



MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

# Cuadernos DE curaduría

BOGOTÁ, COLOMBIA. ISSN 1909-5929 MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA | 2022

**conte-  
nido**



## cues- tiones de museo

**Para una participación  
plenamente posible:  
el Modelo Contextual  
de Aprendizaje como  
herramienta para acercar  
los museos a sus públicos**

Libardo Sánchez Paredes  
Daniel Castro Benítez

[10]



**La memoria al  
servicio de la vida  
¿Cómo y para qué  
sostener un museo  
de base comunitaria?**

Rayiv David Torres Sánchez

CURADURÍA DE ETNOGRAFÍA

[36]



## patrimo- nio en estudio

**Un Grammy Latino  
en el Museo Nacional  
de Colombia**

María Camila  
Martínez Velasco

CURADURÍA DE HISTORIA

[66]



**Un virrey inventado:  
la identificación de  
un retrato del Museo  
Nacional de Colombia**

Santiago Robledo Páez

CURADURÍA DE HISTORIA

[88]





Joaquín Gutiérrez - atribuido  
**Sebastián de Eslava**

S. XVIII  
Óleo sobre tela  
123 x 94 cm  
Museo Colonial, reg. 03.1.101

---

# Presentación

---

Este nuevo número de *Cuadernos de Curaduría* presenta el resultado de cuatro trabajos realizados por los equipos de investigación del Museo Nacional en las áreas de Historia y Etnografía.

Rayiv Torres Sánchez, investigador de la Curaduría de Etnografía, nos ofrece un artículo que aborda las experiencias de los museos comunitarios y su tratamiento de la memoria local. Específicamente, en su texto se documenta el trabajo realizado desde hace varios años por distintas instituciones y actores sociales en el proyecto Co-Laboratorio de Creación y Memoria La Esquina Redonda, cuyas labores se llevan a cabo en el sector conocido como el “Bronx”, una zona de Bogotá atravesada por múltiples conflictos y problemáticas sociales. El artículo muestra cómo la curaduría participativa y la ampliación de los campos de circulación cultural pueden ser estrategias adecuadas para promocionar, en sectores vulnerables de nuestras sociedades, la inclusión social y la reducción de daños luego de experiencias traumáticas.

Por su parte, Santiago Robledo Páez, investigador de la Curaduría de Historia, presenta en su artículo un interesante análisis que pone en entredicho la identificación de una pieza que hizo carrera en el Museo desde mediados del siglo pasado y que, como demuestra Robledo, no tuvo una sólida sustentación histórica. Sobre la base de un juicioso análisis documental, en este artículo veremos cómo la obra catalogada como “un retrato del virrey de la Nueva Granada Antonio Amar y Borbón” alcanzó progresivamente tal identificación y a partir de qué razones habría que desestimar su precisión y fundamentos históricos.

En esta ocasión, Camila Martínez y Libardo Sánchez, dos investigadores que hicieron parte del equipo de la Curaduría de Historia del Museo hasta hace poco, y Daniel Castro Benítez, exdirector del Museo Nacional y una de las personas que impulsó la actual época de nuestra revista, nos ofrecen una muestra de su trabajo académico. Por un lado, Martínez nos presenta un estudio sobre el Grammy Latino otorgado a la agrupación Aterciopelados en el 2001. Se trata de una pieza histórica legada en el 2002 al Museo Nacional por dos miembros de este grupo de rock bogotano y que hace parte del patrimonio de todos los colombianos. En el artículo se presenta el contexto de esta pieza, que constituye un antecedente importante del ingreso de la cultura popular y juvenil en las colecciones del Museo, y el sentido que tiene su presencia en los

acervos de esta institución y los imaginarios que remueve con ello. Por otro lado, Sánchez y Castro nos brindan en su artículo una perspectiva sobre los procesos educativos que acaecen en los museos, a partir de una presentación del Modelo Contextual de Aprendizaje propuesto por los museógrafos John Falk y Lynn Dierking, el cual cumple un papel fundamental en la investigación de públicos. En este texto se pone de relieve cómo este tipo de estrategias contribuyen a la consolidación de la función social de los museos y se muestra cómo se ha implementado esta propuesta museográfica en el contexto colombiano. Con la publicación de estos dos artículos de antiguos investigadores de la Curaduría de Historia y de nuestro anterior director del Museo, quisiéramos destacar el trabajo de todos los colaboradores que nos han acompañado en estas páginas y en este proyecto editorial e investigativo del Museo Nacional.

Esperamos, como es usual, que este nuevo número de *Cuadernos de Curaduría* despierte el interés de nuestros lectores y que las reflexiones que recogen estas páginas sean propicias para sus inquietudes y búsquedas.



Museo Nacional de Colombia  
**Sala 11 Hacer Sociedad - "Sociedad de masas"**  
[detalle]



# preguntas de museo



***Palme accartata***

Questo è il tipo di palma che si trova in...

...

...

# Para una participación plenamente posible: el Modelo Contextual de Aprendizaje como herramienta para acercar los museos a sus públicos

---

**Libardo Sánchez Paredes<sup>1</sup>**

**Daniel Castro Benítez<sup>2</sup>**

## Resumen

En este artículo se describe en líneas generales el Modelo Contextual de Aprendizaje creado por los museógrafos John Falk y Lynn Dierking, el cual fue desarrollado para la investigación sobre los públicos de museos. Se trata de un modelo que concibe la función social de los museos como una experiencia de aprendizaje y, en esta medida, describe esta experiencia en los visitantes, analizándola en sus múltiples facetas. Un adecuado entendimiento del modelo permitiría a un profesional de museos utilizarlo como herramienta para estudiar a sus públicos y mejorar las experiencias de estos. El artículo se basa en un análisis de los principales escritos de ambos autores, hace un recorrido general por su obra y señala algunos aspectos de cómo se ha asimilado parte de esos postulados en el contexto colombiano.

**Palabras clave:** Modelo Contextual de Aprendizaje, aprendizaje en museos, experiencia en museos, visitantes de museos, aprendizaje por libre decisión.

**1** Filósofo de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Historia de la Universidad de los Andes.

**2** Maestro en Bellas Artes de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, músico de la Universidad de los Andes y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Antiguo director del Museo Nacional de Colombia de Colombia.



Sandra Vargas Jara

**Buscadores de experiencia.  
Participación y colaboración**

2017  
Fotografía digital

*Los visitantes usan los museos para atender sus propias necesidades personales e intereses<sup>3</sup>.*

John Falk y Lynn Dierking

## Introducción

Los museos colombianos están en continuo proceso de mejoramiento, prueba de ello es que su número aumenta paralelo al interés que suscitan en las personas. En el año 2013 se contaban 625 instituciones museales en el país. Para el año 2020, su número había crecido a 740<sup>4</sup>. No obstante los esfuerzos que se han implementado en los museos para incrementar sus servicios y brindar una experiencia de calidad al visitante, es una realidad contradictoria que, según las encuestas de consumo cultural, la asistencia de los públicos nacionales a dichas instituciones ha decrecido paulatinamente. Así, en el 2008, un 16 % de la población mayor de 12 años visitó un museo durante el año<sup>5</sup>. Para el 2017, las visitas en el mismo rango de población descendieron a un 11 %<sup>6</sup>.

Esta situación contrasta con la de otros países como Estados Unidos, en donde desde finales del siglo xx se ha registrado un interés creciente por las instituciones museales, al punto de que, según algunos estudios, se han convertido en la tercera actividad más popular para el disfrute del tiempo libre de los ciudadanos, solo antecedida por hacer deporte o ir de compras<sup>7</sup>. La actual situación de los museos en Colombia motiva a la búsqueda de nuevas alternativas para atraer a los públicos. ¿Cómo lograr que los ciudadanos conciban los museos como instituciones relevantes, capaces de brindarles una experiencia entretenida y enriquecedora para sus vidas? Una primera respuesta, que puede resultar obvia y que ha sido una preocupación en los últimos años, consiste en que los museos deben conocer a sus públicos, entender sus gustos y preferencias, para así ofrecer una experiencia que se ajuste a sus expectativas.

En Colombia, esfuerzos por integrar los públicos al museo se gestaron casi en paralelo al momento en que en el Consejo Internacional de Museos (ICOM) estaba reformulando una definición del museo, según la cual este era concebido como una institución inclusiva y participativa para con la sociedad<sup>8</sup>. En el Museo Nacional de Colombia, durante la dirección de Emma Araújo de Vallejo (1930-2019), entre 1974 y 1982, se gestó un programa educativo, inaugurado oficialmente el 27 de marzo de 1980 y que desarrolló actividades especiales para niños de segundo de primaria a segundo de bachillerato<sup>9</sup>. A pesar de estos referentes, el proyecto liderado por Araújo estuvo directamente vinculado con las iniciativas internacionales centradas en la promulgación de los derechos del niño por las Naciones Unidas, que declaró 1979 como el Año Internacional del Niño. Esto hizo que las reflexiones y propuestas de espacios educativos

**3** A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones fueron realizadas por los autores de este artículo.

**4** Ibermuseos, *Panorama de los museos en Iberoamérica, Observatorio Iberoamericano de Museos Edición 2020* (Publicaciones del Programa Ibermuseos, 2020, consultado en <http://www.ibermuseos.org/recursos/publicaciones/panorama-de-los-museos-en-iberoamerica-edicion-2020/>), 4.

**5** DANE, *Encuesta de consumo cultural 2008. Informe de resultados*, marzo de 2009. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/consumo-cultural/informacion-historica-encuesta-de-consumo-cultural>.

**6** DANE, *Encuesta de consumo cultural (ecc). Boletín Técnico*, 10 de diciembre de 2018. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/consumo-cultural/informacion-historica-encuesta-de-consumo-cultural>.

**7** John Falk, y Lynn D. Dierking, *Learning from Museum. Visitor Experiences and the Making of Meaning* (Lanham: AltamiraPress, 2000), 2.

**8** Sid Amhmed Baghli, Patrick Boylan y Yani Herreman, *History of ICOM* (París: International Council of Museums, 1998).

**9** Archivo histórico del Museo Nacional de Colombia (AHMNC), vol. 66, 1980, 408.

y culturales como los museos, decidieran enfocar y atender de forma prioritaria la infancia, por lo cual casi la totalidad de sus proyectos educativos se volcaron a atender esos públicos específicos<sup>10</sup>.

En este contexto, desde el Museo Nacional de Colombia se hizo un recorrido paralelo a su historia institucional cuando se preparó el Plan Estratégico 2001-2010. Ello permitió identificar de qué manera la vocación educativa de esta institución estuvo señalada desde su origen y se concentró primordialmente en la infancia y la juventud por medio de variadas estrategias que tenían, en algunos casos, articulación con desarrollos pedagógicos semejantes a lo largo de su historia<sup>11</sup>. Sin embargo, esta tarea no ha sido exclusiva del Museo Nacional de Colombia, sino de muchas otras instituciones museales del país, las cuales, además de atender esa necesidad de vincular a la infancia, han comenzado a ampliar el espectro de atención a otros visitantes, tanto por medio del estudio de sus perfiles e inquietudes como a través de las acciones correspondientes derivadas de las formulaciones del ICOM. Una de esas iniciativas fue un seminario abierto organizado por el departamento de educación del mismo Museo Nacional en 1999, titulado *Nuevas tendencias en educación en museos*, que tuvo como una de las ponentes principales a Nina Jensen, una de las pioneras norteamericanas en el estudio de públicos en museos a partir de las teorías de desarrollo comportamental.

Esto coincide con que actualmente los estudios de públicos se han venido desarrollando desde finales del siglo xx como una vertiente de la investigación museal que genera herramientas de análisis y de acción para acercar los públicos a los museos<sup>12</sup>. Más allá de una homologación del museo al centro comercial por vía del máquetin, como se ha querido etiquetar este tipo de estudios, estos reflejan la preocupación actual de los museos e instituciones de educación informal por lograr una comunicación más eficiente con sus públicos. Se trata de afinar un instrumental hermenéutico que permita al museo conseguir que el público se apropie de este y obtenga de él experiencias significativas para su propia vida. Con esta preocupación en mente, el artículo presenta una metodología de estudio de públicos que ofrece herramientas para comprender las particularidades de los visitantes de museos y, en este sentido, ofrece mecanismos útiles para establecer prioridades comunicativas, temáticas y de diseño a la hora de concebir una exhibición.

La metodología particular que se expone –como una de las muchas propuestas de análisis de públicos existentes hoy en día–, esto es, el Modelo Contextual de Aprendizaje, ha sido desarrollada por los museólogos estadounidenses John Falk y Lynn Dierking<sup>13</sup> durante más de treinta años. Se trata de un modelo que permite comprender y evaluar las experiencias museales, y que fue concebido no desde las preocupaciones

**10** Smithsonian Institution *Proceedings of the Children in Museums International Symposium Office of Museum Programs* (Washington. D.C., Smithsonian Institution, 1982).

**11** Daniel Castro Benítez, “La educación en el Museo Nacional de Colombia. Apuntes para una historia (más) extensa”, en *Museo Nacional de Colombia, La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001), 33.

**12** Silvia Alderoqui, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes* (Buenos Aires: Paidós, 2011), 59.

**13** John Falk es director y fundador del Instituto para la Innovación en el Aprendizaje, profesor emérito de la Universidad del Estado de Oregón, ha trabajado en áreas educativas de museos en la Universidad de Washington y Instituto Smithsonian. Lynn Dierking es investigadora sénior del Instituto para la Innovación en el Aprendizaje, profesora y decana de investigación en educación en la Universidad de Oregón. En conjunto han asesorado a museos en todo el mundo.

del museo como institución, lo cual le da un valor especial, sino desde las inquietudes de los visitantes. Los estudios sobre museos emprendidos por Falk y Dierking han logrado comprender la experiencia del visitante a partir de la inversión del punto focal: han pasado de entender el museo desde la perspectiva del profesional de cualquier ramo museal, entregado a la eficacia de su producción, para centrarse en la experiencia misma del visitante, como aquel que recibe y condiciona los servicios del museo: "Nos hemos enfocado no en lo que un visitante debería hacer y recordar, sino en lo que realmente hace y recuerda"<sup>14</sup>.

Esta inversión del punto focal en los estudios museales, propia de un giro en la gestión de museos desarrollado durante la segunda mitad del siglo xx, supone un cambio en la noción y función tradicional del museo. Se pasó de una comunicación vertical y erudita, en la que el público era un espectador externo a la producción de conocimiento, a un museo inclusivo y participativo que motiva al público para que se involucre en las exposiciones y obtenga un conocimiento personal de estas. El método desarrollado por Falk y Dierking permite realizar esta transición. Como señala George Hein refiriéndose a la educación museal, la adopción de una metodología de trabajo no es nunca inocente, ya que tras ella subyace una noción de qué es el conocimiento y cómo un individuo se apropia de él (es decir, supone una epistemología y una psicología del aprendizaje)<sup>15</sup>. Falk y Dierking (de la misma manera que Hein, a partir de su propuesta de museo constructivista) asumen que el museo, a diferencia de otras instancias educativas, involucra todos los aspectos de la experiencia de conocimiento. De allí surge un gran potencial, pues la institución puede convertirse en generadora de experiencias de calidad para los visitantes. Al mismo tiempo surge un gran desafío, pues el proceso por el que el visitante se apropia y forma su experiencia del museo es complejo, no lineal, y lograr impactarlo requiere de una acción planeada cuidadosamente.

La experiencia de una persona en el museo no se limita a presenciar las salas de exhibición, sino que es una experiencia vital de aprendizaje en múltiples niveles<sup>16</sup>. Cuando se entiende el museo como un todo, es decir, como un fenómeno integrado y constituido como una unidad funcional, según la comprensión de Falk y Dierking<sup>17</sup>, se debe renunciar a la preeminencia del guion sobre el diseño, o viceversa, o ver el papel de los programas educativos como algo accesorio respecto de la investigación que precede una exposición. Hay una noción de sistema que subyace en la formación de la experiencia museal del visitante que impide su segmentación en diferentes componentes y que exige una comprensión holística del fenómeno.

Para comprender el modelo de Falk y Dierking, se sigue como guía principal su libro *The Museum Experience*, publicado en 1992. Allí los autores

- 14** John Falk y Lynn Dierking, "Redefining the museum experience: The Interactive Experience Model", en *Proceedings of 1991 Annual Visitor Studies Conference*, eds. Stephen Bitgood y Arlene Benefield (Jacksonville: Center for Social Design, 1992), xv.
- 15** George E. Hein, "The constructivist museum", en *Educational Role of the Museum*, ed. Eilian Hooper-Greenhill (Londres: Routledge, 1999).
- 16** Eileen Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum* (Londres: Routledge, 1999), 40.
- 17** John Falk y Lynn Dierking, *The Museum Experience Revisited* (Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2013), 81.

desarrollaron el *Modelo de Experiencia Interactivo*, nombre que recibió su propuesta metodológica en estos primeros años. En dicho modelo, Falk y Dierking articulan su propuesta a partir de tres preguntas abarcadoras: ¿por qué las personas van a los museos? Una vez dentro, ¿cómo se comportan? Y, finalmente, ¿qué les queda cuando concluyen su visita? Luego de esta publicación, vinieron otras que ampliaron y expusieron diferentes matices del modelo. Por último, en el año 2013 se reeditó su primera publicación, con nuevos comentarios, mostrando su vigencia y actualidad. Estos años de evolución del modelo llevaron a su redefinición y, en algunos casos, a un replanteamiento de los conceptos, presupuestos y alcances de aquel, que pasó a ser comprendido como un Modelo de Aprendizaje Contextual.

