó al análisis de las mediaciones políticas, intereses y discursos oficiales sobre la valoración, percepción e importancia asignadas al sector cultural por parte del Estado en las diferentes administraciones presidenciales. Por su parte, la tesis de Flory Fernández sitúa los procesos que ha pautado el MCJD desde 1971 en la elaboración de políticas culturales públicas y la efectividad de estas con respecto a la diversidad cultural y la construcción permanente de las identidades.¹⁵ Señala la ausencia de políticas culturales de largo plazo, así como la debilidad del sistema administrativo, de recursos humanos y económicos. Su estudio es minucioso y hace referencia a la clase de retórica utilizada por los gobiernos alrededor del tema la cultura. Hace énfasis en la retórica presidencial usada durante las campañas electorales y la forma en que esta se transforma, posteriormente, desde la Presidencia. La autora también presenta los Planes Nacionales de Desarrollo del sector cultural de cada administración, lo que significa un valioso aporte de recopilación.

Las investigaciones realizadas por Rafael Cuevas Molina proporcionan un panorama amplio para observar el desarrollo histórico de las políticas culturales públicas en Costa Rica y su vinculación con las políticas sociales del Estado costarricense. El autor discute sobre la tendencia y el trasfondo ideológico tras las diversas iniciativas estatales en distintos periodos desde 1948 hasta 1990.¹⁶ En resumen, Cuevas afirma que las políticas culturales que emanan de la gestión del Estado incorporan los intereses de un pequeño

13 Samuel Rovinsky, *Política Cultural en Costa Rica* (París: UNESCO, 1977).

14 Eugenia Zavaleta Ochoa, "Leyes y decretos: una postura estatal en la cultura y en la formación de un mercado de arte en Costa Rica (1959-2005)", Memoria del IX Congreso Centroamericano de Historia, julio, 2008.

15 Flory Fernández Chaves, "El Premio Nacional Joaquín García Monge: un análisis de su efectividad como política cultural del Estado costarricense durante el último tercio del Siglo XX" (tesis doctoral, Universidad de Costa Rica, 2002).

16 Rafael Cuevas Molina, *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-90)* (San José: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, 1998). Rafael Cuevas Molina, "Cultura y Educación". En *Costa Rica contemporánea*, 241-282.

sector dominante que procura lograr legitimidad y/o consenso en torno a determinado proyecto político. Estas políticas, aunque tienen antecedentes en 1940, inician de manera más puntual desde 1948 y muestran una tendencia paralela a las políticas sociales. El autor afirma que estas se apoyaron en una ideología intervencionista propia de un sistema político que privilegió el consenso, sobre la represión o la coerción, para instaurar su hegemonía.

Cuevas identifica tres tipos de políticas culturales a partir de 1948 y hasta el fin del Estado de bienestar: las de difusión o extensión cultural, las de mecenazgo y las de promoción. De 1948 a 1978, se creó una serie de instancias que proveyó de una base institucional a las políticas de mecenazgo y difusión establecidas, acciones que respondieron a la necesidad de cooptar sectores específicos del campo cultural. Específicamente, las políticas culturales formaron parte del proyecto político del Partido Liberación Nacional y se inscribieron como una estrategia para estimular y fortalecer los sectores medios de la población. El mecenazgo se dirigió, esencialmente, a los creadores especializados en manifestaciones artísticas y se llevó a cabo mediante la creación de instituciones culturales, becas y leyes. Tenía el objetivo de proteger y estimular la creación artística, lo que permitió el desarrollo de grupos de artistas e intelectuales que se beneficiaron del mecenazgo y de nuevas posibilidades de empleo generadas por las instituciones estatales. Seguidamente, las políticas de promoción y difusión iniciaron de forma más dirigida a partir de la década de 1980; esto respondió, en gran medida, a los planes que tenía la oposición política de crear una plataforma similar a la del Partido Liberación Nacional en el sector cultural. Las premisas, entonces, giraron en torno a la promoción humana y a la descentralización con lo que se propuso estimular la creación cultural favoreciendo las manifestaciones populares.

En resumen, Cuevas afirma que el Estado ha intervenido el campo cultural costarricense, lo cual otorgó un alto grado de legitimidad a los productores artísticos y a las instituciones que ha creado. Tradicionalmente, el aval estatal y de las instancias oficiales ha sido esencial para la legitimación social con respecto a lo que produce el campo cultural y, aunque estas acciones han institucionalizado la práctica cultural, su intervención también ha implicado la neutralización de los espacios alternativos de resistencia o de ruptura que terminan siendo cooptados por el Estado.

