MUSEOGRAFÍA *y* DISCURSO

Recorrido por tres formas de representación de Colombia en la museografía

Carlos Arturo Rojas Pérez

Trabajo de grado para optar al título de

Magister en Museología y Gestión del Patrimonio

Dirigido por:

Edmon Castell Ginovart

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO

Bogotá, 2015

A la mejor mamá del mundo:

María del Rosario Pérez

Q.E.P.D.

Agradezco a la Maestría en Museología y a todos los profesores que hicieron parte de mi proceso de formación desde sus diversas experiencias, en especial a la profesora Martha Combariza y al profesor William López. Sin embargo agradezco a todos los miembros de la Dirección de Museos o SPM de la Universidad Nacional, ya que esa fue mi escuela de museología practica y aplicada, personas como Darío Fontecha, Kelly Carpio, Fabián Parra, Elsa Bedregal, Julián Roa, José Guio, y muchas otras fueron escánciales para entender, y descubrir, el mundo de los museos. Del equipo, más parecido a una familia, agradezco enormemente al profesor Edmon Castell por darme la oportunidad, y la responsabilidad, de ejercer como diseñador y como historiador, por confiar y valorar mi trabajo y por su guía como docente, director y amigo.

Gracias a Ivonne Petecua por su paciencia y apoyo, y crítica constructiva, a mi padre y a mis hermanos, a mi tía, Doris Rojas, que me acostumbró a disfrutar del museo desde mi niñez, y en especial a mi madre, quien sé que desde algún sitio me guía.

Resumen

El presente trabajo de grado es una recopilación de tres experiencias museográficas, las cuales, en su conjunto, buscan encontrar las formas en que el discurso del museo se configura, y como estos museos establecen sus modelos de gestión. En primer lugar desde la retrospectiva del análisis a una exposición ya implementada, en segundo lugar la experiencia de la construcción de un proyecto museográfico desde su inicio y por último el intento de transformación de un discurso museográfico ya planteado. Las tres experiencias son tratadas desde la premisa de la museografía como constructora de discursos para la comunicación de ideas en medio de la problemática de la memoria y la historia como constructoras de identidad nacional.

Palabras claves: discurso, museografía, comunicación, museología, diseño

Abstract

This paper grade is a compilation of three musicological experiences, which, as a whole, look to find the ways in which the museum discourse is set up, and how these museums establish their management models. First, in a retrospective way, analyzing an already implemented exhibition. Secondly, the experience of building a museum project from scratch. And finally the attempt to transform an already set museum discourse. All three experiences are treated from the premise of museology as a builder of discourses for the communication of ideas amid the problems of memory and history as builders of national identity.

Key words: *discourse, museographic, communication, museology, design*

Introducción

La museografía es, al final de cuentas, la cara final de todo un proyecto museológico que puede tener años desde su concepción, investigación, curaduría y diseño. Y es justo en esta etapa donde se presenta todo un discurso para transmitir una, o varias, ideas según sea el caso. En este sentido este trabajo de grado busca analizar tres casos claros de exposiciones en tres ámbitos distintos ¿con que objetivo?, con la idea de encontrar como se manejó el discurso museográfico en los tres casos y en parte que idea terminaron por comunicar al público, eso no ayudará a entender los diversos modelos museológicos y de gestión que estas instituciones manejan o manejaron a través de sus proyectos.

Como los casos son distintos el modo de abordarlos también lo es, aunque tendrán algunos encuentros a fin de realizar un ejercicio comparativo. En primer lugar se analiza la sala de *Memoria y Nación* del Museo Nacional de Colombia, allí encontraremos un análisis a partir de una exposición ya implementada, donde se intentará dilucidar una idea precisa, la idea de nación, esto corresponderá al componente de carácter conceptual de este trabajo. En segundo lugar, como trabajo de práctica, se relatará la concepción y culminación de la exposición *Saberes de Pupuña, el chontaduro en la amazonia*, en la cual se hará un acercamiento en retrospectiva de un proyecto realizado por la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural en el cual ejercí como museógrafo a cargo, es decir que este trabajo no solo contará como quedo configurado un discurso, sino como se pensó y transformó dicho discurso desde que un proyecto como estos inicia, entendiendo también todo el proyecto museológico que estaba detrás de la exposición y que por una u otra circunstancia quedo interrumpido. Por último, como componente colaborativo, se presentará el proyecto del Museo de Trajes Regionales de renovación museográfica a la *Sala Prehispánica*, en la cual se

intentó la reelaboración de un discurso museográfico ya existente, al igual que la DPMC este también es un proyecto de la órbita de los *museos universitarios*, sin embargo veremos cómo se distancia del modelo que se intentó crear en la Universidad Nacional.

Este trabajo no pretende hacer señalamientos sobre lo bueno y lo malo del museo, simplemente busca situar dichas exposiciones en un momento específico de la museología y como estas compaginan o no con este momento. Si bien se señalaran los aciertos y los desaciertos también se tendrá claro que todas son formas de construir discursos y de transmitir ideas, y debido al sin número de dificultades que enfrenta el sector cultural (pocos rubros, poco tiempo, pocos profesionales en museos, etc.) todas son válidas y construyen parte de la compleja historia de la museología colombiana.

Índice

Capítulo I:

Conceptual……..……p.8

La nación representada; análisis museográfico de la Sala Memoria y Nación del Museo Nacional de Colombia

Capitulo II:

Practica……p.78

Diseño, gestión e implementación: Exposición "*Saberes de Pupuña, el chontaduro en la amazonia*" en el Claustro de San Agustín, 2014-2015

Capitulo III:

Colaborativo……..……p.129

Renovación museográfica: Sala Pre-hispánica del Museo de Trajes Regionales.

Conclusiones generales……..……p.148

Referencias……..……..……..……p.154

Anexos……..……..……p.166

Capítulo I: Conceptual

LA NACIÓN REPRESENTADA; análisis museográfico de la Sala Memoria y Nación del Museo Nacional de Colombia

1.1. La institución

El Museo Nacional de Colombia, desde que la nación colombiana existe, ha sido el referente del museo colombiano y por ende de la museología, no solo por su peso histórico, sino por el carácter de representación de la idea de nación que aparentemente encierra dentro de sí y que ha pretendido mostrar y conjurar.

Esta institución nació en 1832, bajo la presidencia de Simón Bolívar (González, 1999, 86), sin embargo la idea, como parte de un proceso de educación de la población en las disciplinas científicas venía desde 1819. Francisco Antonio Zea había sido enviado expresamente por el “Libertador” a Europa para hacer una inspección sobre la organización y presentación de los museos del viejo continente, por lo cual la influencia del museo ilustrado y público seria evidente, sobre todo la del museo francés, que mezclaba las ciencias, el arte y la docencia (Rodríguez, 1998, 78).

Según Beatriz González el plan del museo era completamente positivista, y con cierta vocación pedagógica (1999, 88). Sin embargo, gracias a los muchos suvenires que los próceres, después de las luchas de independencia, enviaron para que se recopilaran en el museo, muchos de ellos con carácter de trofeo, la institución adquirió un carácter histórico, (González et al., 1999, 88) el cual mantendría hasta nuestros días.

El museo, una vez pasado el fervor de la independencia, cayó en el desuso, se convirtió en un “archivo viejo e incompleto” de carácter local y sin capacidad de convocar al público. Solo hasta la Regeneración, en 1886, fue posible que la institución se fortaleciera y se consolidara como una institución cultural (Rodríguez 1998, 79). Se debe tener en cuenta que es precisamente la Regeneración la que iniciará un proyecto gigantesco de construcción de una nación que se había visto fragmentada a través de todas las guerras bipartidistas del siglo XX. La regeneración conservadora busca dotar al país de un poder central, con lo cual la federación del liberalismo quedo archivada, volviendo a las ideas más radicales de Bolívar. Además de eso oficializo una bandera y un himno, y termino por afianzar, como parte de la identidad nacional, la religión católica. En todo este proyecto el Museo Nacional tenía también ese papel de constructor de nación centralizada, masculina, cristiana y ojala blanca.

El edificio, encargado al arquitecto Thomas Reed, fue originalmente una mala adaptación de los panópticos europeos, pensados por Bentham, y que buscaba centralizar todos los presos políticos producto de la revolución liderada por José María Melo. Sin embargo el edificio solo entró en funcionamiento como penitenciaria en la misma época de la regeneración, donde paradójicamente, los liberales radicales que habían sido derrotados en la Batalla de Encizo y en perseguidos en la Guerra de los Mil Días, terminaron llenando sus celdas (González et al., 1999, 94), siendo acompañados por delincuencia común en años posteriores. Si bien el inmueble estuvo pensado para ser demolido, fue luego programado para usarse como la nueva sede del Museo Nacional de Colombia, el cual sería inaugurado el 9 de abril de 1948, bajo la tutela de un gobierno conservador, esta vez el de Mariano Ospina Pérez, y en un ambiente de división política en el país, ya que desde 1946 el poder político se encontraba resquebrajado y la Violencia ya había entrado en varias zonas del país, contrario a lo que comúnmente se piensa.

Para estos años, exactamente para 1946, Teresa Cuervo fue designada como directora del Museo, su experiencia dos años antes en los Estados Unidos en diversos encuentros con los líderes de la bibliotecología y la archivística (Paéz, 2011) impregnarían sus labores en el museo. Allí busco la consolidación de las colecciones, logrando un acervo gigantesco que buscaba enorgullecer a la nación.

El modelo museológico estaba basado en los modelos elitistas de la época, que si bien estéticamente no eran anacrónicos, si buscaban cierta estética de supuesta alta cultura, como recuerda su siguiente directora, Emma Araujo, con respecto a una conversación sostenida con Teresa Cuervo: “le pregunte por que no había ningún objeto o pasaje que aludiera a Gustavo Rojas Pinilla, me contesto –mijita, es que el general es muy lobo” (López Rosas, 2015, 29). Esto solo demuestra que el criterio del discurso estaba dado por parámetros ajenos a la objetiva representación de lo nacional, sino más por las relaciones de las elites que tenían el control del museo.

En resumen, para mediados del siglo XX el Museo Nacional estaba, según Marta Traba, estructurado como “un anticuario” (López Rosas, et al.), quien asegura que:

> “el museo habría operado como un espacio de resistencia de una fracción de las elites, reproduciendo las nociones de ciudadanía restringida en el espacio de la representación museográfica que la regeneración y luego la Hegemonía Conservadora habían instaurado” (López Rosas, et al)

Fue Emma Araujo quien precisamente buscó la manera de sacar al Museo de su anclaje con la Regeneración y con el siglo XIX, e intentar llevarlo a la modernidad. Esto tenía que ver con el modelo de historia, como disciplina, al que el museo le apuntaba, y el modelo de historia que hacia carrera en las universidades del país, este punto lo abordaremos un poco más adelante.

Emma Araujo, quien fue designada como la directora del Museo luego de la muerte de Teresa Cuervo en 1976, buscó un modelo museográfico más acorde con las herramientas propias de la museología (López Rosas, 2015, 31) y no tanto de la archivística o la bibliotecología, ciencias enfocadas en los objetos y su conservación más que en los públicos. De la mano del museógrafo Ulrich Löber, Emma Araujo, busco renovar la museografía del museo, dándole un aire mucho más limpio y minimalista que el anterior gabinete de curiosidades de Cuervo. Esto le trajo un sin número de críticas precisamente de esas elites que habían gobernado el museo con sus modelos de estética romanticista. El nuevo modelo buscaba la construcción de "un espacio discursivo" que se concretaba museográficamente con la "intencionalidad comunicativa", que a su vez se convierte en una "unidad narratológica" (López Rosas, 2015, 37). Esta intención de comunicar, de exponer más que de exhibir, estaba más en la línea de lo que los museos de la segunda mitad del siglo XX intentaban realizar, y era empezar a poner la lupa en la razón de ser de los museos, sus visitantes.

En conversaciones que tuve la fortuna de tener con Emma Araujo[1], hacía mucha referencia en lo aburridor que el museo era para los niños, y en cómo estos debían adquirir toda una personalidad, que no les competía, de adultos pequeños en el museo, si de alguna manera podían acceder a él. Así Emma Araujo buscó que las exposiciones fueran más allá de sí mismas a través de talleres, enfocados generalmente en niños, y de museográficas con un carácter didáctico e incluso interactivo, que estaban más enfocadas en explicar que en simplemente mostrar. Talleres como "el árbol" o el desarrollo del material didáctico para la exposición de la Expedición Botánica, (López Rosas, 2015, 41-47) se cuentan como las primeras iniciativas en el país de construcción de discursos incluyentes por fuera del

[1] Estas conversaciones se dieron en el marco del proyecto de implementar una exposición sobre la vida y obra de Emma Araujo, la cual se realizaría en el Claustro de San Agustín. Este proyecto, que no se llevó a cabo por la desmantelación del SPM a finales del 2014, estaba curado principalmente por el profesor William López Rosas. Las reuniones se dieron en el segundo semestre del 2014 en la residencia de Emma Araujo.

ambiente especializado y erudito, además de ser los cimientos de las futuras divisiones o departamentos de educación y públicos en el resto de los museos del país.

Este impulso de modernidad continúo con la llegada de diversos artistas modernos a los distintos cargos que controlaban el ámbito de la cultura en el país. Sin embargo también estas ideas empezaron a quedarse cortas en comparación a los nuevos retos que los museos enfrentaban para finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Durante toda la historia del museo su colección siempre ha buscado la idea de "encerrar" la memoria nacional, o en palabras de Beatriz González, que para finales del siglo pasado ejercía como Jefe del departamento de Curaduría Histórica del museo "se puede pensar que su colecciones **guardan** la memoria de los hechos históricos que conforman la nacionalidad" (González et al., 1999, 95) y si bien después arroja algunas sospechas sobre la subjetividad con las colecciones han sido recopiladas. Sin embargo la idea de guardar, la negrilla no es de González, resalta la función intrínseca del museo como recopilador de lo que es la nación.

Para iniciar el milenio, desde 1999, el museo se había planteado un Plan Estratégico que iba hasta el año 2010, dicho plan estaba titulado "Bases para el Museo Nacional del Futuro" (Museo Nacional, 2002). Este plan estaba construido a partir de las inquietudes que habían surgido en una serie de conferencias agrupadas en el foro "Museo, memoria y nación". Las cuales, según María Victoria Robayo, directora del Museo en la época, "hicieron evidente la necesidad de presentar la diversidad étnica y cultural en la narración del Museo" (Robayo, 2014).

El nuevo modelo busca un modelo curatorial articulado pero diverso, “que mostrará diferentes visiones de la historia y la cultura en Colombia” (Museo Nacional, 2014). Así la primera planta estará dedicada al concepto del territorio, la segunda a los recursos naturales y la tercera a la espiritualidad, la religiosidad y los “lenguajes de creación”. La curaduría estará dada a partir de la vinculación de diversos profesionales de todas las áreas del saber, que le competen a la colección del museo.

En este contexto de renovación, y con miras al bicentenario de la Batalla de Boyacá, en el 2019 y centrados en la constitución política de 1991, el Museo se ha planteado su total renovación a través del rediseño escalonado de las distintas salas que lo componen, en este sentido el museo presentó, en diciembre del año 2014, su sala *Memoria y Nación*, la cual “muestra una síntesis de los elementos conceptuales que se desarrollarán en forma más amplia en las demás salas del Museo Nacional de Colombia” como una especie de aporte para el “proceso de reconciliación nacional” (Museo Nacional, 2014)

Para entender lo que el museo más importante de país nos propone este escrito se centra en el análisis de la sala *Memoria y Nación* la cual, desde el mismo museo, se ha ofrecido como *abre bocas* de lo que será la completa renovación museográfica y museológica. Es decir que esta sala, hoy, en el 2015, representa a lo que le apunta el Museo insignia de la museología colombiana y gran referente de la museología latinoamericana. Este trabajo tomará especial validez cuando la renovación del Museo Nacional se complete y pueda verse en retrospectiva que se quería hacer y que fue, finalmente, lo que se hizo.

2. Problema

Según lo anterior, el problema que atañe a este escrito, es la idea de la nación y su articulación en el museo. ¿Por qué el museo? El museo, junto con la escuela, son los lugares donde gran parte de los colombianos entendemos que es la nación colombiana, sin embargo es el museo, sobre todo los de carácter histórico, en donde se intenta conjurar esta idea y presentarla al visitante desde la cultura material y desde la proyección del pasado.

Para abordar esta problemática surgen varias preguntas gracias a una visita inadvertida a la exposición en cuestión; ¿Qué es la nación colombiana según el Museo Nacional? ¿Por qué memoria y nación? Es decir: ¿Se construye la nación colombiana a partir de su relación con el pasado? ¿Cómo se configura un relato museográfico que narre la colombianidad? ¿Qué elementos encierran la idea de ser colombiano y como se seleccionan? ¿Hay un vuelco importante en cuanto a lo que busca el museo con este nuevo montaje con respecto a la idea decimonónica de la construcción de nación desde el museo?

Será inevitable que algunas preguntas queden sin respuesta o que conduzcan a otras más complejas, también es posible que varias respuestas sean evidentes y que después de un giro se llegue a la respuesta obvia, sin embargo es posible que al responder estas preguntas se entienda mejor cual es el rumbo que está tomando la museología colombiana al abordar problemas complejos como la historia, la política y la sociedad como construcción a partir de ideas identificadas con objetos, lo importante es que estos cuestionamientos nos lleven a responder la pregunta general de este escrito: **¿Cuál es la idea de nación que la sala de *Memoria y Nación,* del Museo Nacional de Colombia comunica?**

3. Objetivos

Para resolver el problema planteado tendremos un objetivo principal y varios objetivos específicos que guiaran este escrito y en gran medida todo este proyecto de grado.

3.1. Objetivo general

Entender y situar la idea de nación que encierra la exposición *Memoria y Nación* del Museo Nacional de Colombia.

3.2. Objetivos específicos

1. Analizar en detalle la puesta en escena de la exposición *Memoria y Nación*
2. Identificar las categorías recurrentes en la exposición
3. Sistematizar y jerarquizar dichas categorías para lograr encontrar el discurso explicito e implícito de la exposición
4. Analizar las categorías en relación con el recorrido en términos espaciales.

4. Metodología

Este trabajo está estructurado a través de tres espacios distintos. El primero de ellos buscará situar algunos conceptos y debates claros para, a línea seguida, entender en qué términos se enfrentará el análisis en cuestión, incluyendo la relación entre la museología y la historia como problema teórico de fondo. En segundo lugar se buscará hacer un análisis detallado de la exposición, en relación con los conceptos ya situados, a través de un recorrido por las categorías discursivas que la exposición presenta. Para este punto usaremos las herramientas del Análisis Critico del Discurso (ACD) a fin de encontrar las claves

de esa idea de nación que el Museo Nacional de Colombia nos muestra en su exposición.

El ACD, herramienta desarrollada entre otros por Teun Van Dijk, consiste en la desestructuración de los discursos, entendidos en su sentido amplio, para encontrar categorías y recurrencias que puedan ser clasificadas en relación con el mensaje que un discurso nos quiere trasmitir. Para Van Dijk los discursos se forman a partir de *actos del habla* los cuales son aquellos actos en los que se expresa un discurso, por ejemplo aseveración, sentencia, amenaza, juicio, etc. (Van Dijk. 1990, 47). Estos *actos del habla* se producen y surten efecto gracias a que el discurso posee una dimensión cognitiva que se alimenta de los códigos comunes de una comunidad epistémica (Van Dijk. 1990, 52), es decir que los discursos son en cuanto a que se comunican a contextos que comparten una ser de conocimientos previos para entenderlos. Lo anterior nos lleva a aclarar que la metodología vital de este trabajo es analizar la exposición como discurso, no solo en cuanto a los textos de sala, sino a la totalidad de la organización y presentación de textos, ideas, objetos, luces, sonidos, recorridos, etc. En este sentido todos los elementos de la sala serán analizados para hallar categorías recurrentes, las cuales serán agrupadas en conjuntos más grandes. En este análisis no solo ubicaremos las intenciones del museo sino también como fue vista la exposición en los medios de comunicación, principales constructores de la opinión pública nacional, y sus públicos, todo esto en un contexto social, político e histórico especifico.

Por ultimo retomando parte del marco conceptual, intentaremos enfrentar este análisis con problemáticas de la museología y la historiografía, en razón a encontrar las relaciones que estas tienen en el contexto del museo. Esta discusión nos dará importantes conclusiones para abordar las dos otras exposiciones que hacen parte de este escrito a fin de encontrar las diferencias y semejanzas en los tres modelos de gestión del patrimonio. Ya que de alguna manera podemos

entender a través de las exposiciones que las tres instituciones son presentan si *como* se piensan la museología y como se piensan ellas mismas como instituciones.

5. Marco teórico

Buscaremos en este aparte situar varios conceptos claves que nos servirán para abordar el análisis tanto de la exposición del Museo Nacional, como de las muestras de la Dirección de Museos de la Universidad Nacional de Colombia y del Museo de Trajes Regionales de la Universidad de América. Es decir que estos conceptos serán usados de manera transversal a todo el trabajo escrito.

5.1. Exposición

Como mencionábamos líneas arriba la exposición es pieza fundamental para conocer el mensaje central que una institución museal quiere comunicar y para entender como está estructurado el modelo de gestión de dicha institución.

Si bien los inicios de la museología, en el renacimiento y el romanticismo, proponían las exposiciones como una aglomeración de objetos a los cuales se les rendía una especie de culto ya fuera por ser la expresión más alta de un nivel de civilización o por representar mundos extraños y desconocidos. Estas aglomeraciones, intencionalmente, no tenían otro sentido que el de asombrar, en el siglo XVI o XVII, o de reflejar la grandeza de una nación en los siglos XVIII y XIX.

Hoy sabemos que una exposición va más allá de la comunicación de un mensaje, sino que existe una comunicación bidireccional con los visitantes, tanto así que alrededor de ella se ha desarrollado la museografía como disciplina definida por Joan Santacana como una “tecnocientífica”, la cual, siguiendo con Santacana,

está encargada de “orientar y establecer descodificadores de los conceptos u objetos que se muestran o exponen en un museo” (Santacana, 2010, 24-26).

Producto de la aplicación de esta disciplina surge la exposición la cual, según su grado de interactividad, genera procesos de construcción propia de conocimiento por parte de los visitantes (Santacana, et al.)

Otro de los manuales básicos de museología, definen las exposiciones como *“intentional creations, planned and installed to express something –ideas, impressions, experiences or even jus visual access to objects and ideas”* (2012, 90). Es decir, que la exposición se define como un vehículo de ideas, advirtiendo además la naturaleza de la exposición como hecho comunicativo, lo cual aparece en otro autor: “*The heart of any exhibition is the notion of communication*” (Dernie, 2006, 6), o en palabras de Hodge y D’Souza: “La exposición de objetos expuestos, es un medio de comunicación social” (1974; 146). Citado por Hooper-Greenhill (1994). Barry Lord y compañía además aclaran que la exposición es además la forma más clara de comunicación entre el museo y sus visitantes (Lord, et al., 2012, 90) definición que comparte Zubiaus (2004, 329).

Podremos decir que el análisis de las ideas que una exposición transmite es el análisis mismo de las ideas que el museo tiene ya es la exposición “la razón de ser del museo” según las palabras de Francisco Javier Zubiaus (et, al), quien además hace una importante a la distinción entre *exhibición* y *exposición,* siendo la primera una “mera mostración” mientras la segunda es más una “de-mostración”, es decir un relato donde hay “interpretación”, algo más similar a un medio de comunicación (2004, 330).

De igual manera autores como Juan Carlos Rico define la exposición como un “lenguaje de comunicación” (2008), con esto quiere decir que tiene unos códigos propios, como todo lenguaje, por los cuales configuraría significados a través del

enlace de significantes, en un sentido más cerca a las definiciones de Jacobsen para la lingüística.

Para el museólogo italiano Pietro Amato: “La exposición es la vía natural de encuentro entre el objeto, la obra única, la maquina o el testimonio y el visitante” (2004, 47), y además de ser el momento más significativo de la vida del museo, esta debe superar el significado particular de los objetos “para confirmar la sucesión lógica de descubrimientos independientes” que resumen la historia de avance de la humanidad (2004, 48). Volvemos sobre la idea de la exposición como configuración de discursos de una manera similar a la de un lenguaje, aunque según Amato esto se da solo a través de los objetos, lo cual limitaría la gran potencia de la exposición y del museo.

Para la museóloga catalana Monserrat Iniesta, que conoce de cerca los problemas de la museología colombiana, la exposición es el acto más obvio de representación que se ocurre en el museo: “*L’acte de seleccionar és en si mateix una forma de representar la realitat social. És la primera operació de representació que s’esdevé al museu, però no la més òbvia, que és, evidentment, l’exposició*” (Iniesta, 2006, 43). En este sentido si la colección representa mediante la selección de vestigios “l’exposició representa en seleccionar una estratègia narrativa” (Iniesta, et, al.).

Podemos decir que una exposición es además una “arena política” donde se debaten ideologías e identidades, o así lo piensa la investigadora Bexielena Hernández para el caso del Museo Caribe (2012, 62) quien además cree que en dichos espacios se presenta un dialogo intelectual donde se juegan dos realidades; la real, la de la vida misma, y la virtual, que es la que establece el museo (2012, 67). Iniesta también advierte las relaciones conflictivas de la exposición y el museo por ser este privilegiado como espacio de escenificación de

las versiones autorizadas de la historia y las tensiones que derivan del juego “joc” de hegemonías en el escenario público. (Iniesta, 2006, 43)

Para el caso colombiano, una de las definiciones que pareciera ser casi siempre el referente, es la del Manual de Montaje del Museo Nacional de Colombia, adelantado por Fernando López Barbosa (1994), el cual en sus primeras páginas define la exposición como un “conjunto de objetos e ideas” que se exhiben a un público especifico y cuya exhibición “persigue un fin determinado” (López Barbosa, 1994, 11). Sin embargo el manual cita una definición del italiano Bruno Molajoli quien para 1980 definía la exposición como el lugar “donde el valor de la imagen, el amparo de la autenticidad del objeto, y el testimonio indiscutible del documento, establecen una comunicación directa y original con el producto del hombre” (citado por López Barbosa, 1994, 11). Esta definición nos remite a un sentido positivista del museo y de la historia, sobre el que haremos referencia más adelante. El manual enmarca algunas características de la exposición, tales como el *valor cultural*, es decir que lo que se expone sea “digno de exponerse” y que represente un “logro en el campo de la cultura”; que se muestre claramente, lo cual nos remite a una posible noción de verdad, y por último que contenga relaciones lógicas de autores, temas, tiempo, etc. (1994, 12).

Otros autores buscan la clasificación de las explosiones, así por ejemplo Francisca Hernández Hernández, basada en Monpetit, divide las exposiciones en *exógenas* y de lógica *endógena.* Las primeras son aquellas que se basan en un orden predeterminado y conocido por el visitante, es decir una lógica de trama humana, o donde se busca la representación de una situación real. Las segundas, las de lógica *endógena* son aquellas que distribuyen los elementos según las necesidades propias de la exposición. (Hernández, 2010, 27) Entenderemos que lógica siguen las exposiciones analizadas en este trabajo según avancemos en él.

Todas las anteriores definiciones nos ayudan a entender que una exposición es un hecho comunicativo, con un lenguaje propio que configura significantes. Este lenguaje, llamado a comunicar, transmite ideas que tienen que ver con lo que quiere expresar una institución que está detrás de la configuración de la exposición. Además de ser un hecho es un campo donde se juegan identidades, versiones e incluso sistemas ideológicos ya que es el escenario vital donde el museo y sus usuarios se encuentran. En este sentido tomaremos el termino *exposición* para los tres capítulos de este trabajo, como un hecho comunicativo y por ende discursivo que sobrepasa a los objetos, las imágenes y los textos en su organización y que se relaciona con esa comunidad epistémica que son los visitantes, habitantes de contexto específico.

5.2. Memoria e historia en el museo

La memoria, que en nuestros días en un concepto de difícil definición, no lo ha sido tanto en otras épocas, en especial en la modernidad, donde la memoria era la capacidad racional de recordación y acumulación. En este sentido la memoria era pasiva, como la entendía Montaigne. Sin embargo, con la maduración de la psicología como ciencia, la memoria empieza a ser entendida como un mecanismo activo, en el que no solo se acumula información, ya que el acto de recordar, de traer desde la memoria, es una acción, es una actividad. (Fentress y Wickman, 2003, 33-34)

Para nuestra contemporaneidad y geografía podemos decir que según Gonzalo Sánchez, apoyado Hobsbawn, la memoria se plantea como función cognitiva (Sánchez, 1999, 21) y es definida como “una forma esencial de construcción de las identidades colectivas” esto nos acerca mucho más a lo que buscamos en este escrito. Además de esto asegura Sánchez que la memoria es diversa en cuanto a que se construye desde un sentido propio del pasado y proyectada al futuro. Por lo

cual seguimos en la idea de una memoria activa, que no es una simple depositaria de datos sino que se ejerce como acción (1999, 21).

En este sentido, la historia, o la memoria épica (como la llama Sánchez) se construye de manera paralela con la memoria cotidiana. Es decir que la memoria épica, los hechos y personaje institucionales que fundamentan la historia de un grupo social, afectan de manera recíproca la construcción de la memoria de los sujetos. Es decir que la vinculación de la experiencia propia y la historia devenga en relato histórico, el cual, según Monserrat Iniesta (et. al) representa la activación política de la memoria.

A esto podemos sumar que la memoria es una interpretación de los hechos del pasado "a la luz del presente" comenta Lechner (1999, 67), en el foro de *Museo, memoria y Nación*, es decir, que la memoria como la historia se hace desde la subjetividad de las problemáticas de nuestro tiempo, donde se efectúa un movimiento de selección del pasado utilizable y el pasado prescindible (Iniesta, et. al) esto significa que muchas de las ideas que la exposición pretende comunicar tienen como punto de partida inquietudes que nuestra sociedad tiene en su momento político actual. Esto lo veremos referenciado constantemente por parte del Museo Nacional cuando especifica que su necesidad de actualización está atada a la nueva ciudadanía que propuso la Constitución de 1991, sin embargo también advertiremos que elementos como el proceso de paz con las FARC o las leyes de Justicia, Paz y Reparación del gobierno Uribe, son los principales motores y temas de un museo escenificado en un espacio de posconflicto. Esto nos remite al hecho de que la exposición está planteada desde la memoria más que desde la historia. Por lo cual el énfasis esta, en teoría, en los relatos de las personas y los grupos humanos, los cuales, al tratarse de memorias, no son cuestionables sino verdades individuales, o por lo menos es una de las características que atribuye Lowenthal a la memoria en contraposición a la historia (1997, 7). Sin embargo el mismo Lowenthal advierte que el pasado puede ser

usado en pos de causas del presente, domesticado para necesidades de nuestro tiempo (1998), por lo cual la mirada que se hará a la exposición debe hacerse situados en un momento político específico ya señalado.

Desde un artículo que se sitúa en la perspectiva del conflicto colombiano, la memoria, diferenciada de la historia, tiene la capacidad de "reavivar los sentimientos y experiencias de una fecha conmemorativa del conflicto armado, de un grupo social determinado o de una persona", lo cual también significa la idea del olvido activo "recordar para mostrar y superar", en este contexto especifico recuerda Aguirre la necesidad de la inclusión para la construcción de la memoria histórica de toda la población colombiana. (Aguirre, 2015).

Desde este mismo contexto Reátegui comenta que "En rigor, toda representación del presente y toda orientación de las acciones individuales y colectivas se encuentran sustentadas en una cierta percepción organizada del pasado". Es este sentido la memoria es "un conjunto de enunciados sobre hechos concretos, sino un conjunto de disposiciones asentadas en una colectividad que orientan a las personas a percibir los hechos de un cierto modo" lo que él denomina "estructuras heredadas" (Reátegui, 2009, 22). También recuerda este autor que la memoria es una importante matriz de la construcción política y social: "La memoria es un ingrediente importante en la malla simbólica que sostiene muchos de nuestros ordenamientos sociales" (Reátegui, 2009, 24). Es decir que la memoria se convierte en una práctica que construye ciudadanía en todos sus aspectos.

Según Edmon Castell y Luis Carlos Colon (2003, 23-24), situados en el caso colombiano y bogotano, es claro que la memoria habita en archivos y documentos, sin embargo su razón de ser es la gente, donde la memoria vive. Ante esto la memoria se caracteriza por estar en movimiento dependiente del contexto en el que se crea. Esta siempre esta cruzada por conflictos y luchas de poder entre distintos grupos, quienes deciden que se olvida y que se usa en la creación de un

relato público, es decir que la historia pública cumple la función de explicar el presente, esta definición va acorde con lo ya expuesto por Iniesta.

En este sentido tenemos la memoria como parte de un proceso activo de reconstrucción de la identidad desde el presente y que difiera de la historia porque está fundamentada en la subjetividad más que en la aspiración de objetividad y que cuando es manejada desde el poder desemboca en la construcción de una historia oficial, activada políticamente al cruzarse con la experiencia personal, y que busca situar o explicar inquietudes propias del presente.