El presente artículo inicia con la dilucidación de los presupuestos principales que subyacen en el modelo: por un lado, la consideración de que el visitante obtiene del museo una *experiencia* de tipo educativo; por otro lado, que el museo es una institución educativa que debe ser entendida a la luz de un enfoque educativo que en los últimos años ha ido tomando fuerza y que Falk, uno de sus principales teóricos, llama educación por libre decisión (*Free Choice Learning*). Luego, se realiza una descripción del modelo en sus lineamientos generales, mostrando algunas diferencias entre la primera formulación y la reedición de 2013. El replanteamiento del modelo puso de manifiesto que el museo es fundamentalmente un centro de aprendizaje, función social que prima por sobre otros aspectos que pueda brindar la experiencia museal. Para concluir, se realiza una recapitulación del modelo, mostrando cómo en Colombia ya ha habido avances en la implementación de este tipo de trabajos, incluyendo el mismo desarrollado por Falk y Dierking.

## **Los museos en la era de la información: generación de experiencias y aprendizaje por libre decisión**

Los presupuestos del Modelo de Aprendizaje Contextual sitúan la conceptualización de los procesos internos de una entidad museal como parte de los debates contemporáneos sobre las relaciones entre la cultura, la economía y la sociedad, además de adentrarse en debates contemporáneos sobre la educación. El primer presupuesto tiene que ver con la consideración de que las relaciones entre el visitante y el museo están mediadas por una *experiencia*, que los autores definirán a medida que evolucionan sus ideas y será entendida como una *experiencia de aprendizaje*. El segundo presupuesto tiene que ver con lo que algunos autores han llamado el *giro a la educación* en los museos y la curaduría de exposiciones contemporáneas<sup>18</sup>. Para Falk y Dierking, comprender el museo

**18** Jens Andermann y Silke Arnold-de Simine, "Introduction. Museums and the Educational Turn: History, Memory, Inclusivity", *Journal of Educational Media, Memory and Society* 4, n.º 2 (2012): 1.



Sandra Vargas Jara

### **Profesionales-aficionados. Acción y registro**

2017

Fotografía digital

y sus visitantes en toda su amplitud implica un mejor entendimiento de lo que significa aprender en general. Este conocimiento, según los autores, en últimas fortalece la comprensión de las potencialidades del museo frente a sus públicos.

### **La experiencia museal: sociedad, educación y economía**

En la primera formulación del modelo hecha por Falk y Dierking en 1992 este fue titulado *modelo de experiencia interactiva*, poniendo la experiencia en el centro del proceso de análisis de las relaciones entre el visitante y el museo. La posterior reformulación del modelo enfatizó en el aprendizaje contextual, pero la experiencia seguía siendo central para entender el comportamiento de los visitantes de museos. Dos razones permiten centrar la relación museo-visitante en la experiencia: una proviene de una nueva concepción de la educación, que tiene sus motivaciones internas en una transformación de la sociedad contemporánea. Esta transformación también ha impactado la economía y ha convertido

a los museos en lugares atractivos para el espectador en busca de entretenimiento/conocimiento/experiencia.

Es un tema común hablar actualmente de las sociedades de la información, esto es, de la transición que atraviesan la mayoría de las sociedades contemporáneas, en las que sus economías pasaron de estar basadas en la industria a fundamentarse en la información y el conocimiento. Falk y Dierking coinciden en que esta transformación ha convertido la información y, por ende, la educación/formación en un producto económico de primer orden para cualquier economía<sup>19</sup>. Esta preocupación no es ajena a los países en desarrollo. Si bien la evolución de las sociedades de la información inició en los países del primer mundo y muy pronto llegó a algunas naciones asiáticas, este nivel de desarrollo no se ha presentado en los países latinoamericanos, cuyos avances resultan lentos y tan solo parciales<sup>20</sup>. Para Falk y Dierking, la popularidad de los museos, por lo menos en Estados Unidos, se debe principalmente al hecho de que la población está cambiando hacia una sociedad de la información: “Los museos proveen una buena combinación entre disfrute y aprendizaje”<sup>21</sup>.

En las sociedades de la información se ha impuesto el aprendizaje como algo necesario a realizar durante toda la vida, no limitado a la formación en academias e instituciones de educación formal. La tecnología ha facilitado este cambio. Al proponer nuevos medios para la transmisión de la información, se ha desvirtuado el trasfondo educativo de los modelos de comunicación antiguos: se ha abandonado el discurso vertical de la radio y la televisión, y en su lugar se ha optado por uno horizontal, que permite al usuario convertirse en un “testigo secundario”, activo frente al fenómeno que observa<sup>22</sup>. Para Falk, Dierking y Adams, “en el siglo XXI, la estrategia de aprendizaje escogida por la mayoría de personas, la mayor parte del tiempo, será el aprendizaje por libre decisión”<sup>23</sup>, es decir, ahora se trata de aprender lo que se quiera, en cualquier momento, y que dé un mayor valor a sus vidas cotidianas.

En este contexto, el concepto de aprendizaje por libre elección está directamente vinculado a la manera en que en Colombia –a partir de la promulgación de la Constitución Política de 1991 y de sus leyes derivadas, como la Ley 115 de educación de 1994– se quebró la tradicional dicotomía que había prevalecido durante décadas y a partir de la cual se identificaban solo dos campos para el desempeño educativo, a saber: el formal y el no formal. Los museos quedaban inscritos en la segunda categoría y estaban supeditados a ser complemento de los programas formales de educación. Desde 1995 y de manera harto innovadora para el contexto latinoamericano, se creó un campo denominado “educación informal” que ha sido entendido como “todo conocimiento libre y espontáneamente adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de

- 19** John Falk, Lynn Dierking y Marianne Adams, “Living in a Learning Society”, en *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald (Londres: Blackwell Publishing Ltd., 2006), 323.
- 20** Wilson Peres y Martin Hilbert, eds., *La sociedad de la información en América Latina y el Caribe: desarrollo para las tecnologías y tecnologías para el desarrollo* (Chile: CEPAL, 2009).
- 21** Falk y Dierking, *Learning from Museum...*, 214.
- 22** Andermann y Simine, “Introduction...”, 2.
- 23** Falk, Dierking y Adams, “Living in a Learning Society...”, 324.

comunicación, etc.”<sup>24</sup>. Allí se señala una precisa posibilidad de que los museos entren en ese ámbito y sean vistos como espacios donde esos procesos y aprendizaje por libre elección se hacen plenamente posibles. Y es precisamente con esa claridad que el proyecto de Falk y Dierking se hace aún más relevante.

De manera paralela a este cambio, ocurrió otra revolución en la educación. Hasta el inicio de la tercera parte del siglo xx, el modelo dominante en la enseñanza era el de las ciencias duras o ciencias naturales, que proponía que el conocimiento verdadero debía ser universal y único, exterior al sujeto que conoce. Tal modelo conllevaba un aprendizaje de tipo memorístico y lineal progresivo. En la década de 1960, dos grandes teorías remueven los cimientos de la educación fundamentada en las ciencias duras. En 1962 aparece la *Estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn, quien muestra que las ciencias no avanzan progresivamente, de una verdad incompleta a una más completa, suponiendo un progreso lineal que al final conducirá a una verdad absoluta e irrefutable. Para Kuhn, dicho avance sucede como una superposición de revoluciones científicas en las que un esquema de pensamiento reemplaza a otro, cambiando las prioridades de la ciencia y la forma de conocerla. Dicha transformación es propiciada por la sociedad y es exterior a los criterios científicos<sup>25</sup>. En la misma década, la asimilación de las teorías acerca del aprendizaje y la enseñanza de Lev Vygotski y Jean Piaget revolucionaron la educación, al proponer un modelo de aprendizaje en el que el conocimiento dependía de la experiencia del individuo. Desde esta perspectiva, la educación era un proceso intrínseco a cada persona y, por tal razón, no absoluto ni lineal y dependía del contexto en el que se producía. La psicología del aprendizaje, desde estos autores, es constructivista, esto es, requiere tener en cuenta la experiencia del individuo que conoce y concibe el conocimiento mismo como un constructo<sup>26</sup>.

Es aquí donde un pedagogo como George Hein, vinculado al Lesley College de la Universidad de Harvard, introduce el concepto de constructivismo en el ámbito museal, lo cual contribuye a crear las condiciones adecuadas para que esa idea de identificación del individuo como sujeto autónomo de un proceso educativo basado en su propia experiencia se integre a los procesos de aprendizaje por libre elección. Ello igualmente liberó a los museos de los riesgos que en su momento se habían advertido sobre una especie de escolarización de los espacios museales, pues, antes de estos cambios de paradigma, estas instituciones se habían dedicado a replicar las prácticas de la educación formal en sus espacios y acciones.

Sin embargo, ambos modelos en la educación que suelen ser irreconciliables en muchos aspectos, el de las ciencias duras y el enfoque constructivista, continúan vigentes en la educación actual. Para Falk y Dierking, que defienden un enfoque constructivista de la educación, centrar

**24** Alberto Martínez Boom, Abel Rodríguez, Hernán Suárez, Jorge Gantiva y Gonzalo Arcila, *Ley general de educación. Alcances y perspectivas* (Bogotá: Tercer Milenio y Fundación Social, 1994), 131.

**25** Hein, “The constructivist museum...”, 67.

**26** Hein, “The constructivist museum...”, 64.

la relación entre el individuo y el museo en la experiencia le permite al museo romper con esquemas lineales de conocimiento y, mucho más importante, posibilita que se inserte en el medio social, político y cultural donde se desenvuelve. Desde este enfoque, para que el museo logre su máxima realización, es deseable y necesario terminar con lo que Carmen Mörsh llama los museos afirmativos, esto es, aquellos que se limitan a repetir un discurso sin importar el tipo de audiencia y que establecen una diferencia simbólica entre el museo, como detentor del conocimiento, y el visitante, como un ser que se limita a recibir y no tiene nada que dar<sup>27</sup>.

Cuando los museos hicieron eco de los cambios producidos en la educación contemporánea, se abrieron a temáticas por mucho tiempo negadas en sus exhibiciones tales como el feminismo, los estudios postcoloniales, las minorías étnicas y raciales, el museo se transformó en un lugar de encuentro, un lugar incluyente, cambio que algunos han designado como un giro hacia la educación: “en pocas palabras, los museos inclusivos intentan ofrecer un escenario contemporáneo y nuevo para negociar y poner en práctica la ciudadanía cultural”<sup>28</sup>.

Este cambio social, que ha tenido sus repercusiones en la educación, también se ha extendido a la economía, que ha entrado en una fase de revalorización del sujeto y su experiencia personal. De acuerdo con Pine y Gilmore, autores que sirven de referencia también a Falk y Dierking<sup>29</sup>, la progresión actual en la cadena histórica de producción económica y de consumo ha pasado de la producción del objeto a la actual generación de experiencias. La economía estuvo basada primero en bienes, luego en servicios y, finalmente, se ha enfocado en ofrecer los mismos bienes o servicios, pero diseñados para cumplir con expectativas particulares de un determinado grupo de consumidores. Así se logra que el consumo sea memorable en cuanto que atañe a rasgos propios de la identidad cultural de un grupo social particular. Pine y Gilmore señalan:

Las experiencias representan un *género de producción económica* que si bien existía nunca había sido manifestado. Discriminar las experiencias de los servicios al dar cuenta de lo que crean las empresas nos abre la posibilidad de una extraordinaria expansión económica.<sup>30</sup>

Se trata de una revolución económica que tiene un gran impacto en la cultura.

Para el teórico Néstor García Canclini, los cambios en las maneras de consumir han incidido en la forma como se define al ciudadano y su cultura:

Siempre el ejercicio de la ciudadanía estuvo asociado a la capacidad de apropiarse de los bienes y a los modos de usarlos, pero se suponía que

- 27** Carmen Mörsh, *At a Crossroads of Four Discourses Documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation* (Zúrich y Berlín: Institute for Art Education, 2009), 9 y ss.
- 28** Andermann y Simine, “Introduction...”, 1.
- 29** Falk, y Dierking, *Learning from Museum...*, 75.
- 30** Joseph Pine II y James Gilmore, *La economía de la experiencia. El trabajo es teatro y cada empresa es un escenario* (México: Granica, 1999), 12.

esas diferencias estaban niveladas por la igualdad en derechos abstractos [...] Hombres y mujeres perciben que muchas de las preguntas propias de los ciudadanos –a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses– se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos.<sup>31</sup>

La globalización de las formas de consumo genera su propia cultura, lo que hace que la separación radical entre el consumo y el ejercicio de la ciudadanía tenga límites difusos. Canclini propone una nueva definición de consumo que supera una concepción maniquea que lo contraponía a la cultura: “Consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos”<sup>32</sup>. Cambios en la sociedad, la educación y la economía ponen en el centro de la comprensión del mundo contemporáneo la experiencia del individuo. Además, para el caso de Latinoamérica y, particularmente, de Colombia, no se debería soslayar el potente significado y acción del ciudadano, así como lo que significa su papel activo y crítico frente a los que una institución educativa y cultural como un museo le propone.

### **Aprendizaje por libre decisión (*Free Choice Learning*)**

Existen tres sectores educativos principales donde el público puede recibir esta guía de aprendizaje: el sector de educación formal de escuelas y universidades, el lugar de trabajo y el sector de aprendizaje por libre elección.<sup>33</sup>

Los museos son principalmente centros de aprendizaje, tal es la consideración de Falk y Dierking. Y no de cualquier tipo. Para los autores, actualmente un individuo promedio aprende en el curso de una vida más cosas por medios informales que a través de la escuela u otros centros de enseñanza formal. Sin embargo, cuando se piensa en aprendizaje, se hace referencia de forma preferente a los modelos de educación formal basados en el esquema profesor-estudiante<sup>34</sup>. Para los autores, “la sociedad moderna ha desarrollado el mal hábito de hacer equivalencia entre las palabras aprendizaje, educación y escuela, considerándolas como si fuesen sinónimos”<sup>35</sup>. El malentendido lleva a considerar que únicamente se aprende en la educación formal, cuando el individuo se encuentra inmerso en un programa predeterminado.

Si bien esta equivalencia pudo ser correcta en otras épocas, en las sociedades de la información la mayor parte del conocimiento sobre ciencia e historia que una persona común adquiere proviene de ámbitos fuera de la educación formal. No obstante, y tal como se mencionó anteriormente, este tercer sector de la educación se tiende a nombrar

- 31** Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995), 13.
- 32** García Canclini, *Consumidores y ciudadanos...*, 43.
- 33** John Falk, “The contribution of free-choice learning to public understanding of science”, *Interciencia* 27, n.º 2 (2002): 62.
- 34** John Falk y Joe Heimlich, “Free-Choice Learning and the Environment”, en *Free-Choice Learning and the Environment*, eds. John Falk, Joe Heimlich y Susan Foutz (Lanham: AltaMira Press, 2009), 11.
- 35** Falk, “The contribution of free-choice learning...”, 63.

como informal (para el caso colombiano) o aun no formal en otros casos, pero, para Falk y Dierking, dicha definición es errónea. Tal nominación, según ellos, supone que lo principal en la educación son las instituciones o programas educativos y no el individuo mismo en el acto de conocer. Nominar como no formal o informal este tercer sector de la educación es dejar incuestionada una variable que los autores consideran fundamental en el aprendizaje: la motivación del que aprende, su agencia. El término de aprendizaje por libre decisión (*Free Choice Learning*) permite ubicar en el proceso de aprendizaje al individuo como centro, desligándolo de su papel de aprendiz, que le adscribe una actitud pasiva.

En las sociedades de la información, el proceso de aprendizaje se realiza a lo largo de toda la vida y ocurre guiado por las preferencias del sujeto que aprende<sup>36</sup>. En esto consiste el aprendizaje por libre decisión: se trata de un "aprendizaje a lo largo de la vida que está intrínsecamente motivado y predominantemente bajo la decisión y el control de quien aprende"<sup>37</sup>. Al considerar los gustos e intereses del individuo en el proceso de aprendizaje, este se convierte en algo contextual, en un proceso que involucra la sociedad en la que ha vivido el individuo<sup>38</sup>. Lo que se considera como un conocimiento que debe ser aprendido por un individuo promedio en su vida está predeterminado por la sociedad, por la comunidad de aprendizaje en la que se está inmerso. Si bien lo que se aprende está condicionado por la experiencia única y personal del individuo, aquel se halla situado física y socioculturalmente en un entorno determinado<sup>39</sup>.

Por lo anterior, el museo es una institución contextualizada: provee al visitante un relato a través de sus colecciones sobre una temática particular, relevante para la comunidad, dispuesto en una exhibición que le permite moverse libremente por el espacio y fijar su atención según sus intereses y motivaciones. Por ello, el museo constituye un lugar idóneo para el aprendizaje por libre decisión. El Modelo de Aprendizaje Contextual favorece la comprensión de las variadas facetas involucradas en el proceso de aprendizaje en el museo, porque tiene un enfoque sistémico que involucra los cuatro contextos mediante los cuales se desarrolla el conocimiento por medio de la experiencia: un contexto personal, uno sociocultural, uno físico y la consiguiente dinámica temporal en la que se está inmerso<sup>40</sup>. Para Falk y Dierking, es claro que el visitante tiene una experiencia de aprendizaje en el museo. Que esta sea placentera y formativa o aburrida e indiferente depende de una adecuada planeación que requiere tener claridad sobre algunas preguntas: quién visita, por qué lo hace, con quién, qué observa en su recorrido y, en suma, qué hace en el museo y a qué se dedica fuera de él. Todos estos factores relacionados permiten comprender la experiencia museal del visitante de una manera más integradora y plena.