Por su parte, en su tesis sobre el MADC, María José Monge, basada en autores como Néstor García Canclini,¹⁷ plantea que las políticas culturales

17 Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina* (México D.F.: Grijalbo, 1987), 19.

deben ser entendidas como todas aquellas intervenciones realizadas por cualquiera de los actores involucrados en un ámbito cultural específico en el que actúa, ya sea este estatal, independiente o privado. En ese sentido, Monge argumenta que el análisis de Cuevas se enmarca en un modelo que entiende las políticas culturales como todas aquellas acciones impulsadas por el Estado con el consenso de la sociedad civil, pero no contempla otras intervenciones fuera del ámbito público. Por eso, de acuerdo con Monge, el enfoque de Cuevas se relaciona con el ámbito de las políticas públicas de índole cultural. Señala que la formulación de políticas culturales públicas en Costa Rica no ha sido una práctica sistemática y que lo que ha primado es el desarrollo de líneas de acción mediadas de forma implícita por orientaciones políticas que buscan la afirmación de algunas legitimidades.¹⁸

Con el objetivo de conocer idearios sobre la cultura durante la década de 1970, también se utilizaron algunas memorias de personajes claves de la década de 1970 en el medio cultural y una edición de entrevistas a estos, realizada por Rafael Cuevas.¹⁹

HISTORIA DEL ARTE, COLECCIONES Y MUSEOS EN COSTA RICA

Según amplía la ya mencionada investigación de Raabe, las publicaciones y los trabajos dedicados específicamente a la historia del arte de Costa Rica han sido determinantes para la construcción de narrativas sobre el arte en el país. Cabe resaltar dos publicaciones relevantes sobre la historia del arte de Costa Rica que fueron escritas por Carlos Francisco Echeverría. Así, *8 artistas costarricenses y una tradición* e *Historia crítica del arte costarricense* proporcionan una base para analizar el contexto en el que se desarrollaron algunos artistas, en especial aquellos de la llamada generación nacionalista. El análisis de Echeverría aborda a los artistas por separado, es decir, es de carácter monográfico. Mientras que, por un lado, estudia los aspectos que vinculan a los artistas con corrientes y estilos artísticos europeos y

18 María José Monge, “Relaciones constituyentes. Un caso de estudio sobre el ejercicio político y la implementación de políticas culturales en las artes visuales costarricenses” (tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, 2007).

19 Guido Sáenz, *Piedra Azul: atisbos en mi vida* (San José: Editorial Costa Rica, 2003). Rafael Cuevas Molina, *Cultura y política en Costa Rica. Entrevistas a protagonistas de la política cultural en la segunda mitad del siglo XX* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2006).

norteamericanos, por el otro menciona los rasgos que les dan su carácter local.²⁰ Estas publicaciones son relevantes, particularmente, por la vinculación que tuvo Echeverría con dos de las colecciones e instituciones comprendidas en este estudio.

El caso de Luis Ferrero es excepcional. Como afirma Raabe, el libro *La escultura en Costa Rica* es el primer estudio sistemático de la historia del arte costarricense.²¹ Además de proporcionar datos y análisis sobre los artistas, y de resaltar la labor de algunos no muy conocidos, como José María Figueroa, Ferrero es uno de los pocos autores que cuestionó las posturas oficialistas que mediaron en el contexto artístico en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Incluso en sus libros sobre arte y arquitectura, introdujo, en sus análisis, temas políticos e ideológicos. Otro aspecto valioso de sus publicaciones sobre historia del arte reside en el hecho de que se refirió a prácticas artísticas alternativas del siglo XIX e inicios del XX como la caricatura, un tema no abordado por ningún otro autor. Finalmente, hizo referencia a la “conjuración del silencio” como una manera de ser del costarricense, quien evita la confrontación ante la disensión.²² Esta referencia, en particular, es de mucho interés para esta investigación y se menciona más analíticamente en las conclusiones.

Por su parte, Eugenia Zavaleta ha contribuido, mediante varias investigaciones académicas, al campo de la historia del arte del país. En uno de sus primeros trabajos, abordó el tema sobre las nueve exposiciones de artes plásticas que se realizaron en el *foyer* del Teatro Nacional de Costa Rica entre 1928-1937.²³ En la publicación, Zavaleta hace referencia a la forma en la que se instauró el tema del paisaje rural a través de las premiaciones de las exposiciones y de las propuestas modernas contrastantes con las académicas. Argumenta que la resolución de la reyerta entre académicos y modernos se resolvió en una especie de consenso que benefició a todos. Cabría mencionar que los valores que representaban a la oligarquía incidieron en la producción artística de esa época.