Esto nos lleva a la emergencia de definir la relación entre el museo, la memoria y la historia. Podemos decir que la museología y la historiografía pueden tener caminos paralelos, lo cual puede suceder con todas las disciplinas que se desarrollaron en la modernidad. Estos caminos se intersectan cuando el museo aplica una tendencia historiográfica a, para nuestro caso, una exposición (Merinan, 2004, 17). En este sentido le corresponde al historiador descifrar las metodologías usadas por el museo en su construcción de historia (et, al) y aún más allá, cuestionar sobre el momento epistemológico en el que está situado un museo en relación a la historiografía. Entendiendo de antemano que autores como Tzvetan Teodorov, reconocen que “el termino <<memoria>> significa ahora la expresión verbal de una expresión subjetiva, que sea individual o colectiva. El individuo-sujeto a vivido el mismo un hecho y restituye sus recuerdos”. Esto se diferencia de la historia en cuanto que esta es una reconstrucción “intersubjetiva” (2012; 22), ya que el historiador debe contrarrestar la versión del sujeto con otras versiones (Teodorov, 2015, 7) para buscar causas y consecuencias de los hechos del pasado (es inevitable escuchar en la cabeza la voz de los profesores de historia recordando la necesidad de *triangular las fuentes*). Sin embargo esta aspiración a la objetividad y a la intersubjetividad tiene un camino más complicado.

La historia, omitiendo todo su camino clásico y medieval, se construyó como disciplina científica de la mano de Leopold Ranke en el siglo XIX. Allí, esta disciplina buscaba de alguna manera, la construcción de argumentos en pos del sustento de las grandes naciones del siglo XIX, esta búsqueda creo una disciplina científica que se basaba en los grandes personajes y en los grandes sucesos, que empezaron a adquirir el título de históricos. Luego, con el avance de la profesión, esta fue adquiriendo una personalidad que se fundamentó en la metodología ardua y detallada de la misma. Personajes como Seignobos y Langlois crearon un modelo que se fundamentaba en la idea que los documentos escritos eran los depositarios de la historia y solo desde la lectura de los mismos se construía la verdad acerca del pasado. A esto se le ha denominado como la historia positivista.

Esta relación del documento con único vestigio del pasado se ve reflejada en la museología misma si solo se cambia la palabra *documento* por *objeto* podremos decir que la base de la museología positivista es la necesidad de la configuración de relatos a través de objetos y sin prescindir de ellos, casi que queda creada la ley de que sin objeto no hay museo, colección ni exposición. Este modelo, estático, se basaba en objetos igualmente estáticos y en un espacio específico, el museo (Iniesta, et, al)

Este museo del siglo XIX y comienzos del XX mostraba una Historia (con “h” mayúscula) única y unidireccional que desembocaba en la nación como forma máxima de organización social, a partir de allí se construía, desde esa historia, todo el andamiaje para una identidad nacional y una ciudadanía.

Sin embargo, entrado el siglo XX, la historia se empezó a desligar de la responsabilidad de sostener discursivamente la nación, y se concentró en su desarrolló como disciplina científica y menos política, para lo cual debía apuntar hacia una meta: la verdad, o en palabras de Peter Novick, el noble sueño de la objetividad (Novick, 1988). Ranke, Seignobos y Langlois habían hecho un gran

aporte en cuanto a que le habían dado a la disciplina una metodología, basada en un fuerte trabajo de archivo y en la división, aún existente, entre fuentes primarias y secundarias. Sin embargo la escuela de *Annales*, desde Francia, ampliaría el horizonte en cuanto a la capacidad de las fuentes en la construcción de la historia, la combinación con disciplinas como la geografía, la antropología, la sociología, y la economía, ampliaba el horizonte mucho más y el documento histórico perdía su protagonismo como único poseedor de pasado. Así los testimonios orales, el desarrollo urbano de las ciudades, el territorio, las organizaciones sociales, el lenguaje, las ideas e incluso los vestigios materiales no escritos eran puertas, que leídas de la manera adecuada, daban paso a descifrar dudas sobre el pasado. Por su parte, en Estados Unidos la *New Economic History* hacia un uso exhaustivo de los métodos cuantitativos y de la cliometria para la construcción de la historia desde problemáticas económicas. Todo este pensamiento tenía una fuerte influencia del marxismo (materialismo histórico) como metodología más que como ideología.

Sin embargo algo más se gestaba en este movimiento que la historia realizaba para la reconstrucción de su metodología, y era la desestructuración de su sentido epistemológico. Aparentemente, por lo menos en las primeras décadas del siglo XX, la historia buscaba la acumulación de conocimiento como método para alcanzar la verdad sobre el pasado, sin embargo este principio empezó a ser cuestionado ya que cada historiador que investigaba podía rebatir y controvertir las teorías o hipótesis de un investigador anterior, y de alguna manera, narrar su propia versión. Aquí el problema que le acaeció a la historia fue la idea de que esta era relativa. Dicha idea maduro durante todo el siglo XX hasta convertirse en una pesadilla para quienes veían a la disciplina histórica como la manera de reconstruir el pasado, sin embargo ahora lo que se tenía era la idea posmoderna de que la historia era la reconstrucción de relatos según las subjetividades de cada autor o de cada sociedad, lo que nos lleva muy cerca de lo que hemos definido como marco para *memoria*. Esta idea minó el principio de una Historia. Si

bien al final el resultado fue una disciplina en crisis, tanto por metodologías como lo advertía Braudel en los 50, como por la disolución de un principio epistemológico que dejaba sin sentido la búsqueda de la verdad, esto produjo un acercamiento más sincero a la disciplina y un alejamiento paulatino de los poderes que en cada época habían usado a los historiadores como herramientas para la legitimización de sus ideas.

Esta historia no le sucedía solo a la historia, las demás disciplinas de las ciencias humanas también debieron reformularse y aprender a lidiar con la posmodernidad, sin embargo la historia tiene la carga de que su objeto de estudio, a diferencia de la sociología, la economía, la antropología o la psicología, no existe. Y en este punto es casi hermana con la museología, pues las dos buscan, a través de la construcción de relatos (libros y artículos una, exposiciones y demás en la otra) que evoquen y traigan algo que no existe hasta nuestro presente; el pasado.

Esta brevísima reseña por la historia de la historia tiene lugar debido a que la museología es también heredera de los principios racionalistas y de las aspiraciones científicas de verdad del siglo XIX. No en vano vimos que varias de las definiciones de exposición hacen énfasis en la materialidad del objeto como único y certificado vestigio del pasado. Sin embargo, tal y como la historia lo experimentó y pese a sus crisis, se hace necesario que la museología expanda sus fronteras más allá del objeto vetusto en la vitrina o del lenguaje científico, el museo está obligado a dialogar actualmente con otro tipo de lenguajes, el de las artes plásticas y visuales, el del teatro o el de la publicidad (Iniesta, 2006). Como lo comenta Díaz Balberdi; el museo tiene sobre su espalda la función de resguardar “venerables piezas rescatadas de cualquier recoveco de la historia en un ambiente silencioso y pulcro” (2008, 33). Esta imagen, como sabemos, es una imagen en deconstrucción y que, gracias a la historia del siglo XX, ya no tiene fundamento. Sin embargo aún muchos museos intentan proyectarse bajo un modelo de historia positivista, y como ya se señaló para el caso de la memoria,

construir una historia oficial a partir de las voluntades, por lo demás subjetivas, de ciertas elites que ostentan el poder.

Para el caso colombiano el problema de la historiografía se dio casi de la misma manera, aunque en tiempos distintos. Y tuvo una relación muy fuerte con las prácticas museológicas en el siglo XX. Sin lugar a dudas la historia decimonónica del país fue la que alimento los museos, en especial el Museo Nacional. Esta escuela propia del siglo XIX se encarnó en la Academia Colombiana de Historia, un espacio donde historiadores empíricos creaban sus textos apologéticos sobre la vida de los próceres, sus crónicas detalladas de las batallas de la independencia o las cronologías extensas que resumían la historia de la nación. El museo colombiano era reflejo de ello: próceres, batallas y cronologías sintetizaban la historia de la nación, excluyendo a los que no encajaban en el modelo de construcción de nación bipartidista, ejemplos como el del General Rojas Pinilla y su ausencia en el Museo Nacional de Teresa Cuervo, por su “loberia” representa la necesidad de excluir a los que desafiaron a los líderes de las “gentes de bien” del partido liberal y conservador.

Sin embargo los debates que se daban en Europa y Estados Unidos pronto fueron llegando a Colombia. La historia colombiana tuvo la fortuna de contar con un personaje como Jaime Jaramillo Uribe, Uribe trajo los debates de los *Annales* a la historiografía local y busco las herramientas, metodológicas e institucionales, para la construcción de una disciplina profesional, lo cual le empezaba a quitar de las manos el monopolio de la historia a un puñado de ex militares, políticos, abogados o periodistas que realizaban la investigación histórica más guiados por sistemas ideológicos o sentimientos políticos, que por una convicción teórica o un sentido científico medianamente objetivo. Este nuevo movimiento, que empezó a rendir frutos sobre todo en los años 60 y 70, se conoció como la Nueva Historia. Esto sucedía en el mismo momento en que el Museo Nacional buscaba su modernización. Por lo cual es de suponer que todo este movimiento intelectual,

que también se daba a su manera en saberes como la antropología y la sociología, impregnará el museo. Incluso, como nos recuerda el profesor William López Rosas, museos como el del Siglo XIX, a finales de los 80, buscaron construir su discurso museológico desde los postulados de la Nueva Historia (2013, 24)

La historiografía colombiana paso de ser una recopilación de biografías de vidas de ilustres personajes republicanos y de la conquista, a un sin número de estudios sociales, económicos, y políticos que abordaban distintas realidades desde distintas perspectivas metodológicas. Estas metodologías, que usaban la geografía, la etnografía, la antropología, incluso herramientas cuantitativas de la cliometría, pasaron a hacer parte de las diversas investigaciones que alimentaron los guiones de los museos en la segunda mitad del siglo XX y entrado el XXI. Museos como el Museo del Mar en Barranquilla, el Museo de Antioquia, o el Museo de la Casa del Florero más recientemente, vieron la posibilidad de reconstruir la historia social del país desde perspectivas mucho más allá de los vestigios, de los objetos, entendiendo que la historia oral, las reconstrucciones (y especulaciones) museográficas y los saberes actuales eran también testimonios del pasado y del presente de una nación. Esta amplitud hermenéutica permitió, al igual que en la historia, cuestionar el papel mismo del museo y su función, incluso su existencia. Es decir de la misma manera en que la historia se encuentra debatiendo su funcionalidad y su fin epistemológico, el museo colombiano está entrando en el debate de si el mismo debe ser considerado como tal, o si está destinado a desaparecer en una variedad de actividades culturales que sobrepasan a un edificio. De esta manera la memoria y la historia en el museo ya han sido advertidas en cuanto a que son espacios de lucha de poder, y no solo representaciones objetivas del pasado. En que las inquietudes que las construyen son inquietudes propias del presente y no solo limpias pretensiones de verdad.

Estos caminos paralelos entre la museología y la historiografía nos sirven para entender en qué momento se encuentra el Museo Nacional, y más adelante el proyecto interrumpido de la DMPC o el Museo de Trajes, ya que es la historia una de las principales protagonistas en los museos, que como el Museo Nacional, buscan a partir de ella la construcción de una idea, en este caso, de la idea de nación.

5.3. Nación

El concepto de nación, como el de memoria ha tenido diversas definiciones y usos, intentaremos aquí hacer un breve recorrido para escoger, de alguna manera, cuál de estas definiciones es la que el Museo Nacional intenta adoptar en su sala y en su modelo de gestión con miras al siglo XXI.

Según Ernest Renan, la nación, está construida por el olvido, ya que este permite borrar las diferencias de los distintos conflictos que crearon o unieron un diverso número de grupos sociales “El olvido y, yo diría incluso, el error histórico son un factor esencial de la creación de una nación” (1882). Estos conflictos son lo que guían a la historia para que tenga un sentido convergente para que la nación moderna exista.

Desvirtúa Renan la idea que una nación sea solo a través de la lengua, la religión o el territorio que compartan y concluye que la nación es un “alma” la cual se forma gracias a los sacrificios hechos en el pasado y la convicción de compartir los sacrificios futuros. En ese sentido la nación es "una gran solidaridad" que se caracteriza como una agregación “sana de espíritu y cálida de corazón” lo cual crea una conciencia moral, que es en ultimas la nación.

Esta idea, en gran parte romántica, se crea en un contexto determinado, que es el periodo posterior de la guerra franco-prusiana. Desde este contexto Renan busca

afianzar la idea de nación a partir de la necesidad de que un pueblo domina a otro y que luego, como lo relata el escrito, el olvido se haga presente para dar paso a la configuración de esa comunidad solidaria que es la nación. Por eso mismo, y para que si idea sea coherente, a Renan no le sirve que las naciones se limiten por su territorio, su religión, y mucho menos su lenguaje, ya que lo que en verdad constituye una nación no es la cultura, sino la voluntad de un jefe militar u de un pueblo conquistador que decidió que dicha nación se formará (Bravo, 2000, 16).

Esta posición se ha contrapuesto muchas veces a la expuesta por Von Herder y Fichte, quienes han estructurado la nación sobre la lengua y la cultura. (Bravo, et. al.), Según Von Herder "todo grupo homogéneo es ya un pueblo, tiene su cultura nacional lo mismo que su idioma, aunque la zona donde habita le imprime unas veces un carácter propio, otras solo una ligera modalidad peculiar" (Von Herder. 1784). Esto ha creado una especie de dualidad de corrientes para explicar la nación, ya sea la que se crea a través de la imposición de la violencia y las leyes (voluntad) o la que se crea por la lengua, religión, etc., es decir la cultura (Gellner, 1988, 77).

Benedict Anderson, referencia obligada cuando se quiere hablar de la idea de nación, advierte que "no puede elaborarse ninguna 'definición científica' de nación, pero el fenómeno ha existido y existe" (Seton-Watson, Citado por Anderson, 1983, 19-20), y luego define la nación, dese una perspectiva antropológica, como "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (1983,23).

Imaginada ya que los sujetos, que no lograran conocerse en su totalidad, se piensan como un conjunto. Es decir un barranquillero, que jamás conozca Tumaco, siente a los habitantes de dicha población como pertenecientes a su misma nacionalidad, o incluso al último habitante colombiano en la frontera con Venezuela.

Es limitada, ya que “tiene formas fintas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran las otras naciones” (Anderson, 1983, 25), esta es la noción de territorio, en la cual se circunscribe la nación, sin embargo también se refiere a los limites psicológicos que se establecen para conocer quien es nacional y quien no lo es, lo cual termina por definir la nación, en palabras de Lacan **“**El otro es el lugar donde sitúa la cadena del significante que rige todo lo que, del sujeto, podrá hacerse presente” (Lacan, 1965, 212), es decir que solo a través de otro (para este caso de un extranjero) se crea el significado nación. Retomaremos esto más adelante.

Anderson también puntualiza sobre la necesidad de límite en la nación, es decir, esta no puede ser indefinida o universal, como si puede pensarse, por ejemplo, la religión.

La nación es soberana ya que “las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reinado de Dios. La garantía y emblema de esta libertad es el Estado soberano” (Anderson, 1983, 25), generalmente, en las naciones del siglo XX, esta soberanía esta apuntalada en el pueblo, quien para nuestro caso, como constituyente primario (siguiendo los parámetros del Tercer Estado de Sieyes) es quien da el poder y otorga la legitimidad al estado y a la nación misma.

Por último la nación es una comunidad ya que dentro de sus miembros existe un compañerismo profundo, horizontal. Advierte Anderson que este sentido horizontal de fraternidad es el que ha permitido “durante los últimos dos siglos” las confrontaciones más violentas de la historia, debido al sentido imaginado de las comunidades (Anderson, 1983, 25).

Según este mismo autor “Las naciones a la que dan la expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran a un futuro ilimitado” (Anderson, 1983, 29) Esta es la forma de superar la fatalidad individual de la

muerte, el museo como institución tiene mucho que ver en ello, pues está llamado a ser el recinto donde esa especie de pasado inmemorial resida de manera que se pueda narrar como una historia encausada, es así que se construye la magia del nacionalismo “la conversión de azar en destino” (Anderson, 1983; 29).

Lo anterior no pretende hacer un debate sobre la idea de nación y su transcurrir en la historia, sino que nos permite situar dicha idea y confrontarla con lo que encontramos en la exposición. Para nuestro caso la definición de nación aportada por Anderson es la que más logra acercarse a lo que el Museo Nacional intenta comunicar, como empezaremos a evidenciar mas adelante. Sin embargo también encontraremos elementos de la nación construida desde la cultura, de Herder, e incluso elementos propios de Renan.

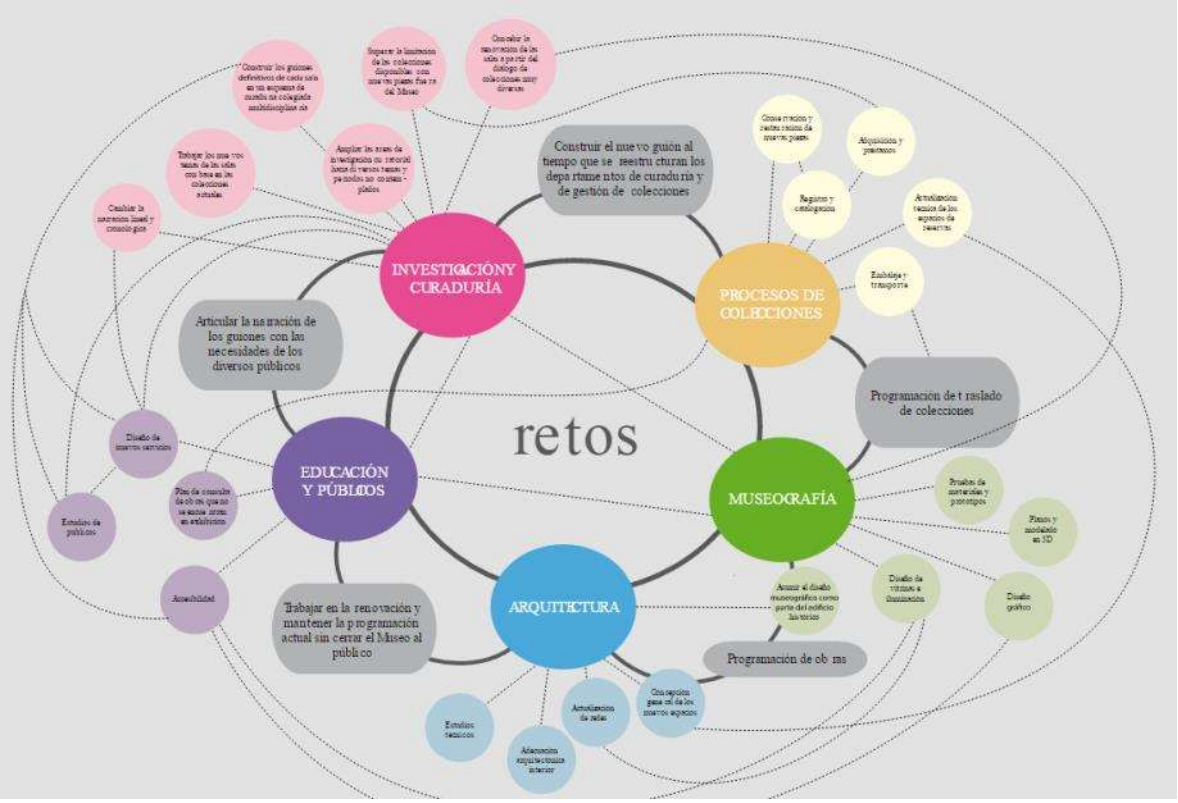
6. La exposición y el modelo de gestión

Como vimos atrás la exposición del Museo Nacional está enmarcada en proceso de renovación total del museo. Este proceso está basado en la necesidad de "incluir múltiples voces e iniciar un trabajo a la luz de la constitución del 91 en la cual se reconoce a Colombia como país laico, pluriétnico y multicultural y se proclama la libertad de cultos, creencias y lengua", según palabras de María Victoria Robayo (2014) quien además asegura que la idea es la reconstrucción de la estructura narrativa del museo, pasando de un recorrido lineal a uno que “permita poner en diálogo las colecciones” y agrega:

> “Como lo han hecho muchos museos en diferentes lugares del mundo, planteamos la posibilidad de presentar a los visitantes múltiples lecturas de los fenómenos culturales y sociales del país, centrados en las colecciones, pero convencidos de la necesidad de incluir en el relato personajes y procesos que no habían sido visibles. Esto será posible en parte, gracias a las herramientas que brindan las nuevas tecnologías multimedia. Durante todo este proceso, las curadurías han

trabajado en estrecha relación con los equipos de diseño y montaje, buscando llegar a los públicos a través de una puesta en escena que conmueva e invite a la reflexión.” (Robayo, 2014)

Esta renovación se materializó en la creación de cuerpos colegiados para las curadurías de arte, historia y antropología. Los cuales participaron en la curaduría de la exposición *Memoria y nación*. La metodología para este nuevo proceso de gestión, explicada en una compleja gráfica, en la cual existe una triangulación entre la investigación curatorial, la museografía y los públicos.



Retos: Renovación Museo Nacional de Colombia. Tomado de: http://www.museonacional.gov.co/sitio/renovacion/retos.html

Dentro de estos retos se contempla la continuidad de las operaciones del museo, es decir que esta transformación se hará, y se está haciendo, de manera gradual. En la práctica esto se traduce en que el discurso museográfico y museológico puede llegar a cambiar, ya que toda la renovación tomará casi una década, un tiempo gigante en nuestra contemporaneidad.

Según Yaneth Mora, museóloga del Museo Nacional de Colombia y quien se formó en la “escuela” de la DMPC de la UN:

> Esta renovación está acaparando todos los esfuerzos del museo y sus diferentes equipos de curaduría, conservación, comunicaciones, etc.
> Esta es una tarea que estaba en mora de realizarse y por tanto los esfuerzos de la institución están direccionados a llevarla a cabo, para de esta forma estar acordes con lo que el país necesita y la Nueva Museología plantea. (Mora, 2015)

Este nuevo modelo, sin embargo, hereda una gran tradición de un museo positivista, en gran medida por que tiene sobre sus hombros la carga de custodiar una de las colecciones más importantes de país, la cual “juega un papel fundamental en los montajes expositivos. Estos no se conciben sin tener en cuenta las piezas de todas las colecciones” (Mora, 2015)

Yaneth Mora además concluye sobre el futuro del museo y su renovación:

> “Esta renovación ha sido fruto de una discusión alrededor de lo que debe ser el museo del siglo XXI. Infortunadamente, este proceso no ha sido lo suficientemente rápido y falta bastante. Creo que en este momento, y fruto de una transición de 10 meses sin director fijo generó una crisis en el museo, y por tanto los procesos internos han sido lentos, poco coordinados y sujetos a infinidad de cambios. Sin embargo, el museo en su nueva etapa puede llegar a ser un museo de siglo XXI. (Mora, 2015)

Sin duda el Museo le apunta a las nuevas tendencias, sin embargo intentaremos ver como esto se refleja en su exposición insignia de dicha renovación.

7. Los temas de la exposición

La exposición está dividida en un total de 10 zonas, las cuales contemplan los elementos que, según la exposición, componen la nacionalidad colombiana. Las zonas están situadas de manera lineal, aunque la sala sugiere un recorrido circular.

Las 10 zonas están designadas de la siguiente manera:

1. Voces y memoria
2. Tensiones y funciones en el mundo sagrado
3. Pensar y nombrar con la voz del otro
4. Muro de la diversidad
5. Territorio geografía y cultura en un sitio de frontera
6. Oralidad y escritura: construcción y transmisión de conocimiento
7. Concebir y representar la naturaleza
8. Guerra y memoria
9. Violencia y conflicto
10. Rostros fragmentos e imágenes

El recorrido busca una especie de linealidad, aunque los temas de las zonas no siguieren un orden cronológico, sin embargo el plano de la entrada sugiere un recorrido lineal que tal vez condiciona la experiencia del visitante, aunque muchos deciden hacer el recorrido a la inversa. El modulo, que se repite en el pasillo exterior de la sala en el tercer piso del museo, está en lenguaje escrito, y en relieve con su correspondiente “traducción” a braile.

7.1. Voces y memoria

La primera zona, inevitable para el visitante al estar justo en la entrada de la sala, es que enmarca la exposición en un contexto muy claro; La Constitución Política Nacional de 1991. Ese marco, en parte tiene mucho que ver con lo que la exposición busca. La Constitución se hace presente en la primer vitrina de la exposición junto, la cual aparece en el fondo de la misma citando varios artículos de la carta magna y funcionando como una especie de contexto para cuatro elementos: La pluma con la cual la Asamblea Constituyente, el bastón del palabrero Wayúu, símbolo de la ley indígena. esto junto con un lingote hecho con las armas del grupo guerrillero M-19, las cuales fueron fundidas en el proceso de paz que precisamente desembocó en la Asamblea Constituyente de 1991.

Esta referencia a la constitución se contextualiza al visitante en la idea de pluralidad de la Republica Colombiana, tal cual como reza la carta

> "Colombia es un Estado social de derecho organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que integran y en prevalencia del interés general" (Constitución Política de Colombia de 1991, Articulo 1°)

Es decir que la exposición se inscribe dentro del marco legal que rigüe actualmente al país, marco que representado por la Constitución no es superado por ningún tipo de ideología política o de sistema económico. Esto por lo menos es una idea ya que la construcción de la nación a través de la legalidad, como vimos líneas atrás, es propia de un sistema liberal ilustrado que busca la legitimidad a través de las leyes y no de las tradiciones o del legado histórico, sin embargo veremos la ambivalencia de este concepto más adelante.

Los elementos indígenas hacen precisamente referencia a lo plural y a lo incluyente, esto será constante en toda la exposición y el lingote, que si bien puede tener un contexto histórico acertado, busca más un consonancia con el momento histórico actual y el ambiente de posconflicto que encierra nuestros días. Recordemos que la memoria es la construcción de los hechos a través de las inquietudes del presente, como ya citamos, lo cual permea el guión de esta exposición que la perfila en la posible construcción del posconflicto y en la posibilidad de la reconstrucción de una nación resquebrajada por la guerra.

7.2. Tensiones y fusiones en el mundo sagrado

Este ítem corresponde, en resumen, al sincretismo religioso, el cual junto con las practicas que dependen de las concepciones cosmogónicas, crean un mundo propio con factores del cristianismo europeo, de las religiones enmarcadas en la naturaleza de los indígenas y los cultos propios de los africanos llegados en la colonia.

Este espacio cuenta busca resaltar, poniendo como iguales, elementos representativos de las religiones en “tensión”: La Corona de Plumas, el bastón de las fiestas de San Pacho (tal vez la pieza que más expresa sincretismo)

Retablo portátil, Siglo XVIII. Colección Museo Nacional. Fotografía del autor

7.3. Pensar y nombrar con la voz del otro

Este espacio busca situar el encuentro, ya no solo de o religioso, sino de lo lingüístico y como dicho encuentro representó un reto cultural. Si bien la exposición intenta mencionar que nuestro lenguaje actual se alimentó de muchos elementos indígenas, lo cierto es que dichas lenguas se perdieron, y se continúan perdiendo.

Para ilustrar el encuentro de lenguas se exhibe como elemento paradigmático la *Gramática de la lengua general del Nuevo Reyno, llamad Mósca*, de Fray Bernardo de Lugo. Esta pieza, junto con una proyección de video, invita a la reflexión del dinamismo del lenguaje y de su territorialización en los nombres de los pueblos y ciudades, donde tal vez más se percibe el mundo Muisca.

7.4. Muro de la diversidad

El muro de la diversidad busca hacer hincapié en uno de los conceptos que con mayor fuerza pretende transmitir la exposición como característica de la nación, la diversidad, como veremos más adelante. Por ahora diremos que museográficamente el “Muro de la diversidad” hace una evocación a las pinacotecas de los siglos XVII y XVIII, ya que en un muro de unos 5 x 7 metros se mezclan, de una supuesta forma aleatoria, pinturas y proyecciones fotográficas de paisajes, retratos y escenas cotidianas, haciendo no solo un recorrido por la supuesta diversidad cultural del país, sino por los diversos periodos históricos del arte colombiano.

Las pinturas y proyecciones se enmarcan en temas como: memorias de hombres, memorias de mujer, en el paisaje, memorias de familia, rostros de hombre, combatientes, huellas en el paisaje y rostros de mujeres.

Sala Memoria y Nación, al fondo Muro de la Diversidad. Tomada de : 1.bp.blogspot.com

7.5. Territorio, geografía y cultura en un sitio de frontera

Este tema está centrado en una pieza en específico, un mapa hecho por Codazzi y su equipo en tiempos de la Comisión Corográfica. El mapa describe una zona de frontera entre la Colombia del siglo XIX, Brasil y Venezuela. La idea de este espacio es una reflexión sobre la apropiación de la geografía como elemento esencial en la construcción nacional, en parte porque a través de la identificación y descripción de un territorio es que se construye lo que sería el imaginario de nación como limitada a un espacio, lo que iría en concordancia con lo ya descrito por Anderson líneas atrás.

7.6. Oralidad y escritura

La zona de la oralidad, contigua al muro de la diversidad, está enfocada en como el lenguaje construye la memoria de una nación. Esta zona está planteada por una dicotomía, de nuevo, que consiste en el mundo de la escritura, que no es otro que el mundo occidental basado en la palabra escrita como constitutiva de su esencia epistémica, Michael De Certau es quien mejor describe la importancia de la escritura en el mundo occidental, (1993, 17). Y el mundo indígena ancestral que evoca y construye el pasado a través de la tradición oral. Se identifican dos piezas como centrales en este planteamiento dicotómico, la imprenta que “según la tradición” perteneció a Antonio Nariño y una especie de recreación del espacio indígena donde los ancianos de la tribu (chamanes, sabedores o sacerdotes) proyectan, interiorizan y comunican el pasado, el presente y el futuro, es decir el espacio donde se construye la memoria para dichas comunidades, ese espacio se materializa con los bancos de pensamiento, los portadores de tabaco un soporte bicónico y un calabazo.

Este espacio tiene uno de los recursos museográficos más interesantes de la sala, que consiste en unas sombras que se proyectan en el muro que sirve de fondo a

las piezas, dos sombras en específico; la de un personaje que bien podría ser Nariño, y un sabedor sentado fumando tabaco, estos personajes, animados, realizan las acciones propias de estos espacios; Nariño trabajoso pone y quita papeles de la imprenta y afina la máquina que habría de imprimir los Derechos del Hombre en español, o los distintos números de la Bagatela, por su parte el Chaman narra historias envueltas en el humo del tabaco. Es sin duda un recurso inspirador con el cual el usuario entiende la importancia de conservar esos objetos en específico y el por qué se han ganado un espacio en el museo, incluso puede uno sentir una especie de nostalgia lo efímero de lo humano y de la importancia de la memoria material como único vestigio de trascendencia.

7.7. Concebir y representar la naturaleza

Este espacio es de nuevo planteado como una dicotomía entre el mundo europeo y el mundo occidental con dos elementos; el árbol de la abundancia (Un dibujo de un metro por un metro del artista indígena Abel Rodríguez) donde se representa el mundo natural y humano íntimamente relacionado. Por otra parte este un atril, aparentemente perteneciente a José Celestino Mutis, donde, desde el punto de vista de la ciencia, la naturaleza es clasificada y registrada, la referencia directa a la Expedición Botánica nos vuelve a situar, como con la Imprenta de Nariño, en los tradicionales hitos de la construcción de nación, hitos (o mitos) presentes en cualquier programa curricular de historia en la educación básica primaria y secundaria. La novedad en este espacio es que se iguala, de alguna manera, la visión occidental de la naturaleza y la visión indígena, como hemos repetido insistentemente, de manera dicotómica.

7.8. Guerra y memoria

Como su nombre lo indica, esta zona está dedicada al conflicto armado en Colombia, desde dos visiones que se caracterizan por ser testimoniales, de alguna

forma. Primero esta uno de los ya famosos “tapices” de Mampuján, el cual remite a la violencia paramilitar, muy reciente e incluso actual. La pieza, y el texto que la acompaña, hace una fuerte referencia al resquebrajamiento del “tejido social” con este tipo de conflictos y como ese tejido social se reelabora a través de los procesos de memoria como el de ASVIDAS de María la Baja.

7.9. Violencia y conflicto

Justo al lado de la pieza anterior se encuentra otra pieza que remite a la Guerra de los Mil Días. Un diario de un soldado, antes estudiante de artes, que relata de manera gráfica y textual su experiencia en dicha guerra. Tanto la pieza de Mampuján como el diario de guerra son testimonios propios del conflicto, pero lo interesante es que uno es de las víctimas civiles y otro de los combatientes, sin embargo los dos son desgarradores.

En esta zona además se encuentra una *subzona* denominada “Las miradas del arte”, en la cual se exponen dos obras paradigmáticas del arte colombiano, por una marte el *Miguel Ángel*, de Miguel Ángel Rojas, y *San Sebastián en las Trincheras* de Ignacio Gómez Jaramillo. Las dos obras hacen una referencia directa al cuerpo como protagonista y doliente de la violencia desde temporalidades distintas, uno ubicado desde el conflicto armado más contemporáneo y otro desde la Violencia de mediados del siglo XX.

Se suman una serie de grabados de otros artistas como Carlos Correa, Umberto Giangrani, entre otros, que abordan la temática de la violencia posterior a la Segunda Guerra Mundial.