**36** Falk y Heimlich, "Free-Choice Learning...", 16.

**37** Falk y Dierking, *Learning from Museum...*, 62.

**38** Falk y Heimlich, "Free-Choice Learning...", 13.

**39** Falk, "The contribution of free-choice learning...", 62.

**40** Falk y Dierking, *Learning from Museum...*, 10.

## Modelo de Aprendizaje Contextual

El Modelo de Aprendizaje Contextual es una herramienta diseñada por Falk y Dierking para entender y describir la experiencia del visitante en los museos. Implica un esfuerzo de comprensión holístico, guiado por las siguientes preguntas: por qué van las personas a los museos, cómo se comportan en ellos y qué les queda tras su visita.

Para comprender al visitante de los museos, Falk y Dierking afirman el requerimiento de analizar su experiencia desde las necesidades contextuales, las cuales involucran tanto aspectos personales como socioculturales<sup>41</sup>. El visitante que acude al museo busca satisfacer alguna necesidad, ¿de qué tipo es esta? Para Falk y Dierking, la respuesta se encuentra en el análisis de la experiencia del visitante a partir de tres dimensiones mediante las cuales es afectado: el contexto personal, social y físico. Una nueva dimensión surgió a partir de la revisión del modelo en el 2013, en la que se añadió el contexto temporal de la experiencia. Los cuatro contextos son una unidad vital en la experiencia del visitante, pero se disgregan para posibilitar su análisis.

### El contexto personal

Incluye las motivaciones, intereses y creencias con las que el visitante llega al museo. Estas facetas del individuo moldean las expectativas de lo que encontrará en dicho espacio cultural y, de alguna manera, prefiguran su comportamiento en él. Siguiendo a diversos teóricos de la educación, Falk y Dierking afirman que el conocimiento es acumulativo, ocurre sobre uno previo, surge como la contestación a un estímulo interno o externo que genera, a su vez, la selección de una estrategia y una acción. El visitante no acude al museo como una *tabula rasa* que busca ser llenada de contenido. En el proceso de conocer, el individuo realiza una selección de información mediada por sus valores y creencias situadas. Conocer es así un proceso contextualizado de construcción de sentido<sup>42</sup>.

De esta forma, las precomprensiones del individuo determinan sus preferencias sobre las actividades que ha de realizar en su tiempo libre y, además, condicionan su criterio sobre lo que será una experiencia displicente o una satisfactoria<sup>43</sup>. Recientes estudios sobre el aprendizaje en los museos muestran que las confusiones o malentendidos previos con que los visitantes acuden a una exhibición inciden en lo que entenderán. Esta situación se agudiza en los museos de ciencias y de historia<sup>44</sup>.

El contexto personal se forma previamente a la visita al museo, pero mientras esta ocurre está continuamente influyendo sobre las decisiones y acciones del individuo. Prefigura lo que el visitante espera encontrar y se vincula radicalmente con la constitución de su identidad. Esta relación

**41** Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 31.

**42** Falk y Heimlich, "Free-Choice Learning...", 13. Esto se emparenta con el modelo constructivista concebido por George Hein, donde se crea un campo de interrelaciones entre las teorías del conocimiento y las del aprendizaje, en las que el visitante-ciudadano activa igualmente sus motivaciones, intereses, creencias y gustos, siempre y cuando el museo ofrezca las condiciones para que ello suceda. Hein, "The constructivist museum...", 73.

**43** John Falk y Lynn Dierking, *The Museum Experience* (Washington: Whalesback Books, 1992), 22.

**44** Falk y Dierking, *Learning from Museum...*, 79.

entre ideas previas, motivaciones y creencias con la identidad propicia, como se verá más adelante, la constitución de una vía prescriptiva del modelo que permitiría concluir por adelantado cómo se comportará un visitante en el museo.

## El contexto social

Toda visita al museo involucra diferentes tipos de relaciones interpersonales. Sea que se acuda en grupo o individualmente, durante el recorrido por el museo se interactúa con otras personas. Estudios sobre grupos de visitantes reflejan que una gran parte del tiempo del recorrido lo invierten en el desarrollo de dinámicas sociales<sup>45</sup>. Una investigación llevada a cabo por Falk y Dierking en Estados Unidos, corroborada también en Inglaterra, concluyó que la gran mayoría de visitantes de museos van en grupos familiares, con padres entre los treinta y cincuenta años, con hijos entre los ocho y los doce. Familias con niños son comunes en museos de ciencias y zoológicos. Lo son menos en museos de historia e historia natural, y muchísimo menos en museos de arte<sup>46</sup>.

Investigaciones como estas muestran que los patrones de comportamiento en los museos están mediados por las relaciones interpersonales y que estos patrones son medibles. Así mismo, el comportamiento social está determinado por la cultura, condicionada a su vez por la comunidad particular en la cual se desenvuelve un individuo o grupo. La cultura establece lo permitido o prohibido en ciertos entornos y, en esta medida, es fundamental para comprender y anticiparse al comportamiento de un visitante, ya sea que acuda solo o en grupo al museo. Para ilustrar este punto, los autores toman como ejemplo lo que ocurre en los cines. Allí, el individuo define sus pautas de comportamiento a partir de la observación e interrelación con otros asistentes. Sucede lo mismo en el museo y esta situación varía según el tipo de museo. Un museo de historia tiende a ser uno de “no tocar”, donde la disposición de los objetos genera un encuentro “reverencial” con el público: “muestra respeto a los objetos y al pasado”, podría ser la norma de interrelación entre el público y los objetos en este tipo de museos, aunque ya se sabe que esto ha cambiado de forma significativa en el último tiempo<sup>47</sup>. En los museos de ciencias sucede algo distinto, son museos para interactuar. Cuando los museos tienden a mezclar estos dos comportamientos producen confusión en el público. Por ejemplo, cuando un museo ha prohibido tocar piezas en la mayoría de la exhibición, los espacios donde ello se permita resultan incómodos para el visitante<sup>48</sup>.

A partir de diversos estudios sobre el comportamiento social en los museos, Falk y Dierking realizaron una tipología de grupos e interacciones sociales que concurren dichas instituciones, cada uno de los cuales tiene sus propias dinámicas e intereses: familias, grupos de adultos, salidas de colegio, visitantes individuales, personal del museo y voluntarios<sup>49</sup>.

**45** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 42.

**46** Falk y Dierking, *Learning from Museum...*, 21.

**47** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 65.

**48** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 62.

**49** Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 144 y ss. Véase también Falk y Dierking, *Learning from Museum...*, 87.

Conocer la tipología de grupos predominante en un museo o en una exhibición permite dirigir los programas según grupos focales y así lograr una mayor eficacia en la comunicación del mensaje proyectado, aunque también queda como tarea revisar la forma en que las tipologías museales han rebasado una caracterización esquemática a partir de su contenido disciplinar y han entrado a generar propuestas alternativas y combinadas de interacción y exhibición.

## Contexto físico

Consiste en las interrelaciones del individuo con su entorno físico: incluye objetos, artefactos y la arquitectura en general. Está mediado asimismo por el contexto personal y el contexto social, en la medida en que el individuo, libre en relación con lo que desea conocer, diseña su propio recorrido por el museo, atiende a las exhibiciones que cumplen con sus expectativas y, dentro de ellas, se fija especialmente en algunos objetos.

Lo primero con lo que se encuentra el visitante en el museo es con la puesta en escena. Para Falk y Dierking, muchos profesionales de los museos subestiman el hecho de que los visitantes crean y dan sentido a su propia experiencia museal. Así, diseñan las salas de exhibición considerando que controlan la experiencia del visitante, esperando que siga con puntualidad el orden prediseñado. Entre mayor sea el número de objetos, señales y textos que se dispongan en una sala de exhibición, más selectivo y creativo será el visitante en el diseño de su propia ruta, su propio contexto físico<sup>50</sup>. Un ejemplo simple se encuentra en el hecho de que múltiples estudios han encontrado que el 75 % de los visitantes en los museos tiende a tomar la derecha cuando inicia un recorrido y no la izquierda, como habitualmente se dispone la sala<sup>51</sup>.

En la exhibición, el visitante entra en relación con las piezas de la colección. Falk y Dierking consideran que los visitantes entienden las exposiciones en un nivel concreto más que abstracto. Los objetos grandes, famosos y exhibidos con esmero son el principal foco de atención para el visitante y su comprensión de estos, por lo regular, es solo superficial. Al público común le interesa principalmente responder preguntas básicas como qué es, de dónde viene, para qué se usa, cuánto cuesta, cómo lucía cuando era nuevo, qué puedo hacer con él y cómo se hizo. Muy pocas veces el visitante trasciende estas preguntas para llegar a temas más complejos y abstractos como, por ejemplo, la relación de la pieza con la historia. Cuando lo hace, su motivación surge de un interés previo a su asistencia al museo<sup>52</sup>. Si bien esto puede ser frustrante para los curadores, hay que entender que una de las potencialidades del museo es capitalizar el conocimiento concreto en las personas. Este renglón del conocimiento es la gran fortaleza de la institución museal, que no se encuentra en otras instituciones educativas

**50** Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 107.

**51** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 56.

**52** Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 111.

y culturales. Desde esta concepción, las fichas museográficas son una ampliación de los objetos, que son los que captan verdaderamente la atención primaria del espectador<sup>53</sup>. Hay que lograr un balance entre objetos y fichas para motivar al espectador a trascender el nivel concreto de su comprensión de una exhibición. Según algunos estudios, el promedio de lectura por visitante es de diez segundos o menos por ficha. La explicación de por qué no se leen todas las fichas es simple: tomaría días o semanas leerlas todas en un museo de tamaño mediano<sup>54</sup>.

## Contexto temporal

Revisiones posteriores del modelo llevaron a que Falk y Dierking introdujeran una cuarta dimensión: *la temporal*. La experiencia del museo se mide en tres tiempos, en cada uno de los cuales intervienen los tres contextos con diferentes intensidades: antes de la visita, durante la visita y después de la visita.

El momento posterior a la visita es de vital importancia para juzgar el impacto del museo en sus públicos. Investigaciones llevadas a cabo por Falk y Dierking mostraron que cuando se pregunta a personas sobre su pasada visita a un museo, sus recuerdos están vinculados a temáticas relacionadas con intereses previos y, a su vez, con refuerzos posteriores a la visita. Sobre este punto se volverá cuando se aborden las identidades del visitante relacionadas con las motivaciones<sup>55</sup>.

Para concluir la presente sección, es fundamental tener en cuenta que la experiencia museal, siguiendo la primera formulación del modelo, es interactiva: en ella se involucran las cuatro dimensiones de la experiencia y todos sus aspectos relacionales. Entender la experiencia del museo requiere de un conocimiento suficiente de sus visitantes. Se debe recordar que Falk y Dierking cuentan con una amplia bibliografía desarrollada a lo largo de más de treinta años sobre investigaciones experimentales del comportamiento de los visitantes a museos. Estos datos son el fundamento del modelo que es una guía para la realización de este tipo de investigaciones, permitiendo seleccionar las preguntas adecuadas para llegar a resultados satisfactorios sobre quién es el visitante promedio de un museo, cuáles son sus intereses y qué busca específicamente con su visita. Los datos obtenidos de una investigación de este tipo, en cuanto que analizan un proceso interactivo, sirven al museo para integrar sus distintas áreas de trabajo, para que salgan de su propia especificidad y se encuentren en un espacio común: en la labor de responder a la pregunta ¿qué implicaciones tiene lo que hago de cara a un impacto deseado en los públicos a los que me dirijo?<sup>56</sup>.

**53** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 78.

**54** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 70 y ss. Incluso existen propuestas que han explorado los museos de arte donde se han eliminado del todo las fichas técnicas, o bien estas se han redistribuido y reagrupado en un punto específico que no interfiere directamente con la obra misma, lo que permite una mayor libertad de interacción del visitante para realizar un diálogo más espontáneo, no exclusivamente sujeto a la información que le provee la ficha o cédula. Esto además se espera que suceda en una de las salas renovadas del Museo Nacional de Colombia, denominada Ser y hacer, donde se va a presentar un conjunto de piezas de sus colecciones en el marco de la creación plástica.

**55** Un caso como este se estudió en la Casa Museo Quinta de Bolívar entre 2008 y 2010. Se trató de un proyecto titulado Museos y Aprendizaje, realizado junto con la Facultad de Economía de la Universidad de la Sabana. En dicho proyecto precisamente se evaluó el tipo de transformaciones de la percepción y expectativa de un grupo de estudiantes entre el momento en que llegaban al museo y su salida. Lamentablemente, el estudio no ha sido publicado hasta el momento.

**56** Falk y Dierking, *The Museum Experience...*, 6.



Sandra Vargas Jara

### **Reafirmadores. Contemplación y análisis**

2017

Fotografía digital

## **Identidades relacionadas con las motivaciones del visitante (*Identity-Related Visitor Motivation*): hacia un modelo prospectivo**

Ya sea que se realice de una forma consciente o no, cuando se diseña una exposición se tiene en mente un modelo prospectivo desde el cual se planifica la exhibición con miras a obtener la atención del público. La posición clásica de los museos al respecto consiste en no preguntarse por las preferencias de los visitantes, ya que las asumen y centran sus esfuerzos en el diseño de la exhibición: se considera que si esta hace uso de atractivos visuales, aumenta el tamaño de las fichas, utiliza una iluminación adecuada y dispone de espacios para el descanso y la socialización, entonces una actitud positiva del público hacia la exhibición será indudable. Estudios realizados sobre este asunto particular muestran que, si bien la calidad de la exposición es importante, muchas veces son decisivos factores aleatorios, como su ubicación dentro del museo o su relación con temáticas coyunturales<sup>57</sup>. El éxito de una exposición no depende exclusivamente de los recursos del diseño o de la profundidad de sus temáticas. Para captar la atención de los visitantes, es necesario primero comprender sus preferencias e intereses<sup>58</sup>.

Los estudios de visitantes, al hacer acopio y análisis de datos empíricos, permiten precisamente la creación de modelos prospectivos que anticipan los comportamientos de aquellos en un museo y favorecen el diseño de exhibiciones con una mayor eficacia comunicativa. A partir de su propia experiencia, Falk propuso un modelo basado en una tipificación de las identidades de los visitantes basándose en la consideración de sus motivaciones para visitar un museo. Este tipo de estudios tiene sus antecedentes. Sin ánimo de ser exhaustivo, se puede mencionar el ya clásico realizado por Martine Levasseur y Eliseo Veron en 1982, a partir de un estudio observacional de los asistentes a la exposición *Vacances en France: 1960-1982*<sup>59</sup>. Levasseur y Veron observaron el recorrido de los visitantes y establecieron patrones de comportamiento que categorizaron en cuatro tipos distintos. Otro estudio fue el realizado por Omar Calabrese en el complejo museístico de Santa María della Scala en Siena. Calabrese estructuró sus hallazgos a partir de tres categorías: saber, deber y querer, que a su vez se relacionan con otras categorías actitudinales, lo cual da lugar a una tipología que puede combinarse logrando una gran complejidad y amplitud<sup>60</sup>. Siguiendo una metodología distinta, Santos Zunzunegui realizó un estudio prospectivo desde la semiótica, construido a partir de un recorrido virtual que ofrece datos generales, específicamente, una tipología globalizadora de todos los posibles visitantes de un museo<sup>61</sup>.

Siguiendo a George Hein, los estudios de públicos llevados a cabo por Falk y Dierking siguen una tendencia naturalista del museo, que considera

**57** John Falk, John Koran, Lynn Dierking y Lewis Dreblow "Predicting Visitor Behavior", *Curator: The Museum Journal* 28, n.º 4 (2010): 255.

**58** También existen ejercicios en esta dirección en el contexto colombiano. Un proyecto de renovación del Museo Quimbaya de Armenia, que hace parte de la red de museos del Banco de la República, convocó en el año 1999 a un grupo de niños, niñas y jóvenes a realizar un taller en el cual se recogieron sus impresiones, percepciones, expectativas y experiencias sobre lo que se esperaba que sucediera en ese museo como resultado de su renovación. El resumen de esa labor está consignado en un artículo del *Boletín del Museo del Oro*. Daniel Castro Benítez, "Protagonistas de museo: niños, jóvenes y adultos en el desarrollo de proyectos pedagógicos y museográficos sobre el patrimonio arqueológico colombiano", *Boletín Museo del Oro*, n.º 51 (2003): 1-30. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4939>.

**59** Martine Levasseur y Eliseo Veron, "Ethnographie d'une exposition", *Histoires d'expo* (en *Peuple et culture* 1983).

**60** Omar Calabrese, "En busca de un público mixto", citado en Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (Madrid, Ediciones Cátedra, 2007).

**61** Santos, *Metamorfosis de la mirada*, 66.

que la experiencia en este espacio solo puede ser cabalmente entendida si se considera todo el contexto en el que toma lugar<sup>62</sup>. En este caso, Falk consideró que lo que se muestra más conclusivo para anticiparse al comportamiento del visitante es la comprensión de las motivaciones e intereses previos, que luego estarán involucrados en su comprensión de la exhibición, además de determinar lo que finalmente quedará en su memoria<sup>63</sup>. De esta forma, una tipificación de las motivaciones e intereses previos es una forma de sumergirse en la experiencia total del museo.

Las motivaciones e intereses del visitante están guiados por una “mirada de fuentes” que crean lo que los sociólogos llaman un horizonte de expectativas, a través del cual el individuo se informa y da forma a sus interacciones con el mundo<sup>64</sup>. Las motivaciones para aprender algo están relacionadas directamente con la autocomprensión que el individuo tiene de su yo y de su propia identidad. En el proceso de aprender algo se expresa la identidad de un individuo, entendida como el sentido que tiene de sí mismo y de sus preferencias. La identidad está en continuo cambio y constitución, al punto de que el individuo genera un tipo de identidad según la ocasión en la que se encuentra. La autointerpretación que se hace de sí mismo depende de la autodefinición de diferentes *aspectos del yo*. Estos pueden ser entendidos como categorías o conceptos que sirven para procesar y organizar información y conocimientos acerca de uno mismo. Cada uno crea múltiples aspectos del yo, relacionados con características físicas, roles de vida, habilidades particulares, comportamientos, gustos y características psicológicas generales. Estos aspectos son la base para la autopercepción en entornos culturales<sup>65</sup>.

