

**Museo de Arte y Diseño Contemporáneo: orígenes,
desarrollo institucional y contexto de un museo en
movimiento**

*Museo de Arte y Diseño Contemporáneo: Origins, Institutional
Development, and the Context of a Museum in Motion*

Daniel Soto Morúa

DOI 10.15517/es.v85i3.12745



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

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo: orígenes, desarrollo institucional y contexto de un museo en movimiento

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo: Origins, Institutional Development, and the Context of a Museum in Motion

Daniel Soto Morúa¹
Universidad Estatal a Distancia
San José, Costa Rica

Recibido: 14 de mayo de 2025

Aprobado: 4 de mayo de 2026

Resumen

Introducción: Fundado en 1994, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica (MADC) surgió en un contexto centroamericano marcado por la fragilidad institucional y la limitada infraestructura para el arte contemporáneo. **Objetivo:** Se busca analizar la evolución del MADC a partir de su contexto regional, las políticas culturales costarricenses, su proceso fundacional, las tensiones conceptuales y disciplinares entre arte y diseño, y sus prácticas curatoriales. **Métodos:** Se emplea una metodología cualitativa documental y analítica que articula revisión bibliográfica, análisis de archivos institucionales y normativas culturales, así como el examen crítico de programas y estrategias desarrolladas entre 1994 y 2019. La experiencia del autor como curador en jefe se incorpora como fuente analítica situada, contrastada y problematizada. **Resultados:** El análisis evidencia que el MADC se configura como un dispositivo de política cultural que articula arte y diseño, generando tensiones disciplinares y reconfiguraciones en sus estrategias curatoriales y de circulación. **Conclusiones:** El MADC se consolida como una institución en movimiento, cuyo modelo híbrido y experimental ha incidido de manera significativa en el campo museístico costarricense y centroamericano, evidenciando tanto su potencial como sus vulnerabilidades estructurales.

¹ Comunicador social en la Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica. Máster Propio en Museología por la Universidad de Granada, España. ORCID: 0009-0001-8172-382X. Correo electrónico: dsoto@uned.ac.cr

Palabras clave: museo; museología contemporánea; institución pública; prácticas curatoriales; políticas culturales

Abstract

Introduction: Founded in 1994, the Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica (MADC) emerged within a Central American context marked by institutional fragility and limited infrastructure for contemporary art. **Objective:** The paper seeks to analyze the evolution of the MADC in relation to its regional context, Costa Rican cultural policies, and founding process, as well as the conceptual and disciplinary tensions between art and design and its curatorial practices. **Methods:** A qualitative, documentary, and analytical methodology is employed, combining a review of relevant literature, an analysis of institutional archives and cultural regulations, and a critical examination of programs and strategies developed between 1994 and 2019. The author's experience as chief curator is incorporated as a situated analytical source, critically examined and problematized. **Results:** The analysis shows that the MADC is configured as a cultural policy apparatus that articulates art and design, generating disciplinary tensions and reconfigurations in its curatorial and circulation strategies. **Conclusions:** The MADC has consolidated itself as an institution in motion, whose hybrid and experimental model has had a significant impact on the Costa Rican and Central American museological field, revealing both its potential and its structural vulnerabilities.

Keywords: museum; contemporary museology; public institution; curatorial practices; cultural policies

Centro-América²: una isla desierta para la visibilización cultural

El presente artículo tiene como objetivo analizar la evolución del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) a partir de su contexto regional, las políticas culturales costarricenses, su proceso fundacional, las tensiones conceptuales y disciplinares entre arte y diseño, así como sus prácticas curatoriales. Para ello, se emplea una metodología cualitativa de carácter documental y analítico, basada en la revisión bibliográfica, el análisis de archivos institucionales y normativas culturales, así como en el examen crítico de programas y estrategias desarrolladas entre 1994 y 2019. Además, la experiencia del autor como curador en jefe se incorpora como una fuente analítica situada, contrastada y problematizada. A partir de este enfoque, el artículo se estructura en distintos apartados que abordan el contexto regional, el caso costarricense, la configuración institucional del museo y sus principales estrategias de desarrollo.

A finales del siglo XX, el panorama museístico y de las artes visuales en Centroamérica se caracterizaba por una marcada fragilidad institucional, una limitada articulación regional y una escasa presencia de políticas culturales orientadas a la producción y circulación del arte contemporáneo. A diferencia de otros contextos latinoamericanos, la región carecía de museos públicos especializados en lenguajes contemporáneos, lo que restringía la visibilidad, legitimación y profesionalización de las prácticas artísticas emergentes.

En este escenario, la exhibición y mediación del arte reciente recaían mayoritariamente en galerías privadas, iniciativas aisladas o esfuerzos individuales, sin una infraestructura pública sólida que garantizara continuidad, documentación y proyección regional. Analizar la aparición de instituciones culturales en este contexto permite comprender no solo procesos locales, sino también las formas en que el Estado y sus políticas culturales han intervenido —o se han ausentado— en la configuración del campo artístico centroamericano. La [Tabla 1](#) sintetiza la presencia de museos de arte en Centroamérica durante la década de 1990 y permite dimensionar la limitada infraestructura pública dedicada a las artes visuales contemporáneas en la región.

² Al hablar de su obra, el artista salvadoreño Simón Vega menciona recurrentemente a Centro-América, escrito así, separado, como una forma de referirse a una región desunida y heterogénea. El término fue utilizado en conversaciones y entrevistas de trabajo durante el proceso curatorial de la exposición “Exploraciones espaciales del Tercer mundo”, presentada en el MADC en 2017 y curada por Soto Morúa.

Tabla 1. Museos centroamericanos de arte en la década de 1990

Museo	País	Tipología	Especialidad	Modelo	Fundación
Museo Nacional de Arte Moderno “Carlos Mérida”	Guatemala	Artes visuales	Arte moderno, producción de Carlos Mérida, arte contemporáneo nacional e internacional	Público	1935 (creación) 1975 (reconfiguración)
Museo de Arte Costarricense	Costa Rica	Artes visuales	Arte colonial, arte moderno, arte contemporáneo	Público	1978
Museo de Arte Contemporáneo de Panamá	Panamá	Artes visuales	Arte moderno, arte contemporáneo	Privado	1983
Galería Nacional de Arte	Honduras	Artes visuales	Arte rupestre, precolombino, colonial, moderno, contemporáneo	Privado	1996

Fuente: Elaboración propia.

Este panorama evidencia que, salvo excepciones puntuales, la institucionalidad museística regional carecía de espacios especializados para atender de manera sostenida la producción artística contemporánea. Por este motivo, ante la ausencia de una infraestructura museística pública orientada a los lenguajes contemporáneos, la circulación del arte reciente en Centroamérica dependió en gran medida de galerías privadas, iniciativas independientes y esfuerzos aislados, cuya sostenibilidad estuvo sujeta a dinámicas económicas frágiles y a intereses particulares.