7.10. Rostros y fragmentos

Por último el visitante encuentra una se encuentra con una serie de proyecciones, diez en total, en un muro, en el cual aparecen diversas fotografías en blanco y negro de diversas zonas del país, diversos personajes y diversas épocas. La idea de la fragmentación, y de la diversidad, es la que se pretende encuadrar como conclusión, con un texto de sala que da muchas pistas sobre la idea que la exposición comunica, y que reza en su parte final:

> "A través de estas imágenes, una mirada en 'clave de nación' hasta la mitad de la década de los 1960, revela un país de contrastes, desigual y complejo mas alla de sus particularidades geográficas y culturales. Los rostros de los habitantes, sus espacios cotidianos y su trabajo expresan las diferencias de carácter y de circunstancias de vida en cada una de las regiones. A pesar de la fragmentación y la adversidad, el país celebra, conmemora, trabaja, crea y convive: la nación es su gente" (Museo Nacional de Colombia, 2014)

8. Categorías

Como se explicaba en la metodología, una vez hecho el recorrido por la sala se ubicaron 15 categorías, las cuales siguieron luego de la sistematización total de los textos de la sala. De dichos textos se extrajeron las palabras y conceptos que más serán recurrentes y que no hacían parte de los elementos de construcción gramatical, es decir se excluyeron conectores, pronombres y artículos, etc.

Una vez obtenidas dichas palabras se simplificaron a su raíz conceptual, esto quiere decir que términos como diverso, diversidad, diversificar, etc. hacen referencia a la raíz diversidad, así mismo representación es equivalente a representar, etc.

Las palabas y términos fueron agrupadas según la similitud de significado, intentando acoplar dicho significado a contexto de la oración, entendiendo que los términos y palabras hacen parte de una frase más amplia que le provee de dignificado. Por ejemplo; términos como relatos, tradición, narración, pasado, voces, entre otras, fueron agrupadas bajo la categoría de **memoria,** ya que dichos términos estaban asociados, en su contexto, a elementos de construcción de identidad a través del pasado. Así mismo las palabras guerra, tensión, conquista, asesinato, dominación, imposición, etc., fueron agrupadas dentro de la categoría de **conflicto,** ya que hacen referencia a distintas maneras de coerción y violencia. En este sentido las categorías obtenidas son: conflicto, diversidad, territorio, aborigen, memoria, religión, lengua, social, representación, inclusión, genero, cultura, cambio, nación y práctica.

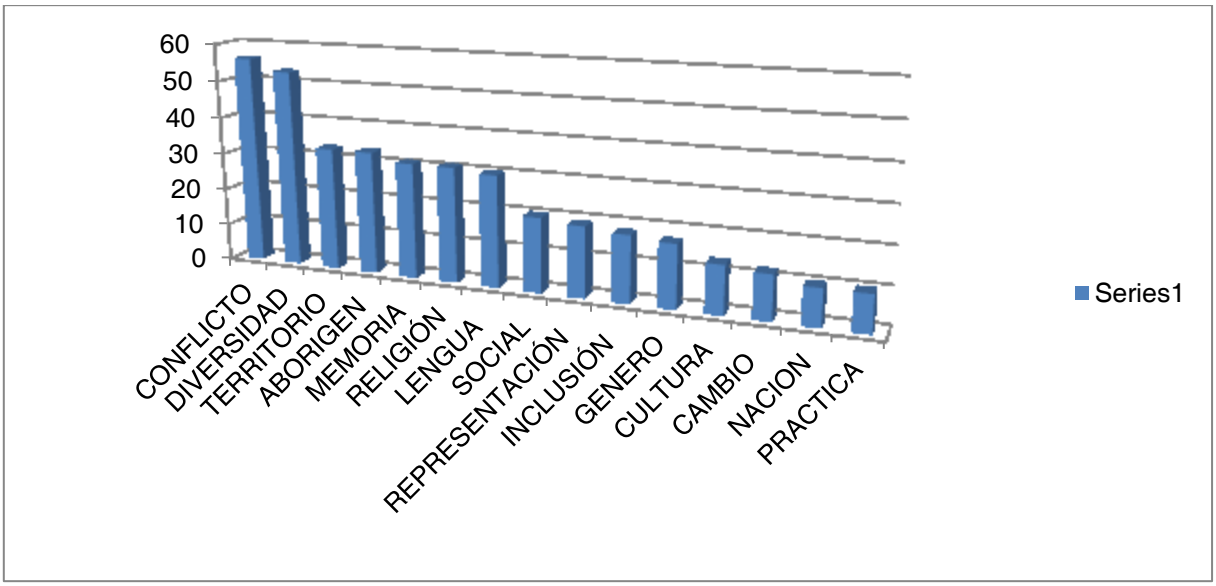
Puede pensarse que la extracción de estas categorías es un despropósito en cuanto a la arbitrariedad de su decantación o a la redundancia que hace en temas explícitos de la exposición, sin embargo estas categorías son provechosas ya que nos ayudan a entender como está planteada la exposición como discurso, y a descubrir que hay elementos que si bien pretenden no ser tan relevantes en la muestra, resultan, discursivamente hablando, mucho más importantes de los que se creería.

En cuanto a las piezas y objetos, estos fueron sintetizados bajo un tema, así, por ejemplo, el retrato del *Último soldado de Nariño* estaría asociado a la guerra, y por ende a conflicto, en cuanto a lo que prima en la pintura es el carácter honorifico de la vida militar. O si la pieza son los bancos indígenas donde, según los textos de sala, los sabios indígenas se sientan a entender el universo, la categoría seria claramente religiosa[2]. Categorizar las piezas, resumirlas en un término, busca

[2] Entendemos religión aquí, guiados por el trabajo de René Girard, en cuanto a que es un proceso de volver a los orígenes de un pueblo, de re-ligar con el mundo cosmogónico y que explica la creación y destino de una cultura.

situarlas también dentro del discurso, entendiendo que las piezas y la importancia con la que son tratadas configuran la idea que la exposición quiere transmitir.

A continuación procedemos a analizar las categorías, si bien no todas las 15, si las más relevantes para intentar explicar que idea de nación se está comunicando en la exhibición.



Número de veces que se repiten las categorías

8.1. Conflicto

El conflicto en Colombia, lastimosamente, parece estar presente en toda la historia de la nación, sin embargo dicha generalización es históricamente poco valida, y ha tendido a ser utilizada más como medio político que como una premisa comprobable.

Sin embargo la museología de nuestros días, y más aun de la década del 2010, está marcada por el conflicto y sobre todo por la promesa del posconflicto. Tanto los procesos de Paz en la Habana, como la desmovilización de las AUC, años

atrás, han creado un ambiente esperanzador que terminó por convertirse en una especie de zona segura para la academia, en especial para aquellos que dedicaron sus esfuerzos al estudio de la violencia y a la relación de la misma con la memoria.

Es claro, que si bien el objetivo de la exposición no es hacer una referencia clara al posconflicto como la etapa histórica donde el país está llamado a la reconstrucción de la nación, si se ofrece como parte de un museo que busca un "aporte al proceso de reconciliación nacional" (Museo Nacional et al.) Si hay reconciliación hay conflicto, lo cual quiere decir que en este punto está situada la exposición.

Esta categoría, es la que más repetición tiene en la exposición, un total de 56 veces se hace referencia a conflictos en la historia colombiana. La mayoría de dichas referencias están en cuatro temas centrales, en los que refieren a la coerción del mundo europeo contra el mundo indígena, a las guerras de independencia, la Guerra de los Mil Días y el conflicto armado que se podría, arbitrariamente, situar desde la década de los 40 hasta nuestros días. Las referencias a estos conflictos se hacen, o se intentan, desde una mirada neutral, sin hacer parte de ningún bando incluso en la Conquista, la cual se describe más como un proceso de encuentro y de sincretismo.

Muchas de las referencias de esta categoría se hacen sin nombre propio, sino como una especie de conflicto que se refleja en muchas víctimas sin rostro, o con múltiples rostros, en este caso algunas piezas protagonistas de esta categoría pueden ser entendidas como los Cenotafios o tumbas de los Soldados Desconocidos a los que hace referencia Anderson (1983; 26), vitales para la construcción de nación, estos son homenajes a la muerte pero a la muerte anónima, un ejemplo claro de ellos puede ser el Tapiz de Mampuján o el *Miguel Ángel* de Rojas.

En cuanto a la violencia ejercida por los españoles a los grupos indígenas el acercamiento se hace más desde lo que definiría Bourdieu y Passeron, con el termino de *violencia cultural* en la cual unos grupos oprimidos terminan por aceptar como cultura la cultura que les es impuesta renegando de su propia cultura (Garrido, Ramírez, Vieira & Jiménez 2013, 28). Vale la pena aclarar que la exposición no enuncia este acto de renegar, sino que lo ilustra más como un proceso de asimilación. Es una manera más conciliadora de verlo.

Como decíamos líneas atrás el conflicto no es solo una categoría presente en la exposición, como una parte de ella, sino que es además el punto donde se sitúa la misma y su carácter misional, ya que al pretender ser ese "aporte al proceso de reconciliación" lo que se pretende es la reactualización misma del Museo Nacional ya no como un museo histórico sino como un museo de posconflicto o por lo menos que es consciente de dicha etapa histórica, que no es pasada sino presente y por ello aún en construcción.

8.2. Diversidad

Este término nos viene, casi de manera recalcitrante por lo menos en el discurso oficial, desde la Constitución del 91, la cual dice que: "El estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana" (Constitución 1991, artículo 6°). Esta diversidad según Guerra Cuervelo, fiscal de un cabildo indígena en 1999 y quien retoma la definición de diversidad de la Corte Constitucional, esta significa la variedad de "las formas de vida y concepciones del mundo" (2001; 164). En este sentido la diversidad se hace palpable en lo legal y es desde allí donde se constituye como valor vital de la nación colombiana, la cual tiene un fuerte discurso apegado a las leyes como construcción de ciudadanía.

La exposición hace bastante referencia a lo diverso, dicha categoría la encontramos en los términos; fragmentación, complejidad, fusión, mezcla,

diferencia etc., constituyendo un elemento esencial en la configuración del discurso de la exposición, incluso el número de aparición de la categoría está dado por que es la palabra misma *diversidad* la que aparece. En gran medida se quiere comunicar, con la insistencia en este concepto, la nación como diversa e incluyente. Sin embargo, conscientes de la dificultad que es incluir a la totalidad, la diversidad se plantea desde dos puntos, volviendo a la construcción como una especie de forma dialéctica; lo indígena y lo europeo. Es decir, es una diversidad que se juega en dos mundos planteados como opuestos: La religión europea (cristianismo) contrapuesta a las religiones indígenas; la oralidad del mundo indígena y la necesidad de la palabra escrita del mundo occidental; la naturaleza cosmogónica de los pueblos amazónicos y la naturaleza catalogada desde la ciencia del mundo occidental, etc. Estas dicotomías son planteadas casi como eje central de la exposición.

Retóricamente se pretende hacer referencia a la diversidad como la confluencia de muchas partes, pero en la realidad la exposición se juega en ese mundo dicotómico, sin involucrar la diversidad del político y la diversidad de lo económico (lo cual es tal vez una de las diferencias más grandes que describe al país).

¿Por qué describir la diversidad solo desde lo religioso o lo epistemológico? Porque tal vez resulta menos comprometedor. Es necesario recordar que el Museo Nacional es un órgano del Ministerio de Cultura y que por lo tanto su discurso está coordinado con el discurso oficial en el que se enmarca la exposición es en el del posconflicto, en gran medida, porque es el discurso de nuestro momento político y del segundo gobierno de Juan Manuel Santos, por ende la política y su diversidad no es un asunto a problematizar en la muestra. Es más sencillo hablar de diversidad religiosa y cultural en cuanto hay un marco legal que autoriza dicha visión como la aceptada por el *establecimiento*.

Museográficamente los objetos ofrecen de alguna manera la visión de lo diverso, y se puede decir que la curaduría no entiende de jerarquías, es decir, ningún elemento tiene preponderancia frente a otro en cada una de las zonas de la exposición. Un retablo portátil católico esta al mismo nivel que la *Corona de Chumbes* o de plumas de un chaman o *paye*, lo cual sería impensable si se tratara de una visión de nación enmarcada en nuestra anterior constitución.

Árbol de la abundancia al lado de un atril atribuido como perteneciente a Mutis. Sala Memoria y Nación. Fotografía del autor.

8.3. Territorio

La construcción de la nación es casi imposible sin la construcción de un territorio que la contenga, o por lo menos es lo que piensa Anderson en cuanto a que la nación debe ser limitada, no solo conceptualmente hablando, sino también físicamente.

Sin embargo la construcción de un territorio nacional no se da solo como la configuración de un mapa, sino como la identificación y apropiación de lo que dichos limites contienen, el paisaje, por ejemplo es uno de los elementos más importantes de la construcción de territorio ya que es a través de ese especie de ambiente que un lugar adquiere particularidad. Es decir que lo geográfico no es una construcción física ya dada sino que se da a través de la construcción de lo social.

La exposición plantea el territorio desde este punto de vista, que sería más cercano a la geografía humana, en el sentido en que John Wright la definiría (Guelke, 1986, 14), ya que plantea el territorio como construido a partir de lo humano (lenguaje, prácticas, etc.) y no como un simple escenario donde la historia se desarrolla. El ejemplo más claro de ello son las misiones geográficas, la muestra hace referencia a dos; La Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, las cuales de alguna manera pretendían la apropiación del territorio y la redefinición del mismo, la Expedición desde las ideas ilustradas de los Borbones, y la Comisión desde el pensamiento racionalista liberal de la imberbe nación.

Modulo dedicado al territorio y la geografía, en el cual se presenta el mapa de la Comisión Corográfica y una interactividad anexa al mismo. Fotografía del autor.

Otro buen ejemplo es una de las piezas de la exposición, un pequeño libro que contiene la obra de Fray Fernando Lugo "*Gramática de la lengua General del Nuevo Reyno, llamado Mósca*". Este texto se plantea, museográficamente, a través de un mapa en el que la lengua se "territorializa" en un mapa que pretende, de alguna manera, organizar a través de los diversos lenguajes los distintos grupos étnicos que los conquistadores encontraron en américa. Es de alguna manera la necesidad de organizar el territorio en relación con los humanos (aunque no fueran reconocidos como tal) que lo habitan.

Esta categoría es inmanente en la exposición, tanto así que muchos de los temas están explicados a través de un pequeño mapa de Colombia en el que se sitúan elementos como: el lugar donde ocurren las fiestas de San Pacho, la región que habitan los pueblos amazónicos, la subregión de los Montes de María (escenario de las masacres de los paramilitares la década pasada). Dicho mapa, que no mide más de 20 cms, aparece siempre limitado al mapa ya interiorizado de los colombianos de nuestro país. Pareciera que afuera de ese mapa nada pasa, es decir, lo que está afuera del mapa no atañe a la exposición. Esto nos recuerda que la nación, como ya lo hemos mencionado, debe ser limitada.

8.4. Aborigen

Países como Perú y México tienen dentro de su ser de nación lo indígena como elemento característico tal vez no sin discriminarlo, pero es un elemento protagónico tanto en lo cultural como en lo poblacional. Esto se debe en gran medida a que fueron esos territorios los que albergaron a las culturas, materialmente hablando, más grandes de América, sus vestigios y ellos mismos como cultura han permanecido, pese a todo, hasta nuestros días. Sin embargo en Colombia la historia fue diferente. En nuestro país la población indígena fue reducida durante el periodo de conquista y colonia, y las políticas excluyentes posteriores a la independencia y en la república los diezmaron mucho más, tanto

así que en la actualidad se mantienen como una minoría. A esto se sumó un fuerte proceso de mestizaje que diluyo gran parte de su cultura y de su identificación como pueblo indígena. Por diversos motivos la cultura material de estos pueblos fue de carácter efímero y no poseía las características grandilocuentes de los Mayas o Incas, por lo cual la arqueología y en general el pensamiento científico del siglo XIX no le dio gran relevancia a nuestras culturas, considerándolas inferiores o menos avanzadas.

Todos estos factores crearon un ambiente hostil, política, económica, social y culturalmente hablando, para los indígenas, sin embargo diversas corrientes intelectuales, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX buscaron la reivindicación de lo indígena y la necesidad de la inclusión de dichos pueblos, los que quedaban, dentro de una nación que se narraba como blanca o por mucho mestiza.

Este pasado lo heredó nuestra generación como una especie de deuda simbólica que debía ser saldada para con los indígenas, la Constitución de 1991 buscó saldar dicha deuda, y esta exposición pareciera querer hacerlo a darle al mundo indígena un papel protagónico entre los elementos que constituyen la nación colombiana. Desde el primer elemento que el visitante ve en la sala (el bastón del palabrero wayúu) hasta el árbol de la abundancia, hay una constante referencia al mundo indígena, para mostrar como la unión de este mundo y del mundo occidental se construye la nacionalidad colombiana.

Otra explicación es que el museo pretende, y debe, mostrar su gran colección etnográfica, sin embargo sabemos que los elementos solos no constituyen una exposición, sino que son exposición en cuanto a que se disponen de una cierta manera para comunicar algo. En este momento, septiembre del 2015, el visitante puede ver aún la exposición permanente del primer piso del museo, en la cual se exhibe el “periodo histórico” prehispánico, allí los elementos de las culturas

indígenas están exhibidos tal vez de una manera más “inocente” (si se puede usar esa palabra en museología), el punto radica en que el discurso que se presenta en dicha sala permanente es el de la arqueología como saber científico donde el elemento lo es todo, en la sala de Memoria y Nación los objetos están exhibidos en relación con lo que representan, se muestran pocos elementos en relación de un discurso preciso, en relación de cada uno de los aspectos a resaltar en la exposición y equiparándolos, en esta metodología dialéctica, al mundo occidental, y elegidos según esta necesidad. Es decir, si bien los objetos de la colección etnográfica debían ser exhibidos por que son parte esencial del museo, estos fueron seleccionados y puestos en escena en relación con un discurso que tiene que ver con la reivindicación del mundo indígena como el par del mundo occidental en la construcción de nación y no como un saber o un periodo histórico, la característica del “anterior” Museo Nacional.

8.5. Memoria

Era predecible, al plantearse este análisis, que esta categoría estuviera presente en la exposición, sin embargo si sorprende que en esta especie de *ranking* la categoría *memoria* aparezca por debajo de *conflicto, diversidad, territorio* e *indígena*. Lo sorprendente es que memoria es la primer palabra que define el rotulo de la sala, pero que parece tener un papel menos protagónico dentro de la misma.

Esta categoría está asociada a términos como *huellas, saberes, vestigios, testimonio, antepasados, ancestral,* etc., se podría decir que el ejercicio resulta invalido en cuanto a que la categoría de memoria está siendo asimilada a muchos conceptos que pueden no ser necesariamente asociados a la memoria, sin embargo esto fortalecería más el argumento que la memoria no tiene tanta relevancia como se pretende en la denominación de la sala.

Para ceñirnos a la exposición diremos que la memoria no tiene un espacio definido, como si lo tiene la religión, el territorio o la diversidad, y que más bien pretende ser un elemento transversal en la muestra, es decir, usado para mostrar que la idea de nación se construye no desde los hechos históricos, sino desde las memorias de los indígenas, de las mujeres de Mampuján, de los soldados de la Guerra de los Mil Días desde la experiencia de sujetos o de subjetividades.

Según lo anterior, con relación por ejemplo a Teodorov, nos lleva a pensar que la categoría *memoria* en la exposición no busca hallar la realidad de una verdad histórica, sino la convergencia de diversos testimonios como componentes de la identidad de un país. Estas memorias se plantean desde las prácticas, los testimonios y los vestigios materiales, es decir, de una manera más amplia que los simples testimonios orales que también están presentes. Esto se juega en un contexto de una memoria histórica justificada a partir de la necesidad de construir una identidad nacional de posconflicto, el contexto en el que el poder político actual se encuentra situado y desde donde se fundamenta gran parte de su andamiaje político.

Vale la pena decir que en medio de la particularidad el nombre de la exposición pretende la singularidad, por ello la sala no se denomina *Memorias y nación*, por el contrario busca la configuración de una sola memoria, que si bien diversa, es univoca, es decir, que los colombianos compartimos en su totalidad. Resulta algo contradictorio que desde la supuesta diversidad que se plantea se pretenda que la memoria sea única, pero como ya hemos visto, la exposición busca un proceso dialectico y no la simple atomización del concepto de nación, sino la síntesis del mismo en pos de un momento político especifico.

8.6. Religión

Desde su primera vitrina la exposición plantea una dicotomía entre la religión del mundo occidental (cristianismo) y las religiones indígenas. Esta dicotomía se plantea desde los términos de la diversidad, pero más que ello, como una especie de construcción dialéctica que forma el sistema cosmogónico de la nación colombiana. Muestra de ello es, por ejemplo, las fiestas de San Pacho las cuales se plantean como un ejemplo máximo del sincretismo entre las creencias indígenas, afroamericanas y europeas, que se expresan desde un sentir, en apariencia, cristiano.

La religión indígena, su conexión con la naturaleza, está presente de una manera bastante protagónica en la exposición, y en parte nos remite al imaginario legal que planteaba la Constitución de 1991, pues es desde este marco legal cuando los indígenas y los afrodescendientes tienen una cierta participación política aunque signados por el rotulo de minoría. Aunque en la exposición propiamente lo indígena no aparece como minoría, sin embargo lo afrodescendiente no tiene tanto protagonismo como lo indígena.

Lo religioso es referenciado en muchas ocasiones hacia las prácticas y los ritos que lo hacen, de alguna forma, un evento cultural. Es decir que lo religioso no se expone como un componente de construcción epistemológico, sino como un componente de construcción cultural, por lo tanto no representa amenaza en cuanto a que la nacionalidad colombiana se enmarca en lo diverso, si se planteara de otra manera, es decir, lo religioso como metodología de construcción epistemológica, lo diverso podría no tener cabida o se plantearía más conflictos que relaciones sincréticas, que al parecer es uno de los principales componentes de la cultura nacional. Vale la pena resaltar que ni judíos, ni protestantes, ni musulmanes, ni tampoco los ateos, son nombrados en la exposición.

8.7. Lengua

La lengua en la definición conservadora, tomada de Von Herder, nación es un elemento esencial junto con el pasado. Y es que el idioma fue la principal herramienta para la definición del otro, por ejemplo en el mundo clásico donde el *otro*, el bárbaro, era el que no compartía el mismo lenguaje, más allá de su avance cultural o de las semejanzas con el que excluía. Esto no solamente aplicaba en las grandes civilizaciones antiguas, hoy el idioma es una barrera que define y limita. Para la exposición e lenguaje o la lengua se muestra como forma de expresión, de nuevo, de lo diverso.

En una pieza en específico, el *árbol de la abundancia*, se citan las palabras del artista indígena Ábel Rodríguez en las que expresa el encuentro de la lengua indígena con el castellano "Yo sé cómo se llama cada uno <<de los arboles selváticos>>, lo volteo al castellano, entonces no es tan fácil para nombrar […] todo eso me ha tocado duro". Lo que muestra el proceso de adaptación dinámico del lenguaje, el mismo nombre del artista indígena es muestra de ello.

La lengua también se sitúa en el territorio, como ya se mencionó. La exposición hace referencia literal a existencia de "mapas lingüísticos" elaborados por Fray Pedro Bernardo de Lugo, o como los nombres de ciertos lugares conservan su denominación indígena. Esto muestra al lenguaje indígena como una condición actual y no como algo extinto, sin embargo esta mediado por su relación con el castellano.

Esta es una categoría, que de alguna manera, no tiene una significación material, sino que se configura desde ideas que pueden llegar a asociarse a objetos, es decir, no hay un grupo de piezas que sean *lenguaje*, y es por este carácter de inmaterialidad que la lengua está asociada, en la exposición, más al mundo de las ideas y por ende a la memoria. La inclusión de este elemento es novedosa en el

museo y pudo haber sido explotada mucho más para quitarnos de Wikipedia la categoría de que nuestro idioma oficial es el español.

8.8. Social

Esta es una categoría, como las que siguen, que podríamos decir que tienen un papel secundario, puesto que tienen una repetición menor a 30 veces dentro de la muestra. Y no solo por la cantidad de repeticiones, sino porque son temas que si bien son nombrados no tienen una incidencia fuerte en el discurso y más bien contribuyen a sostener o complementar las categorías anteriormente citadas.

Sin embargo lo social, junto con lo político en menos medida, es donde se mueve la exposición ¿Qué quiere decir? Que otras categorías que podrían hacerse presentes, como lo económico, no son tomadas en cuenta dentro del discurso expositivo. Esto quiere decir que los elementos que construyen lo social son los protagonistas y no, por ejemplo, la lucha bipartidista, o la cronología de los presidentes desde Bolívar hasta Santos (medio por el cual uno entendía la historia del país en el Colegio), o la geolocalización del país con respecto a una cronología mundial. Y es que estas metodologías serían más propias de la disciplina histórica, y es probable que el Museo Nacional le este apuntado a despojarse de su etiqueta de museo histórico, es probable que la renovación busque la construcción de un museo mucho más amplio con características sociales, y en esta medida la exposición intenta apuntarle a ello aunque las referencias más fuertes sean las que tienen que ver con hechos históricos (Bolívar, Imprenta de Nariño, Guerra de los Mil Días, Constitución de 1991 etc.,). No quiero decir que lo social y la historia sean elementos incompatibles, sin embargo la inclusión de dichos elementos hace de la exposición tenga, aún, un aire historicista y no tan social como posiblemente lo pretendían.

Es curioso porque la categoría historia (entendida como disciplina) es casi inexistente en la exposición, mientras que lo social aparece, como ya dijimos, casi 30 veces. Es posible que si la muestra hubiese incluido hechos más “sociales” el carácter social de la exposición hubiera opacado el aire historicista de la muestra. Estos elementos los veremos más adelante cuando veamos los que se quedaron afuera de la idea de nación de la sala.

8.9. Representación, Inclusión, Género, Cultura y demás categorías

Otras categorías se hacen presentes en la exposición, pero con más una función de soporte de las categorías que estructuran el discurso general. Así por ejemplo *inclusión* está enmarcada en la diversidad, como solución a esta, es decir, solo a través de la inclusión se llega a la superación de la diferencia. Esta categoría aparece relacionada con la *reconciliación,* el *perdón* entre otras muestras de superación del conflicto y de la diferencia. Es una categoría asociada a, por ejemplo*, cambio,* que también soporta discursivamente la *diversidad*, puesto que *cambio*, en el discurso de la exposición, refiere al dinamismo de la nación a través de la historia, cambios de época, de lenguajes, de religiones, etc.

El *género* no parece como se pensaría desde la disciplina de historia de género, es decir, no como una constante de conflictos entre el mundo del hombre y de la mujer, o como la historia de la opresión masculina, sino como la convivencia de lo masculino con lo femenino, con sus pros y sus contras.

Nación, por otra parte no aparece de manera constante y reiterativa, en parte porque es a quien se describe, es decir, de alguna manera ya toda la exposición, y el museo, está destinado a dicha categoría y lo que se diga adentro esta porque es importante para la definición de ella. No podemos redundar en el análisis de esta categoría ya que es el marco de la exposición y del museo en sí, simplemente está allí.

8.9. Política

Dejamos esta categoría para el final por el hecho que es la que menos presente parece estar, y como dijimos cuando nos referimos a los social, es porque la exposición no busca la consolidación de una historia política, como tal vez lo pretendía el museo en tiempos de Teresa Cuervo, si no que busca la consolidación de la memoria social de la nación. Sin embargo es evidente que lo político es el marco de la exposición, es decir, le da el campo para que se juegue el concepto de la nación ¿Cómo? En la entrada, con la alusión evidente a que hay un momento político que define nuestra idea de nación, es el momento que se plantea desde un marco legal; La Constitución de 1991, lo cual se tenía claro desde la formulación misma del Plan de Acción ya citado, tal y como lo expresaba la exdirectora del museo en las proyecciones de la exposición.

Esta referencia sitúa la exposición en nuestra generación, y por mucho la de nuestros padres, es decir que quienes nacieron bajo la Constitución de 1886, estaban amparados bajo otra idea de nación, que siendo sinceros, se ha querido borrar desde lo político pero que en lo real permanece. Este marco legal que sitúa la exposición no es una curiosidad, sino que nos recuerda que es la ley, representada en su manera máxima como Constitución, la que enmarca todo lo que es el país y la nación y por ello lo que no esté en ese marco puede que ese excluido de lo que verdaderamente se considera la nación. Esta idea, de la nación constituida por la legalidad, nos recuerda la esencia de la nación republicana que se forma gracias a las leyes y no a la tradición de un pueblo definido, es la idea de nación de Sieyes, ya que a través de la ley (creación de los hombres y no de los designios teológicos de Dios) todos quedan cobijados como iguales. Es la aspiración al estado laico moderno donde este, el estado, es el que construye la nación y no al revés.

9. Los ausentes

Una sala de exposiciones, con las características del museo del siglo XIX, que para nuestro caso es este, es un receptáculo cerrado, ojala en cuatro muros, que tiene la idea de cerrar un espacio y de comunicar una idea dentro de ese espacio. El cine, por ejemplo, hace lo mismo dentro de la pantalla, el comic (o novela gráfica según el gusto) hace lo mismo al encerrar una escena en una viñeta rectangular[3]. Esta decisión, del director, el dibujante, y para nuestro caso el curador/museógrafo, lleva a que algo se excluya y quede por fuera de lo que se quiere comunicar, si nos situamos en una exposición que pretende definir la idea de nación podemos decir que lo que no está en la sala *Memoria y Nación* del Museo Nacional de Colombia tiene en duda su papel como elemento constitutivo de la idea de nación colombiana. En este sentido ¿Qué se le quedo por fuera al Museo Nacional en la sala de *Memoria de Nación*?[4]

9.1. Diversidad política

Colombia es un país de tradición democrática, o eso nos decimos para sentirnos mejor, sin embargo más que democrática la tradición de Colombia es la dominación bipartista. La diversas ideologías políticas que se salgan del modelo Liberal y Conservador han sido tratadas como parias y la violencia no solo ha sido simbólica, sino real[5]. Incluso en la actualidad, en medio de un proceso de paz con las FARC, el lenguaje vuelve a tornarse violento con respecto a la posibilidad que ideologías izquierdistas busquen su necesaria participación política. Y la exposición no se mete en esas "honduras", es decir la izquierda como pensamiento político no está presente en los elementos de la exposición ni en el discurso. Alguien dirá que hay una referencia clara cuando se habla del M-19, sin

[3] Es interesante que el comic siendo un lenguaje técnicamente limitado ha roto las barreras simbólicas del cuadrado al salirse de la viñeta y rebasarla. Incluso lenguajes como el teatro, el cine, o los videojuegos, han logrado romper la idea de encierro del cuadro a través de la idea de "romper la cuarta pared"

[5] Se puede citar los casos de la UP, de líderes como Guadalupe Salcedo o Carlos Pizarro, entre otros.

embargo aquí no se toma el M-19 como un movimiento ideológico sino como un grupo guerrillero que se desmovilizó, lo que significa que no es tomado por su propuesta ideológica divergente sino como muestra de que al acogerse a la legalidad un grupo disidente puede hacer parte de la nación. Por eso sus armas están fundidas en un lingote y no se habla de la toma al Palacio de Justicia o del robo de la Espada de Bolívar. Con referencia al Palacio de Justicia hay que decir que la exposición no se involucra con temas aún en discusión, incluso que no se involucra con ningún tema que muestre la nación por fuera de un registro positivo o de divergencias.

Las FARC tampoco están presentes, y no lo están porque es probable que el Museo se hubiera metido en un problema gigantesco al decir que la nación colombiana también está constituida por las FARC, este trabajo tampoco pretende decir eso, pero en algo han afectado la realidad nacional estos grupos armados, desde Quintin Lame o Guadalupe Salcedo hasta los Pájaros o las AUC, tanto así que es precisamente el dialogo con este grupo armado el que ha definido nuestro momento histórico (y museológico). El museo ya tiene experiencias desagradables cuando pretendió hacer parte de su colección la toalla de Manuel Marulanda Vélez alias “Tirofijo”. Pero pese a ello tenemos que hacer la pregunta sobre el por qué no aparecen personajes como Camilo Torres. Sabemos que no todo puede estar dentro pero hay que detenerse un poco en lo que quedo por fuera.

9.2. Los movimientos sociales

En esta misma línea, brillan por su ausencia, los diversos y constantes grupos que han reivindicado de alguna manera alguna lucha social, y es que dichos grupos han creado cambios muy significativos: el movimiento obrero, el feminismo, el movimiento estudiantil, los movimientos LGBTI, entro otros, pudieron tener algo que ver con la idea de nación en medio de la diversidad. Si bien se cita a las

mujeres de Mampuján, esta referencia está más asociada a una consecuencia del conflicto más que a un movimiento social ideológico.

9.3. Los malos

Cuando un noticiero busca hacer un llamado al sentido ético, por alguna tragedia que ellos mismos comunican, mencionan la frase que sube nuestro sentimiento patrio y nos sacude para seguir adelante: “Los buenos somos más”. La exposición busca, de alguna manera, mostrar la memoria de la nación en positivo, es decir, los malos están como personajes antagónicos y no como constructores, querámoslo o no, de lo que es ser colombiano.

En el último Salón Regional de Artistas, zona centro, denominado Museo Efímero del Olvido, una de las muestras evocaba, con todo el correcto lenguaje museográfico (si es que existe uno) la caída de Efraín González, uno de los más temidos bandoleros de los años 50 y 60, era una especie de provocación para pensar que dichos personajes también constituyen la colombianidad, y no hay que pensar mucho para asociar la colombianidad con Pablo Escobar y muchos personajes nefastos más. Este no es un llamado a la construcción de un narcomuseo nacional, pero el debate es interesante.