20 Carlos Francisco Echeverría, *8 artistas costarricenses y una tradición* (San José: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, 1977). Carlos Francisco Echeverría, *Historia crítica del arte costarricense* (San José: EUNED, 1986).

21 Raabe Cercone, *Historiografía de las artes visuales*, 113.

22 Luis Ferrero, *La Escultura en Costa Rica* (San José: Editorial de Costa Rica, 1973).

23 Eugenia Zavaleta Ochoa, “Las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’ (1928-1937) en Costa Rica”. Tomos I y II (tesis de posgrado, Universidad de Costa Rica, 1998).

A partir del trabajo de Zavaleta, se podría profundizar y ampliar sobre la manera en la los artistas que lideraron la invención de una “nación costarricense a través del arte”, propiciada por la visión de oligarquía liberal, fueron herederos de los discursos, valores, temas y motivos que esta privilegió. Sobre este trabajo en particular, vale destacar el despliegue de imágenes de obras de la época y un abordaje metodológico en el que aplicó técnicas y teorías de las ciencias sociales. Por ejemplo, en la investigación utilizó bases de datos de las fuentes primarias y tablas comparativas que permiten una síntesis de la información generada por el texto. Hasta donde conozco, este tipo de metodología no se había aplicado en la disciplina de la Historia del Arte en Costa Rica.

En otra publicación, Zavaleta expuso sus ideas sobre el arte abstracto en el país y analiza el carácter coyuntural de esta tendencia, argumento que permitió comprender la presencia de este tipo de obra en las colecciones estudiadas.²⁴

En el 2007, se publicó el catálogo de la segunda versión de la exhibición “Las posibilidades de la mirada: Representaciones en la plástica costarricense”,²⁵ una propuesta curatorial exhibida en su primera versión en el MAC en el 2003. Esta planteó una visión crítica en torno a aquellos imaginarios del arte costarricense oficializados por el MAC a través de sus exposiciones y publicaciones.²⁶ De manera crítica, la publicación incluye tópicos sobre las estrategias de representación, el poder y la política. Esta publicación fue clave para analizar los contenidos de las colecciones, así como para entender la forma en la que se ha construido la representación oficial de las artes costarricenses en el MAC.

El trabajo de Sila Chanto sobre el arte *naïf* en Costa Rica se enmarca en esta misma línea de pensamiento crítico. Chanto abordó la relación entre arte y política durante el periodo entre 1970 y 2006.²⁷ La autora plantea que el arte *naïf* es un concepto importado de la historia del arte de la modernidad europea y que este llegó a tener repercusiones en Costa Rica. Explica cómo el arte *naïf* en Costa Rica fue adquiriendo un grado de legitimación en concordancia con los posicionamientos internacionales en relación con la diversidad cultural y el

24 Eugenia Zavaleta Ochoa, *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica. 1958-1971* (San José: Museo de Arte Costarricense, 1994).

25 Tamara Díaz, *El trazo de las constelaciones. Miradas subjetivas* (San José: Perro Azul / Centro Cultural de España, 2003).

26 Museo de Arte Costarricense, *Las posibilidades de la mirada. Representaciones en la plástica costarricense* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 2007).

27 Sila Chanto, “Naïf en Costa Rica, la doble mirada de la ingenuidad (1970-2006)” (práctica de investigación maestría aplicada, Universidad Nacional / MCJD, 2006). Disponible en mi archivo personal.

multiculturalismo y explica la forma en la que el concepto fue variando para ingresar, como una posibilidad estética contemporánea, a partir de la década de 1990. Por medio del análisis de casos puntuales, Chanto extrapola el panorama de la cultura local con respecto al fenómeno político de legitimación cultural y su funcionamiento en el tiempo en torno a los conceptos de arte “culto” frente al marginal “ingenuo”. El trabajo de Chanto se utilizó en esta investigación como contrapunto para comprender la relación diferenciada que estableció el discurso oficialista entre 1970 y 1980 con respecto al tipo de arte legitimado para los museos en contraposición con el *naïf* como arte marginal.

