



EDICIÓN NO. 13

CUADERNOS
de **CURADURÍA**

5



Reflexión

MUSEO: ¿PIEDRA O RELÁMPAGO?

REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS EN TORNO
A LA RELACIÓN MUSEO-PÚBLICOS

Los cambios en la forma de ver la función del museo y su relación con los públicos no han sido suficientes para que los visitantes realmente se reapropien de los discursos y espacios museales, y menos aun que generen los suyos propios. La primera versión de Museo Relámpago (1.0) que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá pretende pensar y transformar estos problemas.

Palabras clave: Museo Relámpago, visitantes, patrimonio, construcción colectiva de conocimiento, pedagogía, museología.

25

Experiencia

LA MEMORIA TIENE UN ESPACIO EN MONTES DE MARÍA

El Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María es un proyecto de reparación simbólica que se construye conjuntamente con las comunidades organizadas, los socios institucionales y la cooperación española. Entre la incompreensión de las autoridades regionales, los retos y las oportunidades, se muestra el testimonio de este singular experimento cultural, pedagógico y museológico.

Palabras clave: memoria, reparación simbólica, ciudadanía.

1

36

Investigación

EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y LAS CIENCIAS NATURALES ENTRE 1920 Y 1935

Entre 1920 y 1935, el Museo Nacional de Colombia contribuyó al fortalecimiento de las ciencias naturales a través del intercambio de publicaciones y objetos con instituciones museísticas y académicas nacionales e internacionales; la publicación de catálogos y libros científicos; la conformación de instituciones museísticas a partir de la fragmentación de sus colecciones; y la participación en la construcción de redes de asociaciones científicas.

Palabras clave: museo, ciencias naturales, publicaciones, asociaciones científicas.

52



Pieza de colección

AGRESIÓN DEL IMPERIALISMO

DIEGO ARANGO, NIRMA ZÁRATE

2

56



Reseña

LO PERSONAL CONTRA LO GLOBAL

UNA MIRADA A LA EXPOSICIÓN ROOD EN EL TROPENMUSEUM DE ÁMSTERDAM

Rood, basada en los múltiples significados del color rojo alrededor del mundo, abre las puertas a procesos de trabajo donde se exploran el cambio global, la identidad y los sentimientos de pertenencia, como diálogos cruciales para el desarrollo de un museo etnográfico como el Tropenmuseum de Ámsterdam. Una reseña analítica la situación del Tropenmuseum a través de una de sus más recientes exposiciones temporales.

Palabras clave: Rojo, Tropenmuseum, cultura globalizada, etnografía, procesos museográficos.

68

AUTORES

3

NOTA DEL EDITOR

Cuadernos de curaduría como proyecto editorial se transforma a partir de esta edición. Centrada en las formas en que los museos actuales enfrentan los retos propios de la realidad latinoamericana, nuestra revista buscará fomentar el interés de la comunidad académica por el acontecer museal y servirá como medio para la difusión de las experiencias, reflexiones y problemáticas que se generan tanto en los grandes museos como en las iniciativas comunitarias o regionales.

Para motivar una variada participación de autores, se han creado nuevas secciones, así, los artículos producto de la *investigación* académica compartirán espacio con experiencias más empíricas y con *reflexiones* que puedan expresar preocupaciones más teóricas en torno al hacer. De igual forma, esperamos recibir *reseñas* críticas de libros o exposiciones recientes, *traducciones* de textos al español, y también, poder compartir en la sección *Álbum de piezas*, objetos y obras que formen parte de las colecciones de nuestros museos latinoamericanos.

Siguiendo esta nueva orientación de la revista, presentamos los textos de Sebastián Vargas, Alejandra Fonseca, Patricia Iriarte, Wilson Jiménez, Carla Pratt y Juan David Quintero; quienes aportan a este número miradas a instituciones como el *Tropenmuseum* o el *Museo Nacional de Colombia* y a casos independientes como el de *Museo Relámpago* o el *Museo itinerante de la Memoria de los Montes de María*. Todos ellos, generosos colaboradores a quienes agradecemos la paciencia y complicidad necesarias para darle nueva forma a este proyecto editorial. A los investigadores, estudiantes y colegas de museos latinoamericanos los invitamos a unirse compartiéndonos sus aportes. ■

4

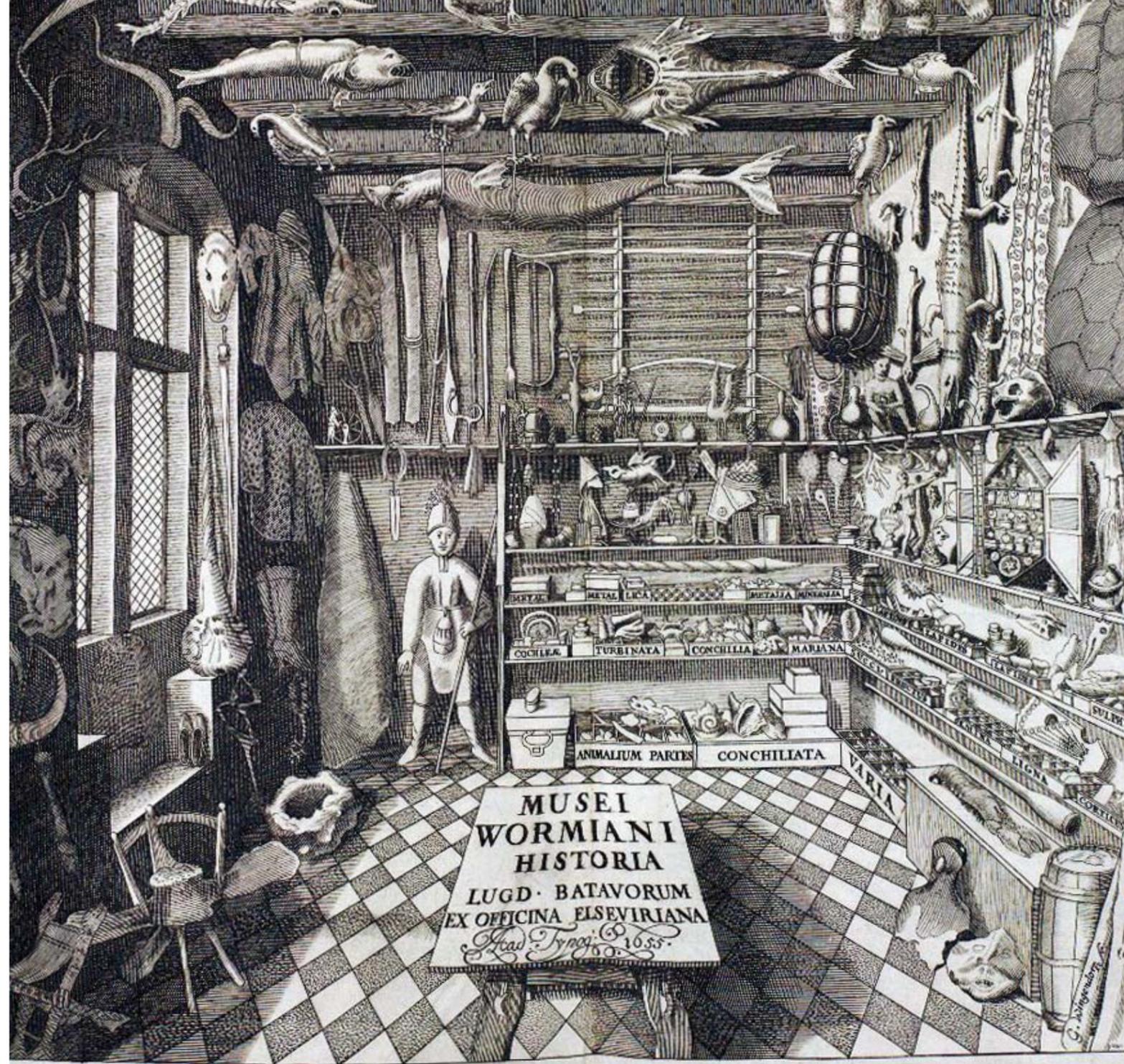
MUSEO: ¿PIEDRA O RELÁMPAGO?

REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS EN TORNO A LA RELACIÓN MUSEO-PÚBLICOS

museo. (Del lat. *musēum*, y este del gr. *μουσεον*). **1.** m. Lugar en que se guardan colecciones de objetos artísticos, científicos o de otro tipo, y en general de valor cultural, convenientemente colocados para que sean examinados. **2.** m. Institución, sin fines de lucro, abierta al público, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición de los objetos que mejor ilustran las actividades del hombre, o culturalmente importantes para el desarrollo de los conocimientos humanos. **3.** m. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos. **4.** m. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales.

relámpago. (Del lat. **relampadāre*). **1.** m. Resplandor vivísimo e instantáneo producido en las nubes por una descarga eléctrica. **2.** m. Fuego o resplandor repentino. **3.** m. Cosa que pasa ligeramente o es pronta en sus operaciones. **4.** m. Dicho vivo, pronto, agudo e ingenioso. **5.** m. U. en aposición para denotar la rapidez, carácter repentino o brevedad de algo. Guerra relámpago. Ministerio relámpago. **6.** m. Parte que del brial se veía en las mujeres que llevaban la basquiña enteramente abierta por delante. **7.** m. Veter. Especie de nube que se forma a los caballos en los ojos. **8.** m. germ. Duración del día. **9.** m. germ. Golpe que se da.¹

¹. Ambas definiciones han sido tomadas de la página web de la Real Academia Española (2009).



Gabinete de curiosidades del médico, naturalista y coleccionista danés Olaus Wormius (1588-1654). El grabado aparece en el catálogo de su Museum Wormianum (1655). Fuente: www.commons.wikimedia.com.

Como se puede apreciar en la definición de “museo” de la Real Academia Española, así como del Icom², el museo es un lugar o una institución en la cual existe una interrelación entre objetos y personas, en la cual los visitantes pueden acceder al patrimonio de la comunidad en la que está inscrita el museo a través de experiencias de conocimiento y disfrute, en donde el papel del visitante es central. Sin embargo, esto no ha sido así siempre, y el museo moderno y la museología (su estudio) han tenido que recorrer un largo camino para llegar a una noción del público y de lo público en el museo.

El surgimiento del museo moderno, desde el Renacimiento, obedece a la necesidad de las potencias coloniales europeas de justificarse a través de su dominio del mundo natural y cultural. En especial, con el racionalismo ilustrado en los siglos XVII y XVIII, se genera la necesidad de taxonomizar, estudiar y coleccionar los objetos que dan cuenta tanto de la naturaleza como de los grupos humanos ubicados en las diferentes partes del mundo controladas por dichas potencias, proceso que se valió del gabinete de curiosidades y del museo

(como lugares, pero también como prácticas), así como de las ciencias naturales y de las emergentes ciencias humanas y sociales (Barringer y Flynn, 1998; Nieto, Roca y Rodríguez, 2008).

Basados en el valor de lo diferente y de lo exótico, estos primeros museos modernos se constituyeron en “escaparates del colonialismo” (Bustamante, 2012:19). El museo es correlato del colonialismo e imperialismo europeo (y luego estadounidense): no es gratuito que encontremos los más importantes objetos arqueológicos del antiguo Egipto en el British Museum de Londres o el Tesoro Quimbaya en el Museo de América en Madrid³.

Ya en el siglo XIX, con la emergencia y consolidación de los Estados-nación en Europa y América, surgen los museos nacionales para homogeneizar y presentar el patrimonio (artístico e histórico) de la comunidad imaginada, y legitimar sus proyectos de sociedad. “En este sentido, los museos nacionales adquirieron desde su inicio un significado político, en tanto cumplieron la función de legitimar el nuevo orden constituido dándole una profundidad histórica y una materialidad” (Pérez, 2012:3).

2. El Icom (International Council Of Museums) es la organización internacional encargada de investigar, debatir y reglamentar la operación de los museos a nivel global. La definición de museo arrojada por esta entidad es la siguiente: “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (Icom, 2007).

3. El Tesoro Quimbaya, compuesto por 122 piezas orfebres, fue donado en 1892 por el presidente colombiano Carlos Holguín a la reina María Cristina de España, en el marco de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en Sevilla (Pineda Camacho, 2005:644). Si bien no se trata de una “expropiación” de objetos durante el proceso de colonización, este caso pone en relieve una actitud de colonialismo interno por parte de las élites del Estado regenerador a finales del siglo XIX en Colombia.



Monumento en homenaje a los caídos en la guerra de Las Malvinas. Plaza de Mayo, Buenos Aires, Argentina. Fuente: fotografía de Alejandra Fonseca (2009).

En el siglo XIX y primera mitad del XX, por lo tanto, el museo dejó de ser privado, como sucedía en los antiguos palacios y gabinetes de curiosidades, y tuvo que abrirse al ámbito público para divulgar y educar a la ciudadanía en los valores e ideologías propias del Estado nacional, por medio de aquellos objetos que se consideraban como patrimoniales. Por lo tanto, el museo se consolidó como lugar de transmisión y legitimación de la verdad (tanto histórica como cultural) de la comunidad que lo sustentaba. A su vez, el rol del visitante era pasivo: un contenedor a llenarse con el contenido del museo.

Este modelo tradicional de museo va a resquebrajarse a lo largo del siglo XX, por los cambios sociales, económicos y culturales propios de este siglo. Los museos de antropología e historia (aunque también los de arte), por ejemplo, han entrado en crisis tras la eclosión de procesos de globalización y poscolonialidad que desplazan el sentido central que tuvo en los últimos dos siglos el Estado-nación (Kravagna, 2008; Bustamante, 2012). En Colombia, la promulgación de una nueva constitución y la redefinición de la nación como multiétnica y pluricultural ha transformado el papel de los museos, en especial el nacional:

Tal cambio conceptual y de concepción da cuenta de una transformación en el discurso y en la sociedad. Si para finales del siglo XIX el concepto de nación era autoritario y estaba entretelado con las ideas de civilización y progreso, a finales del siglo XX la globalización y la narrativa del multiculturalismo dislocaron parcialmente la de la nación. Además, en el caso colombiano la crisis de

las décadas de los 80 y 90, visible en la violencia guerrillera y paramilitar, en el narcotráfico y en la incapacidad e incongruencia del Estado para hacer frente a estos problemas, puso en el centro del debate las preguntas sobre la manera como se había constituido la nación y su memoria. (Pérez, 2012:7)

El paso de una sociedad industrial a una postindustrial (o, según se prefiera, de una moderna a una posmoderna) no sólo propició cambios en las prácticas en los museos, sino también en la teoría, en los discursos museológicos. Es así como, desde los años sesenta, especialistas franceses y canadienses comienzan a generar una serie de reflexiones sobre el papel de los visitantes en los museos y una revaloración del museo como territorio (espacio) y no sólo como institución (lugar).

La nueva museología nace proponiendo una revolución cultural, que amplíe el espectro de lo que se entiende por cultura y patrimonio, no limitada a las manifestaciones artísticas de las élites e inscritas en un código de gusto burgués, sino como toda la producción material e intelectual humana. Para Hugues de Varine, director del Icom en la década de los sesenta,

[...] todo esto supone, en primer lugar, hacer la revolución en el museo. El museo debe ser descolonizado culturalmente. El visitante potencial debe desinhibirse y dejar de sentirse intelectualmente subdesarrollado. Por ello, el responsable del museo debe ser un técnico del desarrollo. Pues el museo al que aquí nos referimos ya no es un museo de arte, de historia, de arqueología, de etnología, de ciencias. No tiene otros límites que no sean los propios límites del

hombre. Este museo, lo presenta todo en función del hombre: su entorno, sus creencias, sus actividades, desde la más elemental a la más compleja. El punto focal del museo ya no es el artefacto, sino el Hombre en toda su plenitud. Siguiendo esta perspectiva, las nociones de pasado y de futuro desaparecen; todo sucede en el presente en una comunicación entre el Individuo y el Hombre cuyo intermediario es el Objeto. Cualquier investigación se convierte en algo multiforme y pluridisciplinar; cualquier medida de conservación, cualquier presentación, cualquier actividad se convierten en instrumentos de integración cultural. (Citado por Bolaños, 2002:279-280)

Según la nueva museología, como vemos, se debe poner el énfasis en el visitante, en las comunidades, no en el objeto; en el patrimonio, no en las colecciones; en el territorio (entendido en términos simbólicos), no en el edificio o museo como espacio físico; y en la capacidad de iniciativa creativa, no en la persecución del conocimiento, la educación y el entretenimiento (Fernández, 1999:105). Para resaltar esta condición de participación e interacción de los visitantes/comunidades con el museo, uno de los pioneros de la nueva museología, el canadiense Duncan Cameron, presenta la metáfora del museo como *foro*, que debe sustituir el modelo de museo como *templo* (Bolaños, 2002: 278).