9.4. La desigualdad

Esta es tal vez la realidad que más caracteriza a la nación colombiana, y no solo en la actualidad, sino desde que se agrupo como tal, incluso antes. Y es que la historia económica del país es la historia la desigualdad. Colombia junto con Brasil, es uno de los países con los más altos índices Gini de la zona, e incluso del mundo. Dicha desigualdad ha sido poco documentada pero ha sido la causante de muchos de los conflictos sociales del país y por ello de muchos de los conflictos

bélicos de los que la exposición toma piezas. Es tal vez la hora para que los museos amplíen sus horizontes y problematicen en disciplinas como la economía la cual, en este caso, puede dar pistas sobre la desigualdad y la pobreza como elementos constitutivos de la realidad nacional, más allá que la violencia o la religión, las cuales podrían ser consecuencias.

Una vez más, si nos volvemos a situar en la posición de un museo que está alineado con la visión oficial de nuestro gobierno de turno, entendernos que no podría hacer hincapié en la pobreza como característica de la nación justo bajo un periodo presidencial cuyo eslogan es *paz, equidad y educación.* Y, como ya mencionó, la exposición hace una presentación de la idea de nación en positivo.

9.5. Los héroes populares

Hace más de un año la Selección Colombia realizó su mejor presentación en mundiales de futbol hasta la fecha, durante ese mes cualquier conflicto social, religioso o político pareció esfumarse de la realidad nacional, y todo se transformó en esa especie de asociación solidaria que Renan creía era la nación. Por muy chocante que le resulte a la academia y al mundo de la “cultura” el futbol, y en general los deportes, constituyen una de las grandes amalgamas de la identidad nacional, en gran medida por que dichos deportistas representan muchos de los sacrificios que una comunidad cree como suyos, tal cual como lo describía Renan.
Lo anterior para mencionar que, por qué no, la selección Colombia, Lucho Herrera, Nairo Quintana, Cochise, Kid Pambele, Mariana Pajon, etc., hacen parte de lo que entendemos como nación de una manera más contemporánea y menos académica. Esta ausencia nos lleva a otro aspecto ausente en la exposición, y que hubiera ayudado para darle un viraje más contemporáneo y menos historicista, lo popular. Por extraño que parezca, cuando Cristina Lleras inserto junto a los artistas modernos una estufa o una nevera, en la sala de modernidades del mismo museo, lo que estaba haciendo era una alusión a que lo cotidiano es lo que

construye memoria y no solo lo que los académicos creen que es la memoria de la nación. Sin embargo en esta exposición se pensó que la Imprenta de Nariño era más cercana a la idea de nación, y nos unía más como colombianos, que la frase “era gol de Yepes”.

10. El diseño

El análisis del diseño como tal es vital ya que así como asegura Van Dijck, cuando analiza la prensa inglesa en búsqueda de los discursos racistas de la misma, la presentación de los periódicos, es decir, su diseño, es parte de la construcción del discurso que esta comunica (1997, 64) por ende de esta manera podríamos tener un análisis más completo del discurso general de la exposición.

El diseño se caracteriza por su sobriedad, tanto en el color, como en la presentación de objetos e imágenes. La exposición está planteada sobre el gris como color principal, tanto de los muros, como el mobiliario, caracterizado por un color negro que imita al granito. Esta alusión al granito podría interpretarse simbólicamente como una alusión a los monumentos públicos, e incluso, a las lapidas, es una idea muy débil pero que algún visitante podría interpretar.

El mobiliario busca ser inclusivo en cuanto a que la mayoría de los elementos están situados en un falso suelo de entre 30 a 50 cms de altura, con una inclinación que permite que cualquier visitante, sin importar su tamaño, pueda apreciar correctamente los elementos de la museografía. Este lenguaje inclusivo se completa con la preparación de un módulo de lectura en braile al inicio de la sala, donde se indican las zonas de la exposición, su denominación y, de manera novedosa, la ubicación de dichas zonas en la sala y su recorrido. Es una lástima que este elemento no se halla retomado en el resto de la exposición.

La sala es completamente rectangular, y la museografía no interviene ello, es decir, no se construyen muros falsos (excepto dos paneles en la entrada que evitan que la sala se vista desde afuera y es donde se ubican el título y los créditos de la muestra). Sin embargo este modelo cuadrangular que impone el espacio se quiebra, aunque manteniéndose en las mismas coordenadas, con la museografía, pues esta se aísla completamente de los muros, tanto que excepto una vitrina y un texto, nada más está ubicado sobre los muros, que permanecen completamente limpios.

Lo anterior, sumado al manejo de las luces, crea en la sala un ambiente "oscuro" que centra la atención en los elementos de la exposición. Sobre la luz hay que apuntar que esta esta usada de una manera muy acertada, en especial los *spots* de lente cuadrado que le dan una especie de brillo, incluso de vida, a los lienzos del Muro de la Diversidad.

El manejo tipográfico es bastante conservador, si se entiende que las tendencias del diseño gráfico, en los últimos dos años, se han marcado por un diseño tipográfico mucho más audaz y protagónico. Los textos largos están diseñados a partir de tipografía *Sans Serif*, mientras que los títulos, incluyendo la identidad gráfica de la sala, fue utilizada una tipografía serifada, que da un aire de antigüedad, o supuesta elegancia, a la exposición. En este sentido se puede decir que tanto el diseño tipográfico, como la paleta de color, hacen que el diseño en general sea muy poco arriesgado y muy tímido, incluso se puede decir que, gráficamente hablando, la sala intenta mantener un cierto aire de respeto por la institución del museo como guardián de lo antiguo.

Sin embargo si se lee el diseño gráfico en conjunto con elementos compositivos como el "Muro de la Diversidad" se podría entender que lo que se ha querido es

hacer una alusión a las raíces de los museos en los siglos XVI a XVIII[6], ya que visualmente la sala evoca a las antiguas pinacotecas, en especial el "Muro de la Diversidad" donde se organizaba todo un crisol de obras de distintas procedencias con el fin de contar muchas historias al mismo tiempo.

Si bien estéticamente esta alusión es coherente puede no llegar a ser pertinente en cuanto a que lo que se quiere narrar es una nación moderna (por eso se narra a partir de la Constitución de 1991) y no de una nación constituida por los valores del siglo XIX, o de los siglos anteriores. Esto nos lleva pensar que posiblemente la idea de nación que busca la exposición no está situada en las ideas del siglo XX o XXI sino de los siglos XVIII y XIX.

En cuanto a interactividad, parte esencial en el diseño museográfico contemporáneo, la exposición se queda realmente corta. Aparte de las dos *tablets* que el recorrido dispone y unos audífonos en la zona de Guerra Memoria, no hay ninguna otra actividad en la que el usuario intervenga, es decir, casi la totalidad de la exposición está dedicada a lo visual y un poco, muy poco, a lo auditivo. Varios de los elementos museográficos dan la ilusión de interactividad pero se resumen a un tratamiento multimedia más que a una interacción con el visitante.

11. La exposición en los medios y en la gente

El Museo Nacional, por ser tal vez el museo más importante del país, tuvo una gran repercusión en medios de comunicación, muchos solo se dedicaron a elogiar o reseñar la exposición sin mayor trascendencia. Sin embargo otros fueron más allá y ubicaron varios vacíos en la muestra.

[6] Este tipo de tipografías serifadas tienen sus raíces en dichos siglos siendo el símbolo de la modernidad tipográfica las fuentes no sin serifa del tipo Grotesk o Helvetica

Dentro de los que vieron el lado bueno de la exposición estaba El Tiempo, un periódico que se caracteriza por su poca capacidad de crítica institucional. Según el diario la exposición no se trataba de "un arrume de obras y de objetos, sino de una nueva forma de narrar la nación desde su múltiples facetas y matices". Y citaba las palabras de la directora del museo en el sentido de la intención que se tenía de narrar la historia del país de una manera incluyente a partir de las piezas del museo. Según el diario la sala proponía una visión del país "Desde su complejidad" desde "los seres anónimos y la vida cotidiana". (El Tiempo, 2014)

Por su parte el periódico El Nuevo Siglo, periódico de ideología conservadora de la capital del país, definía la exposición como "una síntesis de los elementos conceptuales que se desarrollarán en forma más amplia en las demás salas del Museo Nacional de Colombia", con lo cual se buscaba "presentar su narración al público de manera más conmovedora y reflexiva, gracias a herramientas de última tecnología multimedia, un diseño innovador y un montaje contemporánea" (El Nuevo Siglo, 2014), la relación entre lo conmovedor y lo tecnológico es inquietante puesto que, según el diario, la idea conmovedora no está solo en los objetos sino en los apoyos que estos tienen para su potencialización.

Otros portales como minuto30.com o la página web de la presidencia dedicada al tema de la educación, COlombiaaprende.com entre muchos otros, hicieron eco de la exposición, como ya dijimos, de una manera meramente referencial.

Sin embargo otros medios, de carácter más crítico, crearon un debate mucho más rico sobre lo que el Museo Nacional estaba proponiendo, ya que dicha propuesta tenía que ver con el norte de los museos en si del país, y dichos medios tuvieron la perspicacia de expandir las fronteras de los elogios y las reseñas a las problemáticas más complejas de la representación de lo nacional.

Así, por ejemplo, la revista Semana publicó un extenso artículo en el que citaba a Jaime Cerón, quien participó asesorando la línea curatorial de la muestra. Cerón aseguraba que la idea de la exposición era "que el Museo Nacional encarne el pluralismo del que habla la Constitución del 91.” (Semana, 2015) una idea que no nos es nueva y que latente en la muestra, sin embargo, a partir de allí, la revista establecía este momento del museo dentro de la historia misma de la museología y la necesidad de un museo mucho más amplio en cuanto a su significado y definición. No alcanza a ser una crítica a la sala, pero la sitúa en un debate.

Sin embargo, otro producto de la misma casa editorial; la Revista Arcadia, si publicó un artículo bastante crítico sobre la exposición, en esta ocasión en la columna de Nicolás Morales, sopor i piropos, titulada *El nuevo (viejo) museo.* Morales cuestiona fuertemente no solo la muestra sino la pasividad misma del museo e incluso del ministerio. Según Morales la exposición no comunica un mensaje claro "al recorrerlo, confieso, no logré entender del todo el objetivo de esta sala", en gran medida debido a una secuencia de "imágenes deshilvanadas". Esta especie de recorrido hecho a retazos, que pretende la diversidad y la inclusión, queda en entredicho cuando el columnista pregunta "¿Dónde quedan los manifiestos políticos (escritos) de Quintín Lame? ¿Dónde queda el uso estratégico de los títulos coloniales que han hecho los indígenas para reivindicar sus derechos?", cuestionamientos que ya se habían planteado en este escrito cuando nos referíamos al paso por alto de los movimientos sociales o de los conflictos político. Morales continua con su reflexión sobre la idea de la inclusión y bota esta perla "Por cierto, salvo por San Pacho, no vi afros" (Morales, 2014).

Otro medio de comunicación, que solo tiene una distribución a partir de medios electrónicos y que se caracteriza por ser critica, Razón Pública, publicó el 16 de marzo un interesante texto de la investigadora en historia y museología, Catalina Ruíz Díaz, en donde se cuestionaba la exposición y el futuro del Museo Nacional como eje de la museología del "futuro". Ruíz comentaba que al recorrer la sala se

sentia una "mezcla de emoción y desconsuelo" producto de la desconexión de las piezas y las zonas, en palabras de Ruiz:

> "En ella se pueden ver piezas fabulosas y un despliegue tecnológico que, sin embargo, carecen de un discurso contundente. Aunque existen relaciones entre algunas piezas, no se puede recoger un mensaje completo o, mejor dicho, no es inteligible la intención. Las piezas y su museografía no desarrollan el tema de la sala (memoria y nación) y parecieran decir más bien: “un poco de esto y otro poco de aquello”. (Ruíz, 2014)

Y se preguntaba "¿Estamos a las puertas del Museo Nacional del futuro? ¿Encontraremos allí herramientas que ayuden a desentrañar nuestra idea de nación?", a lo que en el último párrafo del artículo responde: "tal y como nos promete su primera sala, será un espacio para la contemplación y el disfrute, pero difícilmente la construcción de identidad nacional" (Ruíz, et al.)

El reflejo de la exposición en la prensa nos muestra dos cosas, la primera la importancia y la expectativa que generó la muestra en cuanto a prólogo de lo que podría llegar a ser un nuevo Museo Nacional, la segunda es la dificultad de representar una identidad nacional única y homogénea que se refleje en el sentir de toda la población. Más allá de las reseñas insulsas y apologéticas está el debate que algunos reconocieron y que continua abierto.

En cuanto a la recepción de la exposición por parte de la gente se pueden tomar dos puntos de vista, por una parte el de las redes sociales, las cuales solo parecen arrojar comentarios positivos: "Me encanta cómo esa sala es una muestra de la forma como podemos repensarnos como país, cómo construir identidad" comenta una de las visitantes del perfil oficial del museo en esta red social. Otra visitante comenta: "Esa sala es una cosa increíble!" y un usuario, que siente gran expectativa por el futuro proceso de renovación comenta en una fotografía de la

sala en mención: "Maravillosa propuesta!!! Buen trabajo. Ya imagino lo que viene...", a lo que otro cibernauta contesta: "Espectacular!!!". En general las publicaciones referentes a esta sala tiene en promedio 70 *likes*, llegando algunas a más de 250 *likes*. Por otra parte, en twitter, los comentarios son también positivos: "#yorecomiendo visitar el @museonacionalco #memoriaynación", "Tremenda puesta en escena en la sala #memoriaynación en el @museonacionalco" y "@museonacionalco #MemoriaYNación me transportan a Política, Violencia, Literatura, Costumbrismo y Religión." son ejemplo de un positivo recibimiento por parte de los usuarios de la sala. Otro comentario comenta: "@museonacionalco: Dos formas de comunicar. ¿Con cuál se quedan? #MemoriayNación http: YO me quedo con la imprenta" en el cual se puede dilucidar que de alguna manera percibió el visitante cierto enfrentamiento entre el mundo indígena y el mundo científico europeo.

Sobre la relación de los públicos y la sala, Patricia García, quien desde el diciembre del 2014 hacia parte del equipo que proyectó un estudió de públicos en la sala, comenta sobre la opinión general de la gente frente a la exposición una diversidad de opiniones desde la gente que “no le ve nada de malo”, o quienes expresan que “no se creen en posición de criticar nada dado que se trata del Museo Nacional” lo cual presupone que todo “está bien hecho”.

Sin embargo García comenta que os estudios de públicos realizados por su división muchas opiniones estaban en dirección de una supuesta desarticulación de los elementos de la sala:

> “se trata de un "*tuti.fruti*" (así lo expresaron en las encuestas), precisa García, un montón de cosas desconectadas, dentro de un espacio muy pequeño que satura la vista; aún con todo esto sigue tratándose de una propuesta llamativa para el público que ha encontrado en las pantallas, las fotos y los videos una dinámica distinta a la que ha caracterizado toda la vida al Museo Nacional” (García, 2015)

Patricia García cree que muy poca gente lograba alguna reflexión trascendente sobre la idea de la nación y concluye:

> “El museo no está aportando en gran medida al cambio de paradigma o percepción sobre la nación que tienen los visitantes. Cada uno tiene su propia ideología y la exposición no la debate, además que la gente tampoco se ve interesada en hacerlo” (García, 2015)

Reflexiona García sobre la importancia de entender que el aporte que del museo a la gente depende mucho del tipo de público “yo no puedo aportarte nada si tu no quieres recibirlo”, Según el estudio de públicos que adelantaron solo el 10% de personas encuestadas tenía un nivel alto de análisis y critica, lo que se reflejaba en las respuestas que daban sobre los aportes que a sala les dejaba como sujetos. Sin embargo lo que parecía primar era la subjetividad del visitante y su capacidad para cuestionar lo que la muestra le ponía en frente:

> La exposición le aporta al público la idea de que LO NACIONAL es importante, porque está en un museo, que hablar de procesos identitarios es trascendental para la historia, pero no todo el mundo que llega a la sala se interesa en el ¿por qué? de estas cuestiones, como te escribía esto depende mucho del interés de la gente y de los tipos de públicos, había quienes decían "hay no yo sé" "no me preguntes porque yo no miré todo" "que pena la verdad no le puse atención", entonces la experiencia termina siendo (como para descubrir el agua tibia) enteramente subjetiva según lo que cada uno quiera ver y quiera llevarse de la visita. (García, 2015)

En este este sentido podemos decir que si bien hemos intentado descifrar una idea que la exposición comunica, también tendremos que tener en cuenta la gran subjetividad de los públicos a los cuales este mensaje se les comunica, y así como para el caso de la prensa, la cual responde a una exposición según su capacidad

de análisis y critica, los usuarios también responden según dichas capacidades. A esto hay que sumar que la exposición se mueve en una idea general que poco inquieta a la población colombiana en general y que pareciera ser más una preocupación de los académicos, y es la idea de la nación y su concreción. Es decir, la gente no cuestiona su identidad como colombiano y por qué esta le fue dada, simplemente la recibe de los medios, en este caso de los museos, y hace uso de ella. En conclusión a este ítem tendremos que decir que no se puede interpretar de manera univoca que mensaje tomaron los usuarios de la exposición de la misma, sino que podemos conjurar, como hasta este punto se ha hecho, el mensaje que se transmite, siendo la otra parte del proceso un problema de las subjetividades de cada individuo.

11. A modo de conclusión

Durante este capítulo hemos recorrido tato la historia del Museo Nacional como la evolución de su modelo de gestión y la concreción de este en una exposición en específico. Este proceso nos permitió tener las bases para responder las preguntas planteadas al inició de este escrito. Estas eran sobre cuál era la idea de nación que comunica actualmente el Museo Nacional de Colombia, la segunda si esa nación se construía a partir de la memoria.

Sobre estas dos preguntas diremos que la idea de nación que el Museo Nacional comunica es inferior a la que pretende comunicar, me explico: El visitante al ingresar a la sala se encuentra con una intención por parte del museo, de renovación e inclusión, de supuesta totalidad, es la intención de comunicar la idead de nación desde la diversidad de la gente, tal y como lo concluye en el último texto de sala, sin embargo el discurso no está dado de dicha manera. El discurso que estructura la sala de Memoria y Nación es un discurso dialectico, es decir, se contrapone el encuentro de dos partes opuesta, de la oposición se extrae

un elemento que en conjunto es la superación de la discusión de las partes. Estas partes son descritas por la exposición como el mundo indígena y el mundo europeo que se dan encuentro en un territorio específico y en él se fusionan para crear la identidad nacional colombiana. Es una síntesis de la idea de nación que deja por fuera muchos elementos que podrían complejizar una ecuación que parece solucionable de la manera en que la exposición la propone, a esto se suma la desarticulación de los elementos de la muestra que terminan por confundir, no solo al columnista Morales, sino al ciudadano de a pie que no logra enlazar una exposición con una lógica endógena, es decir, que busca configurar los elementos según su propia necesidad de transmitir una idea de nación que nace desde la constitución de 1991. En este sentido, este encuentro bipartito, la exposición lo situó en el pasado, en la memoria como componente primordial de la construcción de esa identidad que nace del conflicto o del encuentro, por lo cual la respuesta a la segunda pregunta es que el pasado es parte fundamental de la exposición y se centra en el más que en el presente o en el futuro, pese a ser el presente desde donde se mira ese pasado.

Esta relación que el museo tiene con el pasado tiene que ver con muchos de los conflictos que la disciplina histórica posee con el mismo. En primer lugar tenemos un museo que no pierde su carácter positivista, es decir, un museo en el que el objeto (documento) es esencial para la construcción del pasado. Sin embargo este museo busca, en paralelo al avance de la ciencia histórica, la ampliación de sus fronteras metodológicas a las fuentes antropológicas y etnográficas. Pese a ello, y aquí otro paralelo con la historia, tiene una idea preconcebida de la nación y busca, en esta lógica endógena, crear un discurso que comunique esa idea que le llega de un mandato político claro, la constitución. El símil está en que la historia busca muchas veces comprobar una teoría a través del acomodo de ciertos hechos para que la hipótesis adquiera lógica. Un ejemplo de ello es la historiografía marxista la cual tiene una visión teleológica del destino humano. Para nuestro caso la exposición ya tenía clara la idea que quería comunicar e

intenta estructurarla de esa manera, que como ya describimos se fundamenta en un proceso dialectico de síntesis de lo nacional, y es la síntesis y no la problematización el principal objetivo de la exposición. Esta definición que buscaba el museo también estaba estructurada por un modelo parecido al descrito por Anderson (et, al.) de lo que es la nación como comunidad imaginada, limitada y soberana.

Esto nos responde otra de las preguntas planteadas sobre el cómo se realiza esta construcción dialéctica de la idea de nación en la museografía. Como hemos visto en este capítulo la puesta en escena se realiza a través de una continua disposición de los elementos de manera comparativa, explicando de alguna manera la fusión o los procesos de sincretismo entre ambos. Esta disposición se hace a través de un recorrido lineal no cronológico, de lógica exógena, que propone varios temas donde esas contrapartes se encuentran, ese discurso bifurcado es el que da el parámetro para la selección de las piezas, las cuales más allá de mostrar las colecciones del museo están configuradas según el discurso que se quiere comunicar.

Como conclusión final al objetivo de entender y situar la idea de nación que encierra la exposición *Memoria y Nación* del Museo Nacional de Colombia diremos que esta es una idea dialéctica, donde dos elementos se encuentran, dialogan y luchan. De esa síntesis se extrae nación colombiana que se narra cómo diversa. Esta dialogo dialectico se da en varios elementos, estructurados en las categorías de religión, conocimiento y lengua. Ese encuentro se realiza en un territorio específico que define esa nación, un territorio delimitado al mapa actual de Colombia y que excluye lo que se encuentre fuera de él. Esa nación es construida desde lo social como diverso pero encerrado en una sola legalidad, la Constitución, es decir que la ley impera por encima de las diferencias culturales y es ella la única causa univoca de la nación en medio de su fragmentación.

Este discurso es claramente escenificado dentro de los límites de un museo tradicional, por más que pretenden la renovación esta solo se muestra de manera visual (aunque como vimos gráficamente la exposición es aún muy conservadora) ya que en esencia el discurso sigue siendo historicista y académico, incluso positivista hasta cierto punto por su necesidad de que sea la colección el vehículo de comunicación. Podríamos decir que si hay un cambio en el modelo de gestión, que se evidencia en lo estético y en la intencionalidad de crear un discurso transversal, sin embargo el museo sigue mostrando un respeto por el objeto aislado y sin interacción alguna con el visitante, tal vez vocacionalmente sigue siendo un museo del siglo XX y no del siglo XXI. Esta exposición era una gran oportunidad para la reconfiguración de un museo más allá de un edificio, pero al parecer esto aún no es una realidad.

Esto nos lleva a otro punto, que abordaremos con más profundidad en el segundo capítulo, que tiene que ver con la necesidad de proyección territorial de los museos. Para el caso del Museo Nacional, y con más obligación este museo, su proyección tendría que ser, precisamente, nacional, sin embargo vemos que el modelo de gestión continua, tal cual la Regeneración, centrado de un edificio y por ende en la capital del país, excluyendo el acceso a las discusiones sobre la identidad a las regiones del país. Esto se debe a que el proyecto museológico del Museo Nacional sigue configurado a partir de ideas modernas, donde lo importante es la rigurosidad científica y la imagen misma del museo, según lo visto anteriormente estamos lejos de un museo que se proyecte geográficamente y que intente recorrer y expresar el territorio, que en esta exposición pretende conjurar en una pequeña sala a la que no le cabe la idea de nación completa.

Por último, como decíamos en la introducción, que varias preguntas surgen cuando se responden algunas, y estas pretenden generar más interrogantes antes que respuestas a sí mismas. En especial surge la pregunta de si tiene la obligación el museo de comunicar la idea de nación, de intentar encerrarla y

conjurarla. Hacer esto es imposible y sin embargo los museos nacionales han pretendido hacerlo, casi como una obligación heredada del siglo XIX, una obligación que la disciplina histórica entendió que no le correspondía, pero que la museología aun carga a cuestas, una obligación que en la posmodernidad no nos pertenece, y en la cual hemos gastado, tal vez en vano, mucho esfuerzo, ¿no debería ser el museo el sitio donde dicha idea de nación se problematice y se expanda más que donde se intenté conjurar?

Capitulo II: Practica

DISEÑO, GESTIÓN E IMPLEMENTACIÓN:

Exposición "*Saberes de Pupuña, el chontaduro en la amazonia*" en el Claustro de San Agustín, 2014-2015[7]

1. La institución

Nombre: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural

Dirección: Cra. 8 no. 7 -21 Centro histórico - Bogotá

Teléfonos: 3421803 - 3422340

Fecha de Fundación: 2006

Nombre del director: Edmon Castell Ginovart (a la fecha de la práctica)

Horario del Museo: Domingo a domingo 9am-6pm

Tipo de Institución: Universitaria

1.1. El SPM, un nuevo modelo de gestión

La reseña del SPM, y de su área de museografía, no es solo la reseña del departamento en un museo, sino el recuento y el repaso de un modelo de gestión que si bien ya no continua, si planteó una nueva propuesta para la generación de

[7] Anexo a este documento se encuentra la carta de aceptación del Comité Asesor de la Maestría para la homologación de mi experiencia laboral como parte del componente de práctica del trabajo de grado presente.

un modelo cultural complejo y acorde con las necesidades de la universidad y su complejidad. En ese modelo de gestión, también complejo, se situó la exposición Saberes de Pupuña, como una muestra del potencial de dicho modelo.

El SPM fue creado con el acuerdo 011 del 2005 del Consejo Superior Universitario de la Universidad Nacional de Colombia (SPM, 2009), el cual en su parágrafo 5, del artículo 3, declaraba como uno de sus fines "Estudiar y enriquecer el patrimonio cultural, natural y ambiental de la nación y contribuir a su conservación" (CSU UN, 2005). Desde su nacimiento, como lo declaraba su portafolio de servicios la gestión se basada en un modelo "descentralizado de museos y colecciones museográficas".

La necesidad de un Sistema que agrupara las colecciones de la Universidad Nacional se daba en gran medida por la atomización de las mismas, como lo demostraba en el documento "*Los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional: una aproximación a la gestión de un patrimonio cultural difuso*" del profesor Edmon Castell (2010) allí se evidencia que el patrimonio cultural de la universidad carecía de algún tipo de institucionalización, pocas colecciones se hallaban catalogadas o legalizadas, muchas menos estaban documentadas. Si bien varias colecciones habían podido mantenerse gracias a la protección personal de muchos profesores, esto generó un aislamiento de las mimas y un muy poca accesibilidad. Estas colecciones configuran una "trama museológica", en palabras del profesor William López Rosas, la cual "ha sido signada por una indiferencia más o menos generalizada por parte de las autoridades universitarias", lo que se reflejaba en una ausencia de políticas de gestión del patrimonio cultural universitario (López Rosas, 2013, 29).

Según lo anterior el modelo que debía darse para la gestión del patrimonio cultural de la universidad debía ser "descentralizado" y "articulado como un espacio de colaboración y comunicación permanente entre los museos y sus operadores".

Esta articulación podría generar la superación de “la tradicional parcelación temática de los museos universitarios” y con ello “romper el tradicional aislamiento y marginalidad institucional en a gestión del patrimonio cultural” (Castell, 2010, 167)

En consonancia con lo expuesto por el profesor Castell el SPM, en su versión 1.0, tenía como principios el “establecer una cierta formalización y articulación espacial”, teniendo en cuenta la “estandarización y accesibilidad” (SPM, 2010) como palabras claves. Esta articulación espacia será fundamental en la concepción del modelo de gestión y de pensar el patrimonio. El modelo le apuntaba a:

> “una visión crítica, se analicen las formas de manejo de los museos de la Universidad Nacional implementadas en el pasado y el presente para poder plantear nuevas fórmulas de gestión. Nuevas fórmulas de gestión que, finalmente y aprovechando las tecnologías de la información, garanticen los dos requerimientos que deberían cumplir y definir a todos y a cada uno de los museos integrantes de este Sistema” (SPM, 2010)

Este cambio en el manejo del patrimonio estaba enfocado en que dicho patrimonio tiene un público, un alguien, al que le compete, por ello, como lo expresaba el editorial del Programador número 12, del 2010, se debía dejar el “antiguo” modo de hacer museología “empírica, aislada y fragmentada” y se debía dar prioridad “absoluta al capital humano” (SPM, 2010, 5). Esto se materializó en la constante vinculación de egresados y estudiantes de la UN a las filas del SPM (lo cual me permitió en ese mismo año entrar a hacer parte del equipo) Esto se vio reflejado en ser una de las instituciones museales con más profesionales en museos del país, parafraseando al profesor Castell, lo cual iba en consonancia con lo que la Maestría en Museología y el SPM promulgaban, que era esa sincronización

necesaria del patrimonio cultural de la universidad con las nuevas tendencias de la museología.

El SPM buscaba el equilibrio entre la conservación de las colecciones y el uso de las mismas (SPM, 2011) lo cual se traducía, como ya se mencionó, en la importancia de la accesibilidad. Y es que gracias a estas acciones, que no solo se materializaron en numerosas exposiciones, sino en actividades de extensión, talleres, alianzas, etc., muchas de las colecciones de la UN encontraron un sitio para ser vistas, interrogadas e investigadas. El *plus* de este movimiento fue que además de las colecciones materiales una buena parte del patrimonio inmaterial de la universidad empezó a emerger desde los institutos, facultades y hasta grupos estudiantiles, lo cual se convirtió en una fuerte dinámica de exposiciones y actividades culturales que sobrepasaban el Claustro San Agustín, sede del SPM, y el campus mismo.

Al sobrepasar las barreras del museo como edificio el modelo de gestión convirtió la accesibilidad en un programa con "enfoque territorial" que buscaba un "despliegue progresivo" (Boletín SPM, 2010, 16-17). Así aparte de un programa claro de fortalecimiento y consolidación del patrimonio cultural de la UN y de sus museos, se daba inició, ya desde el 2009, de un programa de itinerancias por las distintas sedes de la Universidad y diversas instituciones culturales en las zonas más alejadas del país, el programa Ida y Vuelta (López Rosas, 2013, 42). Esta tal vez era la muestra de un modelo de gestión descentralizado en su dimensión más material ya que el programa no solo brindaba la oportunidad de que el patrimonio cultural de la Sede Bogotá saliera de su "cárcel" en el campus o en la ciudad a otras regiones, sino que muchas de esas regiones pudieron o bien apropiarse de su capital cultural y científico para ser expuesto (Es el caso del proyecto "Algas Marinas" de la Sede Caribe) o bien trajeron sus exposiciones y sus proyectos al Claustro San Agustín, fue el caso de la alianza que el SPM realizó con el Museo de Antioquia con la exposición "Minerales y Minería" o la exposición "Mariposas de

la Orinoquia” un proyecto de la Sede de dicha región, la cual estuvo en el CSA, en el Museo de Historia Natural de la UN, en la Universidad del Bosque, en la Casa de la Cultura de Quibdó, entre otros lugares.

Exposición “Mariposas de la Orinoquia” en el CSA. Tomada del portafolio de trabajos del autor: https://www.behance.net/arturodegules

Así, para la versión 2.0 del SPM (2010-2012), los objetivos ya se podían definir de una manera más madura como "la articulación académica, social y territorial del Sistema de Patrimonio y Museos (SPM) de la Sede Bogotá" desde los ámbitos de lo “académico, social y territorial” para la “ampliación de la capacidad operativa y de servicios, posicionamiento institucional, proyección académica, cobertura social y vertebración territorial” (SPM, 2011)

Esta “vertebración territorial” estaba dada por un concepto geográfico que fundamentaba gran parte del funcionamiento del SPM y que buscaba la

articulación de un patrimonio que, según explicaba el profesor Castell, se difuminaba no solo materialmente sino conceptualmente y que al percibirse como difuso, borrando los limites temáticos que lo habían parcelado, era más fácil crear relaciones entre colecciones, entre investigaciones, entre personas e instituciones y entre conceptos que pudieron traducirse en exposiciones.

Para el 2013, año de mi vinculación como profesional al proyecto, el SPM se estructuro en tres proyectos que no eran sino la concreción de los conceptos que había madurado desde su inicio. A saber: el proyecto de *Consolidación del Sistema de Patrimonio Cultural y Museos, como infraestructuras de conocimiento* y el proyecto *Despliegue del mapa del Sistema de Museos* (SPM, 2013), al que se le sumo el proyecto de *Puesta en valor del paisaje cultural de la Ciudad Universitaria de Bogotá*.

Estos proyectos materializaban la consolidación de un sistema accesible a las colecciones y museos de la Universidad, la territorialización y articulación geográfica de dichas colecciones (entendidas en su forma material e inmaterial) y la gobernanza cultural de la universidad y su autoreconocimiento como paisaje cultural. Esto sirvió para que diversos programas, como el de IDA y Vuelta, adquirieran cierta autonomía, articulada con el SPM en general, para poder llegar a más gente e instituciones y configurar ya no un museo sino un sistema que cubría todo el territorio nacional. Un ejemplo de esta articulación, que se dio desde el proyecto de Gobernanza Cultural, podría ser el proyecto APA (Apropiación del Patrimonio Arquitectónico) el cual generó, de la mano de varias dependencias de la universidad, una serie de exposiciones donde lo que importaba no era la Ciudad Universitaria de Bogotá, aunque también se revalorizaron patrimonialmente cuatro de sus edificios, sino que las sedes, Medellín, Palmira, Manizales, se dieron cuenta del potencial patrimonial de los edificios que habitaban y en un proyecto conjunto, que después itineró, mostraban la historia del patrimonio arquitectónico de la sede y por ende de la región.