En cuanto a la identidad aplicada al museo, Falk considera que el visitante *constituye* una identidad para su visita, de la misma forma que lo hace para otros eventos sociales o culturales, y en la cual se expresan sus intereses y motivaciones. Esta identidad que adopta el visitante, una definición de sí mismo en el momento de la asistencia al museo, condiciona su comportamiento y aquello que va o no a conocer y recordar de su visita<sup>66</sup>. Siguiendo el Modelo de Aprendizaje Contextual, Falk realizó una investigación cuyo objetivo fue medir las relaciones entre las motivaciones, la identidad y el aprendizaje en el museo<sup>67</sup>. Esta investigación logró la recolección de datos de 3115 individuos. Su análisis mostró que comprender las intenciones del visitante al momento de la visita permitía descifrar ciertos comportamientos que había tenido durante ella<sup>68</sup>. La investigación continuó un año después con una segunda sesión de entrevistas con las personas que estuvieron de acuerdo en ser contactadas de nuevo. Se les preguntó sobre su experiencia en la exposición visitada anteriormente. El propósito era conocer en qué medida las motivaciones expresadas en un principio al realizar su visita jugaron un papel importante en aquello que recordaban. Los recuerdos de las personas, coincidieron con las

62 George E. Hein, *Learning in the Museum* (Londres: Routledge, 2004), 108.

63 Falk, Koran, Dierking y Dreblow, “Predicting Visitor Behavior...”, 256.

64 John Falk, “An Identity-Centered Approach to Understanding Museum Learning”, *Curator* 49 n.º 2 (2006): 153.

65 John Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience* (Nueva York: Left Coast Press, 2009), 80 y ss. También véase John Falk, “Contextualizing Falk’s Identity-Related Visitor Motivation Model”, *Visitor Studies* 14, n.º 2 (2011): 143.

66 Falk, “An Identity-Centered...”.

67 Falk, “Contextualizing Falk’s ...”, 142-143.

68 Falk, “Contextualizing Falk’s...”, 155.

motivaciones que habían expresado antes de comenzar su visita. A partir de esta investigación y otra en la que se analizó información proveniente de 10 000 individuos a lo largo de todo el mundo, visitantes de doce tipos distintos de instituciones museales<sup>69</sup>, Falk concluyó que si bien en teoría las posibles identidades de un individuo son múltiples y complejas, aplicadas al museo resultan limitadas y determinadas por lo que el visitante percibe que el museo le puede ofrecer. Falk concibió una tipología de cinco identidades relacionadas con las motivaciones que determinan el comportamiento del visitante en el museo<sup>70</sup>:

**Exploradores:** se definen a sí mismos como personas curiosas, con motivaciones relacionadas con el crecimiento personal, casi egoísta, y sus motivaciones frente al contenido son generales.

**Facilitadores:** su motivación es principalmente social. Acompañan y propician la experiencia de aprendizaje de otros, por ejemplo, hijos, familiares o amigos.

**Profesionales-aficionados:** visitantes cuyas profesiones o aficiones son cercanas a los contenidos del museo.

**Buscadores de experiencias:** se trata por lo general de turistas o visitantes que están motivados a visitar el museo porque es un destino en su bitácora.

**Reafirmadores (rechargers):** visitantes que van al museo para descansar del día a día o para reafirmar sus creencias. Aquí aparecen dos categorías relacionadas que versan sobre temáticas nacionalistas, étnicas, raciales o grupales. Tales serían:

**El peregrino respetuoso:** visita el museo para honrar la memoria de determinado personaje o lugar.

**Buscadores de afinidades:** acude al museo en busca de reafirmar su herencia cultural o identidad racial.

Falk considera que segmentar a los visitantes de museos por edad, sexo, raza, género o nivel de educación, una acción común realizada para los estudios de público, no arroja información real que permita al museo mejorar sus prácticas. Falk propuso, en su lugar, una categorización a partir de las identidades relacionadas con las motivaciones. Este modelo, aunque simplifica una realidad compleja, lo hace para otorgar datos que sean utilizables y generalizables<sup>71</sup>. Sin embargo, es también conveniente mencionar que puede existir un riesgo en el cual, cerrar demasiado el espectro basado exclusivamente en las categorías de motivación y un eventual “recetario” derivado de estas, puede eliminar la posibilidad de libertad, descubrimiento y sorpresa que la entidad museal también le pueda plantear y ofrecer a ese visitante-ciudadano.

<sup>69</sup> Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 49.

<sup>70</sup> Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 47. Véase también Falk, *Identity and the Museum...*, 64.

<sup>71</sup> Falk, “Contextualizing Falk’s...”, 147.

## Glosas sobre el modelo

En este punto cabe preguntarse de nuevo ¿qué busca el visitante de los museos? Para Falk y Dierking, el visitante asiste a un museo básicamente para encontrar una experiencia de aprendizaje que le permita reforzar/ ampliar intereses y creencias relacionados con su propia identidad. El Modelo de Aprendizaje Contextual tiene como presupuesto esta función para el museo y atendiendo a ella formula sus conceptos, los cuales se pueden convertir en preguntas para evaluación de programas. Como se ha visto, el modelo tiene grandes virtudes para su aplicabilidad por la amplitud de su comprensión del funcionamiento de un museo y de la visita de sus públicos. Sin embargo, debe ser contrastado cuando se busque su adaptación en contextos distintos a los que soportan los estudios en los que se basa.

Una gran virtud del modelo, que a su vez puede ser un escollo difícil de superar, es que exige a los profesionales de un museo un cambio en la consideración de cómo lograr satisfacer al visitante. Se trata de un giro que va de considerar que todo se centra en la puesta en escena, en la exhibición, pasando ahora al visitante, a conocer sus motivaciones e intereses y mediar entre estos y los fines de la institución. En la medida en que el visitante es un individuo situado, con un contexto propio, para Falk y Dierking, un ejemplo de museo exitoso en el siglo XXI se relaciona también con aquel que conoce y cumple con las expectativas de su comunidad<sup>72</sup>.

Este cambio de perspectiva implica también el reconocimiento de que el visitante es el único que decide sobre su experiencia en el museo, el que utiliza la exhibición según su propio interés. Para el museo esto significa hacerse consciente de que, para cumplir con todos sus objetivos, debe responder a las necesidades de su público<sup>73</sup> y, con vistas a ello, debe antes conocerlas. La gran mayoría de los visitantes van al museo una vez en sus vidas y sus visitas duran algunas horas, ¿qué se puede lograr en tan corto tiempo en la vida de una persona? Un impacto real depende de cuán interconectado esté el museo con las necesidades de la comunidad<sup>74</sup>.

Como ha mostrado ya hace tiempo George Hein, asumir un modelo de evaluación de públicos no es una tarea inocente. Requiere una comprensión de las necesidades educativas y las formas de aprender de los públicos modernos, además de una postura política: una consideración del papel que el otro juega en la institución museal misma. Adoptar un modelo de comprensión de públicos inclusivo y participativo conlleva un cambio institucional inherente e irrecusable<sup>75</sup>. El modelo diseñado por Falk y Dierking presenta la experiencia del visitante como algo complejo, que involucra distintas dimensiones de su persona y de la visita misma, y las presenta como un todo interrelacionado y contextualmente relevante:

**72** Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 296.

**73** Falk, "An Identity-Centered Approach...", 158.

**74** Falk y Dierking, *The Museum Experience Revisited...*, 301.

**75** Mörsch, *At a Crossroads...*, 13.

“más que un modelo como tal, se trata de un marco interpretativo o una herramienta descriptiva”<sup>76</sup>.

En el caso de Colombia, es importante recordar que lamentablemente no ha existido una sistematicidad en registrar y documentar procesos como los presentados anteriormente, aunque sí se han llevado a cabo importantes procesos relacionados con la necesidad de conocer y estudiar cada vez más los intereses de los públicos. Esta situación contrasta con la de otros países de Latinoamérica como Brasil, en donde facultades de educación o grupos de estudios museológicos han adelantado proyectos de investigación de largo aliento que han podido analizar y cotejar sus resultados, con el fin de revertir en programas de cada vez mayor relevancia y efectividad para la ciudadanía en general.

Es importante mencionar que aun sin esa sistematicidad, sí se han llevado a cabo tareas en esa dirección. Para el caso de Bogotá, se creó en el año de 1999 un grupo de estudio sobre educación y oferta cultural en museos, liderado originalmente por el Jardín Botánico, el cual permitió que luego entidades como el Museo del Oro, la casa Museo Quinta de Bolívar o Maloka, para citar solo algunos de los participantes, se comenzaran a preocupar por comprender e implementar este tipo de hallazgos como los elaborados por Falk y Dierking. Fue tal el efecto de ese trabajo que, en el 2011, Maloka invitó a los dos investigadores norteamericanos a dictar un taller en el que participaron la mayoría de miembros de aquel grupo de estudio, quienes ya llevaban casi una década reuniéndose periódicamente e intercambiando reflexiones y prácticas educativas. Adicionalmente, de manera casi paralela, María Mercedes de Carrión, en aquel entonces directora del Museo de la Ciudad de Quito, identificó a educadores de varios países latinoamericanos para realizar una tarea similar: intentar crear una plataforma de formación para profesionales de museos, basada en el estudio e implementación de modelos pedagógicos contemporáneos, iniciativa que duró cinco años aproximadamente y que vinculó, además de docentes de Colombia, a educadores de México, Argentina, Ecuador y Brasil.

**76** Falk, *Identity and the Museum...*, 35.

**77** Grupos focales con niños, niñas y jóvenes como preparación al concepto y diseño museográfico de salas didácticas de la exposición *Picasso en Bogotá en el Museo Nacional de Colombia* (2000); Salas Botero, *Wiedemann, Impresionismo* (Museo de Arte del Banco de la República, 2001 a 2005); *Egipto, un paso a la Eternidad* (Museo Nacional de Colombia, 2005), entre otros proyectos.

Volviendo a Colombia, es importante señalar someramente algunos ejemplos, que como se dijo antes, no se encuentran sistematizados y que ameritarían un trabajo de recopilación y análisis más cuidadoso por parte de quien se interese por temas de pedagogía y museos, así como por su historia local. Si bien son proyectos que se encuentran más vinculados a un estudio de los intereses de los públicos (en particular población infantil y juvenil), en relación con temáticas específicas relacionadas con exposiciones llevadas a cabo en algunas instituciones culturales<sup>77</sup>, un antes y un después de esos estudios se dio en el Museo Nacional de Colombia, cuando se realizó un grupo focal con adultos escogidos aleatoriamente de los miembros de la Asociación de Amigos del Museo, los cuales

aportaron ideas, experiencia y su propio conocimiento para darle forma a una exposición en 2005 dedicada al Caribe colombiano: *Caribe espléndido. Música, artes y letras de una región*.

Este fue un punto determinante, pues de manera articulada se concibieron muchos aspectos definitorios de la exposición, así como sus actividades de apoyo, con la variedad de participantes y, con ello, casi la totalidad de perfiles estudiados por Falk y Dierking. Si bien esta no fue la intencionalidad, hoy cuando se mira retrospectivamente esa iniciativa –que lideró en su momento Cristina Lleras, curadora de las colecciones de Arte e Historia, quien invitó a Daniel Castro a desarrollar ese taller a partir de la metodología de grupos focales<sup>78</sup>–, marca un momento definitivo en el cual postulados teóricos y resultados de investigación como los de los dos investigadores norteamericanos pudieron ser plenamente aplicados y rebasaron su planteamiento teórico para volverse prácticos y efectivos a la hora de insertarse en el espacio museal.

Tal como se ha dicho anteriormente, la propuesta de Falk y Dierking presenta la experiencia del visitante como algo complejo e interrelacionado, a partir de un marco interpretativo o una herramienta descriptiva que, para el caso colombiano, puede seguir siendo de gran utilidad para la identificación de ese ciudadano “multimodal”. Como ha mostrado ya hace tiempo George Hein, asumir un modelo de evaluación de públicos no es una tarea inocente. Requiere una comprensión de las necesidades educativas y las formas de aprender de los públicos modernos, además de una postura política: una consideración del papel que el otro juega en la institución museal misma. Adoptar un modelo de comprensión de públicos inclusivo y participativo conlleva un cambio institucional inherente e irrecusable

## Repositorios de archivo

Archivo Histórico del Museo Nacional de Colombia (AHMNC)

## Bibliografía

**Alderoqui**, Silvia. *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*.

Buenos Aires, Paidós, 2011.

**Andermann**, Jens y Silke Arnold-Simine. “Introduction. Museums and the Educational Turn: History, Memory, Inclusivity”. *Journal of Educational Media, Memory and Society* 4, n.º 2 (2012): 1-7.

**Baghli**, Sid Amhmed, Patrick Boylan y Yani Herreman. *History of ICOM*. París: International Council of Museums, 1998.

**78** Richard A. Krueger y Marie Anne Casey, *Focus Groups. A practical guide for Applied Research* (Thousand Oaks: Sage Publications 2000).

- Castro Benítez, Daniel.** "La educación en el museo. Apuntes para una historia (más) extensa". En *La educación en el Museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museos Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001: 33-61.
- Castro Benítez, Daniel.** "Protagonistas de museo: Niños, jóvenes y adultos en el desarrollo de proyectos pedagógicos y museográficos sobre el patrimonio arqueológico colombiano". *Boletín Museo del Oro*, n.º 51 (2003): 1-30. Recuperado a partir de <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/4939>
- DANE.** *Encuesta de consumo cultural 2008. Informe de resultados*. Marzo de 2009. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/consumo-cultural/informacion-historica-encuesta-de-consumo-cultural>.
- DANE.** *Encuesta de consumo cultural (ECC). Boletín Técnico*. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/cultura/consumo-cultural/informacion-historica-encuesta-de-consumo-cultural>.
- Falk, John.** "The contribution of free-choice learning to public understanding of science". *Interciencia* 27, n.º 2 (2002): 62-65.
- Falk, John.** "An Identity-Centered Approach to Understanding Museum Learning". *Curator* 49, n.º 2 (2006): 151-166.
- Falk, John.** *Identity and the Museum Visitor Experience*. Nueva York: Left Coast Press, 2009.
- Falk, John.** "Contextualizing Falk's Identity-Related Visitor Motivation Model". *Visitor Studies* 14, n.º 2 (2011): 141-157.
- Falk, John y Lynn Dierking.** Redefining the museum experience: The Interactive Experience Model. En *Proceedings of 1991 Annual Visitor Studies Conference*. Editado por Stephen Bitgood y Arlene Benefield. Jacksonville: Center for Social Design, 1992: 173-176.
- Falk, John y Lynn Dierking.** *The Museum Experience*. Washington, D. C.: Whalesback Books, 1992.
- Falk, John y Lnn Dierking.** *Learning from Museum. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Lanham: AltamiraPress, 2000.
- Falk, John y Lynn Dierking.** *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA.: Left Coast Press, 2013.
- Falk, John y Joe Heimlich.** "Free-Choice Learning and the Environment". En *Free-Choice Learning and the Environment*. Editado por John Falk, Joe Heimlich y Susan Foutz. Lanham: AltaMira Press, 2009.

- Falk, John, Lynn Dierking y Marianna Adams.** "Living in a Learning Society". En *A Companion to Museum Studies*. Editado por Sharon Macdonald, 323-339. Londres: Blackwell Publishing Ltd., 2006.
- Falk, John, John Koran, Lynn Dierking y Lewis Dreblow.** "Predicting Visitor Behavior". *Curator: The Museum Journal* 28, n.º 4 (2010): 249-258.
- García Canclini, Néstor.** *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- Ibermuseos. *Panorama de los museos en Iberoamérica, Observatorio Iberoamericano de Museos Edición 2020*. Publicaciones del Programa Ibermuseos, 2020. <http://www.ibermuseos.org/recursos/publicaciones/panorama-de-los-museos-en-iberoamerica-edicion-2020/>
- Hooper Greenhill, Eileen.** *The Educational Role of the Museum*. Londres: Routledge, 1999.
- Hein, George E.** *The constructivist museum*. En *Educational Role of the Museum*. Editado por Eilian Hooper-Greenhill. Londres: Routledge, 1999: 53-78
- Hein, George E.** *Learning in the Museum*, London, Routledge, 2004.
- Krueger, Richard A. y Marie Anne Casey.** *Focus Groups. A practical guide for Applied Research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000.
- Levasseur, Martine y Eliseo Veron.** "Ethnographie d'une exposition". En *Histoires d'expo, Peuple et culture*, 29-32. París: Georges Pompidou, 1983.
- Martínez Boom, Alberto, Abel Rodríguez, Hernán Suárez, Jorge Gantiva y Gonzalo Arcila.** *Ley General de Educación. Alcances y perspectivas*. Bogotá: Tercer Milenio y Fundación Social, 1994.
- Mörsch, Carmen.** *At a Crossroads of Four Discourses Documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation*. Zurich y Berlín: Institute for Art Education, 2009.
- Peres, Wilson y Martin Hilbert, eds.** *La sociedad de la información en América Latina y el Caribe: desarrollo para las tecnologías y tecnologías para el desarrollo*. Chile: CEPAL, 2009.
- Pine II, Joseph y James Gilmore.** *La economía de la experiencia. El trabajo es teatro y cada empresa es un escenario*. México: Granica, 1999.
- Smithsonian Institution. *Proceedings of the Children in Museums International Symposium Office of Museum Programs*. Washington. D.C., Smithsonian Institution, 1982.
- Zunzunegui, Santos.** *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.