Existen estudios que relacionan el arte con la identidad y con el Estado-nación desde una perspectiva crítica y cuestionan las bases fundacionales de la “comunidad imaginada”²⁸ y de la “la nación costarricense” que se tornó en la versión oficial de la representación “nacional” durante la primera mitad del siglo XX. Iván Molina, apoyado en la propuesta de Luis Ferrero y de Roberto Cabrera respecto al artista Enrique Echandi,²⁹ plantea un análisis sobre los mecanismos que organizaron al arte llamado “nacionalista” y el temor al repudio y a la falta de legitimación que padeció el medio local.³⁰ Existen otros aportes entre 1990 y el 2002, si bien no todos necesariamente relacionados con la producción artística, que han abordado esta problemática y explican la forma en la que se han instaurado algunos de los mitos fundacionales sobre la “particularidad” costarricense, sobre su pacifismo, democracia, el “lirismo optimista” y sobre la homogeneidad racial.³¹

28 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the origins and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1991).

29 Luis Ferrero, “La Costa Rica de finales del siglo 19”. En *La Quema del Mesón: Pintura centenaria del artista Enrique Echandi* (Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1996), 67-94. Roberto Cabrera, “Enrique Echandi, pintor de historia. Una aproximación iconográfica y referencial”, en *La Quema del Mesón: Pintura centenaria del artista Enrique Echandi* (Alajuela, Costa Rica: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1996), 17-52.

30 Iván Molina, “Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en Costa Rica (1890-1950)”. En *Re-visión de un siglo, 1897-1997: ciclo de conferencias sobre arte y sociedad* (San José: Museo de Arte Costarricense, 1998), 5-15. Iván Molina, “Plumas y pinceles. Los escritores y los pintores costarricenses: entre la cuestión social y la identidad nacional (1880-1950)”, *Revista de Historia de América*, n.º 124 (enero-junio 1999): 55-80.

31 Al respecto ver: David Díaz Arias y Víctor Hugo Acuña Ortega, “Identidades nacionales en Centroamérica: bibliografía de los estudios historiográficos”, *Revista de Historia*, n.º 45 (enero-junio 2002): 267-283. Víctor Hugo Acuña Ortega, “Historia del Vocabulario Político en Costa Rica. Estado república, nación y democracia (1821-1949)”. En *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, ed. por Arturo Taracena y Jean Piel (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995), 63-74. Steven Palmer, “Hacia la Auto-inmigración. El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930”. En *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica* ed. por Arturo Taracena y Jean Piel (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995), 75-85. Víctor Hugo Acuña Ortega, “La invención de la diferencia

Estos trabajos fueron usados como base para el capítulo sobre las colecciones referentes de cada museo. En particular, se utilizaron como respaldos conceptuales para referirse a la integración simbólica de comunidades imaginadas y a la representación nacional o regional para los casos de Costa Rica y de Centroamérica.³²

La bibliografía sobre museos de Costa Rica es escasa. Dentro de los pocos estudios existentes, está el de Pilar Herrero, el cual aportó un panorama general y datos concretos sobre la creación y gestión de los museos en Costa Rica y acerca del funcionamiento de la Dirección General de Museos (DGM).³³ Además, en su libro, Herrero presentó una evaluación preliminar de esas instancias y de su condición en el momento del estudio. Esta publicación fungió como base para identificar fuentes primarias y documentos oficiales sobre los museos en el país.

Un trabajo inédito de María José Monge y Esteban Calvo interesó de manera particular como modelo para realizar algunos de los análisis cuantitativos que se abordaron en esta investigación.³⁴ Por otra parte, el trabajo de tesis de Monge planteó un análisis integral del ejercicio político en el que media la

costarricense, 1810-1870”, *Revista de Historia*, n.º 45 (enero-junio 2002): 191-228. David Díaz Arias, “La invención de las Naciones en Centroamérica, 1821-1950 (ponencia, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana, 27-29 de octubre de 2004), http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=367. Steven Palmer, “A Liberal Discipline: Inventing Nations in Guatemala and Costa Rica, 1870-1900” (tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1990).