Exposición “Carnaval UN” en la Plaza de Bolívar de Bogotá, 2013. Fotografía del autor.

Así la gestión de ese patrimonio cultural difuso, se empezaba a estructurar de una forma cartográfica, encontrando vectores que unían saberes, profesionales, proyectos, colecciones, y sitios. Un modelo que utilizaba el Claustro de San Agustín no como su razón de ser, sino como un simple cuartel de operaciones con exposiciones temporales.

Hacia el final de este periodo el programa de exposiciones del Claustro y del SPM se empezó a agrupar de una manera taxonómica compleja, pero que revelaba la riqueza propia del patrimonio de la universidad. Se empezaron a dibujar ciclos de exposiciones denominados saberes, o mundos, donde entraban proyectos como el de Saberes de Pupuña, o el de Colombia en los Años de la Gran Guerra, que buscaban crear núcleos temáticos donde tuvieran cabida los distintos órganos de producción de saber de la universidad (Institutos, facultades, grupos estudiantiles, e iniciativas del personal del SPM). Este proceso resumía un concepto que tomo

bastante fuerza hacia los últimos años del proyecto, la idea de la Gobernanza Cultural que consiste en “implicar a la mayor cantidad de instancias en una agenda común” (Fernández, 2014) Este concepto difiere de un modelo centralista donde una instancia gobierne (distinto de gobernanza) todas las colecciones o museos de la universidad, por el contrario de lo que se trataba era, como ya hemos mencionado, de la articulación de las instancias en pos de fines comunes.
Esto se daba de la mano de un proceso de profesionalización de la museología en el SPM, ya que se había convertido, por iniciativa del profesor Castell, en la institución museal con más museólogos en ejercicio, estudiantes o graduados, dentro de los que se podía contar a Alejandro Armesto, Diana Galindo, Kelly Carpio, Carlos Diazgranados, Camilo Ávila, Yaneth Mora, y el propio Edmon Castell, entre otros. Esto le daba a todo el proyecto una dirección museológica más que de ninguna otra profesión, a lo que se le mezclaban las demás profesiones de las que venían dichos museólogos, diseño, artes plásticas, geografía, historia, etc,.

Yaneth Mora, quien inició como estudiante auxiliar y termino ejerciendo como profesional de museología y quien ahora ejerce como curadora en el Museo Nacional, define el modelo de gestión del SPM como: “un modelo descentralizado de colaboración y dialogo permanente entre diferentes museos, colecciones museográficas y dependencias de la Universidad Nacional de Colombia” y que buscaba “dar a conocer el patrimonio cultural de la Universidad Nacional a través de diferentes programas, proyectos y un sinfín de exposiciones”. Lo cataloga como un modelo exitoso que “logró sus objetivos y tuvo alcances a nivel nacional e impactos significativos a un número importante de visitantes” y agrega que el aporte a la museología de dicho proyecto fue la puesta en valor del patrimonio de la UN, la revitalización de múltiples espacios patrimoniales (Observatorio Astronómico Nacional, Casa de los Pintores, etc.) y el que haya permitido que “públicos de diferentes lugares de la región conocieran el patrimonio cultural de la Universidad. Fue una experiencia que permitió que muchos lugares del país

sintieran la presencia de la UN a través de la cultura y el patrimonio" (Mora, 2015). Lo cual es reflejo de la territorialización articulada que el proyecto pretendía.

Yamile González, coordinadora del área de desarrollo institucional del SPM, recuerda el modo en que se gestionaban las exposiciones: "En la mayoría de proyectos museográficos implementados por el SPM se trabajaba de manera concertada como resultado a la conformación de una alianza, lo cual permitía que el contenido de la exposición y el desarrollo museográfico fuera más completo" (González, 2015) Esto también estaba en consonancia con la articulación de saberes en pos de combatir el aislamiento temático de muchos de los museos de la universidad, como lo advertíamos atrás. Esta apreciación es similar a la que expone Alexander Portilla, quien para la época de la exposición de Saberes de Pupuña ejercía como coordinador del área de documentación del SPM, para Portilla:

> El modelo de gestión de la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural se vio reflejado en la exposición, fue un trabajo colaborativo con diferentes instituciones con un alto nivel en la comunicación museográfica (Elementos de interpretación, piezas editoriales, Guiones de Públicos) y un fondo de investigación consolidado (Dos investigadores). Que repito era el modelo de gestión que se manejaba en la Dirección para ese entonces. (Portilla, 2015)

Como veremos más adelante fueron incluso más las personas que participaron en la investigación y "curaduría" de la muestra.

El modelo de gestión que creo el SPM en pocos años, fue bastante novedoso, como hemos visto, tanto a nivel académico como a nivel institucional dentro de la universidad, y de alguna manera estableció un precedente para que otras universidades vieran la potencia que tiene los museos universitarios como sistemas de saberes más allá de los edificios o las colecciones. Ejemplo de ello es

el proyecto de un sistema de museos en la Universidad Militar Nueva Granada que pretende configurar una estudiante de la Maestría en parte retomando mucho de lo que dejó como legado el SPM. Sin embargo, pese a ello, el proyecto quedo truncado, no solo por el cambio en la Dirección de Museos, sino por una voluntad de no continuar con el modelo que se había construido por parte de la Vicerrectoria de Sede y de la antigua División de Divulgación y Cultura.

2. Descripción del proyecto "Saberes de Pupuña"

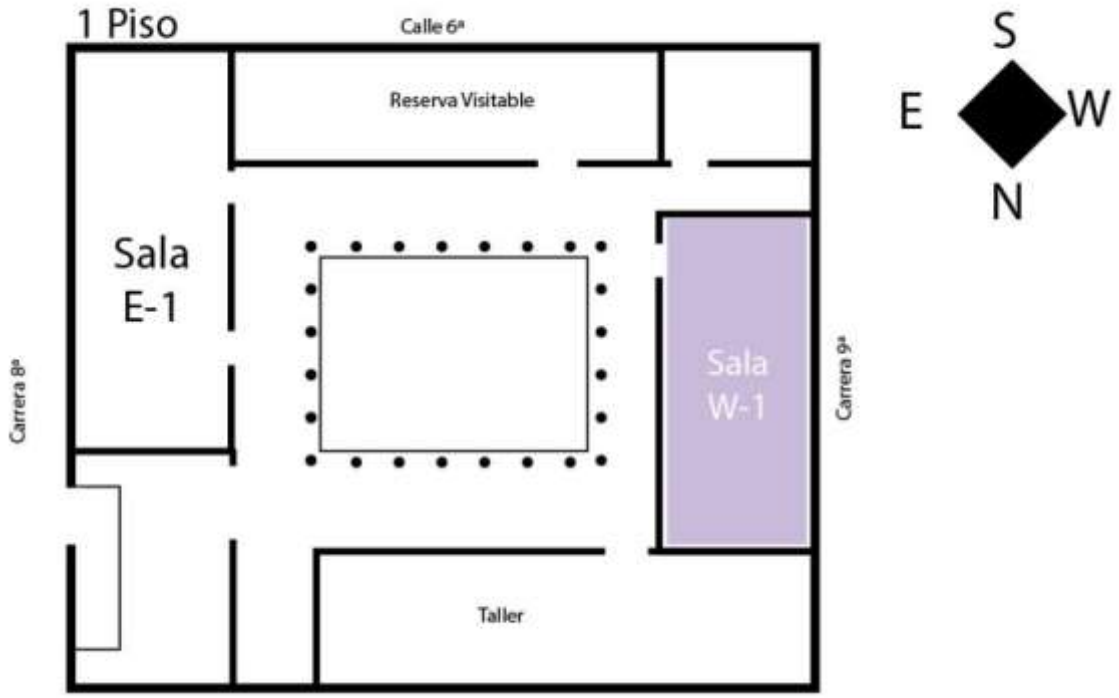
Como habíamos comentado, la exposición Saberes de Pupuña se enmarcaba dentro de uno de los núcleos de proyectos museográficos, denominado *Saberes*, este núcleo buscaba reunir todos los proyectos que se realizaban desde la perspectiva de un saber específico, para este caso el saber indígena y el saber científico.

La exposición fue un proyecto museográfico que se inició en el año 2011, con la idea de la Corporación Tapioca de visibilizar su trabajo con las comunidades indígenas del Vaupés.

La Corporación Tapioca, desde su fundación en el 2009, venia adelantando un importante trabajo con el proyecto igualmente denominado *Saberes de Pupuña* para conocer y difundir historias y practicas alrededor de la pupuña o chontaduro (Mas cultura. 2014), este proyecto contó con el apoyo del Ministerio de Cultura y se había decantado en un exposición que mostraba los resultados de los talleres y encuentros que Corpotapioca había desarrollado.

Con esta experiencia, Jair Montaña y Cesar Agudelo, integrantes de Corpotapioca, se acercaron al SPM a fin de realizar una exposición fotográfica en el Claustro de San Agustín. Según Cesar Agudelo, director de Corpotapioca: "A través de William López nos contactamos con Edmon Castell, le presentamos el proyecto y le gustó

muchísimo. El proceso estuvo quieto durante 2 años y al cabo de este tiempo de nos reunimos con Edmon, entregamos el material que teníamos y se hizo la exposición" (Agudelo, 2015). La idea se decantó en un proyecto museográfico que contenía un pequeño plano del espacio, un acercamiento al guión, una posible identidad gráfica, las posibles actividades paralelas de la exposición y un presupuesto tentativo. En este punto la exposición estaba planteada como una muestra fotográfica en una sala, que se podría llamar pequeña del Claustro, la sala W1 (Rojas, 2015; 11)



Plano 1: Sala W-1, primer sala pensada para la exposición Saberes de Pupuña

El primer guión museográfico, redactado conjuntamente entre Kelly Carpio (Coordinadora del área de museografía desde el 2010 al 2013) y mi persona, tenía un enfoque un tanto historicista y mostraba la vida histórica del fruto desde el momento en que es identificado y clasificado por los españoles, en primer lugar los cronistas de la conquista y luego por personajes como Mutis o Von Humbolt.

En una segunda parte del guión se hablaba de sus propiedades químicas y del proyecto que un par de químicas farmaceutas de la Universidad Nacional habían emprendido para tecnificar, con las comunidades indígenas, el fruto y comercializarlo para la manufactura de productos estéticos.

Para que este proceso se dirá, según Yamile González “se conformaron alrededor de tres alianzas con diferentes instituciones, una de estas fue una alianza internacional, las instituciones asociadas a parte de suministrar documentación sobre el tema aportaron con el préstamo de piezas, las cuales enriquecieron la museografía” (González, 2015)

Luego de estos primeros acercamientos el proyecto quedo en la nevera, como lo comentaba Cesar Agudelo, en parte debido a la poca presencia que los integrantes de Corpotapioca hacen en Bogotá, ya que la mayor parte de sus labores son en las regiones selváticas de Colombia.

A finales del 2013 el proyecto expositivo fue de nuevo puesto en la agenda de exposiciones del SPM, ya que para este periodo la Dirección de Museos contaba con un nuevo presupuesto y tres proyectos de inversión que ejecutar, esto dio aire y nuevo rumbo al proyecto.

En primer lugar, se vinculó al equipo a la Antropóloga y Museóloga peruana María Eugenia Yllia, quien tenía una amplia experiencia académica en el estudio de la representación que los pueblos indígenas amazónicos hacían de su cultura y de sus prácticas. Yllia cumplió el papel de curadora y redirección el guión dándole un enfoque antropológico, más que histórico, con lo cual el mundo amazónico se apoderó del eje central de la exposición. Dentro del trabajo de Yllia estuvo el valioso acercamiento que la antropóloga generó con el profesor Fernando Urbina, reconocido académico de la Universidad Nacional que conocía de primera mano, como fotógrafo y antropólogo, el mundo amazónico desde la década de los 70 a

nuestros días. Con Urbina e Yllia como partes fundamentales del equipo el guión se reelaboró, dándole un enfoque mucho más indigenista y mucho más etnográfico.

Así el guión se dividió en los siguientes mucles temáticos:

> **Zona 1** *Bactris gasipaes kunth*: de Sudamérica para el Mundo: Con los subtemas de historia, taxonomía, descripción, nombres y propiedades.
> **Zona 2** Pupuña: Cocinando los saberes en la Amazonía. Con los subtemas: Tecnologías y saberes indígenas, cosecha y almacenamiento de la pupuña, La pupuña en los mitos amazónicos, La importancia de la fiesta de la cosecha de la pupuña o chontaduro en la Amazonía, La fiesta del Pijuayo en la memoria visual de los bora de Pucaurquillo, Loreto Perú, La chicha de pupuña, La pupuña, los equinoccios y calendarios, La pupuña en el centro de los rituales funerarios
> **Zona 3** Cuentan los abuelos, la parte dedicada al trabajo de la Corporación Tapioca.

Sin embargo, museológicamente hablando, el proyecto no tenía ningún concepto que agrupara los diversos temas que el nuevo guión. Por ende, luego de varias reuniones con el grupo de trabajo y en especial con el director de Museos y Patrimonio Cultural; Edmon Castell Ginovart, se llegó a la idea que centraría toda la exposición. Esta idea no llegó sola, ya que gracias a la visita del fotógrafo Mario Aguilar, quien poseía un valioso material fotográfico del Baile del Muñeco en territorio Ticuna se empezó a conceptualizar mejor un tema central. Este baile tenía como protagonista al chontaduro y su cosecha, lo cual se hiló rápidamente con lo que Yllia y Urbina habían afirmado en el guión. La conclusión fue que dicho baile, como práctica transversal a varios pueblos amazónicos, sería el eje central

de la exposición y se materializaría en la maloca como hecho físico protagonista del Baile del Muñeco.

Curatorialmente la decisión era mucho más que afortunada ya que una de las piezas que María Eugenia Yllia había cedido, luego de incluirla en el guión, estaba alineada con el ritual del Baile del Muñeco, esta era una llanchama de 150 x 80 cms, pintada con pigmentos naturales por el artista indígena Víctor Churay Roque. Churay, perteneciente a la cultura Bora, y cabeza visible de todo un movimiento artístico que nacía de las pretensiones propias de los indígenas peruanos amazónicos por plasmar su cosmología, había recreado en esta pintura, casi de manera infográfica, todo el proceso de la cosecha, preparación, y ritualización del Baile del Muñeco. Allí la manera más gráfica posible, con un detalle que nada tiene que envidiarle al Bosco, se mostraba como se extraía el chontaduro, como se preparaban las máscaras para el ritual, como los niños participan en el inicio de la fiesta, los disfraces, los faldones, la maloca, las mujeres, todo estaba descrito y detallado en esa pintura. Era pues evidente que esa pieza seria la pieza central del todo el montaje y seria la pieza que articularia todo el relato expositivo. (Rojas, 2015; 11)

La Fiesta del Pijuayo, Victor Churay Roque. Colección particular

En este sentido, el proyecto museográfico fue reelaborado, y la exposición fue pensada con los siguientes objetivos:

- Dar a conocer el potencial alimenticio e industrial de la *Bactris Gasipaes Kunth*.
- Visibilizar la importancia de la pupuña en el universo cultural y mitológico de los pueblos amazónicos.
- Mostrar el patrimonio inmaterial de las culturas amazónicas depositarias y transmisoras de la memoria social y cultural de los pueblos indígenas.
- Resaltar la importancia estética de la cultura material amazónica.
- Visibilizar, a partir de la pupuña, el conocimiento de la diversidad y comportamiento de las especies vegetales y animales, así como el manejo equilibrado del medio ambiente, uno de los mayores aportes del hombre amazónico al mundo. (SPM, 2014)

Una vez fijados los nuevos objetivos y teniendo un eje central físico y un eje central conceptual se dio inicio a la etapa de diseño de la expografía.

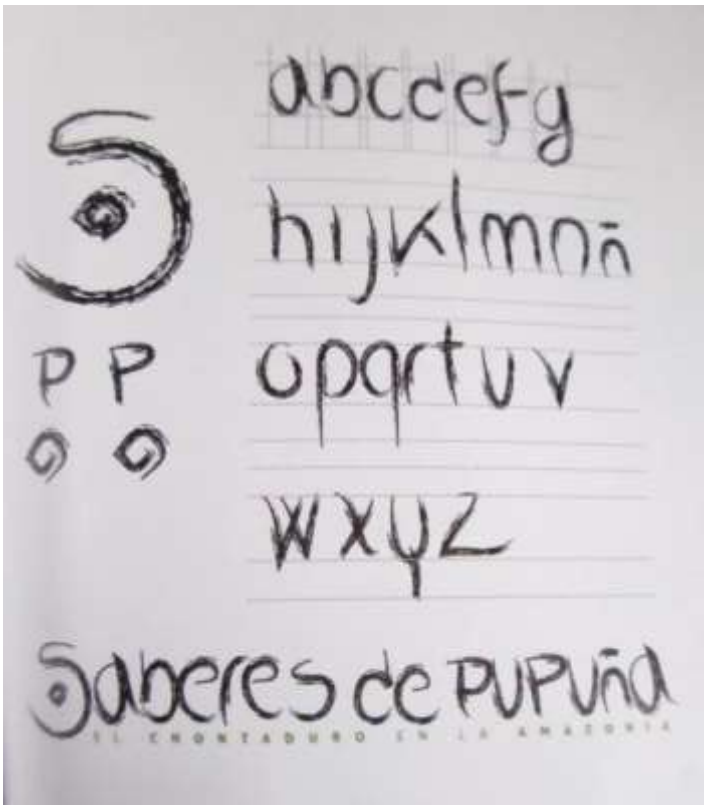
3. Grafica

Identidad grafica de la exposición *Saberes de Pupuña, el chontaduro en la amazonia.*

El modelo de trabajo del SPM se iniciaba, en la etapa de diseño, por definir una identidad gráfica para la exposición, a partir de ella se desprenden los demás concepto gráficos de la misma. Para el caso de *Saberes de Pupuña*, hacia finales del 2013, se había pensado en una tipografía *script* que definiría la identidad de la

exposición. Sin embargo, luego de varias reuniones, se pensó que lo ideal sería una tipografía manuscrita en su totalidad y recordara la textura del material central de la exposición, la llanchama, una corteza del árbol, del mismo nombre, que por su fibrocidad permitía ser usada para fabricar textiles y como lienzo, en un tiempo más reciente.

Al no existir una tipografía prediseñada, que cumpliera con estas condiciones, se diseñó una tipografía que sería usada exclusivamente en el título de la exposición, a esto se le sumo la familia tipográfica *aller*, la cual, gracias a su lecturabiidad y a sus distintos pesos, se ajustaba perfectamente a la tipografía *pupuña*. (Rojas, 2015; 33)

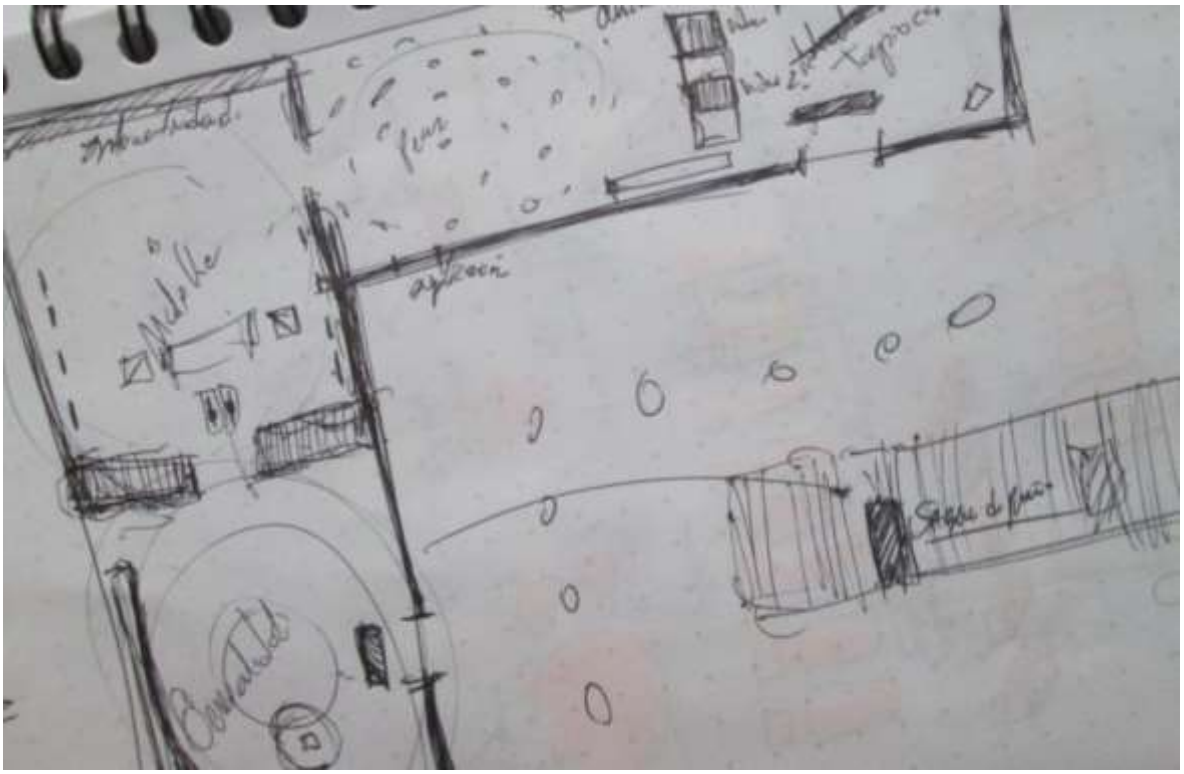


Diseños preliminares tipografía Pupuña.

Una vez definida una tipografía y el diseño de la identidad gráfica, que para este caso era un logotipo, se procedió a crear una paleta de color, que como era

natural, seria inspirada en el fruto. Se escogieron 3 colores principales que procedían de los estados de maduración del fruto, desde su nacimiento (verde), su maduración en la palma (naranja) y su punto final para ser cosechado (rojo). Con estos colores, junto con una escala de grises para equilibrar las composiciones) se tenía definido, gráficamente hablando, el entorno de la exposición.

4. Espacios y temáticas



Boceto preliminar de la organización espacial en las salas del CSA. Carlos Rojas

Ya se había mencionado que la exposición, originalmente, estaba destinada a una pequeña sala del primer piso del Claustro de San Agustín. Sin embargo en la medida en que la exposición crecía en conceptos, en cuanto al guion museológico y museográfico, y por ende en piezas, como lo veremos más adelante, fue necesario un espacio más amplio, en primer lugar se pensó en la sala occidental del segundo piso del CSA, una sala mucho más amplia, casi el doble que la

anterior, sin embargo el director del SPM dio la idea de unir dos salas contiguas para crear un recorrido mucho más amplio, lo cual hasta el momento no se había hecho en el CSA. Con el aumento exponencial del espacio la exposición se enriqueció ya que en términos de museografía había más descansos y continuidades que podrían ser materializadas en el recorrido por la exposición.
Así el guión, que estaba dividido en cinco grandes núcleos: *Clasificación científica, el baile del chontaduro, cosmogonía y mitología, cosecha y aprovechamiento del fruto,* y por último *Trabajo de la Corporación Tapioca*. Fue destinado a zonas específicas de las salas de la siguiente manera:

4.1. Clasificación científica

Espacio de generalidades y clasificación científica, donde se aprecia las ilustraciones de la clasificación de la palma según los indígenas. Fotografía del autor.

En este espacio se hacía una pequeña introducción a la exposición, y a los objetivos de la misma. Además de ello se hacía un recorrido por la historia del fruto en occidente, es decir, desde que los cronistas de indias hablaban del fruto, pasando por su taxonomía proveniente de los científicos ilustrados de la época de

Mutis y Von Humbolt, hasta las clasificaciones científicas más modernas. Así mismo se mostraba un mapa detallado de América donde se encontraban los distintos nombres que el fruto recibe en varias regiones. Esto era lo de esperarse en una exposición que hablaba de un fruto o una planta, sin embargo el plus de esta sección estaba en tres dibujos de la colección de la Fundación Tropembos Internacional, los cuales, hechos por mano de un indígena, describían y detallaban tres tipos de plantas distintas donde el chontaduro se da. Es decir que aparte de las clasificaciones científicas recurrentes estaba una clasificación científica propia del mundo indígena, esto ponía en diálogo los saberes sin desacreditar ninguno.

4.2. La entrada a la maloca

Una vez sorteado el primer espacio se encontraba una gigantografia que simulaba una maloca en su parte frontal (ver imagen) y un *dummi* de un indígena con un completo disfraz del baile del pijuayo, acompañado de un niño igualmente vestido. La entrada a la maloca tenía una invitación, que Mario Aguilar nos había comentado se daba en el ritual de la cosecha, y era de inclinarse, o de hacer una especie de reverencia para poder entrar al espacio, esto se daba la poca altura del dintel de la entrada. Así el visitante era recibido por una fotografía de un grupo de indígenas dispuestos en lo que pareciera ser el fondo de la maloca, una fotografía oscura que recreaba esa característica como la principal del ritual.

La entrada a la Maloca, fotografía del autor.

Dicho espacio se pensó como central ya que la maloca es el eje central del ritual del *Baile del Muñeco* o *la Danza del Pijuayo*, dicho ritual, que aparece como *leimotiv* en varias comunidades del amazonas, es la fiesta de la cosecha del chontaduro (Landolt, 2005). El espacio se subdividía en tres temas: Los trajes, que se ilustraban con 7 trajes reales de la colección de Tropembos; las máscaras, donde se ubicaron cuatro máscaras de sábalo (hechas de la corteza de un árbol), y de manera protagónica dos maguares, parte de la colección del Museo Organológico Nacional, y por ultimo un espacio dedicado a la pintura sobre Llanchama de Churay. Este espacio, el de la Maloca, tenía varias interactividades, que iban desde mascaras para que el público las decorara, hasta un multimedia que permitía, al navegar por la pintura de Churay, encontrar galerías de fotos de cada uno de los temas del Baile del Muñeco. La ambientación, como ya decíamos, era oscura, evocando el ambiente natural de la maloca cuando la noche cae, que es cuando se da inició al baile del pijuayo. Sobre un muro, que cubría todo el

ancho por el alto de la sala, y que era el reverso de la entrada de la maloca, se proyectaba un video del baile del pijuayo, tomado por Mario Aguilar, el ruido natural del baile y sus canticos ambientaban, de una manera algo hipnótica, el espacio.

Luego se salía al tercer espacio, el río, el espacio reservado para la cosmogonía amazónica que rodeaba el chontaduro. Allí el agua era la protagonista. Casualmente este espacio fue el que brindo más problemas en cuanto a montaje y en cuanto al diseño. En un inicio se contempló como un gran cubo de agua al cual el visitante entraba. Para ello se imprimieron lonas con gigantografias que ambientaban dicho cubo, en el aire, flotando, se ubicaban unos 150 peces hechos en balso por mano de obra indígena, de la colección de Tropembos, que recreaban, con una impresionante fidelidad de tamaño, forma y color, muchas de

las especies del amazonas, incluyendo la pieza central de este espacio, el pez chontaduro. Sin embargo por dos razones, la primera estética y la segunda la seguridad de las piezas se decidió encerrar a los peces en un prisma gigante, que iba del suelo al techo. Estéticamente era confuso y las piezas no se visualizaban muy bien, por lo cual, en una tercera oportunidad se encallo meter los peces en una vitrina completamente sellada de vidrio y madera, esta fue la opción, que por sencilla, era la más segura y la estéticamente más viable.

Este espacio estaba rodeado de tres paneles, ubicados a la altura del suelo y dirigidos a los más pequeños, donde se recreaba con ilustraciones el mito de Boyaima, el hombre pájaro que había robado la semilla de chontaduro a los seres del agua. Este mito había sido recopilado y editado por el profesor Fernando Urbina. En esta zona se le dedicaba una vitrina de forma exclusiva al pez chontaduro, una pieza de unos 60 cms de largo por 20 de alto y 20 de ancho.

Luego el visitante encontraba el espacio del aprovechamiento del chontaduro, un espacio centrado en dos mesas con dos rompecabezas e información del proyecto

de extracción del chontaduro con fines cosméticos. Este espacio era rodeado por gigantografias, de unos 4 metros de altas, que mostraban como los indígenas amazónicos habían desarrollado técnicas específicas, muy avanzadas pero sencillas, para la extracción efectiva del chontaduro.

4.3. Cuentan los abuelos

Por ultimo estaba el espacio, que sería la semilla misma de todo el proyecto, el dedicado al trabajo de la Corporación Tapioca. Allí estaban unas réplicas de los dibujos que se habían generado en los talleres de Corpotapioca con las comunidades indígenas, varias fotografías de dichos talleres, y el material editorial de la exposición. Del cual hablaremos más adelante.

Por este espacio el visitante salía, o entraba. Es decir que la exposición, debido a la política de la DMPC de puertas abiertas, tenía dos accesos, uno por el final y otro por el supuesto inicio, sin embargo era el visitante, o el azar, quien decidía como hacer el recorrido, sin que por ello el sentido de la exposición se perdiera.
En resumen la exposición se pensó, desde un inicio, como una variedad de ambientes, en gran medida intrincados, que permitían, en el recorrido, sorprender al visitante con los cambios de luz, de sonido, de color, y de recorrido. La mirada de los sujetos debía recorrer varios espacios para entender y aprehender los elementos de la exposición.

Para ello el color era fundamental pero sobre todo la oscuridad, la cual tenía un carácter focal en el espacio de la maloca, el juego de las luces tenues que dirigía la mirada a las piezas de manera principal, hacía del espacio de la maloca un sitio de encuentro, de reflexión y de cierto misticismo religioso, propio de un lugar como estos.

5. Conservación

La diversidad de piezas, incluyendo varias de tejidos naturales no tratados, fue un gran reto para el área de conservación de la DMPC, por lo cual la conservación fue protagonista de la exposición de alguna manera.

> "Estas al ser piezas relativamente actuales suponían un mayor reto, ya que son elaboradas con materiales orgánicos que procedían de un entorno totalmente diferente en el que se iban a exponer y requerían un manejo que nos permitiera poder controlar esos cambios" (Bedregal, 2015)

Comenta Elsa Bedregal, Conservadora encargada de las piezas de la exposición y coordinadora del área de conservación de la DMPC para la fecha del proyecto. Quien además agrega que "si bien este tipo de materiales son frecuentes encontrarlos en el ámbito cultural de los museos, no es tan frecuente hacer una exposición en donde estos tengan tanto protagonismo" entendiendo las complicadas condiciones climáticas del espacio.

Las piezas fueron situadas de la siguiente manera; en primer lugar, en las dos entradas de la exposición, se situaron racimos reales de chontaduro dentro de dos vitrinas verticales retroiluminadas, esta pieza era inevitable, ya que sería poco menos que ridículo hablar de un fruto que no estaba presente en la sala. La conservación como tal del fruto, de manera natural, era imposible, por lo cual los racimos eran reemplazados en tiempos específicos antes de que el fruto se pudriera.

Por otro lado estaban los trajes del Baile del Pijuayo, los cuales eran compuestos de un camisón, hecho con la corteza de la llanchama, un faldón fabricado con las hojas de la palma del chontaduro, una marcara de madera y un penacho, por lo demás muy delicado, de balso. Las piezas eran proclives al deterioro debido a la

humedad del CSA, por lo cual se ubicaron dos deshumificadores en la sala y se programaron limpiezas periódicas a las piezas que no estaban en vitrinas.

Piezas como la pintura sobre llanchama y las máscaras de sábalo fueron puestas en vitrinas herméticas y con una iluminación controlada. Así mismo, después de varios intentos de montajes, los peces de balso, los estaban pintados con acuarela, fueron puestos en vitrinas. El resto de piezas eran reproducciones o material museográfico no patrimonial.

Pese a que la conservación se vio enfrentada a diversos retos, las personas que participaron en ella lograron resolver, de la mano de la museografía, muchos de estos desafíos de manera positiva, con lo cual los objetivos de la exposición y del diseño no se vieron afectados.

6. Interactividad

La interactividad, tal vez presupone, una especie de necesidad a la que la museografía contemporánea debe inclinarse, sin embargo, por esta misma emergencia se le ha llamado interactividad casi a cualquier cosa, desde un diseño plano bien logrado hasta un televisor con un video. En este sentido definiremos la interactividad como la “acción que se ejerce recíprocamente entre dos o más objetos, agentes, fuerzas, funciones, etc.” (Real Academia de la Lengua Española; 2014). Si bien esta es criticada en su rol como metodología de aprendizaje por la modernidad, categorizándola como la banalización del conocimiento, rebajando así al museo de su de su rol guardián de la verdad y del saber, y así mismo ha sido criticada por la posmodernidad al mostrarla como otra forma de fragmentar los saberes (Hernández y Rubio, 2009, 92). Es inevitable que la museología en estos momentos se mueve en torno a la interactividad como principal herramienta para el diseño de exposiciones que resultan ser experiencias participativas y memorables para los usuarios en el contexto del museo, advirtiendo que para tomar distancia de los parques temáticos la interactividad debe mantenerse en los márgenes del rigor científico, principal característica que el museo debe mantener en sus exhibiciones (et, al., 95), para nuestro caso, dicho rigor, lo daba el apego a la antropología y la etnografía como enfoques museológicos.