Dicha situación regional ha sido señalada por diversos agentes culturales centroamericanos, quienes han advertido sobre la debilidad estructural de los sistemas de apoyo al arte contemporáneo y la dependencia de iniciativas individuales o privadas para su sostenimiento. Rosina Cazali, curadora guatemalteca que ha criticado y teorizado sobre la fragmentación y crisis regional, menciona:

La falta de instancias e incentivos —público o privadas— que apoyaran de manera efectiva la gestión de proyectos, marcó la década de los 80 y 90. Sin embargo, en los 90, y de manera particular a partir del nuevo milenio, se contó con financiamientos de la cooperación internacional que comenzaron a hacer una gran diferencia y cambiar. Proyectos de carácter emergente, alternativo y a veces marginal; por primera vez, encontraron apoyos para desarrollar formas de gestión nunca vistas. También impulsaron lenguajes que contrapunteaban la mirada tradicional y oficial del arte. (Cazali, como se cita en Soto, 2020, p. 52)

Si bien algunos espacios han cumplido un rol fundamental en la visibilización de artistas y en la activación de circuitos locales, no todos han logrado consolidar procesos de investigación, archivo ni políticas de colección de alcance regional. A ello se suman las condiciones políticas, sociales y económicas que marcaron a la región durante las décadas de 1980 y 1990, caracterizadas por conflictos armados, crisis institucionales y profundas desigualdades estructurales, factores que limitaron el desarrollo de proyectos culturales de largo plazo y la articulación entre países.

Este contexto regional ayuda a explicar por qué, a pesar del dinamismo de ciertas iniciativas independientes, el desarrollo del arte contemporáneo en Centroamérica avanzó de manera discontinua y la inexistencia de instituciones públicas capaces de mediar, documentar y proyectar el arte contemporáneo acentuó la crisis. En contraste, la [Tabla 2](#) muestra la presencia de galerías de arte moderno y contemporáneo que sostuvieron parcialmente la circulación artística en la región.

No obstante, la vulnerabilidad económica y la naturaleza privada y comercial de estos espacios limitan su alcance como plataformas de investigación, mediación y conservación a largo plazo. En contraste con su inestable situación respecto a las galerías privadas en Costa Rica, el país presentó condiciones particulares que favorecieron el surgimiento de iniciativas culturales públicas de mayor estabilidad institucional. La ausencia de conflictos armados internos, junto con una tradición estatal vinculada a la educación y la cultura,

permitió el desarrollo gradual de una infraestructura pública que, aunque limitada, ofrecía mayores márgenes de acción para proyectos museísticos y de política cultural. Durante las décadas finales del siglo XX, el fortalecimiento progresivo del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD, nombre que ocupó hasta 2007), así como la existencia de espacios expositivos públicos y privados, generaron un entorno propicio para ensayar nuevas formas de institucionalidad cultural. Este contexto diferenciado convirtió al país en un terreno fértil para la experimentación museológica, capaz de responder no solo a demandas locales, sino también a vacíos estructurales presentes en el resto de Centroamérica.

Aunado a lo anterior, la fragilidad estructural del campo artístico centroamericano ha sido señalada también desde el ámbito de la educación y la formación artística. Al analizar diversas iniciativas surgidas en la región, [Sáenz-Shelby \(2021\)](#) advierte que muchas de ellas emergieron precisamente “en respuesta a la falta de programas académicos que ofrezcan una estructura institucional para la enseñanza de las prácticas artísticas en sus países” (p. 63). Este panorama evidencia que, durante las décadas finales del siglo XX, el desarrollo del arte contemporáneo en Centroamérica dependió en gran medida de iniciativas fragmentarias y de esfuerzos individuales, en ausencia de una institucionalidad pública capaz de articular procesos sostenidos.

Seguidamente, desde una perspectiva teórica, este artículo se inscribe en los enfoques de la museología crítica, los cuales proponen analizar los museos no como espacios neutros, sino como dispositivos culturales atravesados por relaciones de poder, decisiones políticas y disputas de legitimación simbólica. En esta línea, el denominado giro hacia el visitante ha implicado un desplazamiento del museo hacia modelos en los que el conocimiento no se transmite de manera unidireccional; al contrario, se construye a partir de la experiencia, el contexto y la interacción de los públicos con los contenidos ([Pérez López, 2023](#)).

Esta transformación ha redefinido la función comunicativa del museo, ampliando su alcance hacia la comprensión de las necesidades, motivaciones y formas de aprendizaje de sus diversos públicos, así como hacia la generación de experiencias significativas más allá de la simple transmisión de contenidos ([Hooper-Greenhill, 1998](#)). Esto permite problematizar sus vínculos con las políticas públicas y los contextos sociales en los que operan. En tal sentido, el análisis del MADC se plantea no desde una lectura celebratoria ni desde una perspectiva anecdótica del autor, sino como un ejercicio crítico que examina sus condiciones de surgimiento, sus transformaciones institucionales y las tensiones que han configurado su desarrollo.

Tabla 2. Galerías de arte moderno y contemporáneo en Centroamérica entre las décadas de 1970-2000

Galería	País	Fundación	Situación actual	Persona fundadora
El Túnel	Guatemala	1971	Abierta	Ingrid Klussmann
Galería 1-2-3	El Salvador	1971	Abierta	María Celia de Cohen
Galería Valanti	Costa Rica	1974	Abierta	Marta Antillón
Galería El Laberinto	El Salvador	1977	Cerró en 2001	Janine Janowski
Galería Habitante	Panamá	1978	Abierta	Vivian Sosa
Arte Consult	Panamá	1979	Abierta	Carmen Alemán
Sol del Río	Guatemala	1984	Abierta	Víctor Martínez
Espacio	El Salvador	1985	Abierta	Rhina Avilés
Galería 11-12	Costa Rica	1986	Abierta	Mario Matarrita
Galería Kandinsky (actual Galería Alma Fernández)	Costa Rica	1987	Abierta	Alma Fernández
Jacob Karpio Galería (inició como Atma Gallery)	Costa Rica	1989	Cerró en 2013	Jacob Karpio
Código Galería	Nicaragua	1991	Cerró en 2022	Juanita Bermúdez
Arte Actual Consultoría (Galería Alternativa)	Costa Rica	1993-1994	Cerró en 2016	María Soledad Zúñiga y Hellen Broide
Mateo Sariel Galería	Panamá	1996	Abierta	Makelin Arias y Alexandra Arias
Klaus Steinmetz Contemporary Art	Costa Rica	2000	Cerró en 2018	Klaus Steinmetz
Diablo Rosso	Panamá	2006	Abierta	Johan Wolfschoon

Fuente: Elaboración propia.

En concordancia con estos enfoques, la museología contemporánea ha advertido sobre la necesidad de analizar críticamente los procesos de transformación institucional, particularmente en contextos donde los museos operan como instrumentos de política cultural. Diversos organismos internacionales, como el Consejo Internacional de Museos (ICOM), han enfatizado la importancia de que estas instituciones respondan a su contexto social, de manera que eviten reproducir modelos acríticos o instrumentalizaciones políticas, y promuevan en su lugar prácticas orientadas al desarrollo cultural y la construcción de sentido en sus comunidades.