# La memoria al servicio de la vida ¿Cómo y para qué sostener un museo de base comunitaria?

---

**Rayiv David Torres\***

## Resumen

En las próximas páginas se presentará un análisis de algunas experiencias de espacios de memoria del país y algunas reflexiones recientes sobre museos comunitarios que orientarán el proyecto del Co-Laboratorio de Creación y Memoria La Esquina Redonda, liderado la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en alianza con el Museo Nacional de Colombia. Como resultado de estos eventos, se examinarán (i) algunos lineamientos para la gestión participativa de colecciones, (ii) actividades para la sanación de pasados conflictivos, (iii) claves para la apropiación social del espacio y (iii) estrategias de cuidado para brindar atención a las demandas de las poblaciones. Así mismo, (iv) se plantearán metodologías para la apropiación comunitaria del “patrimonio viviente”, así como también (v) acciones tendientes a la sustentabilidad económica y social. En suma, se verá cómo las acciones de curaduría participativa y la ampliación de los campos de circulación cultural inciden substancialmente en la inclusión social, la reducción de sufrimiento y la convivencia.

**Palabras clave:** museología comunitaria, patrimonios vivos, colecciones etnográficas, museografía participativa, memoria local, museos comunitarios.

\* Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana, magíster en Filosofía de la Universidad de los Andes, magíster en Historia de la Universidad de los Andes y candidato a doctor en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador de la Curaduría de Etnografía. Museo Nacional de Colombia, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.



Fundación Gilberto Alzate Avendaño

**Taller Experiencias en museos comunitarios  
y espacios de memoria en Colombia,  
realizado en el Museo Nacional de Colombia**

23 agosto, 2019

Fotografía digital

Colección Fundación Gilberto Alzate Avendaño

*La vida solo necesita una  
grieta para resurgir*

Workshop del 23 de agosto de 2019  
en el Museo Nacional de Colombia

## **Estrategias para entretrejer memorias**

Entre 2019 y 2020 se realizaron dos talleres en el Museo Nacional de Colombia con especialistas en museos comunitarios y espacios de memoria del país. En este taller participaron María Yovadis Londoño Agudelo, directora del Museo de Palenque de San José de Uré; Johanna Galindo, mediadora del Museo de Bogotá; David Gómez, director del Museo Popular de Siloé; Jorge Quiroz, fundador y director del Museo Arqueológico de San Jacinto; Soraya Bayuelo, directora y fundadora de El Mochuelo, Museo itinerante de la memoria de los Montes de María; Fernando Pérez, fundador del Museo del Vidrio de Bogotá; Carlos Mario Jiménez Holguín del Museo de Antioquia; Bladimir Bueno, director del Museo Comunitario de la Cristalina Cauca; Sofía González, investigadora de la curaduría del Museo de la Memoria Histórica de Colombia; María del Rosario Escobar, directora del Museo de Antioquia; Paola Castillo, Museo del Río Magdalena; Manuel Zúñiga, director de la Casa Museo Rafael Núñez; María Cristina Mejía del Museo de arte del Quindío; Susana Quintero, directora del Museo Casa Natal del General Santander; Jairo Herrán Vargas, director del Museo Casa de la Memoria de Medellín, y Alejandra Cardona, su gestora estratégica; y Teresita Rivera Ceballos, directora de The Gallery At Divas de Medellín.

Los eventos se realizaron con el fin de asesorar el diseño del Co-Laboratorio de Creación y Memoria La Esquina Redonda. Este proyecto es una iniciativa que surge a mediados del 2019, mediante una alianza entre la Fundación Gilberto Alzate (FUGA) y el Museo Nacional de Colombia, con la participación de jóvenes exhabitantes de la "L" o "calle del Bronx", algunos de ellos vinculados al IDIPRON<sup>1</sup>. Como antecedente, en el 2017 el Museo Nacional convocó a exhabitantes de la "L" para realizar un ejercicio de memoria en torno a la construcción de una maqueta de lo que fue este lugar antes de su desalojo en el 2016. El éxito de la actividad condujo posteriormente a la elaboración, junto con jóvenes del IDIPRON y del Colectivo Free Soul, de una maqueta que se exhibe actualmente en la sala Hacer sociedad del Museo Nacional.

Entre otros espacios, el Co-Laboratorio contará con guion inaugural que narra dos siglos de la vida callejera en Bogotá<sup>2</sup>. Actualmente se adelantan esfuerzos para conocer la memoria, las luchas y reivindicaciones de los habitantes del Voto Nacional y los barrios circunvecinos con una

**1** Para conocer más detalles del proyecto, consúltese el documental realizado por el Museo Nacional de Colombia, "Historias de la 'L'": [https://www.youtube.com/watch?v=MUMGQKC\\_plk&t=419s](https://www.youtube.com/watch?v=MUMGQKC_plk&t=419s)

**2** Para más detalles del guion, consúltese el artículo publicado en esta misma revista "Dos siglos de vida callejera en Bogotá": [https://museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/2019/Cuadernos\\_de\\_curaduria\\_15.pdf](https://museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Documents/2019/Cuadernos_de_curaduria_15.pdf).



Colectivo Free Soul. Susana Fergusson.  
Leonardo Torres Gamez

**Maqueta de La Esquina Redonda**

2019

Ensamblaje con materiales reciclados

62 x 37 x 47,5 cm

Colección Fundación Gilberto Alzate Avendaño

perspectiva de larga y corta duración. De esta manera, y según el punto de vista de los vecinos y exhabitantes del sector, se ofrecerá una explicación compleja acerca de la configuración de espacios como la antigua calle del Cartucho y la “L”, teniendo en cuenta fenómenos como la “limpieza social”, los efectos de los planes oficiales de renovación urbana, el fracaso de la “lucha-contra-las-drogas”, entre otros.

Con miras a ese fin, se ha hecho necesario plantear metodologías que involucren a la comunidad en la construcción de una visión diversa del territorio. A la fecha se adelantan acciones de recolección de objetos<sup>3</sup>, construcción de piezas museográficas comunitarias y se diseñan derivas<sup>4</sup> que conducen al edificio de La Esquina Redonda, como un punto de fuga de las marcas de memoria que se encuentran en el barrio. En suma, se busca propiciar escenarios para conocer, reflexionar y brindar herramientas para leer la ciudad bajo distintos lentes y narrativas<sup>5</sup>.

La FUGA se ha consolidado como uno de los centros artísticos y culturales más importantes de Bogotá. También es vista como un escenario y espacio para la promoción de las artes plásticas, visuales, escénicas, musicales, literarias y audiovisuales, así como un espacio de participación y formación. De manera más reciente, esta fundación ha servido como transformadora de espacios públicos a través de la estrategia de urbanismo táctico. Actualmente, está encargada de desarrollar el proyecto Bronx Distrito Creativo como uno de los distritos creativos de Bogotá. Dentro de este proyecto, La Esquina Redonda se concibe como un espacio de memoria con enfoque comunitario que, a través de espacios museológicos, aporta a la recuperación de la historia local del Voto Nacional y del centro de Bogotá. Uno de los objetivos principales del proyecto es visibilizar, por medio de exposiciones, los patrimonios, la vida cotidiana y la historia de las transformaciones urbanas y sociales que, con una perspectiva de larga duración, explican la configuración de espacios urbanos y marginales como la “L”.

El Co-Laboratorio de Creación y Memoria La Esquina Redonda es una iniciativa que surge a mediados del 2019 como una propuesta museológica y comunitaria, a partir de una alianza entre la FUGA, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) y el Museo Nacional de Colombia. El Co-Laboratorio estará ubicado en el único edificio que queda en pie en lo que se conoció como la calle del Bronx. El edificio popularmente se denomina “La Esquina Redonda”, ubicada en el barrio Voto Nacional, en la localidad de los Mártires. Se busca que el espacio sea un punto de encuentro abierto para toda la comunidad, principalmente, para los vecinos de la localidad, gestores culturales, investigadores, estudiantes y creadores interesados en la conformación de procesos artísticos, culturales y museológicos. En el Co-Laboratorio se reconstruye la historia del sector y se honra la

- 3 Brown, Davis y Raposo indican que “una comunidad patrimonial está compuesta por personas que valoran aspectos específicos de un patrimonio cultural que desean conservar y transmitir a futuras generaciones”. Karen Brown, Peter Davis, Luis Raposo, *Sobre museos comunitarios y sostenibles* (Lisboa: EULAC Museums, 2019), 34.
- 4 La deriva es un concepto propuesto por el movimiento situacionista. Véase Guy Debord, “Teoría de la deriva”, en *Internacional situacionista. Textos completos en castellano de la revista* (Madrid: Literatura Gris, 1999), 50-53 y Luis Guillermo Vasco Uribe, “Así es mi método en etnografía”, *Tabula Rasa* 6 (2007): 19-52.
- 5 “Los relatos efectúan un trabajo que transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también los repertorios de las relaciones cambiantes que mantienen unos con otros. Estos repertorios constituyen una tipología en términos de identificaciones de lugares y de realizaciones de espacios”. Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes del Hacer* (México: Universidad Iberoamericana de México, 1996), 131



Teresita Rivera

**aefest en The Gallery at Divas en Medellín,  
Antioquia**

2019

Fotografía digital

Colección Teresita Rivera



Liliana Correa

**The Gallery at Divas en Medellín, Antioquia**

2017

Fotografía digital

vida de quienes han habitado este territorio, con lo cual se propicia un espacio de encuentro, creación y memoria en el marco del proyecto Bronx Distrito Creativo. Se busca promover acciones de creación, convivencia, cuidado y recuperación de la memoria local. Para cumplir este propósito, se realizarán talleres de historia y co-creación con el fin de dar a conocer la experiencia de actores comunitarios, exhabitantes de la antigua calle del Bronx e integrantes del Co-Laboratorio, investigadores-pares comunitarios, practicantes, artistas y profesionales en ciencias sociales. Así mismo, con este espacio se busca poner en diálogo la investigación científica con los conocimientos, saberes y experiencias de los vecinos de la localidad de los Mártires, el barrio Voto Nacional y el centro histórico de la ciudad. De esta manera se propicia la construcción colectiva de conocimiento y la investigación participativa con fines museológicos.

La investigación-acción es una metodología que estimula las relaciones horizontales y permite borrar las diferencias entre los “investigadores” y los “investigados”. Así mismo, promueve el diálogo entre el conocimiento académico y el conocimiento popular, con lo que transforma la investigación en una herramienta para la toma de conciencia crítica sobre la realidad. Otro pilar de esta metodología apunta a que entre la teoría y la práctica debe existir una relación dialéctica. Este proceso propone generar una sinergia dinámica entre el acto de investigar y el uso que se da a los resultados de la investigación, con el propósito de transformar las relaciones sociales existentes.

La investigación-acción propone un trabajo imaginativo colectivo que construye epistemologías alternativas que pueden ser usadas para configurar nuevas instituciones y prácticas. Ahora bien, el concepto de “colección”, aunque sigue siendo vertebral para los museos, “ha evolucionado drásticamente en las últimas décadas”<sup>6</sup>. En la actualidad, las colecciones no incluyen solamente *belles-pièces* (como otrora los museos que honraban el pasado congelado, inmóvil y monumental), sino también “objetos comunes”, materialidades que reflejan la vida cotidiana. Este cambio de enfoque en la constitución de colecciones significa construir museos para explicar el presente, museos para poner siempre en tela de juicio, museos para renovar una y otra vez, es decir, “museos vivientes”.

Más adelante se verá que el patrimonio viviente (tradiciones, sistemas de creencias, artes y oficios) es ahora la dimensión esencial y vital para la construcción de “colecciones comunes”, lo que pone la memoria al “servicio de la vida” para sanar, reinterpretar y renovar. Los crecientes intereses y la conciencia de la importancia de los “paisajes culturales” como las ruinas urbanas, la vegetación ruderal, los palimpsestos arquitectónicos, los usos del espacio, las huellas de lo que “queda” o “ya no está” facilitan nuevas ideas de catalogación, conservación y tantas

6 Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 32.



María Yovadis Londoño  
**Museo etnopedagógico de  
San José de Uré**

2022  
Fotografía digital  
Colección María Yovadis Londoño

coleccionar como interpretaciones. Lo anterior se debe a que el acto de “coleccionar” “ya no está restringido en el interior del edificio del museo”<sup>7</sup>, sino que se extiende a la autogestión comunitaria de las “herencias” y el “pasado”.

## **Sugerencias generales de los directores de museos comunitarios y centros de memoria del país para concebir los espacios de memoria**

Con el fin de recolectar insumos para formular un modelo participativo de gestión mixto destinado a La Esquina Redonda a través de algunas experiencias de museos relacionadas con la sustentabilidad social y económica, se hicieron las siguientes sugerencias para garantizar la participación de la comunidad local en coordinación con entidades públicas y privadas.



María Yovadis Londoño  
**Museo etnopedagógico de San José de Uré**

2022  
Fotografía digital  
Colección María Yovadis Londoño

### **María Yovadis Londoño Agudelo, Museo Etnopedagógico del Palenque de San José de Uré (Córdoba)**

Diseñar un currículo pedagógico para plasmar la historia local basada en los momentos decisivos de la comunidad (aquellos que se conmemoran o recuerdan todos los años). Este dispositivo es fundamental para pensar espacios, calendarios y actividades del museo. Como se indicó anteriormente, los objetos son pretextos para conocer la historia local. Por eso, para la construcción de las colecciones de los sitios de memoria, es necesario rastrear las conexiones objeto-persona-donante. Se deberá considerar el lenguaje con el que se comunicarán los relatos de manera que genere lazos de entendimiento y propicie la identificación de los visitantes. La tarea primordial será recopilar objetos de la vida cotidiana que tengan valor histórico y emotivo.

<sup>7</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 22.

### **Johanna Galindo, Museo de Bogotá-IDPC**

Se debe construir una comunidad de mediadores. Idealmente que sean personas de la comunidad con “talentos” (es decir, que sepan cantar, dibujar, tocar un instrumento, etc.). Para ese fin, se debe llevar a cabo la construcción de materiales pedagógicos que se puedan usar en varios espacios y que promuevan el pensamiento crítico. Estos materiales no pueden ser “cerrados” o “acabados”, sino que deben estar abiertos a ser alimentados de contenido durante las exposiciones. Cada elemento de la cotidianidad es un recurso pedagógico y ninguno debe ser omitido. Es necesario pensar en estrategias para acercar a quienes todavía no ha visitado el centro de memoria.

### **David Gómez, Museo Popular de Siloé**

El espacio de memoria debe tener entrada gratuita. Se debe contemplar la mediación con y para niños. El museo debe tener las puertas abiertas y recibir todo tipo de públicos. Se deben transgredir normas convencionales de los museos; por ello, se debe animar la participación, el contacto y el habla. Hay que propiciar una relación más directa con la comunidad y sus cosas. Los espacios deben estar inmersos en el territorio y exceder los muros de la casa. Para ello, se debe recorrer y caminar por el barrio. Hay que visibilizar lugares de memoria en el territorio, pero también usar las tecnologías de comunicación. Se deben diseñar estrategias para hacer acopio de la memoria como centros de documentación o archivos.

David Gómez  
**Museo Popular de Siloé**

2019  
Fotografía digital  
Colección David Gómez



### **Jorge Quiroz y Juliana Campuzano, Museo arqueológico y comunitario de San Jacinto, Bolívar, y Museo comunitario de San Jacinto**

Es necesario identificar las fallas en la conservación de la memoria y la cultura del territorio. Se debe crear una biblioteca o un espacio de almacenamiento de la información. Se deben hacer jornadas de



Fabián Álvarez  
**Museo Comunitario de San Jacinto, Bolívar**

2021  
Fotografía digital  
Colección Museo Comunitario de San Jacinto

recolección de libros de la comunidad para construir una colección propia. Se debe trabajar con los mayores y tener en cuenta que la comunidad es “guardiana de la memoria y de los objetos del museo”. Se sugiere llevar a cabo una construcción de un guion participativo mediante asambleas populares. En la experiencia del Museo Comunitario de San Jacinto, una parte significativa de la materialidad que lo constituye fue donada por la comunidad en jornadas colectivas, esto ayudó a construir los espacios y concebir las narrativas de las salas. Otra propuesta debe ser la tienda del museo que se abastece de productos de la comunidad y ayuda al mantenimiento económico del espacio. Estos son procesos abalados y sostenidos por la comunidad con el fin de apropiarse del lugar.



Soraya Bayuelo  
**Museo Itinerante de los Montes de María**

2022  
Fotografía digital  
Colección Soraya Bayuelo

### **Soraya Bayuelo, El Mochuelo.**

#### **Museo Itinerante de la memoria. Montes de María**

La música es un medio privilegiado para contar la historia local. El contenido del museo debe estar alimentado desde la voz política de la comunidad. Algunas preguntas guías para pensar el espacio de memoria podrían ser: ¿para qué recordar? ¿Para qué olvidar? ¿Qué queremos contar? ¿A quiénes se le quiere contar? Los espacios de memoria redimensionan la vida, muestran la identidad, conmemoran sus muertos. Es necesario revertir los efectos de la estigmatización a través de encuentros y espacios de diálogo.

### **Carlos Mario Jiménez Holguín, Museo de Antioquia**

Se debe evidenciar que, a raíz del fenómeno del narcotráfico, se generan procesos de resistencia comunitaria que se expresan en la cultura. En este contexto nacen intenciones político/artísticas que deben servir para interrogar ¿cuáles son los patrimonios de la comunidad? ¿Cuáles son sus memorias? ¿Cómo puede acompañar el museo los procesos de la comunidad? El proyecto Museo 360, por ejemplo, ha buscado visibilizar el entorno social del museo y sus problemáticas. A partir de ello nace una exposición construida por la comunidad donde sus miembros pudieron autorrepresentarse.