- 32 Álvaro Quesada, *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988). Steven Palmer, “Sociedad anónima, cultura oficial: inventando la nación en Costa Rica, 1848-1900”, en *Héroes al gusto y libros de moda: sociedad y cambio cultural en Costa Rica, 1750-1900*, ed. por Iván Molina Jiménez y Steven Palmer (San José: Editorial Porvenir / Plumsock Mesoamerican Studies, 1992), 169-205. Flora Ovares, *La Casa Paterna: Escritura y nación en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993). Ronny Viales Hurtado, “El Museo Nacional de Costa Rica y los orígenes del discurso nacional costarricense. (1887-1900)”, *Vínculos* 21, n.º 1 y 2 (1995): 99-123. Alexander Jiménez y Víctor Hugo Acuña, “La improbable nación de Centroamérica –apuntes para una discusión–” (ponencia, Biblioteca Valenciana. CSIC Instituto de Filosofía, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Valencia, 3-5 de marzo del 2003): 4. Álvaro Quesada, *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica 1840-1940* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998). Museo de Arte Costarricense, *Re-visión de un siglo, 1897-1997: ciclo de conferencias sobre arte y sociedad* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1998). David Díaz Arias, *La fiesta de la independencia en Costa Rica, (1821-1921)* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2007).
- 33 María del Pilar Herrero, *Los museos costarricenses: trayectoria y situación actual* (San José: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes / Dirección General de Museos, 1997).
- 34 Esteban Calvo y María José Monge, “La definición del patrimonio artístico costarricense y la noción de identidad cultural que le es inherente. El caso del Museo de Arte Costarricense” (práctica de investigación maestría, Universidad de Costa Rica, 2004). Disponible en mi archivo personal.

relación entre los artistas y la institucionalidad museística en el contexto del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) durante el periodo 1994-2006.³⁵ Monge profundizó en el análisis de esas relaciones, así como en la incidencia de ese museo en la definición de políticas culturales en el ámbito de las artes visuales contemporáneas. Aunque no hace referencia explícita a la colección del MADC, este trabajo proporcionó un referente esencial sobre este museo, en particular, y sus políticas en torno al arte contemporáneo.

Otras publicaciones editadas como memorias de encuentros del sector cultural de Costa Rica ofrecen interesantes aproximaciones analíticas y de reflexión sobre las políticas culturales y las visiones y apreciaciones de algunos gestores culturales.³⁶

LOS ACTORES

Tomando en cuenta que las colecciones de arte están determinadas por las acciones y mediaciones políticas y profesionales de individuos que han seleccionado y les han asignado un valor a los objetos que integran las colecciones, se han utilizado ciertos parámetros de la historia cultural. En ellos se conceptualiza al individuo como un ente inscrito en el seno de ciertas observancias y regulaciones que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece. Estas regulaciones se tornan en el lugar central desde donde se articulan las representaciones y prácticas sociales del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y conductas del grupo social.

Roger Chartier afirma que es necesario comprender las formas y estrategias de resistencia, tensiones y diferencias que utiliza una sociedad para aceptar o negociar nuevas maneras de estar en el mundo. Para lograr un acercamiento a estos mecanismos, es necesario escoger escenarios en donde se puedan “leer” los procesos de la conformación y ordenamiento de los nuevos

35 Monge, *Relaciones constituyentes*.

36 Jesús Oyamburu y Miguel Ángel González, coords., *Cambio de época y producción cultural desde Costa Rica* (San José: Embajada de España / Centro Cultural Español, 1997). Alexander Jiménez y Jesús Oyamburu, comps., *Costa Rica imaginaria* (Heredia: EFUNA, 1998). Jesús Oyamburu, coord., *Visiones del sector cultural en Centro América* (San José: Embajada de España en Costa Rica / Centro Cultural de España, 2000). TEOR/éTica, *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas* (San José: Publicaciones TEOR/éTica, 2001). Tamara Díaz, ed., *Situaciones artísticas latinoamericanas* (San José: Publicaciones TEOR/éTica, 2005).

comportamientos sociales y las formas en las que se transforman las políticas sobre el conocimiento.³⁷ En este sentido, las redes sociales conformadas en torno al devenir de los museos y sus colecciones suponen un escenario ideal para este tipo de observaciones. Chartier afirma que la intención es enlazar los modos de pensamiento con las condiciones espacio-temporales que han autorizado y legitimado su producción. Por eso, habría que analizar los condicionantes socioeconómicos, políticos y culturales desde donde se han organizado las producciones intelectuales y las artísticas que, a su vez, han generado las prácticas del coleccionismo estatal en Costa Rica.