Costa Rica: la esperanza de la unificación

En contraste con el escenario centroamericano descrito, Costa Rica desarrolló, desde la segunda mitad del siglo XX, una relación más sostenida entre Estado y cultura, expresada en la creación de instituciones públicas, políticas educativas y marcos normativos orientados a la producción simbólica. En este sentido, [Zavaleta Ochoa \(2019\)](#) subraya:

La intervención sistemática del Estado costarricense en el quehacer cultural de Costa Rica fue determinante en el desarrollo de la cultura y, posteriormente, del mercado de arte. Desde el Estado, se pueden idear, desarrollar y poner en práctica políticas culturales que conduzcan a impulsar y fortalecer una estructura orientada a soportar el desenvolvimiento de la cultura, especialmente en países subdesarrollados. (p. XLI)

La fundación del MCJD en 1971 marcó un punto de inflexión en la institucionalización del sector cultural, aunque su consolidación fue gradual y no exenta de limitaciones. Durante las décadas siguientes, el país experimentó un crecimiento paulatino de espacios expositivos, programas de apoyo y proyectos culturales impulsados desde el ámbito público, que permitieron sentar las bases para iniciativas museísticas de mayor complejidad. El proceso no implicó una política cultural homogénea ni continua, pero sí generó las condiciones mínimas para pensar en una institución capaz de articular producción contemporánea, mediación pública y proyección regional.

En este marco, la consolidación de museos y colecciones públicas no puede entenderse únicamente como resultado de decisiones técnicas o administrativas, sino también como un proceso atravesado por disputas de legitimación y construcción de relatos culturales. En esa línea, [Sáenz-Shelby \(2013\)](#) advierte que:

los actos de selección de obras para las colecciones públicas se convierten en acciones políticas que actúan como una suerte de filtro para mediar la representación oficial, ya sea legitimando, excluyendo o rechazando las diversas posturas propias del contexto en un espacio y tiempo determinado. (p. 1)

A partir de esta perspectiva, la [Tabla 3](#) resume espacios públicos de exhibición en Costa Rica y contextualiza las condiciones institucionales que anteceden la creación de un museo de arte contemporáneo.

Este escenario significó una base sólida a inicios de la década de 1990, cuando la administración pública impulsó una reconfiguración profunda de la infraestructura cultural estatal mediante la recuperación y resignificación de la Antigua Fábrica Nacional de Licores (FANAL). La transformación de este conjunto industrial en el Centro Nacional de la Cultura (CENAC) respondió a una visión que buscaba concentrar, articular y visibilizar diversas dependencias culturales del Estado en un mismo espacio físico y simbólico. Más que una operación arquitectónica, el CENAC se concibió como un proyecto político-cultural orientado a redefinir la relación entre cultura, ciudadanía y espacio público, integrando teatros, instancias de formación, áreas administrativas y un museo dedicado a los lenguajes contemporáneos. En este contexto, la creación de una institución especializada en arte y diseño contemporáneos emergió como una respuesta deliberada a los vacíos museísticos existentes y como una apuesta por insertar a Costa Rica en debates culturales de alcance regional e internacional.

Por eso, en 1994 se creó el MADC, comprendido dentro de esta reconfiguración institucional como una apuesta singular en el contexto nacional y regional. A diferencia de otros museos estatales existentes, este fue concebido desde su origen como una institución dedicada a los lenguajes contemporáneos y, de manera deliberada, como un espacio híbrido que integraba arte y diseño bajo una misma estructura museística. Esta decisión no respondió únicamente a criterios curatoriales, sino también a una estrategia institucional orientada a captar y educar una diversidad amplia de públicos, legitimar prácticas emergentes y conectar la producción simbólica con la vida cotidiana. La inclusión del diseño —entendido inicialmente de forma amplia y aún inestable— generó tensiones disciplinares, debates sobre jerarquías culturales y desafíos en términos de mediación, colección y legitimación, elementos que marcaron el carácter experimental del museo y definieron, desde entonces, su identidad como institución en constante construcción.

Tabla 3. Galerías públicas costarricenses de arte entre las décadas de 1970-2010

Museo	Institución a la que pertenece	Fundación	Cierre
Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC)	Museo de Arte Costarricense	1984	2001
Sala Jorge Debravo	Dirección General de Artes y Letras	Información no encontrada	1977
Galería de Arte José Figueres Ferrer	Banco Popular y de Desarrollo Comunal	1986	1996 (se reconfiguró para convertirse en Casa de la Cultura José Figueres Ferrer, la cual continúa abierta)
Galería Enrique Echandi	Teatro Nacional de Costa Rica	década de los 70	2012
Galería Joaquín García Monge	Teatro Nacional de Costa Rica	1980	2010
Galería José Luis López Escarré	Teatro Nacional de Costa Rica	1980	Continúa abierta

Fuente: Elaboración propia.

Durante sus primeros años de funcionamiento, el MADC desarrolló su labor en un marco institucional aún en construcción, enfrentando desafíos vinculados a la definición de su misión, su alcance disciplinar, su inserción dentro de la estructura estatal y, muy relevante, su financiamiento. Este período inicial estuvo marcado por una práctica museológica experimental, sostenida por decisiones curatoriales y administrativas que antecedieron a su formalización jurídica. No fue sino hasta 1998 cuando el museo adquirió un marco legal

propio, mediante una ley que definió explícitamente sus funciones, campos de acción y proyección temporal. Esta distancia entre la práctica institucional y su consolidación normativa permite analizar el museo no únicamente como una entidad creada por disposición legal, sino además como un proyecto cultural que se configuró progresivamente, en diálogo —y en tensión— con las políticas culturales del Estado.

Un hito y tres personajes clave

La promulgación de la Ley N.º 7758 en 1998 constituyó un punto de inflexión en la consolidación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, al otorgarle un marco jurídico que formalizó prácticas y visiones que ya venían desarrollándose desde antes de su apertura. Más allá de su función normativa, la ley operó como un dispositivo de política cultural que definió el alcance conceptual del museo al asignarle diversas responsabilidades:

Créase el Museo de Arte y Diseño Contemporáneos, con sede en el Centro Nacional de la Cultura. Será un órgano de desconcentración máxima del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, encargado específicamente de la colecta, conservación, exposición, investigación, difusión y estímulo tanto de las artes visuales, nacionales e internacionales, con énfasis en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, como de la historia y las expresiones de los campos del diseño gráfico, industrial y vernáculo, entre otros. Se proyectará hacia el futuro, pero en referencia al pasado reciente, donde se preparen y anuncien las expresiones artísticas actuales.

Este Museo enfatizará las expresiones artísticas relacionadas con la diversidad cultural y los temas concernientes a la identidad, la investigación sobre temáticas y lenguajes nuevos y, en general, la producción artística multidisciplinaria, que le permita asumir su papel de lector y testigo de su tiempo, incluso obras de calidad cuya difusión y conocimiento han sido limitados. ([Ley de Creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, N.º 7758, 1998, p. 1](#))

Esta definición institucionalizó la hibridez arte/diseño como rasgo estructural del museo y legitimó su vocación experimental dentro del aparato estatal. Al mismo tiempo, la distancia temporal entre la práctica inicial y su formalización legal evidencia que el MADCO no fue el resultado de una política cultural plenamente preconcebida, sino de un proceso progresivo en el que la experiencia, la gestión y la visión de sus actores fundacionales antecedieron al marco jurídico que finalmente lo respaldó.