En América Latina, se aportó a la reflexión desde la mesa redonda de la Unesco (Santiago de Chile, 1972), que resaltó el carácter popular, social y comunitario que deberían tener los museos en el subcontinente, además de la necesidad de visibilizar el mundo rural y lo ambiental en los

museos (Bolaños, 2002:292-293). De la misma forma, tanto en Europa como en América, en la segunda mitad del siglo XX se presentaron diversas formas de museos renovados o “antimuseos”, como los ecomuseos (ídem, 282-285), y los museos barriales y comunitarios (ídem, 285-297).

“ El paso de una sociedad industrial a una postindustrial (o, según se prefiera, de una moderna a una posmoderna) no sólo propició cambios en las prácticas en los museos, sino también en la teoría, en los discursos museológicos. ”

Finalmente, en las últimas décadas del siglo XX y lo que va del XXI, se ha posicionado con fuerza la museología crítica, tendencia que hace énfasis en las relaciones de poder que atraviesan el mundo cultural, museal y patrimonial (Santacana y Hernández, 2006); y el museo virtual como una práctica de desterritorialización, democratización y apertura de los museos (Fonseca 2009a; Vázquez Rocca, 2008; Santacana y Hernández, 2006:299-303).

Como resultado de los nuevos discursos y prácticas museológicas, impulsados por la nueva museología y la museología crítica, el papel del museo como lugar de producción y legitimación de la verdad histórica (De Certeau, 2006) o artística (Cordero Reiman, 2010) se cuestiona.

Asistimos así a la transformación del estatuto de lo real y a la diversificación de las formas de producción de verdad y de circulación de ideas y obras, con la consiguiente aceleración de su difusión telemática, así como a los procesos de descentramiento que instalan el arte en un nuevo horizonte de interactividad y resonancias políticas globales. (Vázquez Rocca, 2008:123)

En consonancia con el declive del museo como proyecto ilustrado (con pretensión de abarcar y clasificar la totalidad del saber) o nacional (con la tarea de hegemonizar y administrar el patrimonio de la nación), los museos se han encaminado en una larga ruta hacia la democratización y la apertura a otros relatos, otras obras, otras memorias: hacia un patrimonio más plural.

Hasta hace pocos decenios, la idea de patrimonio se limitaba a las obras de los poderosos de otros tiempos: iglesias y palacios. Hoy el concepto se ha democratizado y patrimonio es casi cualquier cosa del pasado que sea capaz de interesarnos y que sea significativa para nuestras ópticas. (Santacana y Hernández, 2006:16)

Sin embargo, y pese al camino recorrido en los últimos cincuenta años, todavía existe en el imaginario de los visitantes una de idea de museo

como templo, estático, guardián autorizado de la memoria y la cultura de la comunidad –lo cual los lleva a pensar que no tiene nada que ver con ellos, con su realidad y su vida– y lo que es peor, en algunos trabajadores de museo esto no es una idea sino una convicción. Si bien las definiciones y principios del Icom son herederas de la nueva museología y tienen en cuenta las reflexiones que hemos venido enumerado, los cambios de enfoque, modelo y prácticas no siempre se evidencian en los museos, por lo menos en los que conocemos en Bogotá y Colombia⁴.

Esto tiene serias implicaciones: la gente no se apropia del museo ni participa en los procesos colectivos de conocimiento y redefinición del patrimonio, y el museo vuelve entonces a aparecer como lugar de memoria oficial y de verdades incuestionables. Vuelva a ser templo otra vez, se petrifica y no fluye.

Como profesionales e investigadores interesados en el patrimonio (desde el arte, la historia y la educación), comenzamos a pensar en un proyecto que contribuyera, por un lado, a que la gente se acercara más y con renovado interés a los museos y al patrimonio; y por otro,

⁴. Un ejemplo de las ideas y convicciones a las que nos referimos, así como de la tensión entre nuevas propuestas y conservatismo en nuestros museos, es la reciente polémica en torno a la exposición conmemorativa del bicentenario de independencia en Colombia, *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*, del Museo Nacional de Colombia (2010). Se trató de una exposición crítica e innovadora, que puso el énfasis en la participación y la capacidad de reflexión de los visitantes. Sin embargo, por un lado, un sector amplio de visitantes se sintió incómodo o defraudado al no encontrar lo que esperaba en una exposición sobre el bicentenario en el Museo Nacional: *la historia político-militar del proceso de Independencia. No esperaba que se le hicieran preguntas o que se cuestionara la historia oficial* (Pérez, 2012:13); por otro, importantes historiadores y artistas criticaron la exhibición al considerarla poco seria y un irrespeto al espacio museal (Vargas, 2010).



Público en la exposición *Sensacional de diseño mexicano* del Museo del Banco de la República, Bogotá. Fuente: fotografía de Alejandra Fonseca (2010).

“...los museos se han encaminado en una larga ruta hacia la democratización y la apertura a otros relatos, otras obras, otras memorias: hacia un patrimonio más plural.”

a que los museos se convirtieran en espacios/ territorios a ser tomados, interpelados, sus verdades cuestionadas y su funciones repensadas.

Consideramos entonces el relámpago como símbolo, en la medida en que sus cualidades de visibilidad (resplandor), instantaneidad, rapidez y golpe (ver epígrafe al comienzo del artículo), contrastaban con el carácter de inmutabilidad, estatismo y estabilidad que son propios del museo tradicional, el museo-templo, el museo-piedra. Así nació *Museo Relámpago* (de aquí en adelante, MR).

Evidentemente, la propuesta se inspira en las nociones de territorio y comunidad propios de la nueva museología, y en la museología crítica, en el sentido en que pretende develar las relaciones de poder implícitas en el museo,

desnaturalizarlas y construir posibilidades nuevas de interacciones museales⁵. No obstante, y sin dejar de reconocer la importancia de la teoría, partimos de la idea de que una de las barreras que impiden actualmente una fluida comunicación entre museo y públicos son los discursos teóricos y lenguajes especializados de los museólogos y trabajadores de museos, que reactualizan el elitismo y la arrogancia de verdad de los museos. Incluso aquellas críticas a este lenguaje de la museología casi siempre siguen estando cobijadas en términos o teorías lejos de la comprensión o el interés de los públicos de museos. Por lo tanto, MR apela a la museología y museografía como ámbitos teóricos, pero sobre todo prácticos, y más a las construcciones emotivas que a las meramente cognitivas o racionales. Nos interesa poner en juego la propia producción de las personas a nivel cognitivo, estético, identitario y de construcción de memorias. Creemos, con Santacana y Hernández, que “los conceptos de museología y museografía están en relación directa con el patrimonio, como estrategias y tácticas para organizar su presentación comprensiva y desencadenar sus potencialidades emotivas” (2006:13).

MR se fundamenta sobre teorías museológicas, pero metodológicamente se desenvuelve

en el plano pedagógico. Si bien es cierto que “un museo es contenedor de objetos materiales y es cierto que custodia y expone una importante muestra de nuestro patrimonio cultural e histórico” también lo es que “solo con contener, custodiar y presentar patrimonio, un museo queda reducido a actividades unilaterales que no generan aprendizaje” (Fontal Merillas, 2003:52). Nuestro objetivo, a partir de una serie de acciones cortas, diferentes entre sí y que se repiten con cierta periodicidad, es generar aprendizaje en museos y otros espacios susceptibles de musealizarse, a partir de los objetos, pero sobre todo de la interrelación entre objetos y personas a través del espacio. Este énfasis en la educación y la interacción hace eco de la propuesta de las argentinas Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, pasar de los objetos a los visitantes:

Puede decirse que recién cuando un museo se plantea los problemas acerca de cómo los visitantes eligen su herencia y deja de pensarse en primer término en las colecciones; cuando se pasa de un énfasis taxonómico a un énfasis explicativo, que acepta las ambigüedades y contradicciones, y comienza a intervenir el pensamiento cuestionador y crítico acerca del lugar que ocupan las voces del público como fuente de conocimiento en el desar-

rollo de las exposiciones es cuando su función educativa comienza a tener cierto espesor [...].

La preservación y exhibición de objetos en los museos ocupa un lugar central en ellos, pero no es suficiente para sostener su existencia. En la actualidad, el mensaje principal de los museos se centra cada vez más en las historias que cuenta y en los modos en que habilita y aloja las experiencias de sus visitantes. (2011:19 y 36)

Pensar el sentido educativo del museo desde lo que pueden aportar los visitantes a procesos de aprendizaje colectivos, de construcción de discursos multidireccionales y no desde un discurso unidireccional (que va del museo al visitante), fortalece la ciudadanía crítica e inclusiva⁶, a la vez posibilita una concepción amplia y plural del patrimonio, pues se funda “un nuevo orden de visibilidad abierto a los puntos de contraste y fractura con los discursos canónicos, unidimensionales y políticamente correctos, a la vez que propicia la creación cooperativa y la acción colectiva de inteligencias” (Vázquez Rocca, 2008:123).

MR intensifica estas posturas, pues no sólo se basa en lo colectivo (comunitario), sino también en lo aleatorio: puede suceder en cualquier

⁵ “El patrimonio, como historia presente identificada, es uno de los pocos puentes que nos une y nos liga con la herencia histórica y con los valores estéticos, artísticos, tecnológicos, históricos, etcétera que han tipificado nuestras sociedades. En este sentido, el patrimonio es una de las claves que puede permitir conocer mejor las partes sumergidas del iceberg de nuestra cultura, y ello, evidentemente, ayuda a conocer mejor la realidad de nuestras sociedades, que, a fin de cuentas y como hemos indicado, son un presente evanescente, caracterizado por una suma de herencias históricas. La museología, disciplina que actúa sobre este patrimonio, le confiere o le sustrae relevancia; con lo cual es, obviamente, un instrumento de poder” (Santacana y Hernández, 2006:14).

⁶ “Para incrementar en todos nosotros los escenarios de duda, las zonas de frontera, las confusas relaciones que mantenemos todos con el entorno, y de ese modo aumentar nuestra conciencia como seres sociales, como personas responsables y como individuos respetuosos. En este territorio, el museo encaja perfectamente con la idea que tenemos de escuela” (Huerta, 2010: 13). “El patrimonio tiene un potencial instructivo y educativo alto, pues suministra conocimientos objetivables. La contemplación, la valoración y el estudio del patrimonio contribuyen a aumentar los saberes de los ciudadanos, los conocimientos sobre su sociedad y sobre otras sociedades, y eso, evidentemente, es positivo en tanto en cuanto ayuda a la formación de una ciudadanía de calidad. Pero el patrimonio también es importante desde el punto de vista de la formación de valores” (Santacana y Hernández, 2006:14-15).

momento y en cualquier lugar, por lo que cualquier persona potencialmente puede participar, construir relatos, intervenir sobre el patrimonio. Es nuestro objetivo contribuir al derrumbamiento de fronteras de clase, gusto y formación. Por utilizar las palabras de Cameron, queremos hacer foro.

Eso implica transformar las funciones del museo y su relación con los visitantes tanto en el museo/entorno patrimonial como por fuera de ello. La concepción de museo como territorio permite entenderlo más allá de los muros de un edificio o institución específica. De esta manera, pretendemos sacar el museo del museo⁷, musealizar otros objetos, lugares y memorias. “Prácticamente cualquier elemento puede ser musealizado y convertirse en objeto de conocimiento por la sencilla razón de que, para los humanos, cualquier cosa o logro humano tiene interés, bien sea un espacio de interrelación de los humanos con la naturaleza o la naturaleza misma” (Santacana y Hernández, 2006:16).

Cabe hacer dos aclaraciones. Primero: si bien todo puede ser musealizado e insertado en un relato, estos procesos no pueden ser arbitrarios, deben ser el resultado de un consenso colec-

tivo y contruidos coherentemente y con sentido (por eso en MR hablamos de curadurías *express* pero acordadas y estructuradas). Segundo: entendemos musealización no como el proceso que va del museo al mundo, atrapándolo y taxonomizándolo, sino del mundo al museo, un laboratorio a través del cual los diversos actores sociales dan sentido a su contexto y lo patrimonializan⁸.

“ La concepción de museo como territorio permite entenderlo más allá de los muros de un edificio o institución específica. De esta manera, pretendemos sacar el museo del museo, musealizar otros objetos, lugares y memorias. ”

MR, además de museos, espera experimentar en bares, plazas de mercado y lugares públicos. Todo momento y espacio propicio para reunir a la gente y generar relatos propios, nuevos, alternativos o resignificados, musealizar la cotidianidad, ampliar el margen del patrimonio.

7. Dentro de sus servicios educativos, el Museo Nacional ofrece una propuesta similar, *El Museo fuera del Museo*. Ver Museo Nacional de Colombia (2012).

8. “Según el sentido común, la musealización designa de manera general la transformación de un lugar viviente en una especie de museo, ya sea centro de actividades humanas o sitio natural. El término patrimonialización describe mejor este principio que descansa esencialmente en la idea de la preservación de un objeto o de un espacio, sin ocuparse del conjunto del proceso museal [...]. El acto de musealización saca al museo de la perspectiva del templo para inscribirlo en un proceso que lo acerca al laboratorio” (Desvallées y Mairesse, 2010:50 y 52).



Volante-invitación MR 1.0. Fuente: diseño de Alejandra Fonseca

“...si bien todo puede ser musealizado e insertado en un relato, estos procesos no pueden ser arbitrarios, deben ser el resultado de un consenso colectivo y construidos coherentemente y con sentido.”

La clave del proyecto está en realizar varias acciones en diferentes lugares, pues precisamente el apelativo de relámpago alude a la repetición, aleatoriedad y fugacidad: un rayo nunca cae dos veces en el mismo sitio. Además de Colombia, esperamos generar acciones relámpago en Chile, Argentina, Uruguay y México, países con amplia experiencia tanto en museos tradicionales como propuestas museales alternativas.

Finalmente, queremos aclarar que el objetivo de MR no es atacar o destruir el museo como institución tradicional. No se trata de volverles la espalda a los grandes museos o a aquellos comprometidos con las lógicas de la formación de identidad nacional o del turismo masivo, sino de trabajar también con estos museos para transformar sus discursos y, sobre todo, sus prácticas de interacción con los visitantes. No queremos derrumbar la piedra, sino transformarla, por lo tanto nos alineamos con Olaia Fontal Merillas:

[...] nuestra postura en este caso será la de conservar la noción de museo, no sólo porque posee una historia social y un grueso poso semántico entre los ciudadanos, sino también y especialmente porque se trata de un concepto

que ha demostrado una capacidad de adaptación y, en definitiva, una voluntad de acomodación a los nuevos acontecimientos. (2003:50)

Hemos hablado bastante de “relámpago”, pero no se debe olvidar que el nombre del proyecto también se compone de “museo”.

Museo Relámpago (1.0): colecciones y relatos desde los visitantes

En el año 2012 comenzamos a trabajar en torno al proyecto MR como una posibilidad de pensar el patrimonio histórico y artístico por fuera de los circuitos especializados museales y académicos. Pensábamos en aprovechar lo más rico de la nueva museología y de la museología crítica sin llegar a caer precisamente en sus limitaciones: un lenguaje ininteligible y una concepción del museo desde el saber experto, que traicionaba uno de sus más importantes principios: el reconocimiento de los visitantes, o por lo menos de la relación visitante-museo, como el corazón del museo actual.

Así surgió MR, inspirado por las preguntas, reflexiones y preocupaciones que expusimos en la primera parte de este artículo. Decidimos aprovechar el mes internacional de los museos (mayo) para realizar un primer experimento en donde se ensayara un foro y una experiencia de curaduría abierta y colectiva. Denominados a la actividad *Museo Relámpago (1.0)*, Taller: Colecciones Propias, y decidimos realizarla

en un museo, pues nos parecía importante en términos simbólicos darle vida a nuestro proyecto de crítica y transformación en el mismo lugar que era objeto de nuestro estudio y práctica: el museo. Además, nuestra selección no fue gratuita: logramos que el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, el primer museo barrial de Colombia (Fonseca, 2009b), nos cediera un espacio para nuestro laboratorio.

La cita quedó para el 25 de mayo a las 4 pm. La actividad fue divulgada en nuestros propios espacios laborales, a través de las redes sociales y de manera personal¹¹. Como la metodología incluía la construcción de colecciones propias, realizamos una convocatoria pública para que las personas interesadas acudieran a la sesión con objetos significativos y que representaran acontecimientos o cosas importantes en sus vidas.

A pesar de la difusión, la cantidad de participantes no fue tan amplia como hubiéramos deseado. Sin embargo, era algo que nos esperábamos dada la ubicación geográfica del museo, en el barrio Minuto de Dios (localidad de Engativá), al occidente de la ciudad, por fuera del circuito museal del centro de Bogotá¹². No obstante, tuvimos la oportunidad de trabajar con bastante público joven, algunos de ellos estudi-

antes de la licenciatura en Educación Artística de la Universidad Minuto de Dios, así como artistas interesados en nuevas maneras de socializar su obra, y transeúntes que, por azar, terminaron haciendo parte del taller.