Para abarcar el marco de acción de los actores que han gestionado las instituciones estatales, se decidió utilizar la noción de “campo” propuesta por Pierre Bourdieu, la cual cruza la investigación como telón de fondo. Aunque no se trabajará como marco de análisis único, se incorporará a la investigación para ayudar a comprender el grado de particularidad de la producción artística como un sistema que se rige a partir de algunas reglas particulares al campo. Esta noción, en palabras del mismo autor, se entiende de la siguiente manera:

Pensar en términos de campo es pensar relacionamente... Y continúa: ...lo que existe en el mundo social son relaciones -no interacciones o lazos intersubjetivos entre agentes sino relaciones objetivas que existen “independientemente de las conciencias y de las voluntades individuales”, como decía Marx. En términos analíticos, un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).”³⁸

Esta noción es fundamental para comprender la lógica del campo artístico y político que determina el devenir de las colecciones estatales, ya que los personajes involucrados en la toma de decisiones sobre el coleccionismo y la representación de las artes no están desvinculados de sus intereses y relaciones sociales. En ese sentido, Chartier afirma que es necesario restituir lo que

37 Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1992).

38 Pierre Bourdieu, y Loïc Wacquant L. Una invitación a la sociología reflexiva (Buenos Aires: Paidós, 2005), 150. Pierre Bourdieu, *La Distinción* (Madrid: Santillana, 2000), 169-253.

subyace bajo las prácticas visibles o los discursos conscientes emitidos para determinar aquello que les da razón. Aplicando estos conceptos, podría determinarse cuál ha sido la “gramática oculta” o “inmersa” de las acciones para determinar las mediaciones sociales y los condicionantes históricos y políticos que han articulado las colecciones de las tres instituciones en cuestión.

FUENTES Y ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Las fuentes utilizadas para esta investigación son de diversa índole y se trabajaron de manera diferenciada integradas en un marco metodológico general.

Como base fundamental de la investigación, se utilizaron las bases de datos en formato digital (Excel® y FileMaker®) de las colecciones de las tres instituciones, así como los diversos inventarios realizados por cada entidad. Al respecto, cabría mencionar que, a pesar de la vasta información que contienen, existen grandes vacíos en los datos que proporcionan, lo que dificultó el análisis planificado inicialmente. Por ejemplo, en ocasiones, no existen referencias básicas sobre los artistas o las fechas de ejecución y de ingreso de las obras. En las bases del MAC y del BCCR, raramente se indica la fecha en la que ingresó la obra a la colección o si esta fue adquirida o donada. Específicamente, en la base de datos del MAC no existen apuntes sobre la nacionalidad de muchos artistas, sobre todo de los extranjeros, y las imágenes de las obras son muy pocas. Dicha carencia, en especial dificultó el análisis de esta colección en particular. Además, un número considerable de obras aún no había sido registrado en el momento de la solicitud. Este tipo de faltante fue tomado en cuenta y se hizo la debida aclaración durante el proceso. Sin embargo, a pesar de las carencias señaladas, las tres bases de datos exhiben una situación óptima para la cuantificación y proporcionan, en general, un buen escenario para conocer y analizar sus contenidos de acuerdo con la metodología diseñada para esta investigación.

La primera fase para trabajar con estos documentos consistió en incorporar la mayor cantidad de información posible a las bases de datos originales. Para la búsqueda, y con la intención de observar el proceso de desarrollo y conformación de cada una y lograr relacionar el proceso con el contexto histórico, se le dio especial énfasis a la localización de las fechas de ingreso de las obras en las tres colecciones. Esta aproximación se hizo con el objetivo de determinar las valoraciones asignadas a dichas obras en el momento

de su adquisición. Luego, para examinar los contenidos de cada una y lograr formular criterios en torno a su composición y perfil, se utilizaron métodos cuantitativos que fueron procesados, posteriormente, con análisis cualitativos para su explicación y análisis interpretativo. En lo esencial, las bases de datos no fueron alteradas en cuanto a números de registro, nombre de obras, etc., sin embargo, al enriquecerlas con nueva información, se crearon nuevas bases de datos. La información de cada una fue estandarizada para facilitar la comparación de los contenidos entre ellas.