Por ello, su formalización jurídica no se limitó a regular una práctica museológica ya existente, sino que respondió a una serie de apuestas institucionales vinculadas con la autonomía del museo, su inserción en circuitos internacionales y la definición de un modelo de gestión acorde con su perfil híbrido. Desde una lectura histórica de las políticas públicas de coleccionismo, [Sáenz-Shelby \(2013\)](#) analiza el proceso de formalización jurídica del museo como parte de un reordenamiento institucional más amplio y detalla:

Aunque no se dice explícitamente, ambos documentos³ evidencian cuatro objetivos: crearle el marco legal a la institución, integrar la producción artística contemporánea de Costa Rica y de la región a los circuitos internacionales del arte, establecer legalmente una figura de financiamiento mixto que le permitiera recaudar fondos privados, y propiciar la autonomía de la institución con respecto al MCJD y al MAC. (p. 144)

La identificación de estos objetivos permite comprender la ley de creación del MADC no solo como un instrumento administrativo, sino también como un dispositivo de política cultural que buscó legitimar un modelo museológico distinto dentro de la institucionalidad estatal costarricense.

Antes de la creación del MADC, el Museo de Arte Costarricense (MAC, 1977) desempeñó un papel central en la institucionalización de las artes visuales en el país, concentrando la exhibición y legitimación de la producción artística nacional. Por ley, también le otorgó un espacio de carácter especial: la Galería Nacional de Arte Contemporáneo (GANAC), que se encontraba en los bajos de la Biblioteca Nacional y que exhibiría arte internacional. Para mediados de los años 80, el MAC la reconfiguró y, bajo la curaduría de Luis Chacón, se convirtió en un espacio inclinado no solo al arte internacional, sino, sobre todo, al contemporáneo.

La GANAC se convirtió en predecesora del MADC, pues, al ocupar físicamente una locación pequeña, la hacía más “amigable” ante los lenguajes contemporáneos, los cuales, si en la actualidad pueden ser difíciles de entender, hace 30 años resultaban difíciles de asimilar para muchos de sus espectadores. Allí expusieron su más reciente producción aquellos artistas que aún divagaban entre lo moderno y lo contemporáneo, pero que, gracias al impulso que obtuvieron, luego trabajaron con más naturalidad en el nuevo museo.

³ La autora se refiere a las leyes de creación del Museo de Arte Costarricense (N.º 6091, de 1977) y del Museo de Arte y Diseño Contemporáneos (N.º 7758, de 1998).

Fundada en 1984 y activa hasta su cierre en 2001, la GANAC se destacó como un espacio innovador dedicado a la exhibición de arte contemporáneo, tanto nacional como internacional. Su influencia la posiciona como precursora clave en el surgimiento del MADC, ubicado frente al espacio que solía ocupar esta galería. En palabras de Chacón, resulta más sencillo enlazar las dos historias:

El Museo no fue que nació en ese gobierno [Rafael Ángel Calderón Fournier, 1990-1994] [sic] era una continuación de la GANAC [Galería Nacional de Arte Contemporáneo, perteneciente al Museo de Arte Costarricense, MAC] de los años 80 y 90; venía funcionando súper bien pero ya pedía independizarse de lo otro. La GANAC tenía una colección de más de 500 obras internacionales, algunas súper buenas, incluyendo un móvil de Calder, pero no se transfirieron al nuevo museo porque pertenecían al patrimonio del Museo de Arte Costarricense y lamentablemente ahí siempre están guardadas. (Chacón, como se cita en Soto, 2020, p. 60)

Por lo anterior, el MADC puede comprenderse como una reconfiguración institucional que recoge, desplaza y amplía las experiencias desarrolladas previamente en el MAC y la GANAC, más que como una ruptura absoluta con ellas.

Desde los ámbitos político e institucional, el papel de Aida Faingezicht Waisleder (conocida como Aida Fishman o Aida de Fishman) fue determinante para la materialización del MADC, en tanto impulsó una visión de la cultura como infraestructura pública y no únicamente como programación simbólica. Su gestión al frente del MCJD se caracterizó por una apuesta explícita por la recuperación y resignificación del patrimonio estatal, entendiendo los espacios culturales como dispositivos al servicio de la ciudadanía. Precisamente, la decisión de transformar la Antigua Fábrica Nacional de Licores en el Centro Nacional de la Cultura respondió a esta lógica, al concentrar en un mismo complejo diversas instancias artísticas, educativas y administrativas. En ese marco, la incorporación de un museo dedicado a los lenguajes contemporáneos no fue un gesto accesorio, sino una acción estratégica orientada a actualizar la institucionalidad cultural del país y a responder a vacíos históricos en la atención pública del arte contemporáneo y el diseño. Su liderazgo político permitió, así, articular voluntades técnicas, curatoriales y arquitectónicas que excedían las dinámicas tradicionales del aparato estatal.

La idea era ambiciosa, por lo que tuvo que armarse de un equipo asesor de primer nivel en la materia: por un lado, el artista Luis Chacón González, asesor de arte de la Ministra y quien, para esa fecha, ya había realizado diversas curadurías de relevancia en el país; por otro, Oscar Pamio Comand, arquitecto italiano que vino a trabajar en dicha obra y aún no radicaba de manera permanente en Costa Rica; y además, Nuria Gutiérrez Barquero, arquitecta y directora del Departamento de Patrimonio Histórico y Cultural del Ministerio (hoy, Dirección de Patrimonio Cultural). Respecto a su visión fresca de la cultura y el deseo por reinventar el MCJD, Fishman comenta:

Cuando nos entregan FANAL hicimos un concurso para la restauración, con la visión clara que el funcionario público debe ocupar el menor espacio para servir a la comunidad. Ahí habían 12 mil metros cuadrados, que no debían ser solo para el Ministerio de Cultura. Entonces acordamos *“Aquí vamos con todos, la oficina de Patrimonio, la sede de la Compañía Nacional de Danza con su teatro, el teatro de la Compañía Nacional de Teatro –aparte de la Aduana–, el de los actores independientes –el Teatro FANAL–, una librería de arte, que nunca se hizo y un gran museo. Lo importante era dejar el espacio máximo para el deleite de los costarricenses. Museo de Arte Costarricense, tenemos; galerías individuales, tenemos; espacio para una instalación medular ¡no tenemos! y nos preguntamos porqué no dábamos el paso a convertir esto en el primer museo de arte contemporáneo”*. (Faingezicht, como se cita en Soto, 2020, p. 58)

Esta afirmación permite comprender la lógica desde la cual el Estado concibió el museo: no únicamente como un espacio expositivo, sino, además, como parte de una infraestructura cultural orientada a reorganizar el campo artístico nacional. Ahora bien, desde lo curatorial, Luis Chacón desempeñó un papel central en la conceptualización del MADC como una institución necesaria para atender los lenguajes contemporáneos en Costa Rica. Su experiencia previa al frente de la GANAC le permitió identificar tanto el potencial como las limitaciones de un espacio concebido como sección especializada dentro de un museo orientado (en esa época) principalmente a otros periodos históricos.

La GANAC funcionó como un laboratorio curatorial donde se ensayaron prácticas expositivas, discursos y mediaciones propias de lo contemporáneo; sin embargo, su condición subordinada evidenció la necesidad de una estructura institucional autónoma, con capacidad de desarrollar políticas de colección, investigación y proyección internacional. En este sentido, la participación de Chacón en el proceso fundacional del MADC no puede

entenderse únicamente como una iniciativa individual, sino también como la traducción institucional de una lectura crítica del campo artístico local y regional que demandaba un museo capaz de asumir el riesgo, la experimentación y la ruptura con los modelos museísticos tradicionales. Él mismo narra:

Antes de iniciar el gobierno de Calderón, yo me acerqué a su esposa y le dije *“Mire doña Gloria, ustedes no tienen a nadie de cultura que les vaya a ayudar, yo les puedo resolver muchas cosas en la campaña, a condición de que después me ayude a hacer un museo de arte contemporáneo”*. (Chacón, como se cita en Soto, 2020, p. 60)

Chacón conocía muy bien el circuito artístico nacional, pues en 1988 había fundado Bocaracá, grupo artístico clave en la culminación del arte costarricense del siglo XX y que dio pie a la producción de lo contemporáneo. Varios de los integrantes exhibieron en dicha galería, luego en el MADC y, también, algunas de sus obras se incluyeron en el primer lote de conformación de la colección permanente del museo.