Teniendo presente lo anterior la exposición hacia parte de un nuevo enfoque que la DMPC traía desde el 2012, sobre todo en cuanto a museografía trataba, este enfoque se direccionaba hacia dos puntos, en primer lugar hacia la tridimensionalidad, es decir, en palabras del director Edmon Castell "Despegarnos de las paredes" a fin de crear ambientes y recorridos mucho más complejos y por ende con factor sorpresa para los públicos del CSA. En segunda medida, gracias a consolidación de un área de públicos, la didáctica y la interactividad como parte fundamental de las exposiciones. Esto se debía a que los visitantes de CSA, en su mayoría, eran niños de entre los 4 a los 15 años de edad, para quienes una

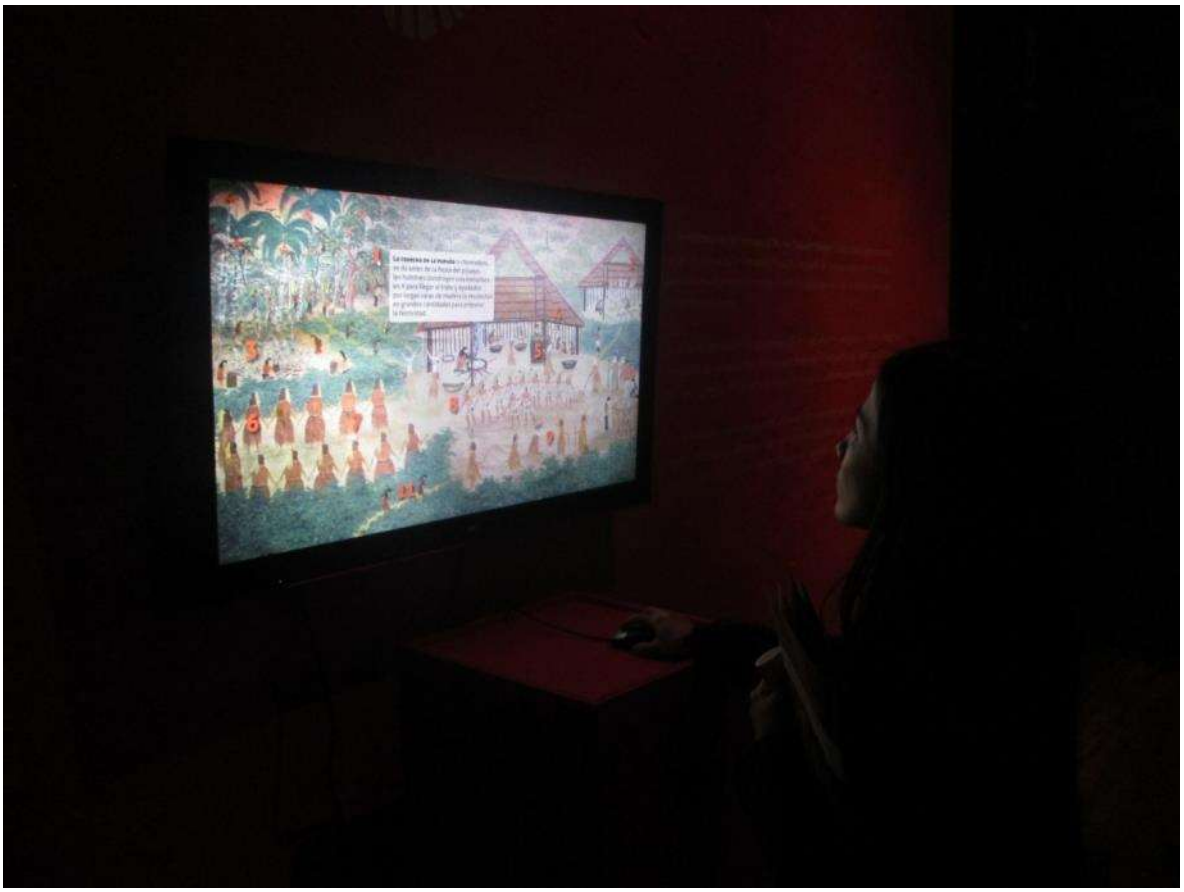
exposición sin más experiencia sensorial que la visual carecía de sentido o de algún tipo de reflexión.

Por lo anterior la exposición tenía un enfoque didáctico e interactivo. Y si bien la interactividad va más allá de los aparatos tecnológicos, estos hacia alguna presencia en la sala en la medida en que los recursos de la DMPC, que no eran muchos, lo permitían.

Como tal se diseñaron e implementaron los siguientes módulos interactivos en la exposición.

- **Rompecabezas de la palma:** Este era un rompecabezas vertical, con piezas cubicas de 30 cms, que al apilarse formaba figuras e información concerniente a la primera zona de la exposición, la de las propiedades del chontaduro y su clasificación científica.

- **Dummies tamaño real:** Debido al auge de los *smarthphones*, se dispusieron varios dummies (siluetas fotográficas de tamaño real) en varios espacios de la exposición, a fin de invitar a la gente a que se tomara fotos con los personajes propios del baile del pijuayo.
- **Rompecabezas de mesa:** En la sección dedicada al aprovechamiento y cosecha del fruto, se diseñaron dos rompecabezas que permitían la configuración de algunas escenas fotográficas sobre el aprovechamiento del chontaduro.
- **Interactivo virtual:** Anexo a la pintura sobre llanchama, se dispuso un computador en el cual volvía a estar presente la llanchama. El usuario, al hacer click sobre los distintos elementos de la pintura, encontraba una galería fotográfica de ese aspecto, con la cual podía incrementar su conocimiento visual sobre la fiesta y hacer comparaciones entre la pintura y lo real.
- **Decora tú mascara:** en el espacio de la maloca se diseñaron varias mascaras del ritual del baile del pijuayo, estas aparecían al usuario sin decorar, en blanco, dándole la oportunidad para que el visitante, con marcadores borrables, realizará sus propios diseños y motivos sobre la máscara. Este dispositivo permitía que estas piezas quedaran integradas a la exposición, haciendo a los usuarios participes de la misma. Además de ello permitía a los visitantes, sobre todo los más pequeños, asimilar de manera practica la estética de los grupos amazónicos, presente en los motivos ornamentales de sus trajes rituales.



7. Material impreso

La exposición contó con diversos materiales de apoyo tanto para la ilustración misma de la sala, como para los talleres paralelos que se realizaron en el tiempo que la exposición estuvo abierta al público.

En primer lugar se diseñó un plegable, de seis cuerpos, el cual contenía varios aspectos claves de la exposición. En el retiro, en todo lo que daba el impreso, había una máscara de sábalo para recortar, de tamaño real, con la que se realizaron

varios talleres de máscaras. Este tipo de material era atractivo para los niños quienes al usar la máscara se sentían parte del ritual al rededor del chontaduro. El plegable se diseñó, y se produjo, unos tres meses antes de la inauguración de la exposición, sin embargo se acopló sin ningún problema a la sala y a las necesidades de los monitores por su dinamismo y la posibilidad didáctica que tenía.

Se sumaban dos postales que, a modo de suvenir, eran repartidas en los talleres y en general al público visitante del CSA. Una tenía una fotografía, tomada por el profesor Urbina, que mostraba el chontaduro como protagonista en todo el despliegue de su color y de su relación con el humano. Por otro lado estaba la postal que resaltaba la pieza principal de la exposición, la pintura sobre llanchama de Víctor Churay Roque.

8. Actividades paralelas

La exposición contó, con varias actividades paralelas que servían para ampliar temas que la exposición tocaba tangencialmente. Estas actividades fueron planeadas y ejecutadas por la Dirección y las áreas de públicos y extensión. Y pese a que el área de museografía, a la cual yo pertenecía, no participó de manera activa, vale la pena mencionarlas ya que hacen parte del proyecto como conjunto.

La primer actividad fue el acto inaugural en sí mismo, el cual, luego de los discursos pertinentes de los involucrados en la exposición (DMPC y Corpotapioca), conto con un ritual, guiado por un taita, en el que participaron muchos de los asistentes a través de cantos y bailes propios de la región amazónica. Esto se dio en el patio del CSA un espacio abierto que rompía con las dinámicas de auditorio-sala de exposición propias d en las inauguraciones ya acostumbradas por los museos.

Durante la duración de la exposición el área de públicos implemento varios talleres de máscaras que se realizaban en medio de las visitas guiadas a la exposición. En dichos talleres los visitantes, en su mayoría estudiantes de primaria y secundaria, podían involucrarse de manera activa. Esta actividad se realizaba de la mano con los talleres de etnobotánica, en los cuales un grupo de visitantes periódicos aprendían de agricultura tradicional campesina e indígena y mantenían, por ello la periodicidad, de una especie de huerta portátil en la que cultivaban de forma real hortalizas y frutos, además de decorar la huerta y el Claustro mismo. Tal vez esta fue una de las actividades as novedosas en tanto a que involucraba la práctica con las temáticas de la exposición y un sentido social más amplio de trasfondo.
Además de las actividades anteriores se realizaron talleres de culinaria del pacifico, vinculando otra de las exposiciones del CSA, Cantaoras. Charlas sobre mitología amazónica, algunas a cargo del profesor Fernando Urbina, entre otros eventos.

9. Piezas y curaduría

La exposición tuvo dos enfoque curatoriales, en primer lugar, al inicio del proyecto, se pensó en un curaduría basada en las fotografías de las actividades de la Corporación Tapioca. Estas imágenes no pretendían más que relatar la experiencia de dicho grupo de trabajo.

El segundo momento curatorial se gestó luego de la primera pausa del proyecto cuando se pensó en la posibilidad de repotenciar la exposición con objetos, dicho momento se consolidó cuando se llegó al ritual del chontaduro y las relaciones cosmogónicas del fruto. Estas relaciones dieron la posibilidad de todo un universo material que gira en torno al Baile del Muñeco; mascaras, trajes, maguares, maloca, etc., empezaron a contemplarse en el guion y en el diseño.

En sentido las piezas que hicieron parte de la exposición se agruparon de la siguiente manera:

ZONA 1.

- **Escultura de San Agustín (Replica)**. Colección: Museo Organológico Nacional, Universidad Nacional de Colombia. DMPC
- **Facsímil Lamina de la Expedición Botánica.** Real Jardín Botánico de Madrid. Reproducción ICAHN.
- **3 Dibujos de la clasificación de la Palma de Chontaduro.** Colección Tropembos Internacional Colombia.
- **Racimo de chontaduro natural**.

ZONA 2 (Entrada a la Maloca)

- **2 Maguares.** Colección: Museo Organológico Nacional, Universidad Nacional de Colombia. DMPC
- **8 Camisas de fibra natural:** Colección Tropembos Internacional Colombia.
- **10 Mascaras de madera con decoraciones naturales:** Colección Tropembos Internacional Colombia.
- **8 Faldones fabricados con palma de chontaduro:** Colección Tropembos Internacional Colombia.
- **6 Penachos de balso:** Colección Tropembos Internacional Colombia.
- **4 Mascaras de Sábalo:** Colección particular
- **2 Manillas de fibra natural:** Colección particular
- **Pintura sobre fibra de llanchama con pigmentos naturales:** Autor: Víctor Churay. Colección Particular.
- **100 Peces de balso con colorantes naturales:** Colección Tropembos Internacional Colombia.

ZONA 3 (Lo que cuentan los abuelos)

- **9 Fotografías.** Colección Corporación Tapioca, reproducciones.
- **5 Facsimilares de dibujos originales:** Colección Corporación Tapioca.
-

10. Proxémica

La proxémica, entendida como la relación entre los espacios (personal y social) y los elementos de dichos espacios con los sujetos y las categorizaciones que se hacen de dichas relaciones (Hall, 1956) (Rulicki, 2007), establece tres espacios de interacción, el personal (entre 0.6 y 1.2 metros), el social (entre 1,2 y 3 metros) y el público (entre 3,5 y 7,5 metros) (Rulicki, 2007; p. 38-39). La exposición, de manera aleatoria, intento jugar con varios de estos espacios, en parte con la intención de salir un poco del modelo museológico habitual donde todo se juega en el espacio social[8].

En este sentido, el visitante en su recorrido encontraba espacios como el de la *Clasificación científica*, en el que la mayoría de las piezas se encontraban aisladas por vitrinas, es decir, las piezas estaban situadas en la distancia del espacio social. Sin embargo espacios como el de la maloca permitía a muchas de las piezas entrar al espacio personal, en especial la entrada a la maloca, la cual, como ya mencionábamos, afectaba incluso la postura en que el visitante debía acceder al espacio. Sin embargo también había elementos, en general las gigantografias o las proyecciones de muro a muro, que permitían, en específico por la altura del espacio, que se jugara con el espacio social, es decir el mayor a tres metros.

[8] Museos como el del Banco de la República establece la distancia a la que un visitante se puede acercar a las obras a un metro de distancia, advirtiendo de esta distancia con ruidosas alarmas.

Este juego de espacios se traducía en un juego de miradas en el que el espectador debía estar atento a muchos factores que se desenvolvían a su alrededor. EL juego de luces, y espacios, se enfocaba en brindar variedad de percepciones y por ende la realización de un recorrido no lineal ni intuitivo.

11. Públicos

Desde que el proyecto se enfocó en la búsqueda de objetos, más allá de una muestra fotográfica, el público objetivo en el que se centró la muestra fue en el público infantil y adolecente. Es decir de niños entre los 4 y los 15 años. Al inicio se contemplaron ideas mucho más lúdicas, como un teatrino para títeres, o superficies amplias de dibujo, sin embargo, atendiendo a la recomendación ya mencionada de Hernández (2009) y para mantener la rigurosidad científica, en este caso etnográfica y antropológica, se trató de mantener el enfoque al público objetivo pero de una manera más implícita. Para ello se usaron superficies (paneleria) del percentil antropométrico de dicho público objetivo, por ende la pintura de Victor Churay se dispuso en una vitrina diseñada para que los niños pudieran apreciarla en detalle. Así mismo las ilustraciones del mito de Boyaima, que de por si estaban en un lenguaje de literatura infantil, estaban dispuestas para la lectura desde ese percentil.

De igual manera, el diseño editorial de la exposición, se enfocó a los niños, quienes más que información buscan la apropiación del material a través de la manipulación y la reelaboración del mismo.

12. La representación de lo indígena

El espacio museal, como nos explica Ulpiano los museos son espacios de teatralidad de la vida social, de sus implicaciones y sus procesos, por ello la mira para ejercer influencia en lo social generalmente ha estado puesta en ellos

(Ulpiano, 1993, 211). Por lo anterior La exposición, en una óptica mas teórica, jugaba con el problema de la representación de lo indígena en una ciudad y a un público al que el mundo amazónico le es extraño y se le presenta como otro, pese a que los discursos políticos actuales nos concentren a todos como componentes de una misma nacionalidad.

En este sentido la muestra se centró, de manera más conceptual, en el chontaduro (o pupuña) como eje central y justificación para entrar en la cosmogonía de algunos de los pueblos de la selva amazónica. Sin embargo la mirada se hacía desde el saber que estos pueblos tienen del fruto, un saber mucho más complejo de lo que los occidentales han creado en torno a sus alimentos. Estos saberes mostraban la fuerte relación de lo indígena con el medio ambiente (Boelitz, 2008; 173), en tanto que la adquisición del fruto por parte de la humanidad era paralela a la adquisición de la misma condición humana. Sin embargo dichos saberes cambiaban y mutaban según los diversos pueblos, tanto tunebos, boras o uitotos poseían sus propias explicaciones de la llegada de la pupuña o pijuayo al mundo humano, esto, como nos recuerda Boelitz, nos mostraba un mundo diverso, dinámico y fluctuante aún en el contexto amazónico. (2008, 174). Esta dinámica, que la exposición intentó retomar, se hacía textual cuando no se hablaba en perspectiva del pasado y cuando los saberes que giraban en torno a la pupuña eran situados junto a los saberes y clasificaciones científicas. ¿Cómo se planteó esto en términos museográficos?

En primer lugar, museográficamente, se planteó desde a centralidad de la pintura de Víctor Churay, esto respondía a la idea de que lo que se narraba fuera a partir de la visión indígena, tal vez esto fue solo una intención más que una realidad. Sin embargo le pieza misma planteaba el cambio en la representación que los indígenas mismos han tenido, esto al entrar en contacto con las ideas occidentales de arte, patrimonio y legado (Yllia, 2009). Es decir que el ingreso de los pintores provenientes de comunidades amazónicas o indígenas a las preocupaciones

estéticas de los artistas occidentales de retratar, salvaguardar o preservar relatos a través del arte no es más que otra muestra del dinamismo del mundo indígena, un dinamismo que no puede ser entendido como paso a la extinción de sus costumbre por la adopción de pensamientos occidentales, como lo plantearían quienes quieren a los indígenas encerrados en urnas de cristal exotizados e idealizados, sino que responde a la necesidad de dichos pueblos indígenas de comunicarse tanto entre ellos como a quienes no entienden la importancia de sus expresiones y la complejidad de las mismas:

> A través de sus obras, boras y uitotos pretenden deshacer la línea que divide lo artístico de lo artesanal, superar la pieza de museo e ingresar a la galería y a través de ello lograr espacios de exhibición y validación de su arte por parte de la cultura oficial (Yllia, 2009).

La centralidad de la pieza con respecto a todos los demás elementos de la exposición en parte desafiaba la idea de relatar la identidad de lo indígena desde lo occidental. Se podría decir que plantear esta idea en un museo, la más occidental de las instituciones, es un despropósito, pero como vimos con Ulpiano e Yllia la idea no es disociar el mundo indígena del mundo occidental, por el contrario lo que se trata es de encontrar espacios de dialogo y de reconocimiento donde las identidades en riesgo tengan protagonismo pues precisamente es la identidad y la construcción de la misma uno de los objetivos del museo (Ulpiano, 1993, 207). Lo cual traducido a la conflictiva identidad colombiana debería ser aún más primordial, puesto que, como argumenta Ulpiano, la identidad social debe construirse a partir de las semejanzas, no de las diferencias como se nos acostumbró en la enseñanza a partir de los parámetros decimononos historicistas. En este sentido podríamos citar a Luciana Sepulveda:

> *O museu, assim como as instituições da educação formal, não constituem blocos monolíticos mutáveis. São espaços de interação social que desenvolvem, segundo Dagognet (1985,1988), uma relação entre a sociedade*

> *e ela mesma, por isso se modificam e transformam as relações que estabelecem entre si. A análise diacrônica desta relação aponta, simultaneamente, a permanência no que se refere a seu valor positivo e transformações sobre a natureza de sua realização*. (Sepulveda, 2002, 24)

Estas dinámicas se ejercen, o se potencializan, cuando los públicos son escolares, quienes apenas se están viendo en la necesidad, a veces planificada, de construir una identidad que los relacione con lo social, dejando atrás la identidad familiar o complejizándola a nivel comunal e incluso nacional. En este sentido las exposiciones, o el espacio museal, puede ser clave al tener sus propias dinámicas de conocimiento en divergencia con el modelo escolar (Vasconselos, 2010), puesto que en dicho espacio, atendiendo a un museo consiente de la posmodernidad como superación de la concepción del conocimiento como acumulación y transmisión lineal de datos (GreenHill, 2000) puede cuestionar la existencia de una identidad nacional global, al mostrar a los escolares la complejidad y diferencia que existe en espacios recónditos del territorio que por legalidades y discursos se comparte. Tal vez el primer paso sea superar la exotización de lo indígena como una alteridad salvaje y estancada en el tiempo, es decir superar también la barrera temporal que la historia y la antropología han puesto entre la ciudad y la selva, barrera que de disfraza con concepciones como progreso, artesanía, pasado, conquista, pre-colonia, etc. términos que en la historia nacional hacen parte de la linealidad que debe ser superada por los museos, en gran medida a mostrar a los pueblos indígenas como una realidad contemporánea y no pasada, en este sentido el museo, por la capacidad sensitiva y afectiva que tiene, puede ser terreno fértil para la manipulación de las identidades (Ulpiano, 1993, 211) o la deconstrucción de las mismas.

13. Reacciones ante la exposición

La exposición “Saberes de Pupuña” tuvo un fuerte impacto en medios, en comparación con muchas de las actividades culturales de la Dirección de Museos y de la misma universidad. Esto demostraba, en parte, que el modelo de gestión propuesto empezaba a repercutir en los medios masivos y por ende en la sociedad.

La Agencia de Medios de la Universidad generó tres artículos donde se destacaba como el chontaduro encerraba todo un universo de saberes y hacia un balance entre los conceptos yuxtapuestos que presentaba la exposición con respecto a a tradición y a la innovación (Unimedios, 2014). Los otros dos artículos giraban en torno a las mismas temáticas pero hacían énfasis en la importancia de rescatar los saberes de las culturas amazónicas.

La Agencia de Medios de la Universidad tiene precisamente una función como agencia, más que como medio masivo de comunicación, es decir que los contenidos generados por la misma son enviados, de manera masiva, a los distintos medios de comunicación del país, los cuales extraen de dichos cables gran parte de la información sobre ciencia y tecnología para generar sus contenidos. Es decir que una noticia que se pública en la agencia puede tener una gran difusión en medios masivos. Y este pudo haber sido el caso de la exposición ya que logró una aparición aceptable en varios medios.

La W Radio, por ejemplo, publicó en su página web:

> “Son muchos los pueblos amazónicos que encuentran en la pupuña un material importante para su mitología. Como varias otras plantas, la pupuña es considerada una persona o un ancestro mítico que está presente en la cosmovisión de estas sociedades así como en sus rituales” (W Radio, 2014)

E invitaba al visitante a ver piezas específicas de la exposición como la obra de Victor Churay y las máscaras elaboradas por los Boras y los Uitotos.

Por su parte El Tiempo uno de los medios impresos más importantes del país y la página web más visitada en Colombia, publicó en el impreso y en su versión web el artículo “El chontaduro y sus saberes” y subtitulaba “En el Claustro de San Agustín, en Bogotá, una exposición rescata los ritos de pueblos amazónicos” (El Tiempo, 2014). Y comentaba que la génesis del proyecto se había dado desde el 2011, gracias a una colaboración entre la Corporación Tapioca y la Dirección de Museos. El artículo, a dos coles de página completa, tenía un par de fotos que mostraba el trabajo artesanal de los peces amazónicos. Y concluía “una muestra que, además de resaltar su importancia, llama la atención sobre la necesidad de reconocer y mantener las tradiciones de los pueblos indígenas que, desde hace siglos, propenden por el uso equilibrado de los recursos naturales.” (El Tiempo, 2014) Este artículo fue publicado al mes siguiente de inaugurada la exposición.

Otro portal web, Notiamerica.com, perteneciente a la agencia Europa Press, titulaba “El pijuayo, el fruto que esconde los saberes de la Amazonía”, y añadía que la exposición “demuestra el valor que las comunidades indígenas dan a los recursos naturales, al convertir un fruto en el motivo principal de las celebraciones y rendirle tributo a través de danzas y ritos ancestrales” una conclusión acertada sobre el sentido de la exposición. La información era extraída, tal cual, de la página web del Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas SINCHI, el cual también era reproducido en portugués en la versión para Brasil de la página de notiamerica.com.br.

En el mismo mes de la inauguración el periódico digital Pagina10.com, comentaba que: “Con esta instalación que combina audio, video, plástica, fotografía, vestuario e historia, la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural (DMPC) de la Universidad Nacional de Colombia, en conjunto con la Corporación Tapioca, tienen como meta

visibilizar y rescatar los saberes tradicionales que giran alrededor del chontaduro." y citaban al director Edmon Castell con una frase que sería recurrente en varios medios: "no es posible la innovación y el desarrollo sin memoria". El portal además adelantaba que "ya hay gestiones para llevar la instalación al Perú." (Pagina10, 2014), lo cual no era del todo falso pues varios entes territoriales del Perú habian visto el gran potencial que la exposición tenia para sus territorios.

En este mismo artículo un comentario de una visitante de la página dice: "Buenísima la exposición del museo", el cual fue publicado un año después de que el artículo fuera colgado, y un mes antes del desmonte de la exposición.

Por su parte el portal del Fondo de Cultura Económica, que hacia una buena descripción del proyecto no solo como una exhibición sino como un proceso de investigación, comentaba sobre la misma:

> "Un proyecto que sobrepasa las fronteras de Perú para explicar cómo, a través de rituales y ceremonias, los pueblos amazónicos de Brasil, Colombia y Perú le rinden un homenaje permanente a la planta de la pupuña o chontaduro, un material vital de su mitología. La exposición incluye pinturas y máscaras, y fue diseñada en 2010 […] Para la investigación fue necesario acudir al saber de los pueblos amazónicos. En Colombia, por ejemplo, comunidades de Vaupés participaron para narrar, entre otras, cómo Cubay, el dios de los cubeos, obtiene una semilla de pupuña de los peces y cómo logró propagarla por la región." (Fondo de Cultura Económica, 2014)

Otro portal, el de la red de emisoras de carácter "cultural", HJCK, reseñaba la exposición en el marco de la Feria del Libro de Bogotá, la cual para el 2014 contaba como invitado a Perú. Este hecho dio la oportunidad para que la exposición fuera incluida por varios medios dentro de la programación de la Feria, por su importante aporte al entendimiento de la cultura peruana, en este caso, de la cultura amazónica. (HJCK, 2014)

Así también lo hacían portales como Alleventis.com, que resaltaba los talleres de Etnobotánica que se hacían como actividad paralela a la exposición. O páginas como amazonas2030.net, también hacían referencia a la muestra. Incluso el portal peruano Peru.com, de nuevo en el marco de la Feria del Libro, trae un texto intacto al del Fondo de Cultura Económica, y mencionaba la exposición en el marco de 7 exposiciones mas que en ese momento se daban en la capital colombiana.

Este mismo texto se replicaba en los portales de los diarios El Nuevo Siglo, La Republica y El País de Cali. Este último, agregaba erróneamente que el fruto era "de los peruanos" pasando por alto el carácter extrafronterizo de la Amazonía y del mismo chontaduro. También aparecía referenciada la muestra en la página web del Canal Caracol.

Las anteriores menciones se hacían, como ya se dijo, en el marco de la Feria del Libro, por lo tanto la información era general y poco profunda. Destaca sin embargo un artículo, publicado en uno de los Blogs del diario El Espectador, el cual resaltaba que:

> "La muestra reúne cerca de 100 piezas entre objetos, fotografías y dibujos que dan cuenta de la riqueza nutricional y simbólica del chontaduro para diferentes culturas indígenas de Colombia, Perú y Brasil. Los saberes tradicionales que existen alrededor de este fruto se ponen en evidencia, resaltando sus valores alimenticios y lo que este fruto representa para muchas culturas de la región." (El Espectador, 2014)

Todas las anteriores menciones, reseñas e incluso desatinos, muestran una buena difusión en medios masivos y especializados de la exposición, lo cual era un logro para un proyecto que no tuvo el gigantesco musculo financiero de otras

exposiciones en el país, y que fue resaltado por su propuesta innovadora y refrescante en la forma de presentar lo indígena.

En cuanto a las redes sociales, según Alexander Portilla, encargado del monitoreo del SPM en redes:

> "Las exposiciones que más han marcado diferencia en consulta web y redes sociales son las que más piezas expositivas o más recursos han tenido. las de mayo impacto que logre manejar desde que llegue al SPM son desde Tumaco la Tolita, José Jerónimo Triana, Once Mil Metros por Segundo y Saberes de Pupuña en los primeros lugares de impacto web. Incluso el número de visitantes presenciales fue alto en comparación con otros exposiciones y la cantidad de talleres fue significativo 86523 visitantes a la exposición en 10 meses. se realizaron cerca de 93 talleres guiados en este tiempo sobre la exposición" (Portilla, 2015)

Y agrega que "El mensaje de inauguración en likes y compartir se tuvo un alcancé de 15893 personas." Lo cual es buen resultado para una muestra sin tanta difusión en medios. Y si bien no logro generar tantas reacciones en las redes sociales, como el caso de la exposición del Museo Nacional, los comentarios en general eran positivos.

Otro espacio que permite ver como recibieron los visitantes una exposición, son los libros de visitantes, ya que en estos:

> "[…] se consigna principalmente la escritura como acto de comunicación espontánea y practica (que requiere un medio tecnológico de interacción para las personas) y diferentes tipos de grafismos e intervenciones creativas que convierten al libro de visitantes en parte de la experiencia y en un artefacto cultural, público e institucional" (Diazgranados, 2015, 9)

La espontaneidad, el anonimato y en parte privacidad, con la que los visitantes hacen sus anotaciones puede dar pitas de como una idea fue transmitida a un visitante, además de ser el lugar donde las criticas también se pueden hacer sin que el usuario se sienta juzgado por ello.

Según Sharon Macdonald, en su trabajo sobre los libros de visitas en museos alemanes (citado por Diazgranados, et al. 21), los comentarios en un libro de visitas se pueden dividir en tres grupos, los comentarios "graffiti" sin aparente relación con la exposición o el museo; los comentarios valorativos; y los comentarios reflexivos. Los últimos dos, el valorativo y el reflexivo, el primero más corto y el segundo más largo y con cuestionamientos más profundos, son los que tomamos para entender cómo se reflejó la exposición en los usuarios.

Para el caso de *Saberes de Pupuña* podríamos decir que la mayoría de los comentarios valorativos cortos reflejaban cierta empatía con la exposición y con los contenidos de la misma. Comentarios como: "Excelente exposición", "Espectacular la Universidad Nacional se luce con sus exposiciones (rubrica)", "Interesante exposición, ojala sigan haciendo conocer las riquezas naturales de Colombia (rubrica)", "estuvo rechimba me regusto", son los mas númerosos en el libro. Sin embargo hay algunos comentarios que más que reflejar una buena impresión de la exposición buscan evaluar todo el sentido que el museo, o el CSA, le presentaba al visitante como ventana del patrimonio cultural de la UN, comentarios como: "Es notable el trabajo interinstitucional y de personas de diferentes disciplinas en la construcción de esta muestra museográfica haciendo muy agradable la visita- Alberto Gómez", "Un país sin memoria es un país sin identidad, no existe salvación para el pueblo sumiso, muy bello e ilustrativo, egresado UN".

Otro tipo de comentarios buscan situar, o dejar algún tipo de precedente, de la estancia del usuario en la exposición, sin embargo lo interesante de estos

comentarios es la necesidad de enunciar de manera explícita el lugar de donde proviniesen, reflejando de esta manera la construcción de enlaces entre la ciudad o el sitio natal, la capital del país, y la región de la que habla la exposición: “Muy buena exposición ¡Felicidades!: Grado 8° Colegio Santa Sofía Duitama Boyacá”, “Bello Antioquia presente Jerónimo S. y su familia, muy bonito el museo”, “Felicitaciones UN Buena exposición les dice la gente de Guateque (Boy) Atte: Roselt Molina”, “Barranquilla presente!!!”, “Cali presente!!!”, o de comunidad internacional: “Viva la naturaleza que compartismo (sic) Viva Colombia y si diversidad! Que prospere! Rio de Janeiro Brazil, 11-18-14 Uff-Niteroi”, “Qué lugar tan bonito visitando desde Alemania ahorita vamos a comernos unos chontaduros”, “Pareja mexicana, encantados con la muestra y el claustro es magnífico, saludos!!”, “Con mi hermosa familia visitando nuestra cultura hermana desde veneuela Nathaly Villa Colombosvenezolanas (sic)”, “Nuestra raza negra y su grandioso fruto soy de Cali el chontaduro con borojo lo mejor calidad de fruto único en esta especie muy rico. Lucho – Cali”

También están los comentarios que buscan una mayor reflexión suscitada por la exposición: “Hola :D muy interesante el estudio hacia un fruto muy olvidado”, “Amazon – awesome!”, “La fuerza d la historia no tiene un final”, “Sin la cultura afrodecendiente Latinoamérica no sería la misma. Ángela Hernández”, “Hermoso conocer nuestra historia, los museos nos transportan al pasado (rubrica)”, “Que bueno que la humanidad no se olvidara de pupuña. Colombianos valoremos los frutos silvestres – febrero 15 2015, gloria Labrador Dante (sic)”, “Gracias a estos centros culturales podemos aprender un poco más de nuestra raíces colombianas. Gran trabajo Emili Moreno”, “Para conocernos a nosotros mismos, primero debemos conocer nuestras raíces y de donde provenimos […] son estos espacios lo que nos periten (sic) explorar nuestro pasado”.

Este tipo de comentarios reflejan inquietudes sobre la raza y la identidad que la muestra lograba mover en los visitantes, al hacer alusión a las raíces, o la historia,

lo que se corrobora es la exposición como espacio donde se pueden apreciar conflictos de poderes y de identidades, de alguna manera los visitantes muestran su identificación con algo que consideran pasado o remoto, y que perciben como en riesgo. La idea de nacionalidad, de comunidad imaginada, sale a flote varias veces “raíces colombianas”, “nuestra historia”, “Que viva Colombia!!!”, son ejemplos de que el museo para la gente aún refleja lo que se es como nacional, y muestra los procesos de apropiación que los visitantes tienen de lo que consideran propio, pese a que sea algo tan extraño como la cultura amazónica.

Sin embargo no todos los comentarios del libro son buenos, algunos buscan dar su opinión sobe aspectos específicos de la exposición o incluso cuestionar todo el proyecto en si. Un joven refeja el impacto que algunas piezas especificas generaron en el: “Todo está muy bonito ero esas mascaras dan un poco de miedo pero el resto esta súper bacano… nunca había venido a un museo tan bonito ¡!!! Anderson B.”, mostrando tal vez una escenificación demasiado impactante pero que al final generó alguna sensación o sentimiento en el usuario.

Otro visitante apunta, con sentido critico: “Falta algo que transmita más experiencia al interiorizar lo que se desconoce del lugar, aunque está bien Esteban G”, un comentario que puede devenir en una insuficiencia en la interactividad de la exposición. Esto muestra el papel activo del visiante y su constante cuestionamiento a lo que el museo le ofrece.