### **Sofía González, Museo de la Memoria Histórica de Colombia**

Debe haber participación de la población en la construcción del guion. Los procesos de reparación simbólica deben ser tenidos en cuenta. En el Museo de la Memoria Histórica de Colombia se realizaron estudios de público para conocer cómo interpretan los visitantes las exposiciones. Los resultados le permitieron al equipo de curaduría pensar en nuevas exposiciones, hacerse preguntas, redireccionar algunas narrativas. El museo debe abrir espacios de diálogo con la comunidad para tratar temas relacionados con el conflicto armado y así garantizar la no repetición. Es necesario tener cuidado con el lenguaje que se utiliza en el museo para que la palabra dignifique y no estigmatice.

## **La vida de las cosas**

Un eje estratégico resultó de la necesidad de interrogar la biografía de los objetos<sup>8</sup> para narrar experiencias individuales y colectivas a través de “inventarios participativos”<sup>9</sup>.

El verdadero patrimonio ‘viviente’, debe ser definido localmente, a través de un proceso colectivo definido según el contexto local, que movilice a voluntarios de la comunidad utilizando varios métodos e invitando a especialistas y expertos de dentro o fuera de la comunidad. Este proceso suele ser relativamente largo y lento, empezando por el reclutamiento de

8 Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, ed. Arjun Appadurai (México: Grijalbo y Conaculta, 1986México), 89-122.

9 Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 22.



Soraya Bayuelo

### **Museo Itinerante de los Montes de María**

2022

Fotografía digital

Colección Soraya Bayuelo

voluntarios, la definición del método o métodos a emplearse, incluyendo la aclaración del concepto de patrimonio en el lenguaje local, dialecto o vocabulario popular. Se trata de un momento para la constitución del grupo o los grupos que llevarán a cabo el proyecto de inventario.<sup>10</sup>

La materialidad emocionalmente significativa y la agencia de los objetos<sup>11</sup> permiten conocer las distintas relaciones entre humanos y no humanos que configuran territorios y sistemas cotidianos de circulación, prácticas, maneras de hacer, etc. Por tanto, es necesario desentrañar los lazos sociales que se sostienen con la “cultura material” para conocer las cargas afectivas de las poblaciones a través de la “biografía de las cosas”.

En ese sentido, se sugirió realizar talleres con objetos, con la finalidad de construir historias, pero también dar lugar a colecciones etnográficas o cotidianas, es decir, que las colecciones sean inventariadas según el punto

<sup>10</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 32.

<sup>11</sup> Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

- 12** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 32.
- 13** La expresión “Me siento bien aquí” es un acto de enunciación y significado del espacio. Véase De Certeau, *La invención...*, 121. “Los recuerdos nos encadenan a este lugar... Es algo personal, eso no le interesaría a nadie, pero en fin eso hace, a pesar de todo, el espíritu de un barrio” (Dijo una habitante de la Croix-Rousse en Lyon, en una entrevista recogida por Pierre Mayol para el segundo tomo de *La invención de lo cotidiano*). “No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no ‘evocar’”. De Certeau, *La invención...*, 121. Véase Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (Columbia: University Press, 1990).
- 14** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 32.
- 15** Miembros del equipo de trabajo conformado por habitantes de los territorios.
- 16** “Por patrimonio cultural se entiende un conjunto de recursos heredados del pasado que las personas identifican, con independencia de a quién pertenezcan, como reflejo y expresión de valores, creencias, conocimientos y tradiciones propios y en constante evolución. Ello abarca todos los aspectos del entorno resultantes de la interacción entre las personas y los lugares a lo largo del tiempo”. Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 36.
- 17** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 35.
- 18** Kathleen McLean indica: “Museums are not museums without exhibitions. The most prominent and public of all museum offerings, exhibitions are the soul of a museum experience for the millions of people who visit them, as well as for many of people who create them”. Kathleen McLean, “Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue”, *Daedalus* 128, n.º 3 (1999): 83.

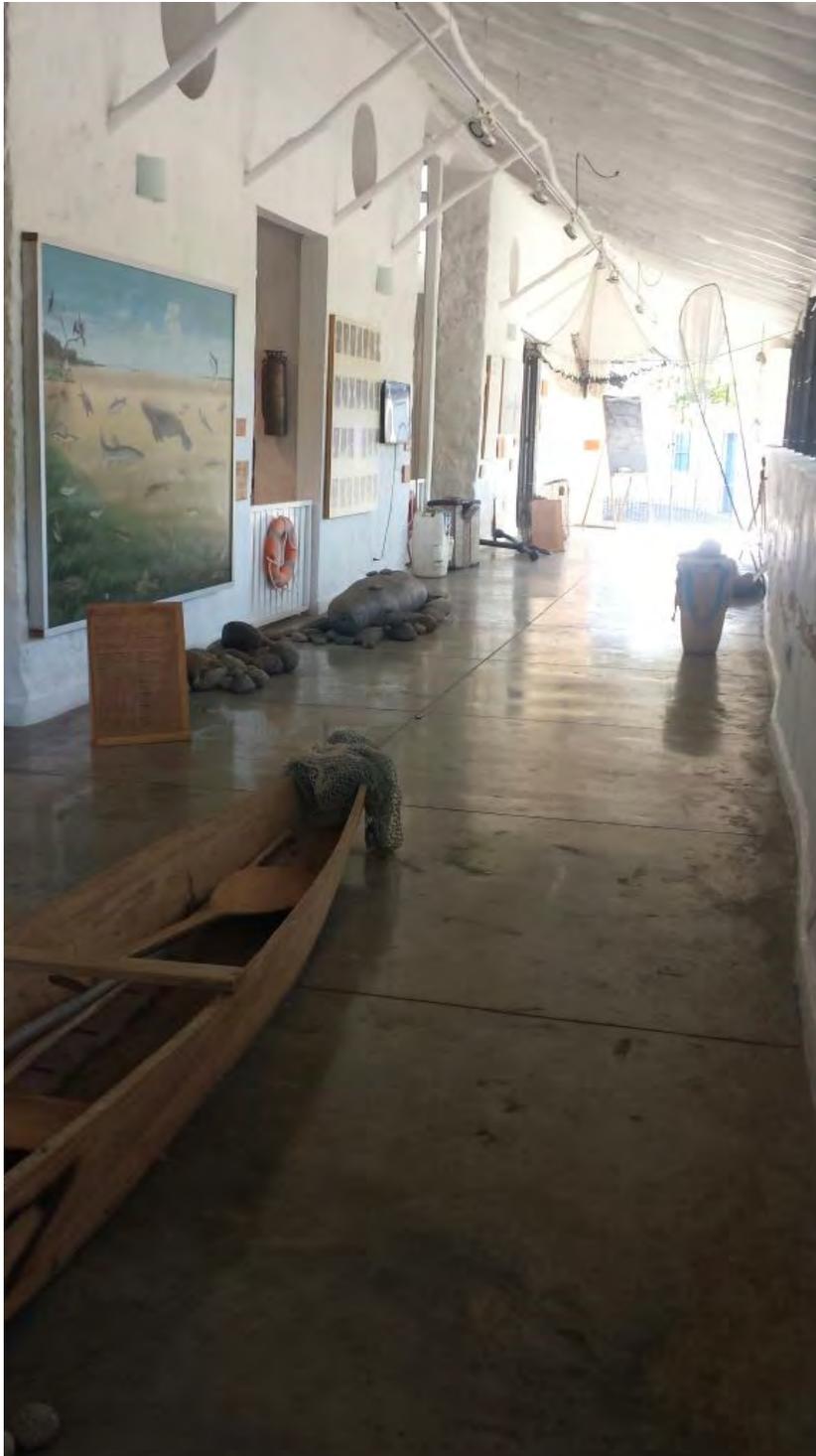
de vista de las poblaciones locales y sus materialidades emotivamente significativas. De esta manera, se sugirió hacer jornadas de recolección colectiva de objetos que hablen de la historia del lugar y de la vida afectiva de las poblaciones a través de las cosas. ¿Por qué guardar esto o aquello? ¿Por qué conservar algo? ¿Qué recuerdan o narran las cosas? ¿Qué ha vivido aquello que guardamos? ¿Pueden las cosas ser testigos de acontecimientos, procesos o almacenar memorias?

Durante las jornadas se dijo: “Cada palabra se convierte en museo. Sin sacar el objeto de su lugar”, “Lo urgente es estimular la memoria”. Esta línea estratégica da pie también a la construcción de nuevas formas de inventariar y coleccionar objetos que comunican con la dimensión material de la memoria y los pasados por sanar. Por ejemplo, en un taller de colecciones, uno o varios grupos de voluntarios se reúnen en una sala con documentación, objetos, mapas y diagramas, “a partir de su conocimiento colectivo sobre su territorio, trabajan juntos para identificar su patrimonio común y viviente”<sup>12</sup>. Los talleres pueden incluir excursiones o derivas por el territorio para estudiar, dibujar, reconocer, recordar o fotografiar. El resultado sería un mapa del área local en el que se identifican elementos patrimoniales vivos, huellas, duelos y topofilias<sup>13</sup>. Estos mapas pueden ser impresos, como carteles o folletos, y ser distribuidos entre todos los miembros de la comunidad como parte de una estrategia curatorial de consulta. Este tipo de mapas se puede convertir en un punto de referencia para ser nutrido con el tiempo y por varios años<sup>14</sup>.

De esa manera, las comunidades pueden verse más fácilmente reflejadas en los procesos (agendas educativas y culturales, talleres, conferencias, eventos e intervenciones en el espacio público) que se pueden llevar a cabo a partir de las decisiones tomadas en conjunto con los “pares comunitarios”<sup>15</sup> que, a su vez, deben conformar los equipos de planta. La construcción colectiva de los espacios de memoria debe procurar la apropiación y reivindicación de los territorios, lo que facilitará el crecimiento de los públicos, la confianza, la solidaridad, la cercanía, el sentido de propiedad colectiva y la construcción de patrimonios<sup>16</sup> vivientes.

Sostener nuestro patrimonio vivo significa que la comunidad y sus integrantes deben hacerse responsables de él. La gente local debe mantenerse vigilante sobre su patrimonio, asegurando la protección y el mantenimiento de sus elementos diariamente y especialmente durante el proceso de inventariado.<sup>17</sup>

En ese sentido, se requiere la intervención de los espacios (murales, mosaicos, etc.) y la construcción participativa de la museografía de los sitios de memoria. ¿Qué se quiere mostrar y por qué hay que contar? ¿Con qué contamos lo que queremos mostrar en los museos?<sup>18</sup>. La participación



Rayiv David Torres Sánchez

**Museo del Río  
Magdalena en Honda,  
Tolima**

2017

Fotografía digital

Colección particular

en la construcción y curaduría de sus propias piezas y también el diseño de los espacios museológicos fomentan la circulación cultural, la integración y la diversificación de los referentes culturales y de los sitios de memoria en sintonía con las poblaciones locales.

Esto requiere participación activa en todas las decisiones públicas que afectan al patrimonio, incluyendo la provisión de ayuda y apoyo a los propietarios privados de patrimonio a los que se les dificulta cuidar su propiedad. Las iniciativas que buscan soluciones o nuevos usos para edificios o sitios en riesgo, y la observación de cambios al paisaje necesitan evolucionar y contribuir con el tiempo.<sup>19</sup>

Como indican Brown, Davis y Raposo, la contribución del patrimonio vivo de las comunidades a la sostenibilidad de políticas y procesos de desarrollo local es de capital importancia, debido a que el patrimonio viviente es uno de los dos recursos endógenos básicos junto con los miembros del equipo comunitario:

[dicho patrimonio] puede impulsar el desarrollo local en sus dimensiones culturales, sociales, ambientales o económicas, es esencial que todos los elementos identificados que constituyen este patrimonio se mantengan vivos y disponibles para estrategias, programas y acciones de desarrollo.<sup>20</sup>

El atractivo del territorio, el “paisaje” (natural o en ruinas), los seres que lo habitan, las artes del hacer, las tradiciones, las leyendas, la música, los alimentos, “todo esto debe ser preservado y permanecer activo e integrado a las formas de vida modernas, para mejorar estándares de vida, fomentar el empleo y, en general, satisfacer las necesidades de la población”<sup>21</sup>. Como material para el desarrollo, el “patrimonio viviente” debe ser gestionado como un “recurso creativo”, “renovable”, es decir, “siempre-en-construcción”. Se debe tener en cuenta que la conciencia de patrimonio, su carácter vivo y las decisiones durante la producción del inventario inciden en la transformación de imaginarios sobre de los territorios.

## **Activación de redes: habla y escucha**

En el primer taller de 2019, que tuvo lugar en el Museo Nacional, se indicó que una actividad esencial para la reparación colectiva es el círculo de la palabra. Se trata de una acción transformadora tanto de los lugares como de la gente. Con este círculo se busca que la palabra edifique, reconstruya tejidos y aumente la autoestima: “una palabra que nos ayude a vernos y a repensarnos, es el camino de la palabra”, según se indicó durante el taller. Estos círculos ayudan también a entablar confianza con el otro, “el que no habla no aclara”. Será preciso entablar canales de diálogo entre los distintos actores locales opuestos (el soldado con el excombatiente, las juventudes urbanas con la policía, etc.), con el fin de modificar las

<sup>19</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 35.

<sup>20</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 35.

<sup>21</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 35.



Soraya Bayuelo

### **Museo Itinerante de los Montes de María**

2022

Fotografía digital

Colección Soraya Bayuelo

representaciones sociales, los prejuicios y estigmas. De esta manera se construyen lazos sociales, nuevas convivencias y se facilitan procesos de reconciliación y sanación.

Durante las jornadas se dijo que “la vida solo necesita una grieta para resurgir”; por tanto, es pertinente hablar sobre los bordes y las fronteras del territorio, con el fin de evitar el discurso imperante sobre el horror, la estigmatización y la muerte. Para este fin, Soraya Bayuelo, cofundadora del Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María El Mochuelo (MIM), sugirió que es necesario generar espacios que incentiven el *goce de la vida*, donde esta renazca, ya sea cocinando, jugando, creando, cuidando y escuchando. En ese sentido, se hicieron las siguientes propuestas de espacios:

- Espacios de participación: un lugar abierto a la comunidad, donde se puedan realizar juntas de acción comunal, talleres creativos, proyectar películas, etc.
- Una sala para hablar de drogas. Este espacio estaría destinado a reflexionar en torno a estas sustancias, hablar de la historia de las drogas en Colombia, los diferentes tipos de drogas que existen y sus usos, e implementar estrategias para la reducción de daños con enfoque en derechos humanos.
- Realizar exposiciones temporales que correspondan a momentos relevantes de la historia de la zona, teniendo en cuenta la organización de la comunidad, rituales, productos, actividades, oficios, etc.
- Realizar rutas por el territorio dirigidas por actores locales. Es necesario pensar una ruta de la memoria por lugares emblemáticos, marcas o hitos dentro del sector que permitan caminar las memorias que atraviesan el territorio.
- Crear centros de escucha o círculos de la palabra.

Para construir los ejes curatoriales, Soraya Bayuelo sugirió que se debe tener siempre en cuenta los saberes, los oficios, el patrimonio viviente, la “herencia” material e inmaterial, así como todo tipo de historias dignificantes para contar *el más allá del dolor*. Se deben destacar las posibilidades y las formas de vida que hubo y que quedan en el lugar. En ese sentido, siempre es oportuno cultivar una huerta de plantas medicinales donde se pueda hablar del uso, conocimiento, la interacción y el *continuum* entre lo humano y lo vegetal, de manera que el pasado violento se *convierta en vida* y pueda también propiciarse una reparación simbólica o resignificar lo vivido a través de todo aquello que fue afectado de una u otra forma en un tiempo violento o doloroso.

Por su parte, en lugares donde hubo casos de desaparición forzada, se sugirió la creación de un muro de la presencia que cuente con la colaboración de la comunidad. Se debe formular una acción que ayude a conmemorar y visibilizar, a través de fotografías, retratos hablados u otro recurso simbólico, a las personas que habitaron el territorio y que nunca más fueron vistas. Al respecto se plantearon las preguntas ¿cómo dar a conocer la ausencia? ¿Cómo evitar el olvido? ¿Cómo presentar a los ausentes? Una posibilidad sería realizar actividades con quienes recuerdan a las personas nunca más fueron vistas o hablar de los vacíos que dejaron, pero también dar a conocer las posibilidades que dejaron o las redes que se activaron tras su partida. Debe haber un espacio que represente esos desplazamientos y desapariciones como efectos de la estigmatización y

la barbarie, pero también la animación de redes y el activismo contra el olvido o la impunidad para extender “una comunidad de dolientes”. En ese sentido, un muro de la presencia haría posible contrarrestar el olvido<sup>22</sup> a través de la reparación, permitiría asimismo llevar a cabo acciones de duelo colectivo y adelantar reflexiones sobre los tipos de violencia para exigir la “no repetición”.

Finalmente, algunas preguntas y herramientas para la construcción colectiva de espacios pueden ser:

- ¿Cuál quieren que sea el espíritu del museo o espacio de memoria?<sup>23</sup>
- ¿A quién estará dirigido?
- ¿Qué se quiere transformar?
- ¿Cómo hablar de los ausentes?
- ¿Cómo conmemorar y honrar a las víctimas?
- ¿Qué cosas ha vivido que no se quiere repetir?
- ¿Quiénes hacen el museo, qué hacer y para quién?