Finalmente, la participación de Oscar Pamio fue determinante para la incorporación del diseño como eje estructural del MADC y para la comprensión del museo como un dispositivo espacial y funcional. Desde su formación y experiencia en arquitectura y diseño, Pamio aportó una visión ampliada que trascendía la dimensión expositiva, integrando criterios de restauración, adaptación y uso del espacio que respondían a las necesidades específicas de una institución contemporánea. Su intervención en la reconversión de la Antigua FANAL permitió concebir áreas destinadas no solo a la exhibición, sino también a la conservación, investigación y circulación de obras, elementos fundamentales para la profesionalización del museo.

Antes de su participación en el CENAC, Pamio había venido al país a finales de los años 70 para trabajar en proyectos de cooperación con el Tecnológico de Costa Rica (TEC), como la creación de la carrera de Diseño Industrial; y también se encargó de la primera exposición de diseño industrial realizada en el país, en 1979, en el Museo de Arte Costarricense. Su participación en la restauración de la Antigua FANAL fue clave, pues aportó un concepto más amplio de diseño y, gracias a él, se habilitaron espacios destinados al quehacer de acopio y conservación, no solo expositivos. Respecto al contexto de la época, sobre la comprensión y la producción de diseño, comenta:

Existía una gran capacidad de diseño, industrial y gráfico, con los profesionales graduados en diseño, respectivamente en el TEC y en la Universidad de Costa Rica (UCR), y una gran capacidad de hacer y de producir, pero faltaba generar

el encuentro entre esas posibilidades. Ese encuentro, en un contexto como el costarricense, no era algo que pudiera surgir espontáneamente o solo por iniciativas individuales y esporádicas, necesitaba del apoyo de un programa integral público-privado capaz de activar las sinergias necesarias y proveer el necesario respaldo financiero ... Habían surgido escuelas de diseño en casi todos los países del área. El interés hacia el diseño había aumentado, el diseño gráfico y la comunicación visual estaban emergiendo con fuerza, sin embargo, el diseño industrial no había logrado todavía abrir brecha en el sector productivo. ([Pamio, como se cita en Soto, 2020, p. 70](#))

Por ello, su comprensión del diseño como campo transversal –vinculado a procesos productivos, culturales y sociales– contribuyó a legitimar su inclusión dentro de la misión institucional del MADC, superando una concepción meramente ornamental o decorativa. De este modo, la articulación entre arquitectura, diseño y museología incidió directamente en la identidad híbrida del museo y en su capacidad para operar como una nueva institución que valoraba los espacios existentes, pero que los transformó en pro del nuevo proyecto, tal como indica en su informe final de consultoría ([Pamio, 1993](#)). A continuación, se mencionan aquellos aportes más relevantes:

- Diseño del proyecto del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo
- Diseño Museográfico y supervisión de la Obra
- Apoyo a las gestiones para la consecución de equipos
- Asesoría Arquitectónica al centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural
- Planos de recuperación, restauración y readecuación de funciones del antiguo tanque de la melaza
- Participación en las comisiones: Coordinación general, Construcción, Mobiliario, Arte, Teatros. ([Pamio, 1993, p. 2](#))

En términos operativos, esta visión se tradujo en una readecuación espacial que convirtió funciones industriales en funciones museísticas diferenciadas, articulando áreas de exhibición, conservación, tránsito y documentación. La [Tabla 4](#) sintetiza esa transformación y permite visualizar cómo la configuración arquitectónica sostuvo –y condicionó– la identidad híbrida del MADC:

Tabla 4. Espacios del MADC

Espacio FANAL (antes de la restauración)	Espacio MADC (después de la restauración)	Función museística
Bodega de los rones	Sala 1	Expositiva
Área de envasado	Salas 2, 3 y 4	Expositiva
Área de envasado	Oficinas	Administrativa
Área de envasado	Acopio de colecciones	Conservación y tránsito de obras
Pila de la melaza	Pila de la melaza	Espacio alternativo de exhibición, experimentación y mediación
Tanques de agua	Tanques de agua	Decoración, soporte de instalaciones artísticas
Arcada	Arcada, pasillo vehicular	Tránsito de vehículos y peatones
¿Corredor, baños, bodegas?	Videoteca y oficinas de mediación y curaduría	Administrativa, documentación, atención de usuarios
Contenedor de búnker	Tanque (habilitado para uso museístico a partir de 2017)	Espacio expositivo experimental
Nota: desde la restauración de 1990-1994, el MADC no se volvió a remodelar sino hasta 2018 (cambio de pisos y techo, remodelación de oficinas, cambio del sistema eléctrico, canoas y bajantes de agua).		

Fuente: Elaboración propia.

La articulación entre la visión político-institucional, la lectura crítica del campo artístico y la comprensión ampliada del diseño y el espacio permitió que el MADC se configurara como una institución singular dentro del panorama cultural costarricense y centroamericano. Más que la suma de voluntades individuales, el proceso fundacional del museo

respondió a la convergencia –no exenta de tensiones– entre decisiones estatales, prácticas curatoriales y estrategias de diseño que se materializaron en un proyecto museológico híbrido. Esta interacción definió no solo la identidad inicial del MADC, sino también las bases de su evolución posterior, marcando una forma de institucionalidad cultural abierta al cambio, a la experimentación y a la revisión constante de sus propios marcos de acción. Comprender este entramado resulta fundamental para analizar, en adelante, cómo el museo ha construido sus nociones de arte contemporáneo y diseño, y cómo estas han sido reinterpretadas y ajustadas a lo largo del tiempo.

Los conceptos de arte contemporáneo y diseño

En el momento de creación del MADC, los conceptos de arte contemporáneo y diseño no solo carecían de consensos claros en el contexto costarricense y centroamericano, sino que además se encontraban atravesados por tensiones disciplinares, jerarquías simbólicas y disputas de legitimación cultural. Mientras que el arte moderno aún ocupaba un lugar predominante en los discursos institucionales y educativos de la región, lo contemporáneo comenzaba apenas a emerger, asociado a la experimentación, la ruptura de formatos tradicionales y la incorporación de nuevos lenguajes. En paralelo, el diseño era frecuentemente comprendido desde una lógica funcional o decorativa, desligada de los debates museísticos y relegada a un estatus secundario dentro del campo cultural. En este escenario, integrar ambos conceptos dentro de una misma institución supuso no solo un desafío museográfico, sino también un problema conceptual que exigía redefinir los límites, alcances y relaciones entre arte, diseño y cultura visual.