El comentario más llamativo, tal vez de todo el libro, es uno que cuestiona todo el proyecto y como se pensó y que proviene de quienes son “expuestos” en la muestra: “Muy bonito. Pero lo indígenas no queremo (sic) ser objetos de estudios y piezas de museo. Que nosotros mismos hablemos por nosotros no otros. Indígena Huitota <<maniyainso>> Clan Jitomagaira”. Este comentario corrobora una limitante o falencia del proyecto; la no inclusión de os indígenas en la creación del mismo. Esta falencia, que parecería solo un punto que no se tuvo en cuenta,

puede ser un gran obstáculo en las aspiraciones de inclusión del museo contemporáneo y que, como vemos, causa un impacto negativo en una comunidad que se siente usada y manipulada como objeto de estudio.

En términos generales podemos decir que los comentarios de los libros reflejan el alcance de los objetivos de la exposición, pero también reflejan y hacen eco de sus limitantes, lo cual nos lleva a pensar que todo lo que se hace o se deja de hacer en un proyecto expositivo tiene repercusiones en los visitantes y en la sociedad en general.

13. Para repensar

El proceso de la exposición, desde su concepción hasta su ejecución, fue vertiginoso, incluso improvisado. Esto dio ciertas ventajas ya que le dio una personalidad dinámica al proyecto lo que permitió múltiples mutaciones a nivel investigativo, curatorial, gráfico y educativo. De una muestra fotográfica básica, se pasó a una compleja exposición con varios espacios y ambientes, con un enfoque lúdico y que por ultimo permitió replantear varios de los elementos de la representación indígena en el museo. Sin embargo muchas cosas se pasaron por alto en el proceso de gestión y diseño, otras pese a que se contemplaron no llegaron a expresarse en la museografía o en los procesos de educación.

En primer lugar, como apunta Boelitz el mundo indígena no es un mundo monolítico y univoco, por el contrario es diverso, dinámico y fluctuante (Boelitz, 2008; 174), sin embargo la exposición no describía los rituales en detalle de una cultura en específico, por el contrario agrupaba entorno a un solo ritual a varios pueblos, esto podía dar la idea al visitante precisamente de indígenas sin particularidades y agruparlos como una sola categoría. Aunque en detalle los textos explicaban cuando se refería a los boras, a los uitotos, a los ticunas o a los tunebos, es probable que en general esas distinciones no se hicieran.

También es cierto que pese a la idea de comunicar lo indígena desde lo indígena no fuera más que una idea, pues ningún indígena se vio inmiscuido en el proceso de gestión de la exposición, tal vez, lo correcto habría sido recibir la asesoría de los protagonistas de la muestra, tal vez lo ideal es que los procesos de diseño museográfico cuando se habla de etnografía o antropología sean más enfocados desde las metodologías del diseño universal o el diseño participativo, donde las comunidades participan en la gestión e incluso en el diseño, siendo el profesional solo una guía o un encauzador de los procesos. Si bien un taita guió el acto central de la inauguración de la exposición, poniendo a bailar y a cantar a los asistentes en el patio central del Claustro, esto no valida la necesidad de la presencia de las comunidades indígenas en los procesos de gestión museológica cuando es de ellos de quienes se habla.

Saberes de Pupuña, como exposición, y enmarcada en sus limitados recursos económicos, fue un interesante experimento de un grupo de profesionales de la museología, las conclusiones que puedan ser extraídas de dicha experiencia, junto con sus errores, son necesarias para continuar la reflexión sobre la mediación entre lo indígena y nuestro contexto urbano, la cual se debe hacer desde la complejidad de lo indígena, desde sus particularidades, pero ante todo desde el presente de estos pueblos, es decir, desde sus preocupaciones actuales y desde sus expresiones contemporáneas. Lo peor que se puede hacer es idealizar y *exotizar*, mostrar a los indígenas estancados en el tiempo, inmaculados en su desnudez inocente, sin entender que muchas de sus dinámicas ya responden a relaciones con el mundo occidental.

Según eso podemos decir que la exclusión se crea cuando al *otro* le adjudico un mundo diferente, cuando se lo categoriza y se le impone una dinámica que no tiene que ver con las nuestras. La museología y el museo, como campo de escenificación de la identidad, debe mostrar las diferencias y as relaciones entre los pueblos, entre el *yo* y el *otro*, no a través de los tradicionales antagonismos de

españoles/indígenas, de esclavos/negreros, de aliados/nazifacsistas. Es decir, de la construcción de puentes entre sociedades y no de murallas temporales o simbólicas, todas construidas a partir del discurso.

En este sentido la museografía se convierte en un dispositivo de educación, o incluso, se puede convertir en una herramienta de deseducación, es decir; el museo puede, debido a sus capacidades y diversas formas de comunicar, ser un espacio donde lo que la escuela enseña sea puesto en debate y en discusión, donde el conocimiento sea escenificado en sí mismo a manera de foro (Pina, 2000), un espacio donde la identidad monolítica que el concepto de nación decimonónica pretende implantar sea deconstruido y reconstruido a través de la complejidad, un espacio en el que el museo se supere así mismo, es decir que supere sus raíces modernas hacia la posmodernidad (GreenHill, 2000).

Para los operadores del SPM el proyecto fue satisfactorio por la forma en que se dio y los resultados que arrojo, por ejemplo Yamile Gonzales comenta que:

> "fue uno de los proyectos museográficos con mayor impacto; el tema, la forma en que se expuso, la identidad, el contenido museográfico, la divulgación en medios, etc, hicieron que fuera atractivo para el público dejando un mensaje de reconocimiento de un fruto que se podría considerar patrimonio" (González, 2015)

Por su parte para Elsa Bedregal: "se logró una unificación de las diferentes áreas en torno al proyecto en la etapa final" y agrega que:

> "Es importante participar en este tipo de proyectos en donde se maneja una museografía más dinámica y poco convencional, ya que te obliga a repensar nuevas formas de presentación de las piezas, haciéndolo de forma que por una parte la acerque y la haga más amable al público" (Bedregal, 2015)

Para Alexander Portilla la exposición Saberes de Pupuña:

> “fue una exposición que vinculó muy de buena manera la investigación curatorial, las piezas patrimoniales y la comunicación museográfica, un ejemplo idóneo de la comunicación *transmedia*, Textos, Audios, Vídeo, Diseño, y la comunicación que por si otorga las piezas patrimoniales. Además que contenía elementos interpretativos orientados para todo tipo de público (Infantil, públicos estudiantil, general y universitario)” (Portilla, 2015)

Si bien la mayoría de los comentarios pueden ser positivos, es bastante probable que hallan muchos errores, como se comentó anteriormente, sin embargo el momento en que esta exposición se dio fue un momento de madures de todo un sistema de gestión de las exposiciones que ya hemos descrito anteriormente, y que se proyectaba a nivel nacional de una manera articulada y descentralizada. Esta exposición era un ejemplo de ello, al traer el saber amazónico a discutir como igual con los saberes científicos y académicos, y construir desde allí una idea de nación a su medida, no desde la dialéctica sino desde la descripción de un complejo sistema cosmogónico a partir de un objeto pequeño: un fruto.

La exposición, como ya se advirtió, estaba proyectada para ser expuesta en Perú, y en varios sitios de la geografía nacional, sin embargo dicho proceso quedó truncado. Pero quedo visto que el modelo del SPM podía dar muy buenos resultados a nivel museográfico, curatorial y museológico.

Actualmente el Claustro de San Agustín, que volvió a entenderse como Museo a partir de la centralidad de un edificio. Ha ejecutado su primera exposición, bajo un nuevo modelo de gestión y una dirección nueva, denominada “Mechané”. Esta busca la configuración de un discurso que explore, a través de objetos, las diversas colecciones de la universidad y sus saberes. En apariencia la exposición es una agrupación objetos de diversas colecciones que ocupa tres de las salas del

CSA. Esta exposición, curada por Alejandro Burgos, no cuenta con un gran despliegue museográfico ni de diseño, por el contrario busca cierta simplicidad que recuerda las palabras del profesor López Rosas en cuanto a las aspiraciones de modernidad de los museos colombianos: “tienden a imitar con cierta precariedad un tanto ridícula el estilo ascético y minimalista de los grandes museos de arte europeos” (López Rosas, 2010, 125). Y es que la exposición resulta siendo un discurso desarticulado que no logra concretar un mensaje especifico, y que vuelve a la idea positivista de que el objeto (como el documento en las épocas de Seignobos y Langlois) se explica por si solo y el solo contiene el pasado. Además de que epistemológicamente podríamos estar hablando de una exposición positivista, en términos de museografía es bastante pobre, que no es lo mismo a minimalista. Sin embargo el riesgo más evidente es el de volver a la idea de que un edificio, como el caso del CSA, puede encerrar el significado del patrimonio de la UN, como en el caso del Museo Nacional y la idea de nación. Recordemos que el SPM buscaba, por el contrario, la atomización, organizada, de esos significados y de la representación misma del patrimonio.

14. Actividades desarrolladas

El Sistema de Patrimonio y Museos de la Universidad Nacional de Colombia, durante su existencia, dio la posibilidad a muchos estudiantes y profesionales de ejercer de manera activa muchos de los campos de la museología, siendo tal vez una de las escuelas practicas más grandes del país por la gran cantidad de proyectos expositivos que generó en menos de siete años de funcionamiento. Este ritmo de trabajo provocaba que los proyectos, al contar con recursos limitados tanto humanos como de dinero, tuvieran una participación mucho más activa de los profesionales del SPM en muchos de los componentes de los proyectos.

Para el caso de *Saberes de Pupuña* tuve la fortuna de participar en varios momentos y procesos de proyecto. En específico las actividades que desarrolle en

dicho proyecto, tanto como Estudiante Auxiliar, como profesional del Área de Museografía, fueron:

- Investigación y redacción del preguión de la exposición
- Diseños preliminares de la identidad gráfica, la palera de color y la paleta tipográfica.
- Diseño del material editorial de la exposición.
- Acompañamiento en el proceso curatorial.
- Acompañamiento en el proceso de conservación preventiva.
- Diseño museográfico y espacial.
- Diseño gráfico de la muestra.

Capitulo III: Colaborativo

RENOVACIÓN MUSEOGRÁFICA:

Sala Pre-hispánica del Museo de Trajes Regionales.

1. Museo de Trajes Regionales

El Museo de Trajes Regionales pertenece administrativamente a la Universidad de América, una universidad privada fundada en los años 50.Es decir que este es un museo universitario, a diferencia del Museo Nacional pero de alguna manera similar a los museos de la Universidad Nacional.

El museo fue fundado por Edith Jiménez de Muñoz, etnóloga y antropóloga formada en la Escuela Normal Superior, en las épocas en que la Nueva Historia y los primeros pasos de la sociología llegaban a las academias del país. Por ello mismo fue vital su colaboración para la creación del Instituto Indigenista de Colombia, donde estarían, entre otros profesionales, Antonio García Nossa. Fue además investigadora del Instituto Etnográfico Nacional y encargada de organizar, museograficamente, la colección del Museo Arqueológico.

Con su esposo, Santiago Muñoz, fueron fundamentales en la fundación de la Universidad de América, por lo cual, pudo configurar la creación de un museo que reflejara muchas de sus preocupaciones por las culturas indígenas colombianas desde un punto de vista etnográfico y antropológico. Así, en 1972, logro poner en

funcionamiento el Museo de Trajes Regionales en la antigua casa de Manuelita Sáenz, en el centro histórico de Bogotá.

El Museo, desde sus inicios, fue pensado para ser vitrina de las actividades de investigación de su fundadora. Fue precisamente ella la encargada del montaje, la investigación y por ende de la redacción de los textos y las fichas de las salas, configuró la formación de "las guías" y realizo las propuestas de los talleres (Muñoz, 2013). Esto convirtió el museo, como muchos museos universitarios, en proyectos personales que reflejaban el carácter y las motivaciones de una persona en específico. Lo cual no era malo, sin embargo limitaba el establecimiento de políticas o de proyectos museales de carácter más institucional y por ende modernos. A la muerte de Edith Jiménez le sucedió en la dirección su hija, María del Pilar Muñoz, quien ejerce en ese cargo hasta ahora.

Aunque el museo tiene por misión "Impartir docencia, adelantar investigación y hacer labor de extensión universitaria y educativa" (Museo de Trajes Regionales, 2008). Consecuentemente con ello el museo hace parte del Patronato de Antropología de la Universidad.

Su modelo de gestión continua siendo, en estructura, similar al que implantaba su fundadora. El museo cuenta con un extenso acervo de investigaciones antropológicas y etnográficas producto de la vida académica de Edith Jiménez, y a esto se le suman las investigaciones que realiza el propio museo, encabezadas por una antropóloga que ejerce en el museo. Estas investigaciones se traducen en proyectos museográficos, que con limitados recursos, se transforman en exposiciones en el espacio donde funciona el museo. Estos procesos se hacen enmarcados lo etnográfico y lo antropológico y tienen una visión museológica básica, o clásica, que no trasciende la exhibición sistemática de objetos sin mucho diseño museográfico, ya que las mayores preocupaciones están en la conservación y seguridad de las piezas. Una muestra de su visión clásica, incluso

positivista de la museología, es la relación entre edificio y museo, siendo el primero la personalidad del mismo, además de ser los objetos y las colecciones los protagonistas indiscutidos de las exhibiciones.

Casi todo el museo está estructurado según una visión lineal de la historia, donde las particiones clásicas de la historiografía colombiana (colonia, conquista, vida republicana) se mezclan con una concepción del traje según la geografía del país. Esta estructura le ofrece al visitante un conocimiento compacto de las culturas colombianas teniendo el traje como justificación.

Pese a ser un museo universitario goza de una gran autonomía, que se traduce en recursos bastante limitados. Pese a ello el museo ofrece talleres, tiene una tienda editorial, y logra crear un modelo de gestión, que aunque poco sincronizado con los debates actuales de la museología, mantiene una identidad académica y museal.

Actualmente el museo busca actualizarse y sacudirse de su imagen de museo de mitad del siglo XX, para lo cual planea, de manera escalonada, la renovación de sus salas. En un inicio a optado por la renovación de la sala dedicada al mundo precolombino, para lo cual han invertido varios años de esfuerzo tanto en la investigación como en la creación de alianzas institucionales que les permitan, de nuevo; con limitados recursos, ejecutar el proyecto.

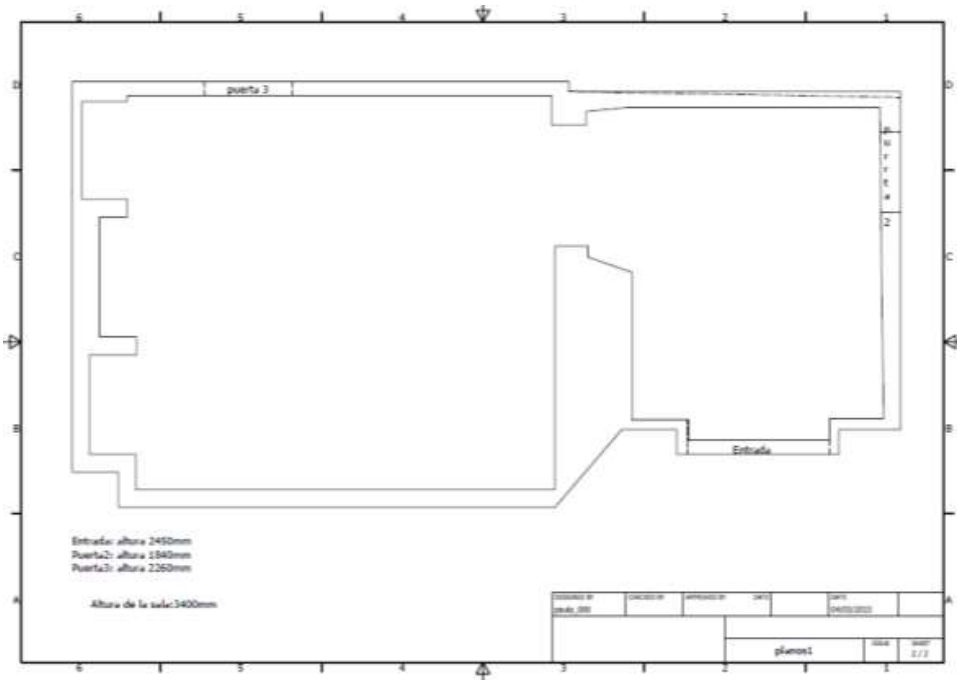
2. Descripción del proyecto

A mediados de abril del 2015 el Museo de Trajes Regionales volvió buscó en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio un apoyo para la renovación de la Sala Prehispánica del museo. Este proceso se daba luego de una fuerte investigación que la antropóloga del museo, Beatriz Granados, que se había iniciado desde el 2014. Esta investigación contaba con un proceso curatorial

que incluía piezas de las colecciones del Museo Antropológico Casa del Marques de San Jorge, al Museo Nacional de Colombia y al Instituto de Colombiano de Antropología e Historia. En este proceso se habían podido recopilar varias piezas, entre replicas y originales, que harían parte de esta nueva exposición, que lógicamente se enmarcarían en los temas propios de la producción textil en las culturas prehispánicas y la decoración corporal.

Una vez contactada la maestría, un grupo de estudiantes (Fredy González, Juan Carlos Blanco y Carlos Rojas) iniciamos el proceso de acercamiento con la dirección del Museo de Trajes regionales para conocer sus expectativas y objetivos en dicha exposición.

La primera visita al Museo se dio en el mes de marzo, allí se nos presentó el espacio donde la exposición seria implementada y se acotaron los temas.



Plano espacio destinado para la exposición.

En esta misma reunión se dividieron responsabilidades según tres necesidades básicas para la renovación museográfica; Un diseño audiovisual y multimedia, que estaría a cargo de Fredy González, artista plástico con intereses por el arte audiovisual quien contaría con el apoyo de una estudiante, pasante, de la Universidad Pedagógica de Colombia; la proyección y ejecución de un plan de comunicación y medios de la exposición y el museo, por parte de Juan Carlos Blanco, comunicador de amplia experiencia en la Universidad Nacional de Colombia, quien además asesoraría el montaje; y por último el diseño gráfico en general de la exposición, a cargo de mi persona, para ello se contaría con el apoyo de tres pasantes de la carrera de diseño industrial de la Universidad Autónoma de Colombia.

En resumen los recursos humanos se organizaban de la siguiente manera:

- 1 Diseñador museográfico
- 1 Diseñador audiovisual
- 1 Comunicador Social
- 3 Pasantes de diseño industrial
- 2 Pasantes de diseño audiovisual
- 1 Antropóloga
- 1 Montajista

El Museo de Trajes Regionales permaneció hermético en cuanto a presupuestos y rubros que se tenían proyectados para la exposición, por lo cual el tema nunca fue manejado en las reuniones. Solo se manejaron propuestas museográficas, las cuales eran evaluadas por la directora quien nos comunicaba si estaba o no dentro del presupuesto.

3. Estructura de la exposición

Originalmente la exposición se dividió, según la investigación propia del Museo de Trajes Regionales, en los siguientes temas:

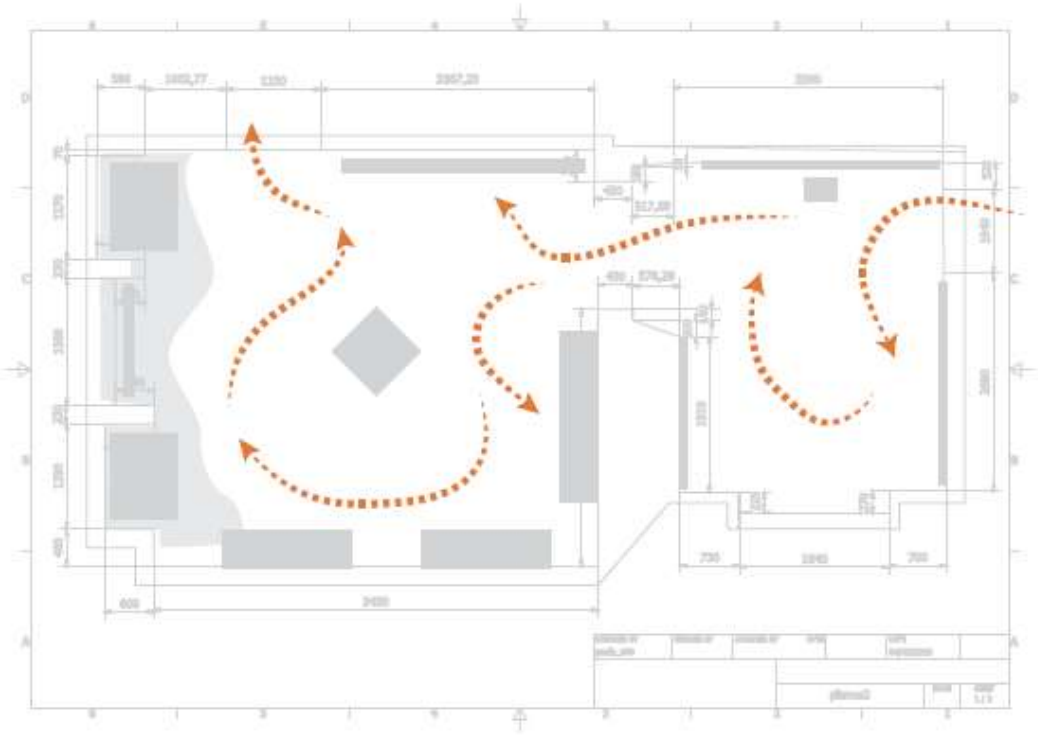
- Introducción
- Mapa General: Mapa del territorio colombiano con la ubicación de los grupos étnicos presentes en la muestra.
- Diversidad de Traje: 5 piezas arqueológicas
- Desnudos: 3 piezas arqueológicas
- Parcialmente vestidos: 5 Piezas arqueológicas
- Nariño: 6 piezas arqueológicas
- Vestidos: 5 réplicas, 2 maniquíes,
- Procesos textiles
- Pintura Corporal

Sin embargo, al no tener un guión curatorial o un guión museográfico definido los temas pronto se vieron sujetos a cambios por parte de la directora y de antropóloga, incluso con la intervención del montajista, que poseía ya experiencia en el museo y conocía en detalle el espacio. Esto produjo que los temas, en la segunda fase de diseño fueran distribuidos de la siguiente manera.

- Indígenas Colombianos
- El Traje Prehispánico
- Mapa
- Pintura corporal
- Los Indígenas colombianos
- Indígenas andinos (Pasto)
- Muiscas y Guanes

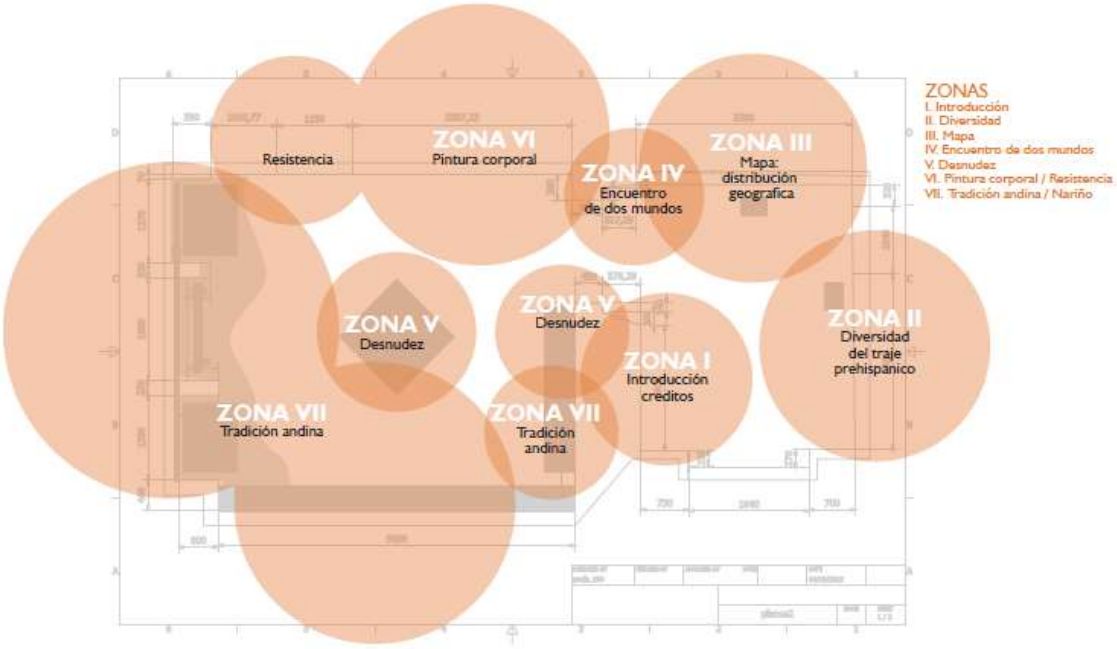
4. Esquema

Según los primeros esquemas los temas se situaron según un recorrido presupuesto, analizado por las estudiantes de Diseño Industrial de la Universidad Autónoma. En este sentido el recorrido normal de la mayoría de los visitantes parecía estar ligado a la información que se superponía a los muros, siendo la arquitectura misma de la sala la guía de los trazados hechos por la gente.



Recorridos planteados para la exposición

Teniendo en cuenta los recorridos se ordenaron los temas para tener un hilo conductor, que aparentemente, tenía el texto curatorial suministrado por el museo. Este recorrido, junto con los temas fue puesto en el espacio a manera de zonas, con el fin de entender os núcleos temáticos más allá de su distribución en muros. Este es tal vez uno de los pasos para poder entender un espacio de manera tridimensional.



De esta manera, el primer ambiente quedo destinado a una especie de introducción general del tema, incluyendo una contextualización geográfica que se mantuvo hasta el final del proyecto, El segundo ambiente de la sala estaba centrado, en el diseño, en un módulo interactivo el cual generaría un recorrido circular por la sala. Alrededor de el estarían los otros temas que configuraban la exposición.

5. Proceso de diseño

5.1. Primera etapa de diseño

A inicios del mes de abril, para dar inicio al trabajo de diseño museográfico propiamente dicho, se hizo la primera entrega del proyecto museográfico de "Rediseño de la sala prehispánica del Museo de Trajes regionales" (Ver anexo 1). Dicho proyecto contenía la propuesta de identidad gráfica de la sala, la cual estaba basada en una tipografía hecha para la exposición; una propuesta de paleta de color y de paleta tipográfica, basada en las tipografías usadas en el

logo símbolo del Museo; una propuesta espacial, es decir, una distribución de los temas en el espacio de la sala; y una propuesta espacial tridimensional que contemplaba varias mejoras a la sala.

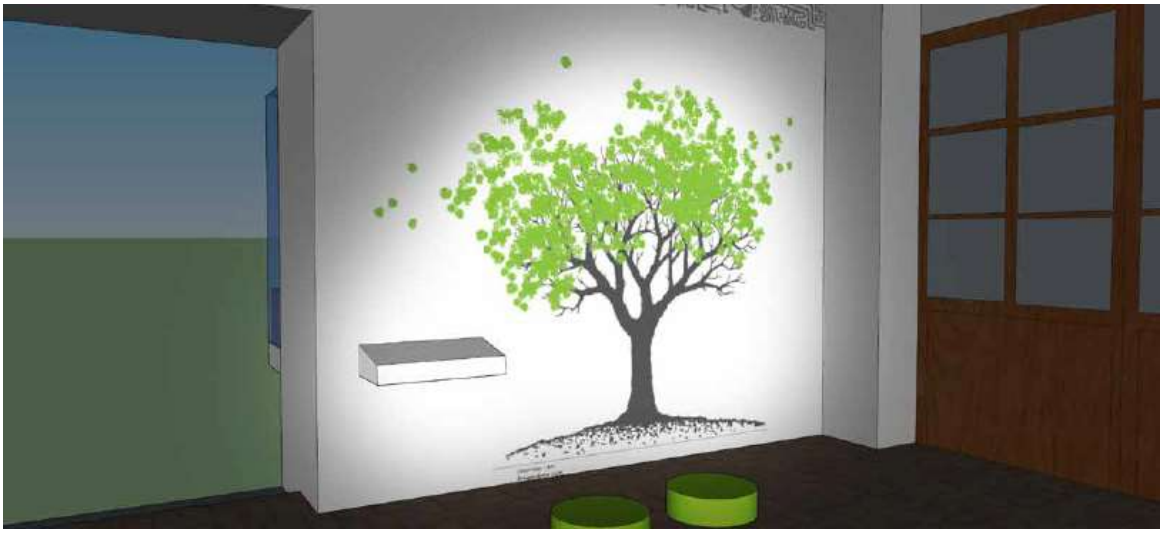
Para la identidad de la exposición se diseñó una tipografía propia basada en diseños precolombinos e intentado crear un concepto propio del mundo indígena que se desmarcara de las tradicionales tipografías occidentales, entendiendo que si bien el hecho mismo de la escritura es un hecho occidental, se buscaba llevar un mensaje mucho más cercano a la estética indígena.

Desafortunadamente la idea no fue acogida por el museo al interpretar la tipografía como algo rustico contrario a la sofisticación que los pueblos indígenas lograron en sus trajes y en la manufactura de sus telas.

En cuanto al color se propusieron tres colores centrales que se distribuirían en la exposición, en primer lugar un color ocre, propio de los pigmentos usados en muchos de los textiles prehispánicos, seguido de un verde que intentaba

equilibrar, o contrarrestar, el carácter colonial de la edificación y llamar la atención sobre el mundo selvático y natural de los pueblos indígenas.

Esta tal vez fue una de las principales preocupaciones del diseño museográfico que se enfocaba en la exposición del mundo indígena precolonial en un espacio colonial. Esa idea de contrarrestar lo colonial en una exposición del mundo indígena se manifestaba en un uso “agresivo” del color en un ambiente donde el color blanco es protagonista.



Se presentó como propuesta la idea de realizar un árbol interactivo, en el cual solo estarían el tronco y las ramas en el muro, sobre dicha ilustración los visitantes irían agregando sellos de color verde que constituirían, con el transcurso del tiempo, el follaje del árbol. La idea fue desechada por el Museo.

Pese a que en las primeras reuniones la idea del color fue aceptada, luego, por el aparente poco contraste que generaba el color verde con las piezas de color tierra, se desechó el color y se solicitó que no se usara ningún color en los muros, dejando como protagonista el color blanco, es decir como la sala se encontraba antes de la renovación.

Dentro de la primera etapa del diseño museográfico se contempló la instalación de un muro falso en el cual se instalarían nichos para las piezas. Los nichos, al estar retroiluminados, darían mayor protagonismo a las piezas más pequeñas al ser puntos fuertes de atención por la luz que generarían, visualmente, ellas mismas. El resto de vitrinas serian del depósito del museo, esto atendiendo a la recomendación de generar diseño son malgastar recursos, por ende el mobiliario era uno de los aspectos a minimizar.

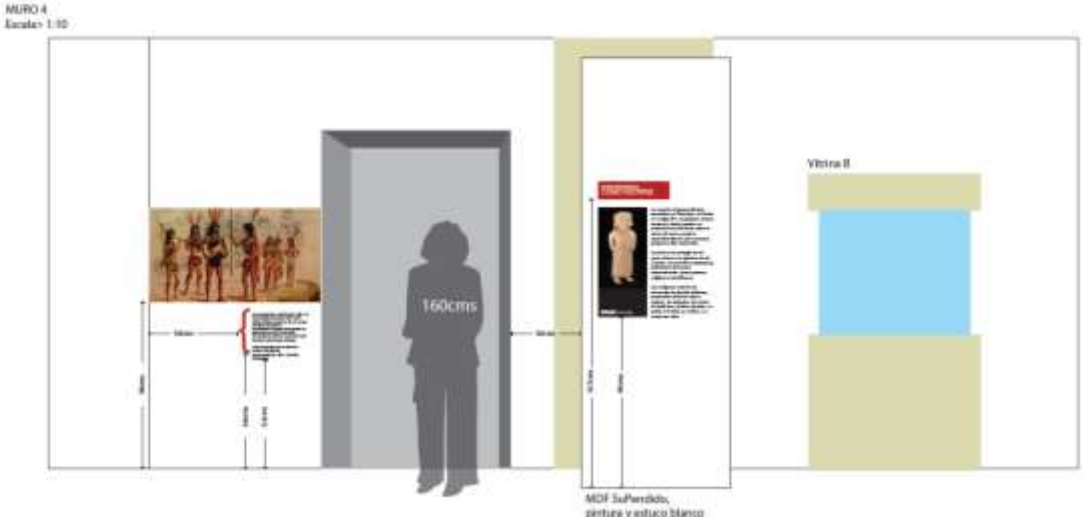
5.2. Segunda etapa del diseño

Para la tercera etapa del diseño la curadora de la exposición y la directora del museo decidieron reducir el diseño gráfico al mínimo, por lo cual se propuso un diseño mucho más focalizado en las fichas y en los textos de sala. Para ello se contempló un uso más austero de las tipografía tanto en su forma como en su tamaño. Los textos se redujeron mucho más en comparación a las primeras etapas de diseño y se propuso un módulo interactivo para los sellos, donde los visitantes podrían decorar, con motivos precolombinos, siluetas en blanco. Esto con el fin de que entendieran la interacción entre los diseños indígenas y la corporalidad.

Se reelaboró el proyecto museográfico con la reubicación de las vitrinas y las nuevas condiciones de color, que por afectaban las condiciones de luminosidad de la sala, ya que no existía una manera de focalizar la luz debido a la abundancia del color blanco en el espacio.