Otra fase fue la contestar algunas preguntas tales como: ¿cuál es la temporalidad de cada colección?, ¿cuántas obras tienen cada una? y ¿cuántos artistas la componen? Los datos obtenidos fueron, primero, sometidos a un análisis descriptivo estadístico comparativo aplicando cinco niveles de análisis individuales. Luego, se llevó a cabo un análisis comparativo de las políticas de coleccionismo y de representación de cada institución por medio de las siguientes preguntas: ¿cómo están compuestas las colecciones según años de ingreso de las obras?, ¿cómo están compuestas las colecciones por año de realización de las obras?, ¿cuántas obras tienen por artista y qué porcentaje supone este número dentro la colección?, ¿cuál artista, artistas o grupos están más representados en cada una? y ¿cuáles artistas tienen obras en las tres colecciones? Cada una de estas preguntas fue procesada, comparativamente, para generar cuadros y gráficos. Seguidamente, se procedió a hacer un análisis cualitativo o interpretativo de los resultados. Los objetivos fueron: conocer las colecciones a fondo y descifrar asuntos claves sobre los condicionantes políticos, sociales y culturales del contexto en el que algunas de las obras ingresaron a las colecciones. Chartier señala la importancia de poder “relacionar los pretendidos objetos...con las prácticas fechadas y raras que los objetivan y explicar estas prácticas, no a partir de un motor único, sino a partir de todas las prácticas vecinas sobre las cuales se apoyan”.³⁹

La presencia de los distintos artistas en las colecciones se abordó agrupándolos por generaciones y años de nacimiento y a partir de la producción artística que los define. El objetivo fue determinar y visualizar, mediante gráficos, los periodos de mayor representación generacional en las colecciones. La clasificación fue hecha de la siguiente manera: los nacidos entre 1840-1895, los nacidos entre 1896-1925, los nacidos entre 1926-1940,

39 Chartier, *El mundo*.

los nacidos entre 1940-1950, los nacidos entre 1950-1960, los nacidos entre 1960-1970 y los nacidos entre 1970-1980.

Otra fuente fue el conjunto de leyes y decretos del Estado de Costa Rica. Este corpus ha establecido no solo el perfil legal de las instituciones museísticas en estudio, como indicador de la existencia de una política estatal, sino también el tipo de acción que se ha promovido con respecto al coleccionismo y a la difusión y estímulo de la producción artística. Para profundizar en este tema, se revisaron las actas de la Asamblea Legislativa. Estas se abordaron desde un análisis cualitativo de acuerdo con el momento histórico en el que se llevaron a cabo y determinando la relevancia y el impacto que han tenido sobre las acciones específicas en los museos y sus colecciones. Este análisis permitió observar las políticas específicas que han sido emitidas por medio de las leyes y decretos, el contexto en el que se hicieron y el tipo de políticas culturales de los gobiernos que las propiciaron. Particularmente, las leyes de creación de cada museo especifican las potestades y las misiones asignadas a cada uno, lo que permitió contextualizar y ponderar la manera en la que iniciaron sus colecciones. Con el análisis cualitativo de las actas de la Asamblea, las cuales fueron particularmente valiosas por la discusión que se dio en ellas, se confrontó la situación política y socioeconómica del país, estableciendo vínculos de relación con el ámbito de cultura. De estos documentos, también derivó un análisis de contenido y de discurso, lo que permitió contrastar los diferentes tipos de ideología, ideografías sociales y opiniones sobre el tipo de política cultural aplicada.

Otra fuente fueron las actas de las juntas administrativas de los museos, las que proporcionaron algunas fechas y datos que no están incluidos en las bases de datos oficiales de las colecciones. Como es de suponer, algunos de estos documentos no se encontraron de forma expedita, por lo que se hizo una selección de aquellos años en los que se registró la adquisición o el ingreso del mayor número de obras.

Para el análisis de los pronunciamientos de los museos a través de sus colecciones, se aplicó un análisis cualitativo a una selección de catálogos o folletos de las exposiciones.

Como complemento de las fuentes primarias escritas, se utilizaron fuentes testimoniales y orales, particularmente las de aquellos gestores, artistas y funcionarios que podían aportar información directa sobre los distintos temas, tales como los criterios de gestión, los conceptos sobre las instituciones,

las fechas de ingreso de obras, las concepciones del periodo y las concepciones en torno a las obras, al arte y otros. La ventaja de este tipo de fuente testimonial reside en que casi todos los involucrados están aún con vida y son personas accesibles y localizables. Se realizaron veinte entrevistas a directores, curadores, gestores, ministros, presidentes de juntas directivas y funcionarios en general.

Las entrevistas y los testimonios se utilizaron como fuente para recaudar información participante de relevancia para el estudio. Para ello, se hicieron entrevistas que se adecuaron al tipo de testimonio requerido del entrevistado. La lista de las personas se hizo de acuerdo con las necesidades y los vacíos de información que surgieron durante la investigación. Estas entrevistas también fueron utilizadas como triangulación metodológica. Los resultados fueron confrontados con diversas fuentes como la prensa escrita, otros testimonios o los archivos de los museos.