Se deben buscar personajes u actores sociales reconocidos del territorio, ya sea por razones culturales o artísticas, para realizar conciliaciones o colaboraciones. En definitiva, resulta necesario “mapear el territorio”, sus actores y las prácticas que significan el espacio. En esa misma línea dicen Pierre Mayol, Luce Giard y Michel de Certeau<sup>24</sup> que, cuando se realiza un análisis preciso de lo que hay en un territorio, salen a la superficie dos tipos distintos de lo que podríamos llamar “mapa” y “recorrido”<sup>25</sup>.

El mapa contiene el modelo de “lo que hay en”, y el recorrido contiene “dar la vuelta, entrar, etc.”. En ese sentido es posible “dar a ver” lo que “ha habido” o “hay” en el territorio según el punto de vista de quienes lo habitan. Recuérdese que, según se indicó anteriormente,

los relatos efectúan un trabajo que transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también los repertorios de las relaciones cambiantes que mantienen unos con otros. Estos repertorios constituyen una tipología en términos de identificaciones de lugares y de realizaciones de espacios.<sup>26</sup>

Los gestos, las prácticas, las artes del hacer y los relatos de lo cotidiano son los que “constituyen los verdaderos archivos urbanos”<sup>27</sup>. Volver a habitar, fomentar o restaurar la narratividad sobre los lugares (que ya no espacios) es también una tarea de rehabilitación y renovación. La ciudad, dice Michel de Certeau, “es el campo cerrado de una verdadera guerra de relatos en

**22** A finales de 2020, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en alianza con el Museo Nacional de Colombia hizo la primera entrega del muro de la presencia, como producto de un trabajo de investigación entre arte y etnografía para conocer a personas que nunca más fueron vistas en la calle del Cartucho y la calle del Bronx de Bogotá. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2I5tOUZ44r4&t=1s>.

**23** Se debe tener en cuenta también que las historias deben contar con el consentimiento de la comunidad. Durante el taller se hizo explícito que la comunidad local aporta “con lo que sabe y puede hacer”. De modo que se debe mirar a la comunidad como un agente que moviliza y brinda lo esencial para poder construir un espacio de memoria, por eso es importante generar espacios de convivencia e integración.

**24** *La invención de lo cotidiano* es fruto de una investigación que la Délégation générale à la recherche scientifique et technique (DGRST) solicitó a Michel de Certeau para analizar los problemas de la cultura y la sociedad francesa. La investigación se desarrolló entre 1974 y 1978, y fue publicada en 1979 en dos tomos: 1. *Artes de hacer* y 2. *Habitar, cocinar*.

**25** Por un lado, un recorrido, dicen estos tres autores, es un “acto de enunciación” que proporciona una serie mínima de caminos a través de los cuales se introduce uno en cada pieza. Por otro, el “camino” es una serie de unidades que tienen la forma de vectores, estáticos “a la derecha” o móviles “si se da vuelta a la izquierda”, etc.

**26** De Certeau, *La invención...*, 131.

**27** De Certeau, *La invención...*, 134.

la que cada quien es el portador de una memoria específica y cuyo tejido constituye la densidad histórica de cada ciudad”<sup>28</sup>.

Michel de Certeau observa que, en su papel de “instaurar” y “deslindar”, los relatos ejercen el papel cotidiano de una “instancia móvil” en materia de delimitación<sup>29</sup>. “Los relatos distinguen y señalan los términos de un lugar”<sup>30</sup>. La operación de deslindar resulta esencial para distinguir fronteras, límites y bordes, pero también flujos y capas de inscripción práctica en el territorio, toda vez que

[u]n lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio... En suma, el espacio es un lugar practicado.<sup>31</sup>

Cabe interrogar, entonces, ¿qué es lo que más valoran y quieren recordar las comunidades sobre el lugar? Términos como “pertenencia”, “sentido de lugar”, “identidad”, “práctica de sentido” y “comunidad” se entrelazan con ideas sobre lo que constituye y se practica<sup>32</sup> en un lugar. Aunque los entornos físicos (paisajes, ruinas, edificios, etc.) son importantes, el lugar debe entenderse como una red o superficie de inscripciones de significados: “maneras de hacer”<sup>33</sup>, “maneras de habitar”, etc. Así mismo, “[u]n lugar debe ser permeable a nuevas ideas, nuevas prácticas y nuevos pueblos. La identidad cultural exige que en un mundo cambiante intentemos aferrarnos a lo que es importante del pasado y adoptemos las mejores características de lo nuevo”<sup>34</sup>

Todas las localidades poseen atributos físicos, cada uno con significados asociados (histórico, simbólico y espiritual) que son importantes para la población local. Por eso, los recorridos extramuros permiten identificar las marcas que pasan desapercibidas a simple vista. “La importancia de esas características físicas, incluso su prevalencia, depende de la propia comunidad”<sup>35</sup>. En los lugares donde las personas trabajan en su entorno inmediato, sus actividades dotan de carácter y sentido al lugar, son características que “con el tiempo resultan en un conjunto de detalles del paisaje que le otorgan un carácter local distintivo”<sup>36</sup>. Cada lugar tiene características especiales que pueden ser reconocidas, valoradas, protegidas, marcadas y celebradas<sup>37</sup>.

Clifford y King hablan de “esa particularidad esquiva, tan a menudo valorada como ‘ruido de fondo’... la riqueza que damos por sentado”<sup>38</sup>. Se trata tanto de “las cosas comunes” como de las que son “raras”, “tanto de lo cotidiano como de lo que está en peligro de extinción, de lo ordinario como de las características espectaculares del paisaje cultural a las que generalmente prestamos poca atención”<sup>39</sup>. Los museos comunitarios

**28** Michel de Certeau, “Les revenants de la ville”, *Recherches et débats, Oui au bonheur*, n.º 69 (1970): 84

**29** Las “operaciones de deslinda”, es decir, compilaciones de relatos que delimitan lugares, están compuestas con fragmentos tomados de historias anteriores y “trabajados” artesanalmente en conjunto. De Certeau, *La invención...*, 134.

**30** De Certeau, *La invención...*, 134.

**31** De Certeau, *La invención...*, 129.

**32** De Certeau, *La invención...*, 134.

**33** De Certeau, *La invención...*, 134.

**34** Brown, Davis, Raposo, *Sobre museos...*, 56.

**35** Brown, Davis, Raposo, *Sobre museos...*, 57. Véase Luis Guillermo Vasco Uribe, “Así es mi método en etnografía”, *Tabula Rasa* 6, n.º 6 (2007): 19-52.

**36** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 57.

**37** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 57.

**38** Susan Clifford y Angela King, eds., *Local Distinctiveness: Place Particularity and Identity* (Londres: Common Ground, 1993).

**39** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 57.

valoran este “pequeño patrimonio” precisamente por las “sutiles distinciones y detalles” del “paisaje cultural”<sup>40</sup>.

Apreciamos los lugares “aún más cuando corremos el peligro de perderlos”<sup>41</sup>, como es el caso de los pasajes, los mercados, los oficios o talleres que han desaparecido paulatinamente del centro de Bogotá tras las reformas urbanas de los siglos xx y xxi. “Hasta ahora, ningún mecanismo oficial ha evolucionado para proteger las características más pequeñas, pero no menos importantes, del paisaje cultural”<sup>42</sup>. No hay que olvidar, pues, que “los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera”<sup>43</sup>.

## ¿Cómo se sostiene un museo?

Para realizar un reconocimiento y un trabajo conjunto en donde se produzcan proyectos que respondan a la necesidad de generar modos participativos de vinculación, se sugirió que “nuestras instituciones se hacen pertinentes en la relación con la comunidad”. “Perdemos un espacio absoluto de pertinencia si trabajamos de puertas hacia adentro”. El beneficio del trabajo conjunto consiste en que “nos permiten generar preguntas que son fundamentales para otras comunidades de interés”; por tanto, se deben promover “dispositivos de trabajo en red” que faciliten la capitalización de los esfuerzos y la ampliación de fronteras. Según Soraya Bayelo, “Ese museo se hace más interesante que el aséptico. La mirada hacia lo comunitario y a las comunidades le da al museo un movimiento, una pertinencia, una comunicación con el presente”.

En términos de sostenibilidad se deben generar alianzas con las iniciativas y emprendimientos locales. De esa manera debe procurarse un beneficio financiero que involucre a la comunidad, pero que también incentive el sentido de propiedad de la comunidad. No obstante, se sabe que es complicado generar un vínculo difícil de mantener. Durante el segundo taller de 2020 se dijo: “no se puede generar algo de lo que no se puede ser responsable; por tanto, se debe garantizar una participación responsable del sector público en la sostenibilidad de los sitios de memoria”. Así mismo, se deben generar espacios de reconocimiento, diálogo, empoderamiento ciudadano para defender la existencia y la continuidad del espacio.

Se trata siempre de vincular de diferentes maneras la comunidad con los equipos de base e intentar que aquella formule también los planes de acción o que sea incluida en los órganos directivos. El objetivo, se dijo durante los talleres, es generar “sentido de propiedad”, “que no sea un museo lejano ni ajeno”. Las comunidades generan proyectos cuando son escuchadas. El desafío es ampliar la red de acción participativa con las poblaciones que llegan al museo o habitan en sus alrededores, pero

**40** Véase Andrés Góngora y Francisca Márquez, “Awkward Ruins: Topophilia and the Narratives of Stripping in Santiago and Bogotá”, en *Incarnating Feelings, Constructing Communities. Experiencing Emotions via Education, Violence, and Public Policy in the Americas*, eds. Ana María Forero Ángel, Catalina González Quintero y Allison Wolf, (Cham: Palgrave Macmillan, 2020), 183-227.

**41** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 57.

**42** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 57.

**43** De Certeau, *La invención...*, 121.

también encontrar “el equilibrio entre la actividad tradicional del museo y la estructura organizativa, y las demandas sociales, culturales y participativas de los contemporáneos<sup>44</sup>”.

En esa misma dirección, varios museos comunitarios del país sugirieron estar siempre “activando a los miembros de la mesa o de la junta, porque pueden tener un papel pasivo”. Así mismo, sostuvieron que es preciso estar “atentos a que [se] generen reuniones, iniciativas, propuestas, etc.”, “crear flujos” e “intersecciones” entre las distintas esferas. De igual modo, es necesario contar siempre con la figura del “comité asesor” del museo con diferentes figuras de expertos en diálogo con la comunidad, es decir, escenarios de interlocución entre el equipo directivo con los representantes de las organizaciones para acompañar las acciones del museo.

A la pregunta de cuál ha sido la experiencia del museo para garantizar su sustentabilidad y cuál ha sido la participación de la comunidad local, Jorge Quiroz, miembro del Museo de San Jacinto, respondió que se debe conformar un equipo con la comunidad que sienta el trabajo. “Nosotros hemos tenido esa experiencia de la pasión”. Se debe motivar el equipo para fomentar la responsabilidad, la horizontalidad y la transparencia. Los proyectos deben socializarse y explicar cuáles son los resultados que se esperan con las inversiones.

La responsabilidad y la honestidad son garantías para que la comunidad se vea reflejada en los proyectos museológicos. Acerca de cuáles han sido los retos financieros y sociales que ha enfrentado el museo y cómo lo solventaron, Jorge Quiroz observó que el Museo Comunitario de San Jacinto nació como un servicio para la comunidad de los Montes de María, como una sede para los oficios, los saberes tradicionales y las artes de la región. Posteriormente, la comunidad financió la creación de su propio sitio de memoria y estableció alianzas con la administración local.

Cuando hay cambio de administración se debe contar con una agenda sólida, con respaldo comunitario para dar continuidad a los proyectos. Por eso resulta indispensable mantener la independencia política y la autonomía, aunque se deben afianzar las buenas relaciones con la administración local. En suma, las tiendas de los museos permiten generar los recursos para financiar los programas de voluntariado o formación cultural; en algunos casos, los lazos con artesanos tradicionales, emprendedores o comerciantes locales propician un círculo virtuoso de financiación, participación y apropiación. También la circulación de los objetos permitiría involucrar los saberes locales para generar vínculos entre la comunidad y los contenidos curatoriales.

**44** Adam Rozen, “Being Social: What Museums Need to Understand for the Future”. <https://museum-id.com/social-museums-need-understand-future-adam-rozan/>.

Finalmente, se recordó que en la última convención del Consejo Internacional de Museos (ICOM) se llamó a redefinir los museos como entidades que se preocupan por los procesos comunitarios. En el acta de la asamblea general extraordinaria (AGE) que tuvo lugar el 7 de septiembre de 2019, en Kioto, Japón, se decidió la nueva definición de museos como

espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.<sup>45</sup>

Esta definición encontraría eco en un modelo museológico que toma posición política y se compromete con las redes de acción participativa. El reto es desarrollar un proceso que involucre distintas capas poblacionales transversales e interseccionales con el fin de colectivizar la iniciativa inicial.

La respuesta de otros miembros comunitarios confirmará si las necesidades que han articulado son intereses comunes. Conforme crece la iniciativa, tanto los actores iniciales como las personas que se van sumando deben tomar responsabilidad por el desarrollo del proyecto. La vinculación con necesidades propias, su origen en la misma comunidad y la colectivización del proyecto son algunos de los procesos principales que imprimen un carácter comunitario al museo.<sup>46</sup>

Al final del taller se llegó a las siguientes conclusiones:

- La independencia y la autonomía de los museos son una prioridad.
- Todo espacio museal debe ser un ámbito comunitario.
- Es precisa la creación de una institución pertinente en el presente, dispuesta a escuchar a las comunidades.
- Hay que escuchar para definir.
- Redefinir a los museos como gestores comunitarios.
- Evitar la instrumentalización de las poblaciones y buscar acuerdos comunes.
- Generar espacios de reconocimiento y empoderamiento ciudadano para abrir la posibilidad de decidir sobre la representación.

**45** Acta de la asamblea general extraordinaria (AGE) del ICOM, realizada el 7 de septiembre de 2019 en Kioto.

**46** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 87.

- Formular modelos de relaciones directas entre las comunidades y el entorno.
- Incentivar los papeles activos de la comunidad en las juntas directivas y asociaciones de amigos.
- Propiciar la horizontalidad de las relaciones entre los museos y la población local.

El impulso para crear un museo, así como su configuración y roles, se derivan de las propias comunidades. Como resultado se considera una variedad de puntos de vista, influenciados, hasta cierto punto, por la clase, el género, la edad y la educación<sup>47</sup>. “Las actividades en estos museos pueden extenderse más allá de las nociones tradicionales de coleccionar y exhibir, incorporando festivales populares, narraciones y actuaciones musicales”<sup>48</sup>. Las estrategias de sustentabilidad deben buscar el fortalecimiento de las redes que las “mercancías” agencian como productos, souvenirs, obsequios, etc. Es preciso entonces que las piezas de estos lugares de memoria viajen y lleven sus historias a otros lugares. Los objetos, como hipervínculos, habilitan conexiones y permiten que los espacios de memoria se soporten sobre una red de aliados siempre en expansión.

## Conclusiones

Se ha explicado cómo el conocimiento y la organización de los recursos individuales, grupales y comunitarios deben estar al servicio de las necesidades de los grupos poblacionales que animan los sitios de memoria. Por ello deberá organizarse y articularse acciones creativas y sanadoras, y será preciso ampliar los márgenes de circulación social necesarios para el funcionamiento del dispositivo comunitario. En el taller de 2019 con museos comunitarios se hicieron las siguientes sugerencias:

- Trabajo con los niños, ¿qué concepción tienen de su entorno?
- La misma comunidad explica sus dinámicas.
- Realizar un muro de la presencia, con fotografías de quienes están y quienes no.
- Convocar a las personas para que se acerquen con un objeto y cuenten su historia a través de él.
- Memoria viva: realizar un intercambio entre maneras de hacer por retribución económica, que el resultado de los talleres se traduzca en beneficio social y económico.
- Realizar rutas por el territorio, que los territorios sean personajes de la comunidad.

<sup>47</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 24.

<sup>48</sup> Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 24.

- Que los “momentos fuertes” en el territorio sean representados.
- Que los objetos sean medios y un puente de comunicación de un pasado emocionalmente en diálogo con el presente.
- Exposiciones temporales que correspondan a momentos relevantes de la historia de la zona. Cosmovisión, organización de la comunidad, rituales, productos, actividades, oficios.
- Crear materiales audiovisuales del proceso.

De igual modo, se concluyó que es de vital importancia el empoderamiento individual, grupal, institucional y comunitario, por medio de procesos educativos (entrenamiento, diálogo y formación) orientados a mejorar la participación en la vida social y la calidad de vida. Este eje debe acompañarse de la oferta de servicios sociales públicos, de manera que se brinde una respuesta efectiva a las necesidades, demandas e intereses de la población y que los procesos pedagógicos estén articulados al acompañamiento psicosocial para garantizar la continuidad y sostenibilidad de los procesos.

Así mismo, los actores de un territorio que participan en la creación de un espacio de memoria y un patrimonio viviente necesitan un trabajo que garantice autonomía económica y la independencia política de las administraciones de turno; por tanto, se deben ajustar los estatutos en función de la autonomía y la gestión armónica entre la administración pública y la comunitaria. Las acciones de recuperación de la memoria y construcción de patrimonios vivientes contribuyen a contrarrestar los efectos de la exclusión y del olvido. Por tanto, se debe acompañar a las poblaciones en situaciones de alta vulnerabilidad o marginalidad para estimular la inclusión y la reducción de sufrimiento a través de estrategias de cuidado, reducción de daño, diseño de tratamientos de base comunitaria e incentivar el sentido de propiedad y abrir canales de habla y escucha. Del mismo modo, las materialidades de los museos deben propiciar conexiones y flujos, hipervínculos e intersecciones.