El núcleo del encuentro fue la reflexión sobre la(s) definición(es) y función(es) de los museos. En el encuentro se plantearon interrogantes como: ¿la gente visita los museos?, ¿qué les gusta, qué no les gusta de ellos?, ¿los visitan por diversión, por aprender sobre algo específico, por contemplación?, ¿qué tipo de museo les atrae?, ¿van por iniciativa propia o porque hay algún imperativo de ir (escuela, “culturizarse”, trabajo, etc.)? De igual manera se discutió sobre el valor de verdad que hay implícito en el museo: ¿creen en el discurso y los contenidos del museo o los cuestionan, reinterpretan, etc.?

El encuentro-taller estuvo dividido en tres partes:

1. Presentación teórica: en esta primera se debatieron las preguntas expuestas arriba y se hizo un breve recuento sobre la historia del museo, los diferentes conceptos del mismo y sus diferentes tipologías (referencias similares a las que presentamos en este artículo).

¹¹. Existe un grupo de Facebook para el proyecto: <https://www.facebook.com/groups/319233291489867/>

¹². Fontal Merillas señala que el aspecto de la ubicación geográfica es un determinante en la construcción y mantenimiento de jerarquías entre museos y sus poblaciones de visitantes, que contribuye a perpetuar barreras socioeconómicas y culturales (2003: 69).

Reflexión

2. Presentación del proyecto MR: en este momento se realizó la presentación pública de la propuesta experimental MR, dando a conocer las motivaciones de su origen, sus objetivos, metodología y posibles próximas acciones.

3. Taller “Colecciones Propias”: en este momento los asistentes tuvieron la posibilidad de construir sus propias colecciones, decidir la forma de exhibirlas y generar un relato a partir de los objetos que llevaron a la actividad o de los que tenían a mano, incluso sus propios cuerpos. Este proceso se desarrolló, en general, de manera grupal. Luego se realizó una exposición colectiva, en la que cada grupo de participantes socializó su muestra y el relato que la sustentaba. Finalmente, a partir de las experiencias compartidas, se cerró la sesión con un debate en torno a las redefiniciones de museo que se podían aportar a partir del taller.

A partir de las reflexiones y preguntas que se lanzaron en la parte inicial del encuentro, surgieron comentarios y respuestas que daban cuenta del imaginario del museo como institución. Para los participantes, el museo es un lugar donde se realizan exposiciones de arte y de historia, incluyendo a las galerías dentro de esta categoría, y se cuentan historias que “significan algo para alguien”. La mayoría manifestó que les gustan los museos de arte y la arquitectura que caracteriza el edificio en donde se dan a conocer las colecciones. Su “labor de santuario” se resalta en la medida que el museo es el cuidador de esos objetos que narran nuestras historias.

En general, se llegó a la conclusión de que el museo sabe más que los públicos y solo favorece un tipo de experiencia, ya que proyecta una imagen de burocracia y rigidez, que no permite una libre relación con lo expuesto y por ende se convierte en un ejercicio aburrido. Además del ejercicio autónomo, la mayoría de las visitas de estudiantes están acompañadas de malas prácticas docentes. Otra parte de los participantes le dio importancia a la acción contemplativa hacia las muestras de los museos.

De manera importante también se dieron respuestas que demostraban que estos imaginarios están en proceso de transformación. Por ejemplo, para varios estudiantes, el museo no necesariamente debe estar dentro de un edificio, dentro de “cuatro paredes”, sino que se puede desarrollar al aire libre y en espacios no institucionalizados.

Luego de la presentación del proyecto y el debate, se invitó a los participantes a realizar, individual o grupalmente, una exposición con los objetos que hubieran llevado o los que tuvieran a su disposición. Algunas de las exhibiciones relámpago fueron las siguientes:

- **“Sin Máscaras”.** Un grupo de jóvenes se reunió y posó como una pintura, para comunicar, a través de sus cuerpos, de objetos y prácticas cotidianas (teléfono celular, manillas, café, sombrero, manzana, heavy-metal y danza), por qué se consideraban personas auténticas y constituidos por la memoria y la experiencia.



Momento inicial del taller en el MAC.
Fuente: fotografía de Sebastián Vargas (2012).



Los participantes se agrupan, discuten y preparan su muestra.
Fuente: fotografía Sebastián Vargas (2012).



Muestra relámpago de “Los hijos de siempre” del artista Giorgio Simone.

Fuente: fotografía Sebastián Vargas (2012).

- **Sin título.** Un hombre pinta con marcadores un árbol en la espalda desnuda de una mujer, quien explica que el sentido de esa acción es denunciar la mercantilización del cuerpo desnudo de la mujer como objeto de deseo y de consumo, y romper con la idea según la cual el arte sólo puede presentarse en ciertos soportes y formas determinadas, “no necesitas óleos, no necesitas un lienzo, solo con lo que tengas a la mano”.
- **Sin título.** Los encargados del proyecto educativo “Arte y nuevas tecnologías” del MAC expusieron un celular, dos cámaras fotográficas y una tableta digital, en donde se proyectaban imágenes de talleres con personas con discapacidad. “Es lo que consideramos deber ser un museo incluyente: tener públicos distintos, como gente con discapacidad, usar las tecnologías, el celular, e involucrar una experiencia más cercana y sensible al arte”.
- **“Museo de chucherías de bolsillo”.** Un grupo de estudiantes exhibió los “objetos insignificantes” de sus billeteras. “Y cada uno pues tiene su historia, porque por algo uno la guarda, ¿o no?”.
- **“La piel como museo”.** Un joven hace una curaduría sobre los cuerpos tatuados de dos hombres y una mujer. A partir de los tatuajes se pueden evidenciar y narrar las historias personales y colectivas de los sujetos. “El cuerpo mismo de ellos y la piel

de ellos es el museo. Es un museo que lleva la historia de ellos [...] el museo como lugar de memoria, pero de memoria personal y de memoria afectiva [...] ellos serían las obras y al mismo tiempo las paredes del museo”.

- **“Collages”.** Uno de los artistas participantes exhibe algunos de sus collages, en los cuales interviene imágenes representativas de la historia del arte (de pintores como Velázquez y Magritte), proponiendo una idea de descentralización del museo.

A partir de los ejercicios, las reflexiones, la construcción colectiva y las acciones creativas, pudimos concluir que el significado del museo está tomando el rumbo de la transformación y que los jóvenes, en especial, tienen la capacidad de darle un giro a la definición y función que se le ha atribuido históricamente al museo. También fue perceptible que aún perdura el peso del conocimiento hegemónico que se atribuye al museo desde sus inicios, siendo el visitante ese elemento pasivo dentro de la dinámica del aprendizaje y del disfrute.

Es evidente que esta transformación debe tener un importante acompañamiento pedagógico. Es decir, desde la escuela y el mismo museo se deben generar programas que permitan la construcción colectiva de los discursos, que se abra el museo hacia nuevos significados y se pueda poner en duda las

historias que allí se nos cuentan. Es así como el museo siempre debe estar susceptible a las transformaciones y a las intervenciones, para que este más cercano a las comunidades y a sus públicos.

MR se presenta entonces como una propuesta que, si bien no es única en su tipo en América Latina, ni del todo original en cuanto a su perspectiva teórica y museológica, sí es necesaria para transformar continuamente el museo, para que no se petrifique, para no correr el riesgo de que se cierre, como muchas

veces lo ha hecho en la historia, al juicio experto de unos cuantos que definen cuál es nuestro patrimonio artístico, histórico y cultural. Ante el riesgo de la piedra, entonces, está el fuego, el resplandor, la rapidez y el golpe de todos los que quieran construir patrimonio. ■

REFERENCIAS

- Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2011). *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Buenos Aires, Paidós.
- Barringer, T. y Flynn, T. (eds.) (1998). *Colonialism and the object: empire, material culture and the museum*, Londres, Routledge.
- Bolaños, María (ed.) (2002). *La memoria del mundo. Cien años de museología: 1900-2000*, Gijón, Trea.
- Bustamante, J. (2012). “Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización”, en *Revista de Indias*, No. 254, pp. 15-34.
- Cordero Reiman, K. (2010). “La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetividades”, en *Errata*, No. 2, pp. 20-43.
- Desvallée, A. y Mairesse, F. (dir.) (2010). *Conceptos claves en museología*, París, ICOM.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.
- Fernández, L. A. (1999). *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza.
- Fonseca, A. (2009a). “Museo, virtualidad y sentido de verdad”, *MVSA, Revista de Patrimonio, Museología y Multimedia*, No. 1, pp. 11-13.
- _____. (2009b). “El Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios, en relación a las tendencias museológicas”, en *MVSA, Revista de Patrimonio, Museología y Multimedia*, No. 1, pp. 35-37.
- Fontal Merillas, O. (2003). “Enseñar y aprender patrimonio en el museo”, en Calaf Masachs, R. (coord.) *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*, pp. 49-78.
- Huerta, R. (2010). *Maestros y museos. Educar desde la invisibilidad*, Valencia, Publicaciones Universitat de València.
- Icom (2007). “Definición del museo”, disponible en: <http://icom.museum/quienes-somos/la-vision/definicion-del-museo/L/1.html>, consultado el 14 de mayo de 2012.
- Kravagna, C. (2008). “Las reservas del colonialismo: el mundo en el museo”, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/es/>, consultado en mayo 14 de 2012.
- Museo Nacional de Colombia (2012). *El Museo fuera del Museo*, disponible en: <http://www.museo-nacional.gov.co/servicioseducativosfueraelmuseo>, visitado el 14 de mayo de 2012.
- Nieto, M., Roca, J. y Rodríguez, C. (2008). *Historia natural y política. Conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*, Bogotá, Banco de la República.
- Pérez, A.C. (2012). “Ausencias y presencias: las tensiones entre una colección con historia y la crítica historiográfica en el Museo Nacional de Colombia”, ponencia presentada en el 7º Congreso Internacional de Museos. Colecciones, Museos y Patrimonios, Universidad Iberoamericana, México.
- Pineda Camacho, R. (2005). “Historia, metamorfosis y poder en la orfebrería prehispánica de Colombia”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, No. 830, pp. 635-658.
- Real Academia Española (2009), *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, disponible en <http://lema.rae.es/drae/>, consultado el 14 de mayo de 2012.
- Santacana, J. y Hernández, F. X. (2006). *Museología crítica*, Gijón, Trea.
- Vargas, S. (2010). “200 años de construir colombianos”, en *Memoria y Sociedad*, No. 29, pp. 147-150.
- Vázquez Rocca, A. (2008). “Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado”, en *Nómadas*, No. 28, pp. 122-127.

LA MEMORIA TIENE UN ESPACIO EN MONTES DE MARÍA

Luego de una década de guerra, los Montes de María¹ son actualmente el escenario de un proyecto de ordenamiento territorial y poblacional agenciado por el Estado, como parte de un plan a gran escala para establecer allí enclaves productivos gestionados por grandes empresas agroindustriales, mineras y forestales. Los municipios más grandes de la zona, El Carmen de Bolívar, San Jacinto, San Onofre y Ovejas,

entraron a ser parte de una estrategia de “consolidación”² que favorece esas inversiones, a costa de formas tradicionales de la economía campesina. Por otro lado, se está dando una nueva modalidad de despojo de tierras movido por una red de empresarios, abogados, notarios y jueces, algunos de los cuales están siendo procesados por participar o cohonestar la venta ilegal de predios.

1. En la región Caribe colombiana se conoce como Montes de María a una subregión tanto geográfica como cultural de 2.677 km², conformada por quince municipios de los departamentos de Bolívar y Sucre, con 438.119 habitantes, según el censo de 2005, 55% ellos ubicados en las zonas urbanas y 45% en las rurales.

2. El Plan Nacional de Consolidación Territorial fue una política del gobierno de Álvaro Uribe y del entonces ministro de Defensa –y actual presidente– Juan Manuel Santos, implementada desde 2006 en quince zonas del país, con un enfoque cívico-militar para recuperar el control del Estado sobre poblaciones y territorios de conflicto.

Las perspectivas, desde el punto de vista social, son desalentadoras: proletarización de campesinos, cambio de patrones culturales y económicos, pérdida de principios de acción colectiva históricos en la región, prostitución, consumo de drogas, pandillismo, “pagadiarios”, morbilidad y mortalidad asociada a la violencia urbana. Todo ello junto al paramilitarismo desmovilizado y a los procesos judiciales que cursan en contra de algunos perpetradores de la violencia en esta región. ¿Y de las víctimas qué?

La reparación integral de que habla la Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas parte de la premisa de que uno de los sectores más golpeados por la guerra es el campesinado, cuyas estructuras organizativas fueron prácticamente arrasadas por el desplazamiento forzado y el asesinato de muchos de sus dirigentes. La reparación integral exige entonces, tanto a la sociedad civil como a las instituciones, contribuir a empoderar a las víctimas y construir las condiciones para que ellas ejerzan una ciudadanía activa y crítica, determinante para alcanzar la no repetición. Y habla también, esta ley, de una reparación simbólica que se dará a través de monumentos, museos y sitios de memoria.

En este contexto, el Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María (MIM) –una iniciativa impulsada desde la sociedad civil con

participación de las comunidades– debe hacerse cargo de los retos teóricos, metodológicos, pedagógicos y por supuesto museológicos que le plantea su irrupción en este complejo escenario, que es al mismo tiempo de distensión y de conflicto latente.

La memoria colectiva, que alude a las múltiples relaciones que se establecen entre memoria y cultura (Erll, 2005), la memoria cultural, definida como el conocimiento que un grupo toma como base para crear su conciencia de unidad y particularidad (Assmann, 1988), y la memoria histórica, que intenta organizar un relato oficial de los hechos sin exclusión de otras voces, son algunos de los referentes teóricos que nos han permitido articular una propuesta para la reparación simbólica de los daños individuales y colectivos que el conflicto armado causó en las comunidades de esta región de Colombia.

Narrar para no repetir

Los quince municipios que conforman los Montes de María se hicieron visibles para el país a raíz de los combates, de las masacres y de las disputas territoriales entre grupos armados al margen de la ley. Pero estas comunidades tenían una historia antes de la guerra; una historia de poblamiento, de mestizaje, de lucha y de trabajo

3. Los agiotistas que prestan al 20% y cobran una cuota diaria, casi siempre con cobradores en moto que intimidan y amenazan a los deudores.

que hizo de los Montes de María una reserva productiva y alimentaria para todo el Caribe colombiano. Por ello, el MIM rescatará la importancia y visibilidad de las luchas campesinas y de la recuperación de tierras en los años setenta; y relatará la historia de un territorio imaginado donde la diversidad cultural va de la mano de la riqueza natural y donde las comunidades han resistido de manera asombrosa a las violencias de todo tipo. Esa parte de la historia montemariana, así como la llegada de las guerrillas y del paramilitarismo, hará parte de los contenidos de la exposición permanente del museo.

Por ello este singular proyecto se define como “una plataforma comunicativa para promover, visibilizar y dinamizar la reclamación de las víctimas a la tierra, a la palabra, a la memoria, a la acción colectiva y a la reparación simbólica, así como para derrotar el olvido y propiciar una reflexión crítica sobre lo ocurrido, que permita fortalecer mecanismos sociales de no repetición”.

¿Por qué un museo?

La decisión de emprender un proyecto de este tipo conlleva la necesidad de responder varias preguntas y tomar las decisiones pertinentes. La primera de ellas: ¿por qué un museo y no una exposición temporal?, de la cual se desprende esta otra: ¿estamos conscientes de las implicaciones que tiene la creación de un museo?, ¿existen las condiciones para su implementación en el territorio montemariano? y ¿de qué experiencias podemos aprender?

La primera cuestión tiene su respuesta en que el carácter provisional de una exposición no responde a la magnitud de los hechos sucedidos en los Montes de María y otros lugares de la región Caribe. Que solo ahora comienzan a ser procesados en la conciencia de los grupos que los padecieron y muy recientemente comienzan también a ser relatados y conocidos por la región y el país.

“ Crear, en medio del conflicto, un museo de la memoria que privilegia la voz de las víctimas tiene implicaciones profundas desde el punto de vista político, pues se intenta contrastar ciertas versiones hegemónicas de la memoria que han tendido a visibilizar a los victimarios y sus versiones de los hechos. ”

El Consejo Internacional de Museos reconoce como tales tanto a las instituciones como a los lugares que son especialmente concebidos para seleccionar, estudiar y presentar testimonios materiales e inmateriales del individuo y su medio ambiente. El de los Montes de María podría decirse que está concebido para recoger y seleccionar los testimonios materiales e inmateriales de las comunidades que padecieron los efectos devastadores del conflicto armado en esta región del país.

Esa exposición irá de municipio en municipio, de ciudad en ciudad, bajo una gran carpa que imita la forma de un mochuelo que vuela por las montañas, sabanas, riberas, calles y carreteras del territorio caribeño. Pero lo que hace singular a este museo de los Montes de María no es únicamente su forma, son los criterios fundamentales en los que basa su creación: la participación de las comunidades en el proceso, la itinerancia y la reparación.