Desde sus primeros años, la institución optó por no establecer una definición cerrada de arte contemporáneo, decisión que puede leerse como una estrategia institucional (como es natural en museos de esta tipología a nivel mundial) más que como una omisión conceptual. En lugar de fijar un marco normativo único, se asumió una postura abierta que permitió acoger múltiples prácticas, lenguajes y posicionamientos críticos. Esta orientación ha sido explicitada posteriormente en documentos institucionales de carácter reflexivo en los que se señala la intención de evitar “asumir una superioridad institucional, mientras que promueve la diversidad de voces y fomenta una legitimación democrática del concepto. Prefiere dejar esta tarea a historiadores, académicos, teóricos y críticos a lo externo de la institución” (Soto, 2022, p. 5).

Al delegar la construcción teórica del concepto a historiadores, críticos, curadores y artistas, el museo se posicionó como plataforma de mediación y no como instancia de autoridad epistemológica, favoreciendo una comprensión plural y situada del arte contemporáneo. No obstante, esta apertura también implicó desafíos en términos de mediación, documentación y comunicación con los públicos, evidenciando las tensiones inherentes a un modelo museológico que privilegia la flexibilidad conceptual sobre la definición normativa.

Por su parte, el diseño experimentó dentro del MADC un proceso progresivo de definición y reformulación. En sus primeros años, el diseño fue abordado principalmente desde una noción asociada al objeto, al lujo y a referentes internacionales, privilegiando expresiones vinculadas al diseño industrial, gráfico y arquitectónico provenientes de contextos donde esta disciplina contaba con mayor tradición y mercado. Las primeras exposiciones que exhibieron diseño, así como las investigaciones más incipientes que se generaron desde el Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte (CRDIA), abordaban el concepto desde una sensibilidad que hoy se podría percibir como marcadamente elitista o alejada de la realidad del país, pues se mostraba joyería, mobiliario y arquitectura importados de países como Italia, Estados Unidos, Suiza, Alemania, Japón y otros, en donde el diseño es muy depurado, fino, elegante y cuenta con más historia, evolución y mercado internacional.

Esta visión temprana del diseño, aunque aún marcada por referentes internacionales y una noción esnob del objeto, introdujo elementos conceptuales que más adelante permitirían ampliar el campo del Diseño dentro del museo, como lo evidencia la reflexión de Virginia Pérez-Ratton en la revista *FANAL* (publicación que se realizó en el museo durante los primeros años de gestión) respecto al trabajo de Luis Fernando Quirós, primer curador de diseño de la institución:

Creemos que el arte debe inmiscuirse en la cotidianidad y uno de los caminos es mediante el buen diseño. Existe de hecho una separación entre el espacio considerado “artístico”, sea museo o galería, y el espacio cotidiano: el primero acoge obras que se determinan supuestamente como “arte” por el hecho de estar allí, que se ordenan con una intención museográfica particular y perfectamente consciente. El segundo, de manera casi inconsciente puede integrar objetos cotidianos en una armonía que da el uso adecuado de los mismos o bien, una adecuación original pero justa que su dueño le confiere. Es en tanto que el diseño aporte a que éste [*sic*] entorno funcione y se adapte a cada usuario donde se podrá apreciar su verdadera importancia ... en efecto, el diseño actualmente se proyecta más allá de la inmediatez cotidiana, la intención ritual

o política, e implica considerar aspectos más complejos y lejanos, no solo de índole estética, social y tecnológica, sino; [sic] elementos importantes como la producción masiva, el transporte, el costo de producción, la diversidad de público a quien se destina y la aceptación de este público. (Pérez-Ratton, 1995b, pp. 7-8)

Con el paso del tiempo, y en diálogo con transformaciones sociales, económicas y culturales del país, el museo amplió su comprensión del diseño hacia una perspectiva más inclusiva y situada, incorporando procesos, servicios, prácticas vernáculos y enfoques vinculados a la economía creativa y a la responsabilidad social y ambiental.

Este proceso de ampliación conceptual no ha estado exento de debates ni de cuestionamientos, tanto desde sectores especializados como desde los propios públicos, lo que evidencia los límites y desafíos de una institucionalidad que se construye desde la práctica. Sin embargo, ha permitido al MADC redefinir el diseño como un campo transversal, capaz de articular producción simbólica, funcionalidad y contexto sociocultural, consolidándolo como uno de los ejes estructurales. Actualmente, el MADC propone una comprensión más amplia, inclusiva y diversa del diseño, formulada desde la práctica institucional y su experiencia acumulada, pues lo define y divide como *proceso*, *objeto*, *servicio* y *producto*. Según la última actualización del concepto “diseño responsable”, hecha en 2021, se define así:

Propicia la visión del diseño responsable en cualquiera de los ámbitos que engloba (económico, social, estético, cultural, medioambiental, funcionalidad y calidad) y que aporte a la construcción de identidades y de la Marca País. Ser un diseñador responsable, en cualquiera de sus especialidades, va más allá de trabajar con materiales reciclados; este ejercicio liberal implica tener consciencia y conocimiento absoluto de todos los procesos de fabricación, distribución, uso y eventual reciclado de un producto. (Soto, 2022, p. 5)

Además, se subcategoriza en diversas especialidades, las cuales se reflejan en la manera como se documenta y categoriza la colección permanente, por lo que resulta coherente, ordenado y lógico. A continuación, se listan las especialidades del diseño:

- Arquitectónico (urbanismo, paisajismo, museografía, restauración, experiencial)
- De interiores (decoración de espacios, escenografía)
- Diseño gráfico (producto, servicios, ilustración, web, animación, audiovisual)
- Moda (ropa, accesorios)

- Textil
- Joyería
- Industrial (muebles, objeto/producto, juguetes). (Soto, 2022, p. 6)

Esta lógica fundacional queda sintetizada en las palabras de Luis Chacón, quien reconoce el carácter estratégico –más que disciplinar– de la inclusión del diseño en el nombre y la misión del Museo de Arte Contemporáneo:

porque aquí no había. Si el diseño no quedaba escrito en el nombre, nadie le iba a dar pelota. Era casi obligatorio, porque si no, a los directores no se les iba a ocurrir que el diseño podía formar parte de un museo. Era una especie de adendum que tenía que quedar ahí. Para mí es más importante el diseño que las artes porque es por ahí donde se contacta al público por su carácter funcional; luego, aprenden a apreciar el arte. Lo he visto a través del tiempo, algunos directores le han dado más énfasis al diseño y otros menos; algunos solo lo han entendido desde el lujo, pero yo creo que hay que verlo desde todos los niveles, no ser exclusivo. (Chacón, como se cita en Soto, 2020, p. 61)

Por lo anterior, resulta evidente cómo la creación y el fomento de las políticas públicas en temas de cultura pueden impactar tanto en el país como en la región centroamericana y transformar por completo el panorama artístico del momento, ofreciendo, además, un alcance a largo plazo. Las tres décadas de trayectoria del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo permiten analizar cómo las decisiones de política cultural, las apuestas museológicas y las tensiones disciplinares han incidido en la configuración de una institución pública orientada a la transformación constante del campo artístico y del diseño en Costa Rica y la región centroamericana.