Se propuso además la abstracción de varios diseños de sellos que serían exhibidos en la sala para ser utilizados en el diseño museográfico. Dichas abstracciones se usaron como módulos para acompañar gráficamente a los textos de sala.

Pese a que se sugirió, en razón al percentil promedio del visitante y de la misma proxémica del espacio, que los textos estuvieran en lugares visibles y accesibles pero encuadrados en el espacio, la curadora y la directora los ubicaron según su parecer, en una forma más relacionada con la idea de que el texto debía estar, a la relación que dicho texto debía sostener con las piezas de la exposición.



Diseño museográfico en la versión 3.0 del proyecto, donde se prescindió del color.

Entrega de resultados

Ya en el mes de julio, es decir el último mes antes de la inauguración, se procedió a la finalización del diseño. Para ellos los archivos fueron empaquetados en alta resolución, incluyendo los *plotter* de corte, el mapa de 3 x 3 metros y las fichas técnicas. A esto se sumó los planos técnicos de la sala y los planos técnicos de la museografía (ver anexos). Lo cual se le envió a la directora del museo para el contacto con un impresor y un equipo de montaje.

Desde el inicio del contacto institucional se había aclarado con el personal del museo la idea de finalización del proceso de renovación museográfica solo en la última etapa de diseño, es decir en la entrega de archivos finales para impresión con los respectivos planos de montaje, esto debido a la poca información que el museo brindó sobre los rubros disponibles para las dos etapas faltantes del proyecto; producción y montaje. Sin embargo los miembros del grupo colaborativo de la maestría apoyaron el montaje en la parte luminotécnica, de audio y video y del montaje de vitrinas, entre otras.

La exposición fue inaugurada en la segunda semana de agosto. Muchos de los elementos museográficos no pudieron estar para la fecha, pese a que los archivos finales de los mismos fueron entregados con un mes de antelación. Sin embargo la sala se presentó de una manera más organizada, mucho más limpia (con las implicaciones que veremos más adelante en términos de comunicación y diseño) y con un nuevo guion, que gracias a las piezas y su importancia, logran brindar más pistas sobre la importancia del traje indígena y de cómo los grupos humanos se relacionaban con su cuerpo y la decoración del mismo, es un punto de vista que tal vez el museo no tenía antes de la renovación museográfica, ya que primaba lo colonial y lo republicano como explicación del traje en el territorio colombiano, sin embargo el mensaje pudo haber sido transmitido de una mejor forma.

Actividad	**MAR**				**ABR**				**MAY**				**JUN**				**JUL**				**AGO**				**SEP**			
Revisión de guión																												
Primer propuesta																												
Conceptualización identidad gráfica																												
Segunda entrega																												
Diseño Espacial																												
Diseño gráfico																												
Tercera entrega																												
Entrega de archivos finalizados																												
Apertura Sala																												

Cronograma del proyecto

Una mirada en retrospectiva

El proceso, debido a la premura del tiempo, se dio sin una planeación seria desde su gestación. A esto se sumó que la llegada del equipo de la maestría ocurrió cuando el proyecto ya había avanzado tanto en su parte curatorial como en la idea que el personal del museo tenia de la exposición. Esto evitó que el equipo de la maestría pudiera influir en la idea central que el museo quería comunicar y pese a que se intentó, de alguna manera a través del diseño museográfico, el redireccionamiento del discurso, el personal del museo fue bastante recalcitrante en su posición y poco se pudo hacer para una verdadera estructuración de la sala, a nivel museológico y museográfico.

Como ya citamos en el primer capítulo de este trabajo una exposición es ante todo un hecho comunicativo y está en una premisa que se aplica al proceso mismo del diseño, pues la idea de comunicar es la idea que constituye el diseño en sí. En este sentido podríamos decir que la función comunicativa de una exposición y el diseño que la configura (entendiendo diseño en todos sus niveles; gráfico, tridimensional, espacial, multimedia, etc.,) están directamente relacionados.

Los manuales aconsejan que el diseño se debe dar en tres etapas, la primera de ellas es la conceptualización inicial, en la cual se realizan los primeros acercamientos espaciales, los recorridos y los primeros planos. En la segunda etapa, la del diseño detallado, y por último la finalización del diseño con respecto al espacio como tal. Este proceso en parte se dio como lo plantea (Lord, Dexter y Martin. 2012; 95)

Sin embargo el proceso de diseño está suscrito a un proceso más grande que es el de la gestión misma de la exposición, el cual según Barry Lord y compañía debe

empezar con un *curatorial brief*[9], que podría interpretarse como un informe curatorial el cual se decantará en la lista de objetos y recursos que harán parte de la exposición (Lord, Dexter y Martin. 2012; 93). Para el caso del Museo de Trajes Regionales el primer elemento, el *Brief* Curatorial, fue elaborado juiciosamente por la antropóloga del museo, sin embargo no hubo un proceso de decantación serio que conllevara a un documento más avanzado con miras en el diseño de la exposición, es decir a un guión museográfico.

Este cortocircuito produjo que la exposición no contara con objetivos de comunicación, una asignación de relaciones entre los objetos de la colección y los recursos museográficos, modos de interpretación, proyección de experiencias, entre otros puntos vitales para la etapa de planeación de una exposición (Lord, Dexter y Martin. 2012; 94).

En este sentido, tal como nos explica Dernie, la exposiciones en la actualidad tienden de manera explica a focalizarse en su audiencia (2006, 13), tal vez una manera más similar a los procesos del mercadeo y la publicidad, que casualmente, inician con un *brief* detallado de a quien se dirige una campaña o un producto. Para nuestro caso en cuestión tal identificación de la audiencia no se dio, a diferencia del proceso de *Saberes de Pupuña* en el cual se había identificado de manera más clara a los niños como público objetivo. Lo que conllevo esta falencia fue que el diseño se realizó sin el usuario en la cabeza. Por lo cual el proyecto en sí no le apuntaba a ninguna parte, y el mensaje que se quería comunicar no estaba estructurado.

A esta no identificación de un público objetivo claro se sumó la subutilización del diseño, es decir, el diseño gráfico y museográfico fue tomado como una

[9] Brief es un término mucho más usado en el mercadeo y la publicidad y refiere al informe que se hace tanto del producto que se pretender diseñar o comercializar, del cliente que lo desea producir y el público objetivo.

característica poco relevante en el contexto de una exposición. Dernie nos vuelve a recordar la importancia del diseño como constructor de experiencias:

> *As a development of narrative practice, experience design builds context out the display object or product with the aim of enganging the visitor at an emotive level and in so doing attaching a personal memory to the experience of the visit* (Dernie, 2006, 14)

La experiencia en la exposición, ya montada, resulto mínima al no existir atmosferas o acciones, denominadas *Design idioms* por Monti y Keene (2013), que pudieran dar al visitante variaciones de ritmo en recorrido o dar énfasis en ciertos elementos de la muestra. Si bien estas acciones y atmosferas fueron propuestas en el diseño museográfico inicial (ver anexos), el personal del museo decidió dar primacía al color blanco, reduciendo y anulando, incluso, los títulos de las zonas de la exposición, lo cual desestructura un recorrido o un orden temático que puede servir al visitante para que la información que se le transmite este organizada, esto no contribuía en el objetivo de cambiar el enfoque museográfico del museo para ponerlo en consonancia con el momento actual de la museología.
Según Monti y Keene (2013) el color complementa y estructura la integridad del mensaje de una exposición. Además de ello por medio del color se puede atrapar la imaginación de la gente ya que el color logra enviar mensajes psicológicos a la emocionalidad del visitante. Si contrastamos este punto de vista con la ausencia clara de color en el resultado final de la exposición diremos que no hay ninguna emocionalidad que se juego en la exposición, sino que quedo planteada como un recorrido plano donde solo debe importar la contemplación de las piezas. ¿Qué dificultad ofrece esto?

En la búsqueda por no opacar las piezas, la curadora y la directora del museo, decidieron eliminar cualquier color que pudiera afectar el protagonismo de estas, sin embargo lo que se logro fue una especie de descontextualizacación de los

elementos y su exhibición como elementos de arte más que como elementos etnográficos. Al minimizar el diseño y la interactividad los objetos etnográficos quedaron sin el contexto, que a través del diseño, explicaba mucho del uso ceremonial y cosmogónico de estos elementos. Con esto nos remontamos a aspectos tocados en el capítulo anterior y que tienen que ver con el *cómo* se exhibe lo indígena en el museo y hasta qué punto se descontextualiza al usar las piezas en un espacio acético, frio y estéril. Este tipo de presentación, propia del museo de arte, termina por alejar al visitante del objeto, precisamente por no crear ningún tipo de atmosfera que conlleve alguna relación emocional del visitante y la exposición, lo que nos remite al modelo positivista del museo donde solo el objeto (documento) importa para a lectura de pasado o del presente.

La aparente resistencia a un diseño museográfico más arriesgado no es solamente un capricho personal o un hecho coyuntural, sino que refleja cómo funciona el modelo de gestión propio del museo. Como veíamos al inicio del capítulo, el museo representaba la concepción personal de su fundadora y su relación con su vida académica. Esta visión no quedo interrumpida cuando Edith Jiménez dejo el museo ya que al continuar en la dirección su hija esta personalidad del museo se mantenía por los fuertes lazos sentimentales que representaban para la nueva directora. En este sentido, estéticamente hablando, el museo debía seguir siendo el museo que quería su fundadora, lo cual se mantiene a la fecha. Este modelo de gestión, basado en la emocionalidad y los lazos familiares, tiene como problema su difícil actualización y cuestionamiento, lo cual, como en el caso del Museo Nacional, es vital para la concepción nueva del museo, en relación con las nuevas necesidades de los visitantes. Remitiéndonos al Museo Nacional, que inicio su etapa de modernización justamente con el cambio de una directora vitalicia, hay que tener en cuenta que la persona que llego, Emma Araujo de Vallejo, no tenía ninguna responsabilidad emocional con el antiguo modelo de gestión, lo cual la liberó, a ella y al museo, para hacer lo que

más creyó conveniente e pos de la actualización de la institución. Sin embargo esto no sucedió en el Museo de Trajes.

Lo anterior no demerita la gestión de Edith Jiménez y de su hija, que han logrado mantener un proyecto museal pese a una condiciones presupuestales muy difíciles, sin embargo nos plantea una situación que tiene que ver con los museos universitarios y su génesis, la cual como leíamos en el segundo capítulo, para el caso de la Universidad Nacional, está ligada a unos académicos que con gran esfuerzo crean proyectos de colecciones o museos y que los mantienen según sus conceptos y necesidades científicas o académicas, muchos museos a la muerte de estos personajes, como el caso del Museo de Ciencias Forenses, desaparecen, otros luchan por mantenerse vigentes.

Lo que se intentó con este proyecto de renovación museográfica no fue otra cosa que intentar aplicar lo que con éxito se estaba aplicando desde la Dirección de Museos, que no es otra cosa que la renovación museológica de colecciones importantísimas para el país, pero que por su resistencia al cambio, no llegan de manera adecuada a los públicos contemporáneos, mucho más cambiantes y complicados que los de los siglos anteriores.

Conclusiones generales

Este trabajo, con sus tres componentes, pretendía la descripción de tres procesos expositivos desde los cuales se pudiera conocer tres diversos modelos de gestión museológica y museográfica. Como metodología se pensó en que cada institución museal está situada en un contexto especifico, desde ese contexto el museo propone su modelo de gestión el cual se ve reflejado en las exposiciones que implementa. Por lo cual se toma la exposición como objeto de análisis final entendiendo que la precede un modelo de gestión especifico, es decir un modo de pensar la museología, y que dicho modelo está situado en una institución específica y en un contexto temporal, intelectual, político y social especifico.

Con este método podremos concluir que las tres exposiciones y sus instituciones gestoras nos transmiten un mensaje específico que da pistas sobre lo que dichas instituciones proyectan como identidad nacional o como idea de nación. Esto se hace entendiendo a exposición como un hecho comunicativo, como un discurso estructurado como lenguaje a partir de unos códigos propios, un campo donde las identidades se enfrentan se complejizan o se sintetizan y que en ultimas representa un espacio de conflicto, ya sea de poder como de sociedad. Este conflicto se expresa en la acción selectiva de la memoria y de su uso para la construcción de relatos, que cruzados con las experiencias de los sujetos, dan por resultado la construcción de una historia activada políticamente.

Volviendo a los modelos de gestión diremos que, para el caso del Museo Nacional, se entiende un museo con un contexto especifico claro, en dos hechos; la Constitución política de 1991, la cual configura la necesidad de una ciudadanía pluricultural basada en la inclusión social, y por otra parte un panorama de posconflicto, en el cual el poder actual se juega todo su capital político en un

proyecto ideológico que busca la agrupación de todas las fuerzas políticas en pos de la unidad nacional[10]. Si bien este contexto es el mismo en el que se sitúa casi toda la vida nacional este varía según las problemáticas de cada museo. El contexto en el que se mueve, o movía la Dirección de Museos y Patrimonio Cultural y el SPM como proyecto, era el de un patrimonio académico atomizado, difuso y fragmentado según fronteras intelectuales e institucionales que no permitía su configuración para ser accesible a una numerosa comunidad académica ni mucho menos al resto de la sociedad. Ese contexto se sumaba a una desinstitucionalización del patrimonio y de los museos universitarios. Por su parte el Museo de Trajes Regionales, también situado en el contexto de museo universitario, propende de cierta libertad que se traduce en abandono administrativo y más que contextualizado se caracteriza por cierta descontextualización de los debates propios de la museología pese a su privilegiada situación geográfica y cierta estabilidad que le da posibilidades de crear proyectos de largo aliento. Esta estabilidad se tradujo en quietud debido a que la administración del museo depende de lazos familiares más que de lazos académicos o profesionales.

Estos tres contextos, no son exclusivos, y no solamente afectan a cada institución, por el contrario los tres los viven, tanto la idea del posconflicto, como la de un panorama difícil para el sector cultural, sin embargo cada uno se desenvuelve según un escenario que le es más propio.

En dichos contextos se desenvuelven tres modelos de museología con diferencias y similitudes, por una parte un Museo Nacional de carácter histórico que debe reconfigurarse tanto para la nueva constitución como para la posibilidad de posconflicto, y que sin embargo debe mantener todo su peso histórico y su

[10] Los proyectos de unidad nacional, como el de Juan Manuel Santos, no son nuevos en el país, gobiernos como el de Olaya Herrera y Mariano Ospina Pérez se la jugaron por agrupar las fuerzas políticas contrarias para absorberlas y por ende anularlas. Dichos proyectos buscan la reconciliación política generalmente después de procesos de violencia.

naturaleza historicista la cual se refleja en un modelo de gestión de las exposiciones basado en la fortaleza de sus colecciones, sobre las que recae la idea de ser poseedoras de la idea de nación y de su memoria. El modelo es un modelo centralista, que refleja en parte la idea de museo nacional que hereda de la época de la Regeneración, y que pese a sus intentos de modernización, sigue configurándose bajo la idea de museo como edificio guardián de la memoria nacional.

Diferente al modelo que se intentó construir en la Universidad Nacional, la cual también carga con un peso histórico pero que debido a su naturaleza académica no tiene la responsabilidad de sintetizar la nación sino de problematizarla. Este modelo buscaba la descentralización del patrimonio a través de la idea, madurada en seis años, de la gobernanza cultural, que a diferencia de la centralizada en una sola institución o edificio, propendía por la generación de lazos institucionales en pos de exposiciones o eventos culturales que beneficiaran a la mayor cantidad de actores de la universidad y del sector cultural en general. Este modelo se proyectó de manera geográfica para cubrir gran parte del territorio nacional, e incluso internacional, a fin de crear relaciones entre diversas regiones que tienen su propia versión de identidad nacional.

Por su parte el Museo de Trajes Regionales está organizado bajo un modelo de gestión independiente, pero a su vez aislado y que busca más que un quehacer museológico un quehacer antropológico (entendido como disciplina y no como forma de pensamiento) y etnográfico. El modelo está basado en la conservación del modelo original pensado por su fundadora y que se sostiene debido a los lazos emocionales y familiares de los que se desprende su desarrollo institucional. Su fin no es la síntesis de la nación sino la visibilización de la rica cultura material nacional, tanto indígena como criolla, representada en un material específico que es el textil. Su modelo es aún tímido y no busca arriesgarse a salirse de la zona segura en la que se ha mantenido los últimos 30 años.

Las exposiciones, como reflejo de un modelo de gestión y, según varios autores ya citados, fin último de un museo o de un proyecto museal, nos permiten ver como dichas instituciones configuran un relato para sus usuarios y como intentan comunicar una idea. En el caso del Museo Nacional, sobre el cual ya se ha dicho bastante, tenemos una exposición insignia que busca reflejar lo que será un museo nacional del futuro. Este modelo crea una exposición de naturaleza endógena, es decir, donde se configuran los elementos según la necesidad de transmitir una idea de nación especifica. Este relato, que puede parecer desarticulado, comunica la necesidad de sintetizar, desde los objetos, la idea de nación, que aparece dispuesta como un discurso dialectico en positivo y que deja por fuera muchos elementos que no se consideran históricos o eruditos, inaceptables en la versión de historia oficial que nos desean trasmitir, más enfocada en el siglo XIX que en el XXI aunque con necesidades propias de este tiempo. Su visión de historia es aún positivista y pese a que intenta reflejar los conceptos de la Nueva Historia estos se quedan solo en la configuración de un relato poco articulado y muy confuso que no cuestiona la identidad nacional, como sería necesario entendiendo la posmodernidad, sino que la busca encerrar legitimarla, con ello legitimando el poder al cual el museo, en ultimas, representa.

Para el caso de *Saberes de Pupuña*, tenemos el resultado del modelo de gobernanza cultural, una exposición que pone a trabajar a varias instituciones y dependencias de la universidad en pro de un objetivo común, la visibilización de la cultura amazónica a través de un pequeño fruto y de todo lo que este encierra. La exposición configura un relato a través de los objetos, pero más allá de ellos, de las ideas, es decir, la muestra podría prescindir de las piezas y seguiría manteniendo un relato coherente (de hecho esto sucedió los últimos meses de la muestra) porque lo que comunica no es una colección o la reunión de varias, sino una idea pequeña en comparación de todo el increíble mundo amazónico. Esta concepción de que una idea pequeña puede revelar mucho sobre una cultura, un tiempo o un espacio, es propia de la microhistoria, la cual sería una metodología en la que esta exposición podría ser enmarcada. La identidad nacional así es

complejizada, no sintetizada, no busca la definición de lo colombiano, pero tal vez si de lo amazónico, como ya mencionamos estas son las falencias de la exposición, la no diferenciación de las diversas culturas amazónicas sino el intento de agrupación a través de un ritual, y la no consulta de los protagonistas de la exposición en la etapa de su gestación como proyecto museográfico. Pese a ello la exposición refleja un modelo más complejo de la museología, que si bien tiene miradas al pasado no se concentra en su objeto de estudio como si residiera en ese pasado, sino como algo actual y que por complejo y extraño pone en duda una idea de nación definible o limitada.

Por último, en el caso de la renovación de la sala del Museo de Trajes Regionales, tenemos precisamente el reflejo de un modelo de gestión aislado y estático, que buscó no arriesgarse en lo museográfico. Esta comodidad se reflejó en la presentación “normal” de los objetos, los cuales son el único elemento narrativo de la exposición ya que son estos los vestigios desde los cuales se interpretan un mundo que no parece tener conexiones con nuestro presente, sino que se dibuja remoto e incluso perdido. Al presentar un mensaje de manera clásica lo que se crea es un espacio estéril, que no genera empatía con el visitante y que no cuestiona nada de él o de su identidad como colombiano.

Más que un modelo historiográfico que alimente la exposición tenemos un modelo antropológico, no logra ser etnográfico, que busca la agrupación de las piezas y su exhibición de la manera más limpia posible.

Las tres exposiciones proyectan, cada cual a su manera, una idea de nación que se podrían resumir en dos tipos de nación, la sintetizada, a la cual apelan el Museo Nacional y el Museo de Trajes Regionales, y la compleja, que se podría ver en la exposición de *Saberes de Pupuña*. Tal vez la idea de una identidad nacional sintetizada, que se pueda configurar, asimilar y defender, es una obligación que cree tener el Museo Nacional por encima de las otras dos instituciones, la

pregunta que valdría la pena volver a formular es si el museo debe cargar con esa necesidad. Así como la historia, gracias a su constante crisis, se despojó del yugo de la verdad, y se aceptó como subjetiva, como constructora de relatos que más que la verdad buscan la explicación y generar diversos puntos de vista, el museo debería pensar que el pasado esta periodo, en primer lugar, y que las identidades en nuestro tiempo son mucho más complejas que un territorio, una lengua o una religión, y que por ende el museo ya no se puede levantar con la bandera de ser el guardián de la nación o de la identidad. Tal vez eso permitiría hacer una museología menos arrogante y más sincera, incluso humilde y no por ello menos rigurosa, atractiva e inclusiva.

Referencias

Entrevistas

Alexander Portilla, coordinador del área de museografía del SPM. 28 de octubre del 2015.

Elsa Bedregal, coordinadora área de conservación del SPM. 20 de octubre de 2015.

Patricia García, Profesional de apoyo proyecto de estudio de públicos, sala Memoria y Nación. Museo Nacional de Colombia. Septiembre 30 de 2015.

Yamile González, coordinadora del área de desarrollo institucional del SPM. 25 de octubre de 2015.

Yaneth Mora, profesional proyecto Gobernanza Cultural del SPM, 2014, museóloga Museo Nacional de Colombia. 18 octubre de 2015.

Bibliografía

Aguirre, A. (2015) *"¿Por qué es importante la memoria histórica en Colombia?"* En: Revista Nova et Vetera, Universidad del Rosario, Bogotá.

AllEvets (2014) Talleres de etnobotánica y ecología, Bogotá, Url: http://allevents.in/bogota/talleres-de-etnobotánica-y-ecología/1498697817032528

Amato, P. (2004) Proyectar un museo. Roma: Instituto Italoamericano.

Amazonas2030 (2015) Monitoreo de medios. Bogotá. Url: http://www.amazonas2030.net/monitoreo-de-medios/page-304

Anderson, B. (1983) *Comunidades imaginadas*. *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Mexico: Fondo de Cultura Economica.

Boelitz, L. V.(2008) "O Museus dos povos Indígenas do Oiapoque – Kuahí". En: Oliveira Bruno, Maria Cristina y Felipini Neves, Katia Regina (coords.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: Propostas e reflexões museologicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingu, Universidade Federal de Sergipe.

Bravo, A. (Comp.) (2000) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: ManantialSRL

Caracolradio.com (2014) Entretenimiento. Bogotá. Url: http://caracol.com.co/radio/2014/04/29/entretenimiento/1398757140_199727.html

Castell, E (2014) "*El modelo de gestión de patrimonio y museos, SPM 2007-2014*" En: Boletin SPM No. 6. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

Castell, E. (2010) "Los museos y colecciones museográficas de la Universidad Nacional de Colomba: una aproximación a la gestión de un patrimonio cultural difuso" En: *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y*

los museos universitarios en américa latina y el caribe. Bogotá: Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia.

Castell, E. y Colon, L.C. (2003) Museo y ciudad, teatros de la memoria. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo Alcaldía Mayor de Bogotá.

Consejo Superior Universitario (2005) Acuerdo 11 de 2005. En: Diario Oficial No. 45.865 del 31 de Marzo. Disponible en web: http://www.legal.unal.edu.co/sisjurun/normas/Norma1.jsp?i=35137

Constitución Política de Colombia (1991)

De Certau, M. (1978) *La Escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Dernie D. (2006) *Exhibition Design*. Reino Unido: Laurence King

Díaz Balberdi, I. (2008) La memoria fragmentada. Madrid: Trea.

Diazgranados, C. (2015) "*Los libros de visitas, herramientas para conocer los públicos*" Trabajo final para optar al título de Magister en Museología y Gestión del Patrimonio" Bogotá: Documento inédito- Universidad Nacional de Colombia.

El Nuevo Siglo (2014) *Cultura peruana congelada en la lente*. Bogotá. Url: http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/4-2014-cultura-peruana-congelada-en-la-lente.html

El País (2014) *Imperdibles de la feria del libro*, Cali: El País, Url: http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/imperdibles-feria-libro-bogota

Fentress J. y Wickman C. (2003). *Memoria social*. Valencia: Cátedra - Universidad de Valencia

Fernandez, A. (2014) "Museología del futuro" En: El Nuevo Siglo, Viernes 19 de septiembre. Bogotá.

Fondo de Cultura Económica (2015) Agenda. Bogotá. Url: http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=62923

Gascón, D. (2015) *Entrevista con Tzvetan Teodorov.* En: Lecturas. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo

Gellner, E. (1988) *Naciones y Nacionalismo*. Madrid: Alianza

Guelke L. (1986) *Historical understanding in geography, An idealist approach*. Reino Unido: Universidad de Cambridge.

Guerra Curvelo, W. (2001) “Del exotismo a la autonomía. Los pueblos indigenas y los cambios en los conceptos de identidad, patrimonio y museo*”*. En: Lopéz F. y Segura M. (Coord.) *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Hernández F. y Rumplio, X. (2009) “*Interactividad didáctica y museos”.* En: *Enseñanza en ciencias sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona

Hernández Hernández, F (2010) *Los museos arqueológicos y su museografía*. Madrid: Trea

Hernandez, B. (2012) “Entre los límites de la representación y la construcción de ciudadanía, la nueva museografía del Museo del Caribe” En: Jaramillo, L. y Salgar, M. (Ed.) *Los teatros de la memoria*. Bogotá: Universidad de los Andes.

HJCK (2014) *La riqueza y diversidad cultural del Perú en siete exposiciones*. Bogotá. Url: http://www.hjck.com/agenda/la-riqueza-y-diversidad-cultural-del-peru-en-siete-exposiciones/20140429/nota/2199917.aspx

Hooper-Greenhill, E. (1994) *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Asturias Teas

Hooper-Greenhill, E. (2007) “Education, pomodernity and the museum”. En: *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. En: Simon J. Knell, Suzanne MacLeod, Sheila Watson. (ed.): Londres. Taylor & Francis.

Iniesta, M (2006) “*Àgores "Glocals". Museus per a la mediació: història, identitats i perplexitats*” En Mnemòsine: revista catalana de museologia, Nº. 3, Barcelona

Instituto amazónico de investigaciones científicas SINCHI. (2014) Url: http://www.sinchi.org.co .

Instituto Colombiano de Cultura y Ministerio de Educación (1979) Los museos en Colombia diagnóstico de la situación actual. Bogotá.

La Republica (2014) *Cultura peruana congelada en la lente*. Bogotá.

Lacan, J. (1965) El sujeto, el otro y la alienación, Madrid: Paidos.

Landold, G. (2005). *El ojo que cuenta, mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente*. Lima: Íkam

Libro de visitantes exposición *Saberes de Pupuña*. (2014-2015) Archivo Dirección de Patrimonio Cultural. Claustro de San Agustín. Bogotá.

López Barbosa, F. (1994) Manual de montaje. Bogotá: Museo Nacional de Colombia

López Rosas, W. (2010) “Los museos de la Universidad Nacional de Coombia: desde el margen institucional a la construcción de institución” En: *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en américa latina y el caribe.* Bogotá: Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia.

López Rosas, W. (2013) *Museos en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia*. Bogotá: Dirección de Museos y Patrionio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

López Rosas, W. (2015) *Emma Araújo de Vallejo, sutrabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Maestria en Museoogía y Gestión del Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

Lord B., Dexter G., Martin L. (2012). *Manual of Museum Planning: Sustainable Space, Facilities, and Operations*. EEUU: Altamira Press.

Lord, B. y Piacente, M. (2014) *Manual of museums exibithions* Londres y Nueva York: Routledge

Lowenthal D. (1997) "History and Memory" En: *The Public Historian*,*Vol. 19, No. 2*. California: Universidad de California, Press National Council.

Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal Universitaria

Manent, M. (2007) *What is the nation?.* En: The intercollegiate Review. EEUU

Merinan, M. C. (2004) Historiografía aplicada a los museos virtuales del Holocausto. Bogotá: Universidad de los Andes – Documentos CESO.

Montti, F. y Keene, K. (2013) *Museums and silent objects: Designing Exfective Exhibitions*. EEUU: AshGate

Mora, Y (2014) "Claustro de San Agustín, un lugar para vsitar" En: De ti habla la historia. Bogotá: El Espectador Blogs. Url: http://blogs.elespectador.com/detihablalahistoria/2015/01/25/claustro-de-san-agustin-un-lugar-para-visitar/

Morales, N (2014) “El nuevo viejo museo” en: Revista Arcadia. Disponible en web: http://www.arcadia.com

Muñoz, Md. P. (2013) “Edith Jiménez de Muñoz: manos que nunca descansaron” En: Baukara 3 Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina, Bogotá.

Museo Nacional (1999) *Museo, Memoria y Nación: misión de los museos nacionales para la construcción de ciudadanos del futuro.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Museo Nacional de Colombia (2014) *Memoria y nación, primera sala renovada.* Disponible en web: http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/permanentes/segundo-piso/Paginas/7.aspx Consulta: 30 de agosto de 2015

Notiamerica (2014) El Pijuayo, el fruto que esconde los saberes de la amzonia. Url: http://www.notimerica.com/cultura/noticia-pijuayo-fruto-esconde-saberes-amazonia-20140708112136.html

Páez Escobar, G. (20111) Teresa Cuervo: una lección palpitante. Bogotá: Url: http://www.gustavopaezescobar.com/site/2011/11/10/teresa-cuervo-una-leccion-palpitante/

Página 10 (2014) EL chontaduro del conocimiento ancestral y cultural, Bogotá. Url: http://pagina10.com/index.php/vida-hoy/item/5858-el-chontaduro-fruto-del-conocimiento-ancestral-y-cultural#.ViEbm8uxsuc

Pemán, U., (1993) *Personalidad, Socialización y comunicación, El Pensamiento de George Herbert Mead*. España: Libertarias Prodhufi

Perez, C. (2011) “Formas de hacer historia, entrevista a Julio Arostegui” En: Goliardos, No XV. Bogotá: Departamento de Historia Universidad Nacional de Colombia.

Perú.com (2014) Feria del libro de Bogotá, Lima. Url: http://peru.com/estilo-de-vida/cultura/feria-libro-bogota-peru-presenta-7-exposiciones-fotos-noticia-248029

Pina, G (2000) Sobre la Organización intelectual de los museos. Documento de trabajo proporcionado en clase de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Reátegui Carrillo, F. (2009) “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”, En: Recordar en conflicto; iniciativas no oficiales de memoria en Colombia. 2009. Unión Europea y Centro Internacional para la Justicia Transicional. Bogotá.

Renan, E. (1882) “¿Qué es una nación?” En: Bravo, A. (Comp.) (2000) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: ManantialSRL

Rico, J. (2008) La caja de cristal, el nuevo modelo de museo. Madrid: Trea

Robayo, M.V. (2014) “Repensar el museo” En: Lecturas dominicales. Bogotá: El Tiempo.

Rodríguez, V. M. (1998) “La fundación del Museo Nacional de Colombia. Ambivalencias en la narración de la nación colombiana mdoerna”. En: Nomadas 8. Bogotá: Universidad Central

Rojas, C (2014). *Cuadernos de Museografía 2.0; Saberes de Pupuña*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

Roppola, T. (2012) *Designer for the museums, visitor experience*. Reino Unido: Routledge

Rullicki S. y Cherny M. (2007) *CNV comunicación no-verbal*. Buenos Aires

Santacana, J y Martín, C. (2010) Manual de museografía interactiva. Madrid: Trea

SPM (2009) Portafolio de Servicios. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

SPM (2010) Boletín SPM No. 2, Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

SPM (2010) Programador No 12. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

SPM (2010) Programador No 9. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

SPM (2011) Programador No 13. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

SPM (2012) Boletín SPM No. 6, Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

SPM (2014) “Colombia en los Tiempos de la Gran Guerra” En: programador No 26. Bogotá: Dirección de Museos y Patrimonio Cultural Universidad Nacional de Colombia.

Tall. E. (1956) *The slinece lenguaje*. EEUU: Anchor

Ulpiano, T. (1993) “A problemática da indetidade cultural nos museus” En: *Anais do Museu Paulista*. Nova Serie. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo

Van Dijk, T. (1980) *La noticia como discurso, comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidos

Vasconselos, C. (2007) “Los retos de la actuación educativa en los museos” En: *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en américa latina y el caribe.* Bogotá: Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia.

Von Helder, G. (1784) *“*Genio nacional y medio ambiente” En: Bravo, A. (Comp.) (2000) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: ManantialSRL

WRadio (2014) Saberes de pupuña, el chontaduro en la Amazonia. Bogotá. Url: http://www.wradio.com.co/noticias/sociedad/saberes-de-pupuna-el-chontaduro-en-la-amazonia/20140430/nota/2202750.aspx

Yllia, M. E. (2009). “De la maloca a la galería; la pintura sobre llanchama de los boras y uitotos de la Amazonía peruana” En: *Mana Tukukuq Illapa*. Lima: Universidad Ricardo Palma

Zubiaus, F. (2004) Curso de museología. Madrid: Trea

Anexos

1. Repuesta de aprobación del comité asesor de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio a la solicitud de homologación del componente de práctica.

2. Proyecto museográfico “Sala Prehispánica” Museo de Trajes Regionales versión 1.0

3. Proyecto museográfico “Sala Prehispánica” Museo de Trajes Regionales versión 2.0

4. Proyecto museográfico “Sala Prehispánica” Museo de Trajes Regionales versión 3.0

5. Carta de satisfacción del Museo de Trajes Regionales