Se hace con la gente

Crear, en medio del conflicto, un museo de la memoria que privilegia la voz de las víctimas tiene implicaciones profundas desde el punto de vista político, pues se intenta contrastar ciertas versiones hegemónicas de la memoria que han tendido a visibilizar a los victimarios y sus versiones de los hechos. De la bitácora del proyecto de “Memoria, Territorio y Comunicación”⁴ que lleva a cabo el Colectivo de Comunicaciones Montes de María, y del cual hace parte el museo, extraemos:

Los momentos de narración colectiva alcanzados hasta entonces por este proceso en el territorio nos permitieron entender el alcance político de la palabra expresada en contextos de histórico silencio impuesto. Paulatinamente comprendimos que el ejercicio del derecho a la palabra llevaba consigo el poder de la expresión de

la opinión propia y, con ella, de una lectura sobre el lugar de cada individuo en las realidades narradas. Un proceso de clara connotación política, capaz de remover el silencio de la cotidianidad y de promover la participación de más y más voces dispuestas a contarse y a escucharse entre sí. (Colectivo de Comunicaciones Montes de María, 2011)

El MIM surge de la necesidad de contar con un espacio de expresión de la memoria de sus habitantes y de reflexión sobre la forma como el conflicto armado alteró las dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales de la gente. Para ello, el Colectivo de Comunicaciones de Montes de María adelanta desde 2008 una estrategia pedagógica que fortalece la identidad y la participación ciudadana, y prepara a las comunidades para producir sus propios relatos; es decir, para narrar su versión de la historia y, en esa narración, comenzar a sanarse. De esa estrategia son parte importante los talleres de ciudadanía, así como los de museo y memoria.

Es itinerante

En estrecha relación con las implicaciones políticas, el museo adopta una característica que le permite ir a la gente en lugar de esperarla, y devolverle sus propias miradas y relatos para que active procesos de movilización y construcción de nuevos imaginarios desde su territorio. El museo

4. Disponible en <http://www.caracolaconsultores.com/MIM/sites/default/files/LIBRO%20MEMORIAS%20Y%20RELATOS%202008%202011.pdf#overlay-context=>

“...el museo “interrumpe” la cotidianidad y se inserta en las rutinas de las personas para generar preguntas, interrogar sobre lo ocurrido, tomarse las calles y conjurar el peligro de un encierro que paralice las memorias y las convierta en objetos vacíos de sentido. ”

de los Montes de María está concebido como itinerante porque esto le permitirá mantener el espíritu participativo que ha tenido desde su concepción, e ir más allá de la interacción propia de la nueva museología para ser también una opción de movilización social, de formación de públicos y de visibilización de los sucesos vividos en esta región. En ese sentido, la itinerancia facilita a las comunidades generar mecanismos de autorrepresentación y de reparación centrales en la edificación de proyectos de vida dignificantes y autónomos en el territorio. También es itinerante porque pretende, a lo largo de su ruta, propiciar la articulación de comunidades locales que quedaron totalmente desarticuladas a raíz de la guerra. Allí, el museo “interrumpe” la cotidianidad y se inserta en las rutinas de las personas para generar preguntas, interrogar sobre lo ocurrido, tomarse las calles y conjurar el peligro de un encierro que

paralice las memorias y las convierta en objetos vacíos de sentido.

Igualmente, la posibilidad de “convivir” con la gente en su misma localidad le permitirá reflejar mejor el sentir de las poblaciones que se verán allí representadas, además de responder a un rasgo de la cultura caribeña, donde la visita y el contacto con el vecino es importante para el fortalecimiento del tejido social.

La itinerancia es, además, una estrategia para ir y volver, dejando en cada visita un mensaje que invita a las personas a pensar, a habitar de nuevo, resignificar y a reconstruir su territorio. Esta experiencia tiene el potencial para demostrar la manera en que las acciones culturales comunitarias pueden incidir en proyectos políticos y sociales que controvierten las dinámicas impuestas por el conflicto armado. Esta condición no debe sin embargo reñir con la posibilidad de crear una institución permanente, con personalidad jurídica, estructura orgánica, presupuesto y una sede que actúe como punto de partida y de llegada para ese vuelo del mochuelo por la memoria de los montemarianos. Sede de una organización que concilie la conservación de los elementos patrimoniales de la memoria regional con el espíritu que le da origen y que administre la infraestructura y el patrimonio cultural representado en su colección⁵. Sede que articule, también, a los centros de

⁵. Constituida por los testimonios, entrevistas, grabaciones sonoras, fotografías y demás materiales, medios electrónicos y publicaciones que hacen parte del trabajo previo del Colectivo de comunicaciones.

producción construidos en el proceso pedagógico y técnico de la Escuela de Narradores y Narradoras de la Memoria, inicialmente en los municipios de los Montes de María, extendiéndose paulatinamente en el Caribe colombiano.

Conlleva un proceso de reparación simbólica

Porque la reparación es uno de sus objetivos centrales, el museo tiene la tarea de resignificar las memorias de las poblaciones afectadas y reparar, simbólicamente, los daños causados al tejido social, a la dignidad de las personas y a los proyectos de vida individuales y colectivos.

Rescatar, por ejemplo, la figura de los líderes tradicionales del movimiento campesino, los artistas más destacados, los valores colectivos y los ejemplos de resistencia es reparar el daño con relatos que empoderan a las víctimas. Saber que en el museo se escribe su versión de la historia y que se escucha su verdadera voz es reconocerse no solo como víctimas, sino como comunidades con identidad y pasado (antes del conflicto) y con futuro (después del conflicto). El museo será en parte un escenario para la catarsis y la reconstrucción de las identidades a través de un proceso colectivo que puede ser altamente sanador, pero también un espacio de revalorización de las identidades que coexisten en esta subregión.

Así, la exposición itinerante diseñada hasta ahora con Carmelo, con Rosa, con Carmen, con Rodolfo, con Katty y con otros cientos de perso-

nas a lo largo de año y medio, es un relato de la memoria montemariana de los últimos cuarenta años y un testimonio de resistencia como pocos.

¿Cómo hacer realidad aquello de la participación y la reparación? ¿Cómo resolver retos específicos de la representación de la violencia en condiciones de itinerancia, como la que nos planteamos? ¿Cómo pensamos dirigirnos a los diferentes tipos lectores que tendrá el museo, desde las mismas comunidades hasta los consultores de la cooperación internacional o los estudiantes de bachillerato? Tales son algunos de los retos que nos plantea al equipo de trabajo del Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (CC-MMaL21), la creación del Museo Itinerante de la Memoria.

Formando museógrafos comunitarios

El proceso de capacitación de las comunidades del área de influencia del proyecto comenzó en 2011 con los conceptos básicos de lo que es un museo, funciones del mismo, sus fases de construcción, exposición, ejes narrativos, guión, itinerancia, características del Museo Itinerante de la Memoria, etc. En ese sentido, el proceso es similar al que desarrollan en nuestro país los museos comunitarios, pero difiere en otros aspectos que no permiten clasificarlo como tal.

Paralelo a esta fase de formación inicial, se realizó el proceso de investigación, creación colectiva y redacción del guión museológico, sobre el

cual se edificó un discurso y un recorrido. Discurso que será textual, sensual, sonoro, fotográfico, audiovisual e interactivo.

“ La itinerancia es, además, una estrategia para ir y volver, dejando en cada visita un mensaje que invita a las personas a pensar, a habitar de nuevo, resignificar y a reconstruir su territorio. ”

En los meses de julio y agosto de 2012, el Colectivo de Comunicaciones Montes de María adelantó en varios municipios de la región la cuarta ronda de talleres de ciudadanía con énfasis en Museo Itinerante de la Memoria. En esa, como en las tres rondas anteriores, los talleristas fueron los niños, niñas y jóvenes de los Colectivos de Narradores y Narradoras de la Memoria de los Montes de María.

Pero ¿qué es la “cuarta ronda de talleres de ciudadanía con énfasis en Museo Itinerante de la Memoria”? y ¿qué son los Colectivos de Narradores y Narradoras de la Memoria?

Los miembros de los colectivos son los narradores de las historias vividas por los habitantes de los Montes de María, y los mediadores entre la comunidad y el museo; ellos guardan las voces que emergen desde el territorio, la de los campesinos, la de los pueblos afrocolombianos, la de los indígenas, la de las mujeres y la de los

jóvenes que han sido víctimas de la violencia. Voces que no han sido escuchadas y que un Museo de la Memoria, como espacio de escucha, de diálogo, de aprendizajes colectivos y de sanación, permite poner en escena.

Esos talleres en los siete municipios trataron sobre derechos, deberes, democracia, participación y exigibilidad de derechos, entre otros temas que le dan sentido a eso de ser “sujetos de derechos”. Partiendo de esa batería de conceptos y de la experiencia acumulada desde la primera fase de formación, la cuarta ronda de talleres comienza por establecer un puente: la ciudadanía como categoría central de la democracia y el museo como escenario en el que se ejercita la condición de ciudadano o ciudadana.

Preguntas como ¿qué nos hace ciudadanos y ciudadanas?, ¿qué tipo de ciudadanos queremos ser? y ¿qué tanto sabemos de derechos, de participación, de memoria? son algunas de las que se plantean al grupo de narradores para activar la discusión sobre ciudadanía y memoria.

¿De qué habla el museo?

Para responder esta pregunta se hace con el grupo una lectura del guión museológico y de los objetivos de la exposición, mostrando a los participantes cómo el trabajo de investigación y lo realizado con ellos en la fase anterior se traduce en un documento que contiene la propuesta narrativa y los contenidos del museo. El siguiente paso fue llevar el guión museológico a una propu-



Memorias vallenatas. Documental del municipio de Manaure (César), producido por los narradores de la memoria del Colectivo de comunicaciones de Montes de María.



Jornadas del sol y la luna: testimonios de mujeres en condición de desplazamiento. Documental de Media Luna (César) producido por los narradores de la memoria del Colectivo de comunicaciones de Montes de María.

esta museográfica y articular espacio y contenido para crear un recorrido.

La curiosidad de los participantes por el resultado final se estimula con un vistazo a los bocetos de la carpa, a los dispositivos iniciales y al logo definitivo del museo, realizados por el Centro Ático de la Universidad Javeriana en virtud de una alianza estratégica con el CCMMaL21 (Colectivo de Comunicaciones de Montes de María, Línea 21). Así, los talleristas opinan sobre las propuestas, expresan sus preferencias por una u otra y toman consciencia de su participación en la nueva etapa de diseño y producción museográfica; un proceso que se da básicamente en dos niveles: en la búsqueda de información para la preproducción de las piezas y en la producción audiovisual propiamente dicha. Para ambas tareas se realizan actividades específicas de formación.

En otra dimensión de la memoria, la cultural, el museo promueve la creación de contenidos y productos culturales en los que hablan los personajes de la región. Se hacen retratos, perfiles e historias de vida de campesinos, cantadoras, gaiteros, artesanas, aguerridos dirigentes y comunidades resistentes. Los Colectivos de Narradores y Narradoras de la Memoria estarán con los protagonistas de ese gran relato colectivo y deberán decidir cómo fotografiarlos, cómo grabar sus testimonios y cómo llevar su imagen más allá de los Montes de María.

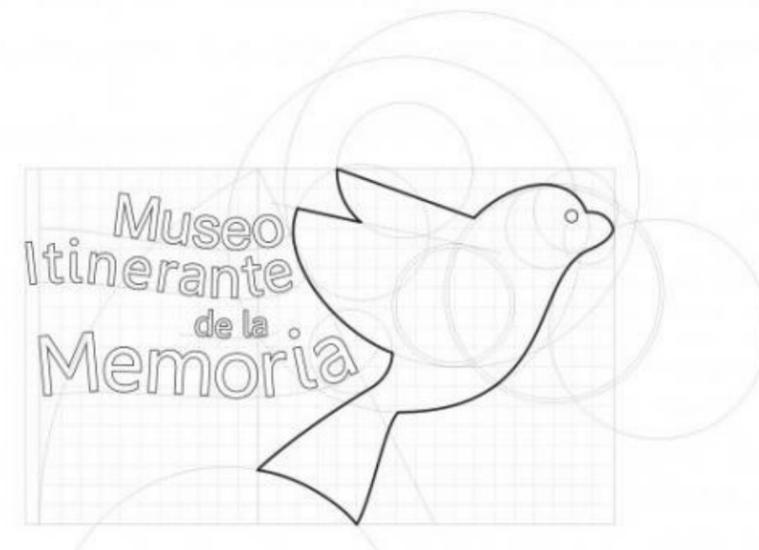
Es así como, de manera participativa y progresiva, se ha construido con los investiga-

dores, los diseñadores y los colectivos audiovisuales de siete municipios de Montes de María un discurso museográfico que contribuye a activar una reflexión crítica sobre lo sucedido en esta parte del territorio caribeño, a visibilizar las voces de las víctimas y a resignificar las memorias colectivas.

“ **...la cuarta ronda de talleres comienza por establecer un puente: la ciudadanía como categoría central de la democracia y el museo como escenario en el que se ejercita la condición de ciudadano o ciudadana.** ”

La propuesta narrativa del proyecto parte de un esquema conceptual basado en tres categorías que constituyen los ejes narrativos de la exposición: Territorio, Memoria e Identidad. A partir de ellos se estructura la exposición, que estará dividida en cinco módulos: 1) Bienvenida, 2) Territorio y memoria, 3 y 4) Alas de libertad y 5) El patio de juegos.

Los primeros insumos de la exposición son los documentales realizados durante el proyecto de “Memoria, Territorio y Comunicación” entre 2008 y 2011, la documentación de casos emblemáticos de memoria –adelantada por el área de Investigación del CCMMaL21– y el trabajo de los grupos juveniles, infantiles y de mujeres orientados por la organización. De otro lado, la



Geometría y proporción del logo del Museo, realizado por Juan Carlos Mendoza.



Bocetos de la carpa para el Museo itinerante de los Montes de María

investigación etnográfica sobre la memoria organizativa del territorio proporciona al museo una colección de relatos y de nuevos vestigios sobre lo acontecido, como forma de articulación y difusión de sus experiencias de resistencia en medio del conflicto.

Por todo esto creo que la existencia del Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María constituirá un precedente importante en el país en materia de memoria y reparación simbólica para la no repetición, y que estimulará iniciativas similares en otras zonas del país. Es un proyecto que por su legitimidad social y su capacidad de innovación ha recibido conceptos elogiosos del Centro de Memoria Histórica, de los organismos de cooperación, de expertos en museografía y de varios funcionarios encargados del tema de víctimas, pero al momento de escribir estas notas (agosto de 2012) no había recibido del gobierno nacional, de los gobiernos locales ni departamentales el apoyo financiero necesario para

acometer la producción museográfica, el montaje y la itinerancia. Tampoco los medios de comunicación, pese a las actividades de socialización realizadas en Bogotá, Cartagena y Barranquilla a lo largo del año, se habían percatado de su importancia. Y sin embargo, ninguna dificultad nos quita la certeza de que más temprano que tarde este mochuelo levantará el vuelo llevando en su pico los relatos de la memoria de los Montes de María. ■

REFERENCIAS

— Assmann, Jan (1988). *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, citado por Astrid Erll en Memoria colectiva y culturas del recuerdo.

— Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (2011). *Memorias y relatos con sentidos. 2008-2011*, Barranquilla, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

— Erll, Astrid (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*, Bogotá, Ediciones Uniandes.

EL MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA Y LAS CIENCIAS NATURALES ENTRE 1920 Y 1935

Desde su creación, en 1823, el Museo Nacional de Colombia participó del proyecto de construcción del Estado-nación a partir de un modelo organizacional enfocado inicialmente en el campo de las ciencias naturales, el cual fue complementado posteriormente, a medida que se incrementaron sus colecciones, con la consecución de objetos de carácter arqueológico, etnológico, histórico y artístico. No obstante esta multiplicidad

de objetos, el ámbito de la historia natural y las prácticas de colección, conservación e investigación de objetos relacionados con esta, formaron parte de las principales preocupaciones institucionales del museo durante gran parte del siglo XIX. Fue hacia las dos últimas décadas del siglo, en el contexto de la Regeneración y sobre todo en los años próximos a la conmemoración del centenario de la Independencia, que las

prácticas de recolección y clasificación de objetos del mundo natural experimentaron una aparente pérdida de interés, cobrando gran importancia los objetos artísticos, históricos y arqueológicos.

Sin embargo, es necesario destacar que esta supuesta pérdida de importancia de la historia natural a inicios de siglo en nuestro país no fue tan marcada. Prueba de ello es la fundación en 1912 de la Sociedad de Ciencias Naturales del Instituto de la Salle, que, liderada por el hermano Apolinar María, se constituyó en el pilar fundamental para la institucionalización de las ciencias hacia la tercera década del siglo XX en Colombia.