Prácticas curatoriales y estrategias de visibilización del arte contemporáneo y el diseño

Seguidamente, este apartado analiza el desarrollo de las prácticas curatoriales y las estrategias de circulación del arte contemporáneo y el diseño en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo a lo largo de sus distintas gestiones directivas. Más que ofrecer una cronología exhaustiva de exposiciones, el énfasis se sitúa en identificar proyectos y líneas curatoriales que marcaron momentos clave en la trayectoria del museo, lo cual evidencia desplazamientos conceptuales, tensiones institucionales y transformaciones en la relación

con los públicos y los circuitos de circulación. Esta lectura permite comprender al MADC como una institución en permanente construcción, cuyas prácticas curatoriales reflejan tanto las decisiones internas como los contextos culturales y políticos en los que se inscribe.

En su libro *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*, [Zavaleta Ochoa \(2019\)](#) analiza el papel que han desempeñado los museos costarricenses en la circulación y visibilización del arte, no solo como espacios de exhibición, sino también como dispositivos activos en la conformación del mercado artístico y en la construcción de imaginarios culturales e identitarios. Entre las estrategias identificadas por la autora se encuentran la realización sistemática de exposiciones, la proyección de artistas y colecciones fuera del territorio nacional, el uso simbólico de edificios históricos, la facilitación de ventas directas y subastas, la legitimación a través de colecciones públicas, el desarrollo de exposiciones itinerantes, programas de mediación cultural, así como modelos de administración basados en fundaciones y patrocinios corporativos.

El modelo de gestión del MADC ha incorporado, con distintos énfasis y alcances según cada dirección, buena parte de estas estrategias, lo que permite comprender sus prácticas curatoriales no como acciones aisladas, sino como parte de una lógica institucional orientada a la circulación, legitimación y posicionamiento del arte contemporáneo y el diseño en circuitos nacionales e internacionales. Esta lectura permite analizar las variaciones en los modelos de gestión y prácticas curatoriales de la institución como expresiones de distintas visiones diferenciadas, más que como rupturas o continuidades lineales.

En sus primeros años, el museo incorporó lenguajes tradicionales como la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo desde enfoques contemporáneos, al tiempo que abrió espacio a prácticas emergentes como la fotografía, el objeto, la videoinstalación y la *performance*. Esta ampliación de formatos respondió a la necesidad de visibilizar nuevas generaciones de artistas y de insertar la producción local en circuitos internacionales. Al respecto, [Pérez-Ratton \(1995a\)](#), primera directora operativa del museo, señalaba en relación con las iniciativas iniciales del MADC:

El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, después de haber montado una serie de exposiciones internacionales que buscan dar a conocer algunas de las diversas manifestaciones del arte contemporáneo, ha invitado a los artistas costarricenses participantes en la Bienales internacionales de 1994 a exponer en el Museo las obras que los representaron en cada una de ellas. (p. 3)

Estas acciones posicionaron al MADC como una plataforma emergente para la circulación del arte contemporáneo costarricense y centroamericano, al tiempo que permitieron el acceso a producciones internacionales recientes mediante exposiciones temporales y proyectos curatoriales. Más que consolidar un modelo institucional cerrado, estas experiencias iniciales evidencian el carácter experimental del museo y anticipan las tensiones, decisiones y figuras clave que marcarían su proceso fundacional.

A partir de estas experiencias iniciales, el museo fue consolidando una programación más estructurada y diversa en la que las prácticas curatoriales y las estrategias de visibilización comenzaron a articularse de manera diferenciada, según cada gestión directiva. Este tránsito desde una etapa experimental hacia modelos curatoriales más definidos permite analizar el desarrollo del MADC no como una secuencia homogénea, sino como un proceso marcado por reorientaciones, ajustes y énfasis específicos a lo largo del tiempo. Al respecto, la [Tabla 5](#) sintetiza algunos de los proyectos de arte y diseño más representativos desarrollados durante distintas gestiones directivas del museo, de modo que permite visualizar continuidades, rupturas y énfasis curatoriales a lo largo del tiempo.

La lectura transversal de los proyectos sintetizados en la [Tabla 5](#) permite identificar desplazamientos significativos en las estrategias de visibilización del arte contemporáneo y el diseño a lo largo de las distintas gestiones directivas del MADC. Sin responder a una lógica lineal ni homogénea, estas transformaciones evidencian cambios en los énfasis curatoriales, en la relación con los circuitos internacionales y en la manera en que el museo articuló el vínculo entre arte, diseño y públicos. Mientras algunas gestiones privilegiaron la circulación de exposiciones internacionales y la visibilización regional, otras reforzaron procesos de investigación, mediación y vinculación con problemáticas locales, así como una comprensión ampliada del diseño asociada a prácticas sociales, económicas y territoriales.

En conjunto, estos hechos permiten comprender el carácter dinámico de la institución, no como una sucesión de programas aislados, sino como un proceso de ajuste continuo entre visión institucional, contexto cultural y políticas públicas. Desde esta perspectiva, la [Tabla 5](#) no se concibe como un listado exhaustivo de proyectos o programas, sino como una herramienta analítica que permite identificar continuidades, rupturas y reorientaciones en el proyecto museológico del MADC a lo largo del tiempo.

Tabla 5. Algunos proyectos destacados del MADC en el periodo 1994-2019

Dirección (periodo)	Ejes de gestión curatorial	Proyectos de arte destacados	Proyectos de diseño destacados
Virginia Pérez-Ratton (1994-1998)	• Visibilización de Costa Rica a través de la participación en bienales de arte fuera del país • Unificación centroamericana • Integración del diseño en la vida cotidiana • Visibilización de la colección permanente (5 exposiciones)	Exposiciones: • Mesótica. The América non-representativa • Mesótica II / Centroamérica: re-generación • Mesótica III: instalo-mesótica	• Exposiciones de diseño internacional • Exposiciones de diseño nacional: industrial, vernáculo, gráfico
Rolando Barahona (1998-2004)	• Circulación de exposiciones internacionales hacia Costa Rica • Visibilización del diseño en la cotidianeidad • Visibilización de la colección permanente (11 exposiciones)	• Concurso Centroamericano de Artistas Emergentes • Programa Inquieta Imagen • Programa Espacios a la Experimentación • Exposiciones internacionales en Costa Rica	• Dis+Art+Tec
Ernesto Calvo (2004-2008)	• Visibilización de la producción centroamericana • Visibilización de la colección permanente (5 exposiciones)	• Exposiciones centroamericanas y costarricenses	• Realización de ferias, apertura de tienda MADC • Exposición Costa Rica Diseña

Fiorella Resenterra (2009-2019)	• Gestión y exhibición de exposiciones individuales de artistas centroamericanos y costarricenses • Participación en la Bienal de Venecia • Apertura de nuevos espacios expositivos • Visibilización del diseño costarricense como economía creativa • Visibilización del diseño vernáculo • Visibilización de la colección permanente (8 exposiciones)	• Exposiciones individuales • Sala 1.1 • Tanque. Laboratorio de ideas	• Exposiciones de diseño vernáculo, nacional y centroamericano • Ferias de diseño • Festival Internacional de Diseño (FID) • Vinculación con el Banco Centroamericano de Integración Económica (BCIE)
---------------------------------	--	---	--

Nota: la selección de proyectos, programas y exposiciones responde a criterios analíticos y no constituye un listado exhaustivo de la programación del museo durante cada gestión, ni se incluyen proyectos editoriales.

Fuente: Elaboración propia.