Como fuente complementaria, se utilizó la prensa escrita para observar el contexto en momentos puntuales, tal como el día en el que se inauguró alguna de las instituciones estudiadas y las fechas en las que se llevaron a cabo exposiciones o donaciones de obras entre 1970 y 2006. Así, se determinó cómo fueron percibidas esas acciones en su momento. En particular, se revisó el diario *La Nación* y el *Semanario Universidad* desde 1970 hasta el 2006; esto por ser los periódicos que, de forma más sistemática, cubren los aspectos relacionados con el arte.

La prensa escrita se abordó con métodos cualitativos para determinar y conocer las opiniones de los periodistas y del público con respecto al arte y a eventos como la inauguración de los museos, exposiciones y acontecimientos relevantes en torno a dichas instituciones. Una vez identificadas y recolectadas estas fuentes, se analizaron los contenidos ideológicos desde métodos cualitativos. Se contrastaron los artículos con otros documentos de la época; es decir, se llevó a cabo un análisis sincrónico con otros eventos que tuvieron lugar para determinar el tipo de imaginario que se construyó a través de los discursos emitidos por la prensa y de la ideologización que se tenía de los museos.

Se analizaron actas y dictámenes curatoriales, pero el resultado no fue el esperado. A pesar de la relevancia que deberían tener estos documentos, las justificaciones sobre la aceptación o el rechazo de una obra para las colecciones no presentan argumentos técnicos de peso que merezcan un análisis, por lo que no fueron utilizadas de manera significativa para la investigación.

En la estrategia metodológica utilizada se contemplaron formas para abordar el método comparativo; este se aplicó a dos temas. El primero fue establecer las particularidades de la génesis de cada institución para luego poder compararlas a partir de sus especificidades individuales. Aunque fueron creadas en diferentes periodos históricos y son muy distintas entre sí, se tomó en consideración que comparten políticas estatales que las legitiman.⁴⁰ La segunda materia fue la de las colecciones; en esta se analizaron, comparativamente, los procesos de conformación, los contenidos, la presencia de artistas, los temas y el tipo de obra en cada una.

Al inicio de la investigación, se determinó que existe una relación intrínseca entre las instituciones, sus colecciones, los individuos que intervinieron en los procesos y los cambios en las apreciaciones del mundo y del entorno desde la visión de los artistas. Para realizar el análisis de esta dinámica, se propuso una caracterización de las “percepciones de valor”, según lo aplica Susan Pierce, en referencia a las distintas formas de apropiación del mundo simbólico emitidas en las leyes e instituciones estatales en estudio.⁴¹ Para ello, se analizó la evolución de los conceptos en el tiempo.⁴² Stefano Bartolini sugiere posibilidades metodológicas para integrar el estudio comparativo sincrónico o *cross-sectional* y la comparación de las variaciones derivadas de observaciones a lo largo del tiempo.

Para establecer el análisis comparativo de esta varianza, Bartolini propone organizar las variables por medio de la formulación de una matriz de datos con el fin de situar las dimensiones (espaciales y/o temporales) de variación y la identificación de las unidades y de sus propiedades, así como las características de la estrategia de investigación que resulta de esa combinación.⁴³ Lo primero fue identificar las unidades temporales de análisis o de periodización que comprenden variables vinculadas con las percepciones y políticas de valor.⁴⁴

Lo anterior se complementa con lo propuesto por Chartier, quien sugiere restituir, bajo las prácticas visibles o los discursos conscientes, la “gramática

40 Antoine Prost, *Doce lecciones sobre la historia* (Madrid: Cátedra, 2001), 196.

41 Pierce, *On collecting*, 360.

42 Stefano Bartolini, “Tiempo e investigación comparativa”. En *La comparación en las ciencias sociales*, comp. por Giovanni Sartori y Leonardo Morlino (Madrid: Alianza, 1994), 105-150.

43 *Ibid.*, 111-112.

44 *Ibid.*, 124.

oculta” que les da razón a dichas prácticas. Aplicando estos conceptos, se pudo determinar cuáles fueron las gestiones no visibles que fueron perfilando y conformando las colecciones de las tres instituciones museísticas y que habían mediado sus exposiciones. Con esto se propuso unir los “sistemas de pensamiento” sobre el arte, la cultura y la práctica artística con las condiciones del contexto que han autorizado su producción y determinado, de alguna forma, su gestión.

Esta es una muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo
en la [Librería UCR](#).

LIBRERÍA

UCR