En este proceso de institucionalización, en lo referente a las ciencias naturales, el Museo Nacional de Colombia cumplió un importante papel al menos en tres aspectos. Primero, a partir de los vínculos interinstitucionales que estableció con entidades museísticas e investigativas de orden nacional e internacional, los cuales se concentraron en el intercambio de publicaciones y objetos. Segundo, en la publicación, entre 1925 y 1929, de una importante serie de textos relacionados con las ciencias naturales; y tercero, en el importante aporte que representaron sus colecciones para la conformación en 1935 del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional en cabeza de Enrique Pérez Arbeláez. Un posible cuarto aspecto, que en este trabajo solo se esboza, es la participación en el aspecto

estructural del proyecto organizativo que derivó en la creación de la Academia Nacional de Ciencias, posterior Academia Colombiana de Ciencias, Exactas Físicas y Naturales.

Antes de abordar el primer punto, es importante destacar que el desarrollo de las ciencias en Colombia ha sido caracterizado por Santiago Díaz Piedrahita a partir de tres etapas fundamentales y tres figuras que las animaron:

[...] la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1812) [que tuvo] como principal exponente a José Celestino Mutis; [...] la Comisión Corográfica de los Estados Unidos de Colombia (1850-1859) [con la] figura principal de Agustín Codazzi; [...] y una tercera etapa que aun no está bien delimitada y que corresponde a la institucionalización de la ciencia, [y que] tiene como figura central en lo que a las ciencias naturales se refiere a Enrique Pérez Arbeláez. (Díaz Piedrahita, 2004:9-34)

Para Díaz Piedrahita, esta etapa “se desarrolla a partir de 1920, teniendo un momento culminante hacia 1936”. Este cierre temporal coincide con nuestro período de análisis, el cual comprende desde el año de 1920, momento en el que el Museo Nacional experimentó un cambio institucional por la partida de su director Ernesto Restrepo Tirado y por la aprobación de la Ley 47 del 29 de octubre de 1920 “sobre bibliotecas, museos y archivos y sobre documentos y objetos de interés público”¹ que estableció un marco

legal de protección para los bienes relacionados con la historia y la ciencia nacional conservados en instituciones museísticas, hasta 1935, año en que se realizó el traslado más amplio de las colecciones de ciencias naturales del Museo a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional, con el objetivo de fundar el Museo de Ciencias Naturales y en el que paralelamente se experimentó otro cambio institucional con la adscripción del museo, en términos administrativos, a la Universidad Nacional.

Intercambio de publicaciones y objetos

El Museo Nacional estableció múltiples relaciones interinstitucionales a nivel nacional e internacional, especialmente a través de la distribución y recepción de catálogos y publicaciones científicas, al igual que con la consecución de objetos. El 7 de julio de 1923, por ejemplo, el director del Observatorio Nacional de San Bartolomé, en Bogotá, solicitó la remisión de libros enviados por la Carnegie Institution for Science de Washington al Museo Nacional, relacionados con las labores propias del Observatorio. El traslado se realizó el 30 de julio del mismo año². Según el informe del director Gerardo Arrubla de mayo de 1924, se entregaron a esa misma institución 53 volúmenes de la Smithsonian Institution relativos a asuntos astronómicos y

meteorológicos (AMNC, t. 9, f. 3). En la comunicación del director del Observatorio de 1923 se citó la carta del Carnegie Institution, la cual decía:

With view to having our publications available for use of investigators in Bogotá and other parts of your country we have been sending copies of these books for some years to the Museo Nacional in Bogotá and, consequently, I should like to inquire if you may not be able to arrange with the Director of the Museo Nacional where by such publications of the Institution as are particularly pertinent to the work of your Observatory may be transferred to your Library for the use of yourself and your associates. Our publications are issued in limited editions and we are greatly desirous of bringing about more effective cooperation with existing libraries and scientific organizations so that available copies may have greater use. I shall be very glad, if you consider it desirable, to write to the Director of the Museo Nacional on this same subject.

It should furthermore be stated that in all probability some of the volumes which you would particularly desire containing the results of magnetic observations, are at present practically out of print, although copies will probably be found in the Museo Nacional in Bogotá. (AMNC, t. 8, f. 61)

Esta carta forma parte de un importante número de comunicaciones que reposan en el Archivo del Museo Nacional (AMNC), las cuales permiten afirmar que el punto principal de la relación del Museo Nacional con instituciones de otros países se centró en el intercambio de

1. Diario Oficial, No. 17390 y 17391, año LVI, 2 de noviembre de 1920. En: Archivo del Museo Nacional De Colombia (AMNC), t. 7, f. 51.

2. El inventario se encuentra en AMNC, t. 8, f. 65.

publicaciones y que, durante el primer lustro de la década de 1920, el museo ofreció como principales publicaciones de intercambio los tres catálogos realizados por Ernesto Restrepo Tirado, director del museo entre 1910 y 1920: el *Catálogo de Arqueología de 1917*, el *Catálogo de objetos históricos, retratos de próceres y gobernantes, pintura, etc.*, del mismo año y el de *Mineralogía y paleontología* de 1918 (AMNC, t. 8, f. 79). Posteriormente, a partir de 1925, las publicaciones comprendidas en la serie Biblioteca del Museo Nacional también formaron parte de los intercambios.

Sobre las publicaciones que llegaban, en el informe del director de mayo de 1924, Gerardo Arrubla expresó que “el Museo mantiene relaciones con centros similares europeos y americanos y con varias sociedades sabias: de todas esas entidades ha recibido obras, revistas y folletos (volúmenes empastados 22; revistas y folletos 84)” (AMNC, t. 9, f. 4). Muchas de estas publicaciones formaron parte de la biblioteca del museo, que según el director del año 1922, Rafael Antonio Ordúz, contaba con aproximadamente 1.500 tomos³. En la década de 1930, gran parte de estas publicaciones fue distribuida a otras instituciones, en especial a facultades e institutos de la Universidad Nacional. Algunas aún reposan en el centro de documentación del museo.

Entre algunos de los intercambios realizados o solicitados, tenemos que el 12 de febrero

de 1920, Harry Hirtzel, secretario general de la Société des Americanistes de Belgique, comunicó, desde Bruselas, la formación de dicha sociedad y, posteriormente, a nombre de Musée Royaux du Cinquantenaire, solicitó el envío de los catálogos del Museo Nacional. Por otra parte, en el mes de noviembre del mismo año, el señor C. Valdés de la Torre, secretario de la Facultad de Ciencias de Lima, solicitó el envío de libros y folletos sobre zoología de autores colombianos.

Más tarde, el 18 de febrero de 1922, la Cincinnati Society of Natural History solicitó información referente a si en los archivos del museo se encontraba la colección completa de su Journal, cuya última publicación había sido el volumen 22, número 2 de 1916. El requerimiento se debía a que la publicación iba a ser editada nuevamente (AMNC, t. 10, f. 10).

Al año siguiente, el 18 de abril de 1923, el director del Southwest Museum de Los Ángeles, California, respondió una carta del director del Museo Nacional haciendo referencia a un canje de publicaciones y a la posibilidad de un intercambio de especímenes entomológicos (AMNC, t. 10, f. 88).

Luego, en noviembre de 1924, se recibió una comunicación del director del Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, expresando su interés por el intercambio de pub-

licaciones (AMNC, t. 10, f. 79). Igualmente, en el mes de mayo de 1925, la Puget Sound Biological Station de la Universidad de Washington ofreció un intercambio entre publicaciones científicas producto de trabajos biológicos de la Universidad de Washington y catálogos y libros del museo Nacional de Colombia (AMNC, t. 10, f. 35). Sumado a esto, en el mes de mayo de 1926, la J. Vellvé Company, de New York, envió el Catálogo de Material de Historia Natural de la casa Ward's Natural Science Stablishment (AMNC, t. 10, f. 28).

Además del intercambio de publicaciones, también se recibieron invitaciones para participar en publicaciones de historia natural, como la ofrecida el 26 de agosto de 1924 por parte del Instituto Gallach de Librería y Ediciones de Barcelona, España⁴. La carta expresaba lo siguiente:

Tenemos el propósito de emprender muy en breve la publicación de una “Historia Natural” extensa y bien documentada, con el propósito de divulgar entre el público español y el de las naciones americanas de habla castellana, de una manera sólida en cuanto a calidad y digna en su presentación material, los conocimientos y las bellezas de la geología, la zoología y la botánica.

Un grupo de profesores redacta la obra, que irá ricamente ilustrada con multitud de fotografías procedentes de archivos científicos, Museos de Ciencias Naturales, Parques Zoológicos, Jardines

Botánicos, etc., y nosotros deseáramos vivamente constase también en nuestra obra la aportación gráfico-científica de ese notable museo colombiano, tanto por su mérito intrínseco como por el especialísimo interés que hemos puesto en que las ilustraciones de la parte que se refiera a América sea esplendida y del más alto valor. ¿Sería, pues, usted, tan amable que pudiera hacernos el señalado favor de facilitarnos una serie de fotografías de los mejores ejemplares de ese Museo (o de fuera de él), dando preferencia a todo lo americano y en lo posible a lo más característico de Colombia? (AMNC, t. 9, f. 53)

En lo referente a objetos, varias instituciones internacionales, al igual que particulares, solicitaron intercambio de objetos o consultas sobre estos. En diciembre de 1920, E. Cordier, desde Longny, Francia, ofreció un intercambio de insectos (AMNC, t. 7, f. 37). El primero de agosto de 1921, desde Caracas, Venezuela, Juan Viveros expresó que deseaba “establecer canje de ejemplares de todo el orden Exópodo”, ofreciendo a cambio “Ortópteros, Neurópteros, Dípteros, Hemípteros, Coleópteros, Lepidópteros e Hime-nópteros y Conchíferos” (AMNC, t. 7, f. 9). Así mismo, manifestaba que sabía que en Colombia “se preocupan por esta Ciencia”, dado que lo había podido verificar a través de los anales y monografías del Smithsonian de Washington, “en donde están algunos trabajos y la actividad que manifiesta en todos sus hechos tanto el gobierno

3. Archivo General de la Nación, Ministerio de Instrucción Pública, Archivo anexo 2, Colecciones Informes, Caja 1, Carpeta 5, f. 123.

4. Historia natural. Vida de los animales, de las plantas y de la tierra (v. 1, Zoología (vertebrados); v. 2, Zoología (invertebrados); v. 3, Botánica; v. 4, Geología), Ángel Cabrera (dirección científica), Barcelona, Instituto Gallach de Librería y Ediciones, 1926.

como los hombres de Ciencia”. Lo que quiere decir que a nivel internacional era reconocido el interés por el trabajo científico en Colombia.

De igual forma, en junio de 1921, el director del Museo Arauco de Aconcagua, Chile, ofreció intercambio de lepidópteros e insectos, mostrándose interesado principalmente por “el coleóptero denominado científicamente *Golofa Porteri*” (AMNC, t. 7, f. 23). Tiempo después, en abril de 1926, el departamento zoológico de la Koehler & Volckmar A. G. & Co., radicada en Leipzig, Alemania, ofreció grupos de animales preparados en forma natural y preparados esqueléticos (AMNC, t. 10, f. 23).

Por otra parte, según el libro de actas de entrega de objetos históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos realizadas por el Museo Nacional, en octubre de 1928 se realizó un canje de objetos de las colecciones de Ciencias Naturales con el Museo de Ginebra, Suiza. El canje de cuatro fósiles, “Una ganga (Vitrina G, No.76) y tres fósiles (números 249, 424)”⁵, fue autorizado por el Ministerio de Educación Nacional el 23 de octubre del mismo año (AMNC, t. 10, f. 48).

Ricardo Lleras Codazzi y la serie de publicaciones Biblioteca del Museo Nacional

En el período que estudiamos, cuatro personajes estuvieron a cargo de la dirección del Museo: Diego Uribe (1920-1921), Rafael Antonio Ordúz (1921), Gerardo Arrubla (1922-1924 y 1926-1946) y Ricardo Lleras Codazzi (1924-1926). De estos, dos fueron las principales figuras que aportaron al fortalecimiento del pensamiento científico desde el Museo Nacional: Gerardo Arrubla y Ricardo Lleras Codazzi. El primero, enfocado en la arqueología más que en las ciencias naturales, y el segundo, desde sus publicaciones científicas, especialmente relacionadas con geología.

La publicación de la serie titulada Biblioteca del Museo Nacional fue uno de los principales aportes que realizó el museo para la institucionalización de las ciencias naturales en Colombia. Los nueve libros de la serie fueron autoría del geólogo Ricardo Lleras Codazzi, director del museo entre 1924 y 1926, y posteriormente conservador de la sección de Historia Natural.

En total se publicaron cuatro catálogos sobre objetos del Museo⁶:

- *Catálogo descriptivo de los minerales de Muzo*. Vitrina G, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1925, 25 páginas.
- *Catálogo descriptivo de las muestras de algunas minas de Antioquia y Caldas*. Vitrina H, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1926, 32 páginas.
- *Catálogo descriptivo de los principales minerales de Tolima y Huila*. Vitrina I, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1928, 28 páginas.
- *Catálogo descriptivo de las muestras de minerales procedentes de varias regiones geográficas de Colombia*. Vitrina J, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1929, 18 páginas.

Estos catálogos fueron distribuidos a múltiples instituciones académicas, museísticas y gubernamentales del país, así como de Europa y el resto del continente americano. Un gran número de ellas envió notas de agradecimiento. Para solo nombrar unas pocas del ámbito internacional tenemos: la Facultad de Química Industrial y Agrícola de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, Argentina; la legación de Panamá en Bogotá; la State University of Iowa Library y el Smithsonian Institution de

Washington, en Estados Unidos; el Bristol Museum & Art Gallery en Inglaterra; y la Biblioteca Nacional de Costa Rica, entre otras. En cuanto al ámbito nacional: el Estado Mayor General del Ministerio de Guerra, el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Industrias, etc.

Las otras cinco publicaciones del museo que se editaron bajo esta serie, también realizadas por Ricardo Lleras Codazzi, si bien no hicieron referencia precisa a objetos de las colecciones, sí fueron textos altamente representativos de la actividad investigativa y comunicativa del museo y al igual que las anteriores, hicieron referencia al campo de la geología. En términos institucionales, estas publicaciones posibilitaron un alto grado de reconocimiento nacional e internacional, como lo evidencian las cartas de agradecimiento y recibido ya referidas. Tales publicaciones fueron⁷:

- *Notas mineralógicas y petrográficas*, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1925, 90 páginas.
- *Notas geográficas y geológicas*, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1926, 125 páginas.
- *Los minerales de Colombia*, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1927, 150 páginas.

5. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos, realizadas por el Museo Nacional, vol. 8, Anexo 1, f. 7v.

6. Los cuatro catálogos se encuentran en la biblioteca de la Universidad Javeriana, sede Bogotá. El Catálogo descriptivo de los minerales de Muzo. Vitrina G de 1925 y el Catálogo descriptivo de los principales minerales de Tolima y Huila. Vitrina I de 1928 se encuentran en la Biblioteca Nacional.

7. Los cinco libros se encuentran en la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de la Universidad Javeriana, sede Bogotá.

- *Las rocas de Colombia*, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1928, 99 páginas.
- *Notas adicionales sobre los minerales y las rocas de Colombia*, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional, 1929, 50 páginas.

Traslados y fragmentación de las colecciones del Museo Nacional

En 1920, las instalaciones principales del Museo Nacional se encontraban en el pasaje Rufino Cuervo, pero la atención al público estaba cerrada. Las instalaciones presentaban un marcado deterioro y las colecciones estaban dispersas en diferentes lugares, como la Escuela de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Facultad de Medicina y Ciencias Naturales de la Universidad Nacional, en donde se encontraba el Herbarium, el cual, según comunicación de septiembre de 1921, fue entregado al museo⁸. A inicios de 1923, el museo abrió sus puertas en el edificio Pedro A. López, pero varios objetos aún continuaban deteriorándose en los depósitos del Pasaje Rufino Cuervo, espacios que continuaron ocupados por el museo

hasta junio de 1927, cuando dichos objetos fueron trasladados a oficinas del Capitolio Nacional.

Durante el período de análisis, las secciones del museo fueron reorganizadas en varias ocasiones. En el informe del director de mayo de 1927, Gerardo Arrubla expresó que

[...] la organización que he podido dar a este establecimiento –dividido en secciones arqueológica, histórica y de ciencias naturales, clasificadas en diversos salones, permite que desempeñe debidamente los altos fines para que ha sido creado. Las exposiciones públicas continúan efectuándose tres veces a la semana, y los visitantes que a ellas concurren son siempre numerosos. (AMNC, t. 10, f. 18)

Diez años después, en agosto de 1937, cuando las colecciones del Museo Nacional habían sido vastamente fragmentadas y administrativamente estaba adscrito a la Universidad Nacional, el director Arrubla expresaba en su informe que el museo estaba dividido “en dos secciones: una de Historia y otra de Arqueología y Etnografía, y esta última debería tener un taller adjunto de moldeado y fotografía para la reproducción de ejemplares de las colecciones, con el fin de establecer un intercambio con Museos extranjeros”⁹. Para esta fecha, el museo había sido trasladado nuevamente del edificio Pedro A. López al Palacio de Justicia, traslado que se dio en 1934

y la sección de ciencias naturales ya no estaba en el museo sino en la Universidad Nacional.