Así pues, las distintas direcciones del MADC pueden entenderse como expresiones de visiones institucionales diferenciadas. Pérez-Ratton concibió el museo desde una lógica regional hacia lo internacional, posicionándolo como un nodo integrador centroamericano; Barahona apostó por intensificar la circulación de proyectos internacionales hacia los públicos locales; Calvo reforzó la visibilización de la producción centroamericana; y Resenterra inscribió el diseño y las prácticas curatoriales del museo dentro del campo de las economías creativas, con proyección nacional e internacional. En todas las gestiones, la colección permanente fue comprendida como eje estructural, tanto para la investigación como para la exhibición y la construcción de memoria institucional.

Del mismo modo, la lectura por gestiones directivas permite comprender que las transformaciones en las prácticas curatoriales y en las estrategias de visibilización del MADC no responden solamente a una evolución lineal del museo, sino además a visiones

institucionales diferenciadas que han incidido directamente en la selección de proyectos, en los énfasis discursivos, en el crecimiento y activación de su colección permanente y en la forma de relacionarse con los públicos. Como señala Sáenz-Shelby (2013):

El proceso de conformación de las colecciones estatales permite a su vez determinar el poder y la influencia ejercida desde ciertos sectores, para legitimar, validar y oficializar discursos, tendencias y temáticas, propiciando el arraigo de algunos mitos en detrimento de otros. Este proceso, al estar determinado por las diferentes gestiones, revela las formas en que se han abierto espacios en los museos para darles cabida a propuestas oficialistas, alternativas, discrepantes y emergentes. (p. 3)

En este sentido, el MADC se configura como una institución en constante ajuste, atravesada por tensiones estructurales y contextuales, cuya trayectoria pone en evidencia los desafíos y posibilidades de los museos públicos contemporáneos en contextos periféricos, particularmente en lo relativo a la sostenibilidad, gobernanza, pertinencia y la construcción de políticas culturales de largo plazo.

Sin embargo, este carácter dinámico también expone al museo a condiciones de vulnerabilidad institucional: cambios de orientación derivados de las gestiones, restricciones presupuestarias, presiones administrativas y un entorno social, político, económico y ambiental en transformación. Ante este panorama, resulta imprescindible sistematizar los aprendizajes acumulados, fortalecer capacidades técnicas y consolidar marcos de acción que permitan sostener políticas museológicas coherentes, más allá de coyunturas o discontinuidades.

Conclusiones

Analizar el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica permite comprender su surgimiento y evolución no como un hecho aislado, sino como el resultado de un entramado complejo de decisiones políticas, prácticas curatoriales y estrategias museológicas desarrolladas en un contexto regional marcado por la fragilidad institucional. La creación del MADC respondió a vacíos estructurales en la atención pública del arte contemporáneo y el diseño en Centroamérica, y se configuró como una apuesta estatal por actualizar la institucionalidad cultural del país.

El carácter híbrido de la institución, que integró arte contemporáneo y diseño desde su denominación y marco legal, constituyó una decisión estratégica que amplió los públicos y tensionó jerarquías disciplinares preexistentes. Lejos de resolverse de manera lineal, estas tensiones han acompañado al museo a lo largo de su trayectoria, convirtiéndose en un motor de transformación institucional más que en una debilidad estructural.

Asimismo, la distancia entre la práctica museológica inicial y su posterior formalización jurídica evidencia que el MADC se ha construido progresivamente, en diálogo constante (y en ocasiones crítico) con las políticas culturales del Estado. La articulación entre visión político-institucional, lectura crítica del campo artístico y una comprensión progresivamente ampliada del diseño ha permitido consolidar un modelo museológico flexible, abierto a la revisión y al cambio.

Desde una perspectiva crítica, el análisis del MADC abre también líneas de investigación que exceden el alcance de este artículo y resultan relevantes para una comprensión más amplia del ecosistema cultural centroamericano. Por un lado, se evidencia la necesidad de estudios sistemáticos sobre las galerías de arte moderno y contemporáneo en la región que aborden su surgimiento, sostenibilidad en el tiempo, articulación con circuitos internacionales y participación en ferias, así como el papel que han desempeñado en ausencia (o debilidad) de políticas culturales. En este sentido, resulta significativo que muchas de las galerías mencionadas en este estudio hayan sido fundadas y sostenidas por mujeres, aspecto que amerita un análisis específico desde enfoques de género, gestión cultural y economía simbólica.

En esta misma línea, se vuelve imprescindible profundizar el impacto del MADC en el desarrollo del diseño nacional, particularmente en relación con las economías creativas, ámbito sobre el cual existen informes institucionales y ministeriales que aún no han sido suficientemente analizados desde una perspectiva académica crítica. Estas líneas futuras permitirían no solo ampliar el estudio del museo, sino también aportar a la reflexión sobre los modelos de institucionalidad cultural y sus efectos en los circuitos artísticos y creativos de la región.

Finalmente, el MADC puede entenderse como un espacio en movimiento, cuya trayectoria ofrece claves relevantes para el estudio de museos públicos contemporáneos en contextos periféricos, donde la experimentación, la adaptación y la reflexividad institucional resultan fundamentales para la sostenibilidad cultural a largo plazo. No obstante, esta condición dinámica también ha expuesto al museo a una serie de vulnerabilidades estructurales que inciden directamente en su desarrollo. Entre ellas se encuentran la inestabilidad presupuestaria,

la discontinuidad de proyectos y de visiones directivas, la fragilidad de las políticas públicas en materia cultural, los vacíos normativos, el exceso de burocracia administrativa y la limitada disponibilidad de personal técnico especializado. Estas tensiones no solo condicionan el quehacer cotidiano de la institución, sino que también evidencian los límites del modelo estatal de gestión cultural y la necesidad de repensar, de manera crítica, las formas de sostenibilidad, autonomía y gobernanza de los museos públicos en Costa Rica y la región.

Referencias

- Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. (1998). *Ley de Creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo* [7758]. Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. https://www.mcj.go.cr/sites/default/files/2019-05/ley_no._7758_-_ley_de_creacion_del_museo_de_arte_y_diseno_contemporaneo.pdf
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Ediciones Trea.
- Pamio, O. (1993). *Consultoría para el proyecto: para la creación del Centro Nacional de la Cultura. Informe final del periodo*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. <https://madc.cr/es/informe-creacion-cenac-1992-1993>
- Pérez López, I. (2023). El giro hacia el visitante: Construcción de significados, participación y bienestar en el museo. En J. Arnaldo (Ed.), *Coordenadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos. Actas del Congreso Internacional* (pp. 35-42). Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/actas/coordenadas/pdfs/04-perez.pdf>
- Pérez-Ratton, V. (1995a). Costa Rica en las bienales de 1994. *FANAL*, (7), 3.
- Pérez-Ratton, V. (1995b). El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo se complace en montar en sus salas la muestra: 15 años de diseño industrial. *FANAL*, (8), 7-8.
- Sáenz-Shelby, G. (2013). *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* [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica]. Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC). <https://molina.cihac.fcs.ucr.ac.cr/items/26182a70-7f78-4654-acd5-14f3fec4e969>

- Sáenz-Shelby, G. (2021). Educación y formación artística en Centroamérica. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 24(93), 63-65. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/78202>
- Soto, D. (2020). *Curandería contemporánea: 25 conversaciones a micrófono abierto, historias de fantasía[s], sueños y otros tantos hechizos* (Vol. I). Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Soto, D. (2022). *Informe de salida*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.
- Zavaleta Ochoa, E. (2019). *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.