Por otra parte, según el libro de actas de entrega de objetos históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos¹⁰, realizadas por el Museo Nacional a varias instituciones oficiales, en junio¹¹ y diciembre¹² de 1922, julio¹³ y septiembre¹⁴ de 1927 y diciembre¹⁵ de 1928, se entregaron objetos del museo a la Quinta de Bolívar en cumplimiento de lo ordenado por la Ley 53

de 1919 y la ley 47 de 1920¹⁶. De igual forma, en febrero de 1928¹⁷, febrero de 1931¹⁸ y marzo de 1933¹⁹, se entregaron objetos a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Objetos que se entregaron inicialmente a modo provisional y que posteriormente, por orden del artículo 50 del decreto ejecutivo No. 2148 de 3 de diciembre de 1935, pasaron a ser propiedad de dicha institución.

En cuanto a los objetos relacionados con las ciencias naturales, en diciembre de 1935 y

10. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos, realizadas por el Museo Nacional, vol. 8, Anexo 1 y Anexo 2.

11. Según el acta del 10 de junio de 1922, se entregaron 24 objetos escogidos por los miembros de la Junta de la Quinta de Bolívar, la cual estaba conformada por el ministro de Gobierno, quien era el presidente de la junta, el ministro de Instrucción Pública, dos miembros de la Academia de Historia y el secretario de la junta. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, ff. 1-6.

12. Según el acta del 2 de diciembre de 1922, se entregaron 29 objetos al presidente de la Sociedad de Embellecimiento, un comisionado de la Academia de Historia y un representante del Ministerio de Instrucción Pública. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, ff. 7-9.

13. Según el acta del 14 de julio de 1927, se entregó al inspector de la Quinta de Bolívar una mesa de comedor que existía en el Palacio de San Carlos. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, f. 10.

14. Según el acta del 19 de septiembre de 1927, se entregó al inspector de la Quinta de Bolívar un reloj de sobremesa estilo Imperio, de cobre dorado, con un alto relieve que representa el juramento de los tres Horacios. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, f. 11.

15. Según el acta del 11 de diciembre de 1928, se entregó al inspector de la Quinta de Bolívar una daga que perteneció a Simón Bolívar y una carta autógrafa de este, fechada el 18 de septiembre de 1820. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, f. 15.

16. La Ley 53 de 1919 creó el Museo Histórico de la Quinta de Bolívar. El artículo 19 de la Ley 47 de 1920 autorizó al gobierno nacional para “enviar al Museo Histórico de la Quinta de Bolívar los objetos pertenecientes al Libertador que se encuentran en el Museo Nacional y en otros edificios públicos”.

17. Según el acta del 11 de febrero de 1928, por orden del Ministerio de Educación Nacional, se entregaron a Roberto Pizano, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ocho cuadros al óleo. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, ff. 12-13.

18. Según el acta del 13 de febrero de 1933, se entregaron a Gustavo Santos, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, dos cuadros al óleo. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, f. 16.

19. Según el acta del 10 de marzo de 1933, se entregaron a Coriolano Leudo, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, siete cuadros al óleo y un busto en mármol elaborado por Tenerani. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, ff. 17-18.

8. Archivo General de la Nación, ff. 70-75.

9. Archivo Universidad Nacional, Departamento: Rectoría, Secretaría general; Serie: Correspondencia; Referencia 189, vol. 5(11), 1936, documento No. 5

febrero y octubre de 1936, un gran número de estos fueron entregados a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional con el objetivo de formar el Museo de Ciencias Naturales. Al respecto, el acta del 18 de diciembre de 1935 decía:

*[...] el suscrito director del Museo Nacional, en cumplimiento a lo ordenado en el artículo 10 del Decreto Ejecutivo No 2148 de 3 de diciembre del presente año, hizo entrega de setecientos noventa y dos (792) ejemplares disecados de aves de diversas familias al señor doctor Enrique Pérez Arbeláez, nombrado Director del Museo de Ciencias Naturales de la Facultad de Medicina. Dichos ejemplares pertenecientes a las colecciones zoológicas del Museo Nacional, pasan a ser propiedad del Museo de Ciencias Naturales de la Facultad de Medicina.*²⁰

De igual forma, el 24 de febrero de 1936 se entregaron más ejemplares y objetos que se guardaban en el salón de ciencias naturales del Museo:

148 frascos que contienen ofidios de diferentes clases, y 32 frascos vacíos; 19 cuadros pequeños que representan peces, al óleo; 6 vitrinas pequeñas, de las cuales 3 contienen cráneos de animales y 3 especies marinas; 1 trozo de madera petrificada; 6 peces (caballitos marinos) en caja de cartón; 1 tortuga de Carey, procedente del golfo de Urabá; 1 armadillo; 9 conchas de tortuga y de armadillo; 2 venados, uno

*europeo y otro del país; 2 jaguares; 12 serpientes, entre ellas dos boas; 6 cornamentas de diferentes animales; 1 vertebra de ballena y 1 de venado; 1 cráneo de toro; 13 peces de diversas clases; 117 ejemplares de mamíferos diversos; una colección de fósiles, algunos clasificados como de mastodonte.*²²

Finalmente, el 13 de octubre del mismo año se entregaron “72 cajas de madera, pequeñas, que contienen ejemplares de la colección entomológica (mariposas, coleópteros, dípteros, etc.). Además, la colección entomológica (mariposas, coleópteros, provenientes de la región de Muzo)”²³. En los años siguientes siguieron entregándose objetos a diferentes instituciones, sobre todo al Museo de Arte Colonial y a dependencias de la Universidad Nacional. En lo que respecta a las ciencias naturales, la más representativa es la que consta en el acta del 11 de marzo de 1942 en la que se hizo entrega completa de “las colecciones mineralógicas, petrográficas y paleontológicas al mineralogista señor Enrique Posada, quien está encargado por la Universidad para recibirlas y conservarlas [...] en virtud de lo ordenado por el Consejo Directivo de la Universidad Nacional (Resolución No. 69 de 28 de agosto de 1937)”.

Paradójicamente, la fuerte fragmentación de la colección de ciencias naturales del Museo

Nacional fue tal vez el elemento más decisivo con que durante el período de análisis esta institución participó en el fortalecimiento de pensamiento científico enfocado en las ciencias naturales. Su amplia colección de objetos del mundo natural posibilitó el desarrollo de significativos estudios desarrollados posteriormente por la importante figura de Enrique Pérez Arbeláez.

Sin embargo, no hay que pensar que todo fue fragmentación, pues constantemente las colecciones de objetos del museo eran incrementadas por los envíos de múltiples instituciones, públicas y privadas, al igual que por individuos de diferentes partes del país. En diciembre de 1924, por ejemplo, se solicitó a la Sección Técnica de la Oficina Nacional de Minas muestras de minerales, rocas y fósiles para la sección de Mineralogía y Geología del museo. Ante esta solicitud, el Ministerio de Obras Públicas, del cual dependía la Oficina Nacional de Minas, respondió:

[...] este Despacho tendrá mucho gusto en dar las órdenes del caso, a fin de que el jefe de la Comisión Científica Nacional²⁴ allegue a la Sección Técnica de la Oficina Nacional de Minas, por

duplicado, las muestras de minerales, rocas y fósiles que vayan siendo objeto de estudio, con el fin de que la sección de Mineralogía y Geología del Museo Nacional, pueda recibir con la debida oportunidad los duplicados de las muestras en cuestión, a medida que la Comisión Científica vaya adelantando el curso de sus trabajos en las distintas regiones del país. (AMNC, t. 9, f. 91)

El Museo Nacional y la formación de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

En lo referente a asociaciones científicas, en 1904 se integraron varias sociedades en un organismo denominado Academias Colombianas, conformado por la Academia de Historia, la Oficina de Longitudes, la Academia de Medicina, las Sociedades Médicas de Medellín, Barranquilla, Cartagena y Cali, la Sociedad Colombiana de Ingenieros, la Sociedad Geográfica de Colombia, la Sociedad Colombiana de Jurisprudencia y la Academia de Historia de Antioquia (Obregón, 1992:148).

En 1912, el hermano Apolinar María fundó la Sociedad de Ciencias Naturales del Instituto de

²⁰. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, f. 19.

²¹. AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos., Anexo 1, ff. 20-21.

²². AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, ff. 23-24

²³ AMNC, Libro de actas de entrega de objetos históricos, Anexo 1, f. 28..

²⁴. Se refiere a un grupo de geólogos y topógrafos que, a instancias de la Sección Técnica de la Oficina Nacional de Minas, dependencia del Ministerio de Obras Públicas, realizaban investigaciones geológicas en diversas regiones del país. Entre sus miembros se encontraban: el geólogo jefe Robert Scheibe, el geólogo subjefe Ricardo Lleras Codazzi, el geólogo ayudante Jesús Jiménez Jaramillo y el topógrafo Luis Uribe. En agosto de 1918, Codazzi y Jiménez abandonaron la comisión y el ministerio nombró al geólogo ayudante Carlos Gutiérrez y al topógrafo Peregrino Ossa. Estos hicieron parte de la comisión hasta inicios de 1919 y el topógrafo Uribe hasta agosto del mismo año. En el mes de noviembre, la comisión fue suspendida y solo se reactivó en julio de 1921. Documentos de la Comisión Científica Nacional (Informe del geólogo jefe Dr. Robert Scheibe), República de Colombia, Ministerio de Obras Públicas, Casa Editorial Minerva, 1922, pp. 3-5.

la Salle de Bogotá²⁶. Esta cambió su nombre en 1919 a Sociedad Colombiana de Ciencias Naturales debido al incremento de actividades investigativas y de consecución de colecciones propias de tales ciencias en todo el país, así como a su influencia en el campo científico colombiano. La ardua labor científica de la sociedad y la publicación del Boletín posibilitaron la vinculación constante de nuevos socios, entre ellos, en 1919, el geólogo Ricardo Lleras Codazzi y el botánico Enrique Pérez Arbeláez (Obregón, 1992:161). Esto permite evidenciar que la sociedad, desde sus inicios, se configuró como espacio de articulación de un importante número de hombres de ciencia que a modo de comunidad científica fortalecieron proyectos e investigaciones relacionados con el mundo natural.

La relación del museo con la sociedad se estableció tempranamente, pues en 1913, el director del Museo Nacional, Ernesto Restrepo Tirado, fue nombrado socio honorario (Obregón, 1992:151). Por otra parte, según la escasa correspondencia que sobrevive de las directivas de ambas instituciones, el 23 de octubre de 1921, el hermano Apolinar María escribió a Diego Uribe, director del Museo Nacional, una carta de respuesta a la propuesta que este le hizo de establecer una relación con un naturalista venezolano

establecido en Caracas de nombre M. J. Rivero. El objetivo era tener un intercambio de objetos entomológicos (AMNC, t. 7, f. 10). Posteriormente, en agosto de 1925, Apolinar María escribió al director del Museo Nacional, que para el momento era Ricardo Lleras Codazzi, una carta de agradecimiento a propósito del envío del Catálogo descriptivo de los minerales de Muzo (AMNC, t. 9, f. 68). Al año siguiente, en mayo de 1926, remitió para las colecciones del Museo Nacional dieciocho objetos correspondientes a la colección de Ciencias Naturales (AMNC, t. 10, f. 29). Durante los siguientes años, el hermano Apolinar María continuó el contacto con Ricardo Lleras, realizando en varias ocasiones recomendaciones y consultas sobre objetos. Desafortunadamente, el poco material de archivo no permite detallar más cuidadosamente la relación que existió entre el Museo Nacional y el Museo de Historia Natural de la Salle, pero a nuestro parecer, se puede plantear la hipótesis de que el contacto del hermano Apolinar María con Gerardo Arrubla y Ricardo Lleras Codazzi fue permanente y fructífero a lo largo de toda la década de 1920 y los años inmediatamente anteriores a la conformación de la Asociación Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y naturales.

Indicio de ello es la participación de Gerardo Arrubla durante 1929 en una serie de reunio-

nes que derivaron en la fundación de la Academia Nacional de Ciencias, la cual fue una propuesta organizativa que reunió en una estructura corporativa a diferentes académicos y científicos con el objetivo de “fomentar las investigaciones en las ciencias exactas, físicas y naturales, y promover su desarrollo en la República” (Obregón, 1992:223). De este proyecto también formaron parte el hermano Apolinar María y Ricardo Lleras Codazzi, que para entonces estaba vinculado a la Oficina Geológica del Ministerio de Industrias. El proyecto, sin embargo, no se concretó, y fue en 1932 cuando se creó una Academia de Ciencias correspondiente de la Academia de Ciencias de Madrid. Aun así, su reglamentación no se estableció sino hasta 1936, en el gobierno de Alfonso López Pumarejo. Finalmente, la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales absorbió a la Sociedad Colombiana de Ciencias Naturales y esta dejó de existir. El hermano Apolinar María fue nombrado miembro honorario de la academia, pero muy pronto se distanció. Ricardo Lleras Codazzi se vinculó a la sección de ciencias físicas y Enrique Pérez Arbeláez a la de ciencias naturales (Obregón, 1992:225-227).

Conclusiones

El Museo Nacional constantemente ha participado en la configuración de redes institucionales que posibilitan intercambios, tanto de publicaciones como de objetos, a nivel nacional e internacional. Estas redes institucionales, por lo general, han fortalecido las actividades de

colección, conservación, investigación, comunicación y exhibición con que debe cumplir el museo. Para el período analizado, sin embargo, a pesar de las redes institucionales, los constantes traslados y la pronunciada fragmentación que experimentaron las colecciones del museo derivaron en una pérdida potencial de las principales actividades a desarrollar.

Aun así, el establecimiento de redes e intercambios en los que participó el museo formó parte de un proceso de transición en el que diversas organizaciones científicas aunaron esfuerzos para lograr la estructuración y consolidación de una tradición científica nacional, a partir de la creación de asociaciones académicas.

Un elemento importante para ese proceso de consolidación fue la organización de procesos de comunicación y difusión soportados en la producción e intercambio de publicaciones como catálogos, revistas oficiales y series editoriales, que se potencializaron en la medida en que se ampliaron los contactos con instituciones internacionales y se contó con mayor apoyo del Estado.

En este proceso de consolidación gremial de asociaciones académicas nacionales y de fortalecimiento de pensamiento científico las ciencias naturales cumplieron un rol fundamental. La mayor expresión de este aporte estuvo en dos instituciones. La Sociedad Colombiana de Ciencias Naturales a la cabeza del hermano Apolinar María, director del Museo de Historia Natural del Instituto de la Salle y el Museo Nacional de Colombia, con el esfuerzo

²⁵. Lastimosamente, el archivo del Museo de la Salle cuenta con poco material de correspondencia sobre el período, pues gran parte del archivo y de las colecciones se quemaron con el incendio que padeció esta institución tras los sucesos del 9 de abril de 1948.

²⁶. Archivo del Museo de la Salle, Carpeta Correspondencia.

primordial de sus directores Gerardo Arrubla y Ricardo Lleras Codazzi. Este último siempre formó parte de asociaciones científicas y publicó constantemente productos académicos relacionados con las ciencias naturales.

El proceso de institucionalización de la ciencia que se inscribió en el proyecto de reestructuración del Estado fomentado por el gobierno de Alfonso López Pumarejo, posibilitó la legitimación de un entorno organizacional relacionado con las asociaciones científicas y sobre todo con las ciencias naturales, con el objetivo

de satisfacer la demanda de saberes aplicados al desarrollo de la economía nacional. En este proceso se fortalecieron algunas instituciones museísticas. El Museo Nacional, sin embargo, sufrió una desestructuración profunda. ■

REFERENCIAS

Fuentes primarias

Archivo del Museo Nacional de Colombia:

— Tomo VII: 1918, 1919, 1920, 1921; Tomo VIII: 1922, 1923; Tomo IX: 1924, 1925; Tomo X: 1926, 1927, 1928; Tomo XI: 1929, 1930, 1931; Tomo XII: 1932, 1933, 1934, 1935.

— Libro de actas de entrega de objetos históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos, realizadas por el Museo Nacional, vol. 8, Anexo 1.

— Libro de actas de entrega de objetos históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos, realizadas por el Museo Nacional, vol. 8, Anexo 2.

— Libro Movimiento del Museo Nacional.

— Archivo General de la Nación, Sección: Ministerio de Instrucción Pública, Archivo anexo 2, Colecciones Informes, Comunicaciones sobre Museos, Caja 1, Carpeta 5.

Archivo del Museo de la Salle:

— Carpeta Correspondencia.

— *Boletín de la Sociedad Colombiana de Ciencias Naturales*, Instituto de la Salle, 1913-1931, Bogotá.

Archivo Universidad Nacional:

— Departamento: Rectoría, Secretaría general; Serie: Correspondencia; 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942.

— Facultad de Medicina, Actas de Consejo Directivo, 1935; Decretos y notas varias, 1935; Correspondencia recibida, 1923-1939.

Fuentes secundarias

— Arias, Ricardo (2007). *Los Leopardos. Una Historia Intelectual de los años 1920*, Bogotá, Universidad de los Andes.

— Díaz Piedrahita, Santiago (1991). *La botánica en Colombia, hechos notables en su desarrollo*, Bogotá, Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Colección Enrique Pérez Arbeláez.

— _____ (2004). “La Escuela de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional”, en Estela Restrepo Zea (comp.), *La Universidad Nacional en el siglo XIX. Documentos para su historia. Escuela de Ciencias Naturales*, Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, pp. 9-34.

— García, Gerardo y Óscar Marín (1991). *Historia de los museos de ciencias naturales fundados y dirigidos por los hermanos de las escuelas cristianas en Colombia* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación), Bogotá:, Universidad de La Salle.

— Jaramillo, Jaime (ed.). (s.f.). *Apuntes para la historia de las ciencias en Colombia*, Bogotá, Colciencias.

— Lleras Codazzi, Ricardo. (1925). *Catálogo descriptivo de los minerales de Muzo. Vitrina G*, Bogotá: Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— Lleras Codazzi, Ricardo. (1925). *Notas minero-lógicas y petrográficas*, Bogotá: Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— _____ (1926). *Catálogo descriptivo de las muestras de algunas minas de Antioquia y Caldas. Vitrina H*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— _____ (1926). *Notas geográficas y geológicas*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— _____ (1927). *Los minerales de Colombia*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— _____ (1928). *Catálogo descriptivo de los principales minerales de Tolima y Huila. Vitrina I*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— _____ (1928). *Las rocas de Colombia*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— _____ (1929). *Catálogo descriptivo de las muestras de minerales procedentes de varias regiones geográficas de Colombia. Vitrina J*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional..

— _____ (1929). *Notas adicionales sobre los minerales y las rocas de Colombia*, Bogotá, Biblioteca del Museo Nacional, Imprenta Nacional.

— Medina Muñoz, Lina Rocío (2000). *Tradición académica. Diccionario biográfico y bibliográfico de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Bogotá, Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

— Miranda, Néstor, Emilio Quevedo y Mario Hernández (1993). *Historia social de la ciencia en Colombia*, Bogotá, Colciencias.

- Muñoz Saba, Yaneth (2006). *Memoria del Museo de Historia Natural*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Sistema de Patrimonio y Museos.
- Obregón Torres, Diana (1992). *Sociedades científicas en Colombia. La invención de una tradición 1859-1936*, Bogotá, Banco de la República.
- Prada Márquez, Blanca Inés (2007). *Las ciencias naturales en Colombia 1735-1967. Panorama general*, Bucaramanga, Sic Editorial.
- Quintero, Camilo (2006). “¿En qué anda la historia de la ciencia y el imperialismo? Saberes locales, dinámicas coloniales y el papel de los Estados Unidos en la ciencia en el siglo XX”, en *Historia Crítica*, No. 31, pp. 151-172.
- _____ (2008). “La ciencia norteamericana se vuelve global: el Museo americano de Historia Natural de Nueva York en Colombia”, en *Revista de Estudios Sociales*, No. 31, pp. 48-59.
- Restrepo Forero, Olga (1986). “El tránsito de la historia natural a la biología en Colombia 1784-1936”, en *Ciencia, Tecnología y Desarrollo*, No. 10(3-4), pp. 181-275.
- Scheibe, Robert (1922). *Documentos de la Comisión Científica Nacional (Informe del geólogo jefe Dr. Robert Scheibe)*, República de Colombia, Ministerio de Obras Públicas, Casa Editorial Minerva.
- Segura, Martha (1995). *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia.



MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BOGOTÁ (MAC)

Diego Arango, Nirma Zárate
Agresión del imperialismo
 Foto serigrafía
 Tríptico, 100 x 70 cm
 1970
 Reg. B-367
 N. 158

La obra

El tríptico *Agresión del Imperialismo*, muestra tres etapas del ciclo de la guerra de Vietnam. El primero hace referencia al ataque perpetuado por los Estados Unidos durante la guerra (1959-1975) con sus aviones B-52F y B-52D, los cuales bombardearon constantemente Vietnam de Norte. En la obra se puede apreciar las atrocidades por parte del ejército norteamericano al pueblo vietnamita, que son reflejadas en los rostros de una familia. En la parte superior se encuentra una foto de un dólar intervenida con las empresas que fueron participes económicamente de la guerra (Esso, Coca-Cola, Ford, Texaco, GM, Mobil), además se refleja las iniciales de la CIA, la cual no fue ajena a este proceso y sirvió como medio para derrocar el gobierno.

El segundo cuadro muestra a la población representada por una mujer vietnamita armada, haciendo resistencia a la guerra. En los campos de arroz se puede ver a la gente trabajando, lo cual demuestra fortaleza social y comunal. Esto hace parte de la organización del pueblo vietnamita en esta etapa de la guerra contra Estados Unidos y los aliados. También se puede ver el desgaste de la economía norteamericana representada en el dólar fragmentado.

El último cuadro simboliza la caída de Saigón (30 de abril 1975) y el fin de la guerra. El rostro de alegría de la mujer vietnamita y las personas levantado su fusil en los arrozales demuestran un triunfo sobre Norteamérica. Clara-

mente se puede ver el dólar totalmente desvanecido, así como las repercusiones que una guerra trae consigo y las secuelas que deja la posguerra.

El aporte de Diego Arango y Nirma Zárate con su obra es dejar plasmada una protesta por las atrocidades de la guerra de Vietnam y, a la vez, buscar sensibilizar al público con las injusticias que comenten las potencias del mundo, que claramente caben en nuestro contexto actual mundial.

Los autores

Diego Arango (Manizales, 1942) realizó sus estudios en arte, filosofía y antropología. Su trayectoria artística se caracteriza por el compromiso político y social. Además de la docencia en las técnicas de grabado, es cofundador de CEPALC y de la revista *Alternativa*; Nirma Zárate (Bogotá, 1936-1999) realizó su formación de pintura en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes (1956-1959), donde tuvo como profesor a Antonio Roda. Adicionalmente, adelantó estudios sobre serigrafía, colografía y elaboración manual de papel en Londres y Nueva York.

En 1972, ambos fundan Taller 4 Rojo, que se convertirá en el mejor ejemplo de arte político de los años setenta. El taller se concentró en generar bocetos, litografías, serigrafías, foto serigrafías y fotograbados que divulgaron sus posturas ideológicas y políticas. ■

REFERENCIAS

- Obra de la semana N. 48, “*Máquina mágica*”, MAC.
- Obra de la semana N. 146, “*Riscos, serie atmósferas andinas*”, MAC.
- Arango, Diego y Nirma Zárate (1970). *Agresión del Imperialismo*, MAC.
- _____ (1970), *Los anuncios se publican a diario*, MAC.

LO PERSONAL CONTRA LO GLOBAL

UNA MIRADA A LA EXPOSICIÓN ROOD EN EL TROPENMUSEUM DE ÁMSTERDAM

“Y es sin duda una tarea difícil elegir un tema o temas que puedan ser genéricos y al mismo tiempo expresar diversidad. Temas que puedan tener el mismo grado de relación, que puedan llegar a crear un nivel de conexión similar entre un público variado, los objetos y los productores culturales”. (Colunge, 2009:29)

La museóloga Rhina Colunge expresó estas palabras durante el simposio *International Tropenmuseum for a change!* (¡Tropenmuseum para

el cambio!), organizado por el Tropenmuseum en el 2008.

La frase de Colunge es particularmente adecuada al contexto, teniendo en cuenta el propósito de este texto, que busca hacer un análisis y revisión de la exposición Rood (Rojo) que tuvo lugar en el mismo museo, ubicado en Ámsterdam, Holanda. Esta exposición, abierta al público desde el 5 de noviembre de 2010 hasta el 31 de julio de 2011, se

desarrolló bajo el enfoque temático del color rojo. Encuentro el tema particularmente interesante y diverso para una exposición en el seno de un museo etnográfico como es el Tropenmuseum. Es interesante ya que abre las puertas para poder desarrollar un análisis de los procesos de trabajo del museo y de la exposición, la temática, las problemáticas ligadas a la representación y los encuentros y desencuentros entre todas las partes interesadas. Porque, como Colunge menciona, la cohesión temática es una tarea difícil de conseguir.

“ **...no es fruto de la casualidad que muchos museos se encuentran físicamente dentro de los edificios que una vez sirvieron a una causa directamente relacionada con instituciones que se identifican y son sedes del poder o residencia de individuos poderosos.** ”

En este texto se busca una revisión del papel del museo y sus actores (profesionales de los museos y todas las partes interesadas o *stakeholders*) y la relación entre ellos, la colección del museo y el exterior.

Primero voy a desarrollar y presentar el debate y los dilemas con los que se enfrenta actualmente el Tropenmuseum en relación con el

pasado, presente y futuro del museo, exponiendo una revisión rápida de la historia del museo y poniéndolo en paralelo con las relaciones existentes entre la memoria y el poder en la preservación del patrimonio cultural.

A continuación me referiré a la necesidad que tiene el museo de desarrollar mecanismos para crear relaciones entre su colección y la cultura globalizada, con el fin de explicar cómo la sociedad diversa en que vivimos puede ser un ejemplo, casi un espejo, de muchas posibilidades a nuevos procesos de trabajo dentro del museo.

Más adelante hablaré de cómo la exposición Rood muestra las intersecciones y las discrepancias existentes entre distintas disciplinas, pero lo consigue hacer bajo un mismo enfoque temático. Este hecho, va directamente ligado con los desafíos que afronta el museo en cuestiones de identidad y representación. Además, resaltaré la importancia de un trabajo interdisciplinario dentro del museo, a todos los niveles, con el fin de conseguir ser más abiertos y accesibles como institución, ya que la accesibilidad es una necesidad si queremos crear un compromiso con todos los agentes implicados para así poder hacerles copartícipes de los procesos de decisión y desarrollar un patrimonio común presente y futuro. El color rojo y sus múltiples significados alrededor del mundo se presentan como la metáfora perfecta para demostrar lo poderosas y variadas que son las posibilidades de un nuevo proceso de trabajo dentro del museo. Citando al propio museo: ¿quién le teme al rojo?

Nosotros y los otros

Antes de profundizar en la exposición Rood, creo que es importante estudiar la situación actual del museo y su relación con la sociedad. El Tropenmuseum es un museo etnográfico que forma parte del Royal Tropical Institute (KIT), con un pasado colonial muy marcado, pero que al mismo tiempo es consciente de que para seguir teniendo relevancia en el contexto cultural actual debe redimirse de su pasado y posicionarse como una institución innovadora en una sociedad cambiante como la nuestra. El mundo en que vivimos hoy es muy diferente de aquella época en la que nacieron la etnografía y los museos como instituciones. El propio Tropenmuseum sabe que un museo no puede pensar en el futuro sin tener su pasado en consideración (Faber y Dartel, 2009:7).

El museo explica que, a lo largo de su historia y dentro de los contextos políticos cambiantes, ha proporcionado imágenes transnacionales y aspiraciones de la sociedad holandesa con una voz y con imágenes convincentes, formas materiales y representaciones (Legêne, 2009:13). Creo que esta frase es una búsqueda de una autojustificación para un museo que ha experimentado muchos cambios en cortos periodos de tiempo. Estos cambios siempre se han relacionado con el poder político y la identidad nacional. A continuación voy a explicar brevemente estos cambios históricos con el fin de crear un mejor contexto para el análisis de la exposición.

El museo nació en el siglo XIX durante el auge del imperialismo. Luego, a comienzos del

siglo XX, empezaron los cambios continuos. El primer período llegó cuando el museo se estableció como un espacio de expresión de la élite colonial. El siguiente período de cambio fue la

“ ...los museos etnográficos deberían reconocer que su representación del otro no existe más allá de la esfera occidental y que, como consecuencia de ello, los museos etnográficos nunca han representado a las otras culturas, sino que representan la cultura occidental y su visión particular del mundo. Por lo tanto, el Tropenmuseum sólo puede redimirse a sí mismo si consigue disolver esta distinción entre Occidente y el resto. ”

post-guerra y la era post-colonial de crisis nacional. Ese periodo continuó con el desarrollo de las políticas laborales y de inmigración en los años setenta en Holanda, que fueron relevantes para el Tropenmuseum ya que se combinaron con un amplio compromiso político hacia la cooperación internacional para el desarrollo. Asimismo, desde la década de los setenta, el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación para el Desarrollo holandés se convirtió en el principal mecenas del museo. Finalmente, desde la década de los noventa en adelante, el museo ha tomado consciencia del pasado de la institución y del edificio en sí, y

ha buscado la integración de la globalización y el auge de la diversidad cultural dentro de la sociedad holandesa en sus discursos (ver www.tropenmuseum.nl/-/MUS/5853/Tropenmuseum).

Mario de Souza Chagas, en varias de sus obras, analiza las relaciones entre la memoria y el poder en la preservación del patrimonio cultural en el pasado y en la actualidad. Según el autor, los museos tradicionales son espacios de celebración de la memoria y el poder, donde la celebración del pasado (reciente o remoto) es la clave. Además, explica cómo, en los museos tradicionales, la relación entre la memoria y el poder gana visibilidad por medio de la construcción de la colección, el público y el discurso museográfico. La estrecha relación entre la institucionalización de la memoria y las clases privilegiadas ha favorecido esta concepción del museo. Tal y como el mismo autor menciona, no es fruto de la casualidad que muchos museos se encuentran físicamente dentro de los edificios que una vez sirvieron a una causa directamente relacionada con instituciones que se identifican y son sedes del poder o residencia de individuos poderosos (Chagas, 2007:172).

Las ideas del autor están totalmente ligadas al pasado, presente y futuro del Tropenmuseum. Anteriormente, el Tropenmuseum se encontraba en el territorio de los museos tradicionales y, aún ahora, la relación entre la memoria y el poder sigue latente dentro del museo. Debido a las fuertes raíces que tiene con la época colonial, así como el aura de poder que desprende el edificio, hacen que sentimientos encontrados aparezcan a la hora de visitarlo o trabajar en él. Si bien

también se percibe que el museo quiere distanciarse de este pasado latente. Quiere mirar atrás y reflexionar sobre la memoria y el poder, pero sin usarlas como herramientas para imponer un discurso. Al revés, los objetivos del museo han ido cambiando con el tiempo, dando más importancia a la investigación e involucrándose en proyectos internacionales relacionados con las áreas de cultura y desarrollo. Actualmente está centrado en dos objetivos, atraer nuevas audiencias y repensar los métodos de representación. A través de sus exposiciones temporales, los profesionales del museo buscan desarrollar proyectos relacionados con los nuevos paradigmas de la museología, siendo socialmente responsables y representando la diversidad cultural y el pluralismo tanto en sus audiencias como en sus relatos museográficos.

Desde hace varios años, el museo ha trabajado para la integración del mensaje globalizado y la diversidad cultural dentro de su colección y sus discursos. Al ser una institución fundada en gran parte de forma gubernamental, tienen una responsabilidad pública así como la presión para que el museo sea más representativo de la sociedad actual. La institución, con intenso debate interno, se ha estado preguntando cuál es su papel y su razón de existir como institución cultural. Uno de los dilemas más fuertes con los que se enfrenta hoy en día es la forma de abordar la relación entre la colección y la cultura globalizada en que vivimos. Están investigando y probando qué enfoque adoptar hacia la presentación de lo global y lo local, y del el pasado y el presente, teniendo en cuenta todos sus antecedentes históricos así



Prat, Joan (2010) Sin título
[fotografía digital] colección privada, Palamós, España.

como repensando los métodos de representación. La curadora Mirjam Shatanawi, responsable del área del Medio Oriente y África del Norte, piensa que los museos etnográficos deberían reconocer que su representación del otro no existe más allá de la esfera occidental y que, como consecuencia de ello, los museos etnográficos nunca han representado a las otras culturas, sino que representan la cultura occidental y su visión particular del mundo. Por lo tanto, el Tropenmuseum sólo puede redimirse a sí mismo si consigue disolver esta distinción entre Occidente y el resto (Shatanawi, 2009:369).

“ A lo que me refiero es que África ya no se encuentra únicamente ubicada entre el océano Atlántico y el océano Índico, África está viva en casi todas partes del mundo. ”

En el museo se mira el mundo (o parte de él) a través de la etnicidad y la identidad religiosa. Pero este hecho implica, per se, marcar una diferencia entre unos y otros. ¿Podemos decir que hay una crisis de identidad en el museo? Es fundamental para su futuro no repetir los mismos errores discursivos con los conceptos de nosotros y ellos. Es el momento de aprender de los otros en lugar de aprender sobre ellos. Vivimos en una cultura globalizada, nos guste o no, y el museo debe mirar al exterior, ver la manera como las personas interactúan entre sí y aprender así a me-

jorar sus discursos y procesos internos. Vivimos en un mundo de alta tecnología, con ciudades cosmopolitas, con nuevos flujos migratorios y sociedades globalizadas. En palabras de Denis Byrne, las sociedades tienden a no ser homogéneas. Por el contrario, consisten en fracciones de convivencia, como las minorías étnicas, subculturas, géneros, clases socio-económicas y congregaciones religiosas. Cada una de estas fracciones construye un paisaje diferente (Byrne, 2008).

Si echamos un vistazo a la exposición permanente del Tropenmuseum, vamos a ver que está basada en divisiones regionales, repitiendo un mismo patrón de representación. No hay fracciones ni subgéneros como los que mencionaba Byrne, no hay microrelatos ni interconexiones entre las distintas culturas. ¿Por qué? Vivimos en una sociedad global, hiperconectada, donde la perspectiva y experiencia individual resaltan sobre la general y donde el conocimiento es accesible y está expandido. A lo que me refiero es que África ya no se encuentra únicamente ubicada entre el océano Atlántico y el océano Índico, África está viva en casi todas partes del mundo. Podemos encontrar muchos ejemplos de subculturas integradas dentro de diferentes culturas. El surgimiento del concepto de global también implica la búsqueda de la desetnificación (Shatanawi, 2009:381). Nuevas perspectivas globales y la revaluación de los valores son imprescindibles, ya que no tiene sentido que un museo etnográfico se dedique a crear más fronteras geográficas y a repetir estereotipos, ya que para eso tenemos las leyes migratorias internacionales. El museo

debe ser el lugar para ser libre, donde las grandes verdades van a ser desmontadas y se va a proveer al visitante de un espacio para el diálogo que le ayudará en el proceso de creación de identidad. Una identidad mucho más compleja que la que está mostrando el museo actualmente. El museo tiene que ser un espacio donde el visitante pueda conectar con el patrimonio a través de un discurso variado y sin restricciones ni categorías fijas.

Sé que dentro del Tropenmuseum se está generando un debate sobre cómo debe ser el futuro de la institución y sé que no es un debate que sólo pasa allí, sino que varios museos etnográficos se encuentran en la misma posición. Fuera de los muros del museo, el mundo cambia día a día. Los cambios son rápidos, difíciles de seguir por una institución tan grande y tan burocratizada, pero es muy importante buscar cómo enlazar estos cambios externos con los del museo. Es esencial crear nuevas conexiones y vínculos con el exterior, para así poder obtener una mejor comprensión del mundo y su gente. En palabras de Manuel Castells, la cultura posmoderna es un esfuerzo constante para hacer collages de diferentes formas culturales y de las diferentes épocas históricas que, en consecuencia, rompen la secuencia histórico-cultural (Castells, 2001). Crear, vincular, conectar, romper... estos son los retos del Tropenmuseum hoy en día. La interconectividad con el exterior es crucial y para conseguirla, todos los participantes de las esferas del museo necesitan tomar ventaja de las redes locales y global, digitales o personales, para no perder el contacto con la vida diaria y especialmente con la gente. Los

museos necesitan trabajar con la realidad y ser capaces de articular la práctica con el presente. Esto no quiere decir que el Tropenmuseum no funcione de esa manera; sin embargo, pienso que debe responder a los desafíos mencionados y convertirse en un conector cultural para la sociedad.

Actualmente hay tres áreas específicas del museo que trabajan de una manera más dinámica y ligada a lo mencionado anteriormente. Estas áreas son el Tropenmuseum junior, la reciente relación del museo con el arte contemporáneo con su póliza de adquisición de obra y las exposiciones temporales. En esta última categoría entra la exposición Rood. La manera de pensar y presentar la exposición contrasta con la exposición permanente del museo. El discurso es mucho más libre, sin la búsqueda de categorías y tratando de explorar las intersecciones y las discrepancias entre distintas disciplinas bajo un enfoque temático. Se ha buscado vincular los objetos expuestos con la actualidad y la perspectiva individual en relación con los demás, así como los sentimientos ligados a un objeto, usando los objetos para construir significado. En la exposición se ha trabajado en crear conexiones vinculando, rompiendo, uniéndolo y creando. Haciendo un collage.

Dentro de Rood

El rojo es uno de los colores más importantes en casi todas las culturas y tiene muchos significados. [...] Por supuesto, el color rojo significa algo diferente para todos, pero también tiene asociaciones universales. Estos significados son múltiples

y contradictorios. Rojo puede significar felicidad, fertilidad y amor, también poder, violencia y peligro. El rojo puede ser romántico, pero también puede ser mortal. Todas estas asociaciones se incluyen en la exposición en temas tales como los ciclos de vida, la energía, el poder, la identidad, las deidades, los demonios y el amor. (<http://www.tropenmuseum.nl/-/MUS/50734/Tropenmuseum/About-Tropenmuseum/Press/Tropenmuseum-turns-RED>)

La idea de partir de la base de un color como tema principal para una exposición me agrada. Pienso que acarrea una gran dificultad para desarrollar una buena exposición, pero también creo que el color genera el escenario perfecto para una yuxtaposición de relatos y abre la puerta a mostrar las diferentes culturas como las interacciones dinámicas que son. Sin embargo, ¿cuáles son los orígenes de la exposición Rood? ¿Es la exposición un escenario para las perspectivas individuales o se representan las culturas como colectivos? ¿Hasta dónde llega la aproximación de objetos a la gente? ¿Facilita múltiples interpretaciones a los visitantes?

La idea original proviene del museo etnográfico de Basilea. El Museo der Kulturen de Basilea abrió *Red. Hot on the Trail of a Color* (Rojo. Tras la pista de un color) en agosto de 2008. La exposición ofrecía ejemplos del color de todo el mundo y tuvo muy buena acogida. La forma en la que el Tropenmuseum ha desarrollado esta exposición no difiere demasiado de la de Basilea. Sin embargo, esto no implica que sea la misma exposición ni que este método de trabajo sea peor que trabajar de forma independiente.

De hecho, creo que el trabajo interdisciplinario es una necesidad en los museos que operan en el siglo XXI, ya que el diálogo y las conexiones mencionadas previamente se deben generar a todos los niveles del museo. Nuevas metodologías

“ La interconectividad con el exterior es crucial y para conseguirla, todos los participantes de las esferas del museo necesitan tomar ventaja de las redes locales y global, digitales o personales, para no perder el contacto con la vida diaria y especialmente con la gente. Los museos necesitan trabajar con la realidad y ser capaces de articular la práctica con el presente. ”

y respuestas a los dilemas mencionados con anterioridad se encuentran trabajando dentro de una red. La red proporciona un diálogo sobre la manera de representar, pero al mismo tiempo es un diálogo con las diferentes comunidades fuera de las paredes del museo. Por otra parte, un método interdisciplinario entre distintos museos no sólo puede ayudar a encontrar soluciones en la forma de trabajar, sino que también a compartir colecciones, metodologías y conocimientos. También ayuda a contribuir con los costes, aprender y compartir conocimiento, mejorar los dispositivos de préstamo y de recursos y, particularmente, dar a conocer las colecciones. Sin embargo, si hay



Prat, Joan (2010) Sin título
[fotografía digital] colección privada, Palamós, España.

tantas ventajas en estos procesos de trabajo, ¿por qué el museo funciona de manera tan diferente en la exposición temporal en comparación con la permanente?

“ El hecho de que un color pueda significar y crear concepciones no lineales acerca de diferentes colectivos de personas es una interesante metáfora sobre lo poderosas, diversas e innovadoras que son las posibilidades de un nuevo proceso de trabajo dentro del Tropenmuseum. ”

Creo que la manera en la que la exposición Rood ha sido desarrollada es un buen ejemplo de cómo los profesionales del Tropenmuseum podrían trabajar en el resto del museo a corto plazo. En la exposición están muy bien presentados diferentes campos de experiencia, combinados con un interés visible por las necesidades de los visitantes, la inserción de instalaciones audiovisuales y multimedia y, finalmente, utilizando todo el potencial de Internet y los nuevos medios. Estas son herramientas vitales para convertir a los museos en espacios más abiertos y accesibles. Todos los medios de comunicación se pueden

vincular con Internet (Castells, 2004). De hecho, Internet es un lugar para experimentar y aprender. Aporta nuevas e innovadoras oportunidades a los museos para interactuar con el público. Sin embargo, la experta en *museos 2.0*², Nina Simon, considera que no se trata sólo de estar online. Ella afirma que si el museo requiere de una verdadera interacción, no debe limitarse a Internet sino que la misma actitud debe ser adaptada dentro de los muros del museo (Simon, 2009:76).

La interacción y el diálogo, *online* y *offline*, se pueden encontrar en la exposición. Más de trescientos objetos, incluyendo piezas etnográficas y de arte moderno, despiertan la interacción del visitante. Se aprecia a lo largo de la visita una coherencia general, sin diferencias por disciplinas o zonas geográficas. Existe un vínculo entre el arte, la antropología y la cultura, pero no se sigue una estructura lineal en ningún sentido –y no estoy hablando del diseño de la exposición que es una arquitectura orgánica– sino de la apertura y búsqueda de intelección entre las diferentes culturas y disciplinas presentadas. Esta forma de exponer hace crecer en el visitante un compromiso personal y emocional con la exposición y genera una nueva manera de conectar con el patrimonio. Puedo decir que la combinación de los objetos, las narrativas y las asociaciones presentadas promueven una lectura crítica e intensa para el visitante.

1. Sobre los museos 2.0 ver <http://www.cccb.org/lab/es/escenaris-virtuals/que-qui-com-i-per-que-de-l%E2%80%99us-d%E2%80%99eines-2-o-als-museus/> y <http://www.museumnext.org/espanol/>



*Prat, Joan (2010) Sin título
[fotografía digital] colección privada, Palamós, España.*

Desafortunadamente, en algunos momentos de la exposición me pareció que escaseaba la representación de la voz y el conocimiento del público. Sabemos que los objetos siempre llegan al público con un filtro, el del museo, y que el visitante nunca llega a ver el objeto sin la mediación de este. Creo que esta brecha entre el objeto musealizado y el visitante puede ser corregida mediante el conocimiento de los grupos sociales y la participación de la comunidad. La accesibilidad es una condición para poder involucrar al público con el museo. A través de los objetos con historias personales y los relatos individuales, el museo se abre y supera el reto de la representación. Los museos deben entender que su función es la de ser conectores en los procesos de construcción, comprensión y discusión de la sociedad, para así romper con dicotomías y discursos establecidos.

De esta manera, siento que la exposición Rood esboza una imagen de estos conceptos. El hecho de que un color pueda significar y crear concepciones no lineales acerca de diferentes colectivos de personas es una interesante metáfora sobre lo poderosas, diversas e innovadoras que son las posibilidades de un nuevo proceso de trabajo dentro del Tropicmuseum. Esta idea nos deja con el concepto de poder y la importancia que el color rojo tiene. Un concepto no estático y siempre cambiante, donde muchos significados diferentes están involucrados; sin embargo, el color es accesible y tiene muchas capas de comprensión diferentes, igual que el concepto de patrimonio.

Conclusiones

El Tropicmuseum ve en el hecho de hacer accesibles los objetos una manera que las colecciones puedan desempeñar su papel como fuentes históricas, culturales y de patrimonio común. Pienso que los objetos son esenciales, pero también lo es la participación de todos los agentes del museo. La accesibilidad se convierte en herramienta para generar nuevo patrimonio común y así asegurar la permanencia y sentido de un museo como el Tropicmuseum. Deben seguir en la línea de trabajo de Rood para poder establecer un rico diálogo intercultural con el apoyo de todos los agentes externos posibles, para así examinar los conceptos establecidos y agitar las dicotomías.

El museo no está condenado por el pasado; al revés, el pasado le brinda la oportunidad de mirar al futuro. El pasado ayuda al museo a afrontar el presente, además brinda autenticidad a la institución. Ahora debe comprometerse a trabajar formas creativas para utilizar las colecciones existentes y las que están por venir, para seguir explorando temas relacionados con el cambio global, la identidad y los sentimientos de pertenencia. Es crucial seguir reevaluándose y buscando la autenticidad en el diálogo que el museo genere con todos sus agentes. El museo debe buscar la manera de crear comunicación con la sociedad; esta relación les proporcionará, a ambos, las soluciones a sus dilemas. ■

REFERENCIAS

- Byrne, D. (2008). “Heritage as Social Action”, en G. Fairclough, R. Harrison, J. H. Jameson y J. Schofield (eds.), *The Heritage Reader*, Londres, Routledge, pp. 149-174.
- Castells, M. (2001). “Museums in the Information Era, Cultural connectors of time and space”, Keynote ICOM, Special Issue, ICOM News.
- _____ (2004). “The rise of the network society”, en *The information age: Economy, Society and Culture*, vol. I, Cambridge MA y Oxford UK, Blackwell.
- Chagas, M. (2007). “Memory and Power: two movements”, en *Cuadernos de Sociomuseología*, vol. 27.
- Colunge, Rhina (2009). “Revisiting the Tropenmuseum” en Tropenmuseum Kit Bulletin 391, http://www.kitpublishers.nl/net/KIT_Publicaties_output/showfile.aspx?e=1607. Consultado el 30 de julio de 2012.
- Faber, Paul y Van Dartel (2009). “Introduction”, en Tropenmuseum Kit Bulletin 391, http://www.kitpublishers.nl/net/KIT_Publicaties_output/showfile.aspx?e=1607. Consultado el 30 de julio de 2012.
- Legêne, Susan (2009). “Refurbishment: The Tropenmuseum for a change” en Tropenmuseum Kit Bulletin 391, http://www.kitpublishers.nl/net/KIT_Publicaties_output/showfile.aspx?e=1607. Consultado el 30 de julio de 2012.
- Shatanawi, Mirjam (2009). “Contemporary Art in Ethnographic Museums”, en *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, ZKM Publicatio.
- Simon, Nina (2009). “Museums and new media” en Tropenmuseum Kit Bulletin 391, http://www.kitpublishers.nl/net/KIT_Publicaties_output/showfile.aspx?e=1607. Consultado el 30 de julio de 2012.
- Tropenmuseum. “Exhibitions and events”, <http://www.tropenmuseum.nl/49049>. Consultado el 30 de julio de 2012.
- _____. “Tropenmuseum Past & Present”, <http://www.tropenmuseum.nl/-/14048/Tropenmuseum/About-the-Tropenmuseum/About-the-Tropenmuseum-About-the-Tropenmuseum/Tropenmuseum-Past--Present>. Consultado el 30 de julio de 2012.
- Van Brakel, K. y S. Legêne (2008). *Collecting at Cultural Crossroads: Collection Policies and Approaches at the Tropenmuseum*, KIT Publishers.

Alejandra Fonseca

Maestra en Artes Plásticas y magister en Museología y Gestión del Patrimonio. Se desempeñó como coordinadora del área educativa del Museo Colonial-Museo Iglesia Santa Clara. Actualmente trabaja en la Secretaría de Educación Distrital (SED) y es profesora de la Universidad del Rosario.
alejafonse@gmail.com

Sebastián Vargas

Historiador y magister en Estudios Culturales. Profesor asistente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario. Profesor del Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Javeriana. Editor de la revista Praxis Pedagógica de la Facultad de Educación de la Universidad Minuto de Dios. legionesdeclio@gmail.com

Patricia Iriarte Díaz Granados

Coordinadora del Museo Itinerante de la Memoria de los Montes de María.
orianauta@gmail.com

Wilson Ferney Jiménez Hernández

Ganador de la beca de investigación del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura- Pasantías Nacionales 2012. Estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad de los Andes.
wilson.jimenezhernandez@gmail.com

Juan David Quintero Arbeláez

Investigador de la Colección. thorhiraksu@hotmail.com

Carla Prat Perxachs

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Europea de Madrid, postgraduada en gestión y dirección de Empresas e Instituciones Culturales por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, Maestra en Museología por la Reinwardt Academy en Amsterdam, Holanda. Ha desarrollado su investigación centrándose en el concepto de sostenibilidad y sus dimensiones en relación con los museos, sus colecciones y las comunidades que los rodean.
cperxachs@gmail.com

Museo Nacional de Colombia

Directora

María Victoria de Angulo de Robayo

Subdirectora

Ana María Cortéz

Curadora de Arte

Ángela Santamaría

Curadora de Historia

María Paola Rodríguez

Autores

Alejandra Fonseca

Sebastián Vargas

Patricia Iriarte Díaz Granados

Wilson Ferney Jiménez Hernández

Juan David Quintero Arbeláez

Carla Pratt Perxachs

Coordinación editorial

Catalina Ruiz Díaz

Comité editorial

Amada Carolina Pérez

Juan Pablo Cruz

William Gamboa

Viviana Arce

Catalina Ruiz Díaz

Corrección de estilo

Patricia Miranda

División de Comunicaciones

María Andrea Izquierdo

Diseño editorial y diagramación

Adriana Rodríguez C.

La décima tercera edición de los Cuadernos de Curaduría se publicó el 21 de diciembre de 2012 en:

www.museonacional.gov.co/cuadernos.html

Las ideas expuestas en esta edición son responsabilidad exclusiva de los autores

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna, ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico o mecánico sin el permiso legal.

Contacto

cuadernos_curaduria@museonacional.gov.co

www.museonacional.gov.co