En suma, también se ha dicho que “el patrimonio común es el que es identificado como importante para la comunidad local, un pueblo, un distrito, un vecindario, un grupo étnico, con la totalidad de su población, de cualquier origen, estatus administrativo, edad u origen social”<sup>49</sup>. Estas comunidades existen en un “ambiente” específico y cada una produce una “cultura viviente” compleja de redes y relaciones<sup>50</sup>. Por tanto, “su patrimonio consiste de elementos heredados y de adiciones contemporáneas, invenciones e influencias en una situación local o global”. Los museos se convierten así en epicentros de transformación y renovación cotidiana de los patrimonios y favorecen la generación de nuevas formas de coexistencia.

**49** Brown, Davis y Raposo, *Sobre museos...*, 30.

**50** Tim Ingold, “Materials against materiality”, *Archaeological Dialogues* 14, n.º1 (2007): 1-16.

## **Bibliografía**

- Brown**, Karen, Peter Davis y Luís Raposo. *Sobre Museos Comunitarios y Sostenibles*. Lisboa: EULAC Museums, 2019. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/11/On-Sustainable-and-Community-Museums\\_EU-LAC-MUSEUMS\\_Horizon2020\\_693669\\_low\\_res.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/11/On-Sustainable-and-Community-Museums_EU-LAC-MUSEUMS_Horizon2020_693669_low_res.pdf).
- Clifford**, Susan y Angela King, eds. *Local Distinctiveness: Place Particularity and Identity*. Londres: Common Ground, 1993.
- Certeau**, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes del Hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana de México, 1996.
- Certeau**, Michel de.. "Les revenants de la ville". *Recherches et débats, Oui au bonheur*, n° 69 (1970): 98-101.
- Debord**, Guy. "Teoría de la deriva". En *Internacional situacionista. Textos completos en castellano de la revista*, 50-53. Madrid: Literatura Gris, 1999
- Gell**, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Góngora**, Andrés y Francisca Márquez, Francisca. "Awkward Ruins: Topophilia and the Narratives of Stripping in Santiago and Bogotá". En *Incarnating Feelings, Constructing Communities. Experiencing Emotions via Education, Violence, and Public Policy in the Americas*. Editado por Ana María Forero Ángel, Catalina González Quintero y Allison Wolf, 183-227. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- Kopytoff**, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Editado por Arjun Appadurai, 89-122. México D. F.: Grijalbo y Conaculta, 1986.
- McLean**, Kathleen. "Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue". *Daedalus* 128, n.º 3 (1999): 83-107.
- Rozen**, Adam. "Being Social: What Museums Need to Understand for the Future". <https://museum-id.com/social-museums-need-understand-future-adam-rozan/>.
- Tuan**, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Columbia: University Press, 1990.
- Vasco Uribe**, Luis Guillermo. "Así es mi método en etnografía". *Tabula Rasa* 6 (2007): 19-52.





**patrimonio  
en estudio**



# Un Grammy Latino en el Museo Nacional de Colombia

---

**María Camila Martínez Velasco<sup>1</sup>**

## Resumen

Este artículo discute la pertinencia, en las colecciones del Museo Nacional de Colombia, de la estatuilla del Grammy Latino otorgado al grupo de *rock* Aterciopelados en el año 2001, en la categoría de Mejor Álbum Rock Grupo o Dúo. El galardón entró al Museo en el año 2002 y está catalogado con el número de registro 6596. Su ingreso formó parte de la implementación en el Museo Nacional de programas culturales destinados a la población joven durante los primeros años del siglo *xxi*. Así mismo, en este texto se discute la perspectiva del Museo Nacional frente al *rock* nacional durante estos años, que es una de las expresiones culturales más importantes en la conformación de identidades e imaginarios de nación por parte de los jóvenes. Por último, se aborda la forma en que el Grammy Latino ha sido presentado al público y la narrativa de la cual formó parte cuando fue exhibido en el año 2008.

**Palabras clave:** *rock*, museo, construcción de identidades, desarrollo de públicos, coleccionismo, música popular, siglo *xxi*.

<sup>1</sup> Historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana, magíster en Women's History del Sarah Lawrence College y magíster en Escrituras Creativas de la Universidad de Salamanca.

## Introducción

La colección de Historia del Museo Nacional de Colombia conserva el galardón otorgado al grupo de *rock* Aterciopelados (fundado en 1993) durante la Segunda Entrega Anual de los Premios Grammy Latino<sup>2</sup>, realizada el 30 de octubre de 2001. La estatuilla ingresó al Museo Nacional el 24 de enero de 2002, cuando fue donada por los miembros del grupo Andrea Echeverri (n. 1965) y Héctor Buitrago (n. 1973), quienes la entregaron en una ceremonia que tuvo lugar en el auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia. El galardón está compuesto por tres elementos. Se trata de una esculturilla que tiene forma de gramófono, hecha de una aleación de zinc y cubierta en oro de 24 kilates. La figura descansa sobre una base de color rojo que tiene sobrepuesta una placa grabada con el nombre de la agrupación y su categoría musical. Dicha esculturilla está acompañada de una medalla de bronce grabada en altorrelieve con el ícono del gramófono de la Academia Latina de Artes y Ciencias de la Grabación y la inscripción en mayúsculas que reza “Latin Academy of Recording Arts & Sciences”. Finalmente, el galardón incluye un certificado del reconocimiento por la nominación a Mejor Interpretación Vocal Rock-Dúo. Actualmente, el galardón se encuentra catalogado con el número de registro 6596, en la colección de Historia, Área de objetos testimoniales, Subárea de Condecoraciones.

A partir de los últimos años del siglo xx, la distinción entre alta y baja cultura en el ámbito museal empezó a desdibujarse, de tal manera que los museos comenzaron a incluir dentro de sus colecciones y exposiciones temáticas y piezas que antes hubieran sido consideradas poco pertinentes. Algunos de los temas que obtuvieron mayor atención por parte de los museos fueron la vida cotidiana y las diversas expresiones de la cultura popular, entre ellas, la música. Aunque el término música popular suele ser utilizado como sinónimo de la música folclórica, en este artículo es entendida como música urbana de producción masiva, distribuida por la industria discográfica<sup>3</sup>. Al ser la música popular contemporánea uno de los elementos más importantes en la cotidianidad de las personas –y como veremos más adelante, en la configuración de identidades–, dicha manifestación estética comenzó a formar parte de exposiciones temporales y permanentes en distintos museos alrededor del mundo, incluso fueron creados museos dedicados exclusivamente a la música popular. Algunos ejemplos son *The Beatles Story* en Liverpool (1990), *Museu Nacional da Música* en Lisboa (1994), *Rock and Roll Hall of Fame* en Cleveland (1995), *Museum RockArt* en Holanda meridional (2004), *The Grammy Museum* en Los Ángeles (2008), el *Museo ABBA* en Estocolmo (2013), *The British Music Experience* en Londres (2009) y el *Museo del Rock* en Roskilde (2016).

- 2 El objetivo de los premios Grammy Latino es visibilizar y reconocer los logros artísticos y técnicos de intérpretes o grupos cuyo idioma sea el español o el portugués. Los Grammy Latino premian la calidad, la excelencia y la contribución musical de los artistas latinos en el panorama internacional.
- 3 Esta definición es utilizada por la musicóloga Alcina Cortez en su artículo “The Curatorial Practices of Exhibiting Popular Music in Portugal at the Beginning of the Twenty-First Century: An Overview”, *Portuguese Journal of Musicology* 2 (2015): 299.



Academia Latina de Artes y Ciencias de la Grabación (1997-) / Billings Artworks  
**Estatuilla del Grammy Latino, categoría Mejor interpretación  
Vocal Rock-Dúo, otorgado al grupo Aterciopelados por su álbum  
Gozo poderoso**

11.9.2001

Fundición, torneado y armado en latón, soldadura en plata y baño en oro  
23 x 15 x 15 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6596.001

Donado por Andrea Echeverry y Héctor Buitrago (7.2.2002)

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera



presenta este certificado a

## **Aterciopelados**

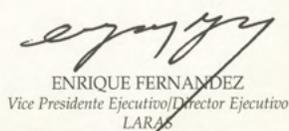
en reconocimiento a su  
nominación por

**Mejor Interpretación Vocal Rock Dúo O Grupo**

**“Gozo Poderoso”**

Segunda Edición Anual de los Premios GRAMMY® Latino  
Septiembre del 2001

  
MICHAEL GREENE  
Presidente/CEO  
LARAS

  
ENRIQUE FERNÁNDEZ  
Vice Presidente Ejecutivo/Director Ejecutivo  
LARAS

La Academia Latina de Artes y Ciencias de la Grabación (1997-) / Michael Greene -  
presidente laras / Enrique Fernández - director ejecutivo laras

**Certificado concedido al grupo Aterciopelados en reconocimiento a su  
nominación en la categoría Mejor interpretación Vocal Rock-Dúo por  
su álbum Gozo Poderoso**

11.9.2001

Impreso y sello en seco en papel

28,1 x 21,6 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6596.003

Donado por Andrea Echeverry y Héctor Buitrago (7.2.2002)

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera



Museo Nacional de Colombia

**Andrea Echeverri, Héctor Buitrago y Elvira Cuervo de Jaramillo, directora del Museo Nacional, en ceremonia de entrega del Grammy Latino otorgado al grupo Aterciopelados**

24.1.2002

Fotografía digital

Museo Nacional de Colombia, Archivo Oficina de Comunicaciones

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Área de Comunicaciones

Para el caso del Museo Nacional de Colombia, la incorporación del galardón Grammy en las colecciones patrimoniales implicaba no solamente reconocer su carácter simbólico, como expresión de la música popular contemporánea del país y su alcance internacional, sino la confluencia de valores identitarios locales en un ámbito global. El disco *Gozo poderoso*, pieza musical objeto del galardón del Grammy Latino conservado por el Museo, correspondió a una producción musical independiente que fusionó sonidos del *rock* con ritmos colombianos tradicionales, como la cumbia y el vallenato, y con elementos de la música electrónica. Además de evocar diversas regiones del país como el Caribe y la región Andina, el álbum homenajea las tradiciones indígenas a través de canciones como “Chamánica” y “Gozo poderoso”, pista que le dio nombre al disco. La creación del álbum contó con la participación de varios artistas plásticos y artistas gráficos colombianos. Por ejemplo, el dibujante y grabador José Antonio Suárez (n. 1955) diseñó la carátula, mientras que el fotógrafo Manuel Humberto Rodríguez Corredor (1920-2009), más conocido como Manuel H., desempeñó un papel importante en la filmación del video musical titulado “El álbum”, grabado en las calles del barrio histórico la Candelaria de Bogotá. Así mismo, el cuadernillo del disco incluyó obras de Beatriz González (n. 1938), Álvaro Barrios (n. 1945), Franklin Aguirre (n.

1969), Rodrigo Facundo (n. 1958), Carlos Jacanamijoy (1964) y Benjamín Jacanamijoy (n. 1965), entre otros artistas<sup>4</sup>.

Rindiendo un homenaje al arte colombiano, el álbum *Gozo poderoso* fue lanzado en una exposición en la Galería Santafé del Planetario de Bogotá, coordinada entonces por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. En esta exposición fueron exhibidas las obras originales que figuran en el cuadernillo del álbum<sup>5</sup>. Esta no fue la única vez que el grupo musical trabajó de forma conjunta con instituciones públicas para fomentar el arte en Colombia. Dos años después del lanzamiento de *Gozo poderoso*, en la misma sala alterna de la Galería Santafé fue presentada la exposición *Entrecasa*, que exhibió obras de cincuenta artistas colombianos inspirados en el disco de Aterciopelados titulado *Evolución*<sup>6</sup>. Esta muestra tenía como objetivo promover la música electrónica colombiana y reflexionar sobre la relación entre la música y otras formas de arte en la cotidianidad<sup>7</sup>.

El presente artículo discute la pertinencia del Grammy Latino en la colección del Museo, así como su relevancia en la construcción de diversas narrativas sobre la identidad nacional. Para ello se desarrolla en tres secciones. La primera aborda el papel del *rock* en las acciones realizadas por el Museo Nacional para llegar a los jóvenes a través de este género musical, en concomitancia con un espectro amplio de políticas culturales desarrolladas durante los primeros años del siglo *xxi* en Bogotá. La segunda sección presenta el *rock* como una expresión cultural importante en la creación de identidades durante las últimas décadas del siglo *xx* y los primeros años del *xxi* en Colombia. Finalmente, la tercera sección aborda la manera como el Grammy ha sido exhibido de acuerdo con las tendencias y enfoques utilizados por los museos durante los primeros años del siglo *xxi* para abordar la música popular. Así mismo, se plantean los desafíos curatoriales futuros para evidenciar la representación de las diferentes generaciones de jóvenes en las narrativas relatadas por el Museo Nacional de Colombia.

## **El rock en los programas culturales: un puente con los jóvenes**

- 4 José Enrique Plata, *50 discos que conforman la memoria sonora de Bogotá 2000-2010* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2012), 46.
- 5 Paola Villamarín, "Colores del Gozo poderoso", *El Tiempo*, noviembre 5, 2000.
- 6 Instituto Distrital de las Artes, "Documentos para la memoria institucional de la Galería Santa Fe" (Informe, 2013).
- 7 *El País*, "Aterciopelados con sello propio", julio 18, 2002.

El 11 de agosto de 2001, dos meses antes de que el Grammy Latino fuera otorgado al grupo Aterciopelados, el Museo Nacional realizó un concierto de *rock* de acceso gratuito para celebrar los 178 años de su fundación. En el evento llevado a cabo sobre la carrera séptima entre las calles 28 y 33, frente a la fachada principal del Museo, se presentó el grupo Aterciopelados y el solista Juanes, algunos de los artistas colombianos más reconocidos en ese momento en el panorama internacional. Mientras eran interpretadas algunas canciones del álbum *Gozo poderoso*, así como canciones icónicas del *rock* de la década de 1990 -como "Florecita rockera" y "Bolero falaz"-, pantallas gigantes proyectaban imágenes de obras



### **Aterciopelados obsequió Grammy**

Los Aterciopelados, Héctor Buitrago y Andrea Echeverri, que espera su primer hijo, donaron ayer el trofeo de su Grammy Latino al Museo Nacional, que dirige Elvira Cuervo de Jaramillo. El premio lo obtuvieron en octubre del año pasado en Los Ángeles por su disco *Gozo poderoso*.

John Wilson Vizcaino / EL TIEMPO

El Tiempo

### **Aterciopelados obsequió Grammy**

25.1.2002

Fotografía digital

Foto: © John Wilson Vizcaino / El Tiempo

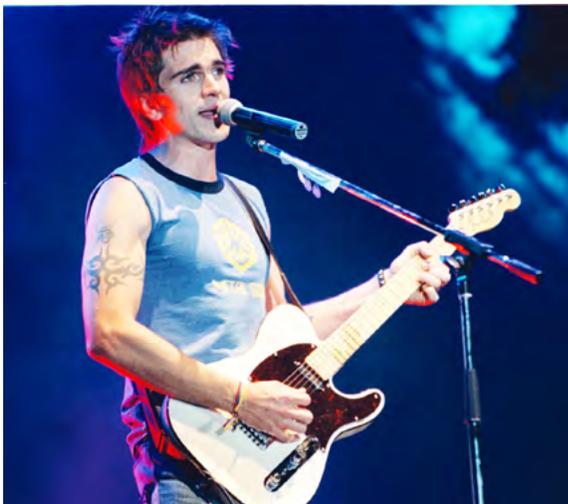
de arte conservadas por el Museo y que estaban exhibidas en las salas permanentes. Así, el Museo Nacional invitaba al público joven a visitar sus salas y, como decía la artista Andrea Echeverri entre canciones, “volver al pasado y a las raíces”<sup>8</sup>. Cinco meses después del concierto, el grupo musical donó el Grammy Latino al Museo Nacional.

El concierto de Aterciopelados y la adquisición del Grammy Latino formaron parte de las estrategias implementadas por el Museo Nacional durante la década del 2000 para atraer nuevos públicos y ampliar las narrativas sobre la historia de Colombia y la identidad nacional presentadas en las exposiciones. Dichas estrategias estaban articuladas con el *Plan Estratégico 2001-2010: bases para el Museo Nacional del futuro*. Aunque el documento definitivo del *Plan Estratégico* fue publicado en octubre del 2002, su implementación comenzó en el año 2000, cuando las distintas áreas del Museo incorporaron en sus acciones las reflexiones que emergieron durante el proceso<sup>9</sup>.

El *Plan Estratégico 2001-2010* transformó la misión y la visión del Museo Nacional con miras a convertirse en un espacio de reflexión y difusión de

<sup>8</sup> “Aterciopelados frente al Museo Nacional en sus 180 años”, video, 26m22s, [https://www.youtube.com/watch?v=ZSQyE3dIK-7Q&ab\\_channel=RicardoAndr%C3%A9sManiatirock](https://www.youtube.com/watch?v=ZSQyE3dIK-7Q&ab_channel=RicardoAndr%C3%A9sManiatirock). Aunque el título del video establece que se trata de un concierto por los 180 años del Museo Nacional, al contrastar fuentes es posible afirmar que se trata del concierto ofrecido en el año 2001 por el cumpleaños número 178.

<sup>9</sup> Ministerio de Cultura, *Plan estratégico 2001-2010: Bases para el Museo Nacional del futuro* (Museo Nacional de Colombia, 2002), 4.



Camilo George

**Juanes, Aterciopelados y público en el concierto del Museo Nacional al que asistieron 55 000 personas**

*Bogotá, mayo 11, 2001*

Fotografías digitales

Foto: © Camilo George / El Tiempo

investigaciones sobre la identidad multiétnica y pluricultural de la nación. La misión del Museo sería enriquecer las colecciones representativas de la diversidad cultural y adelantar investigaciones sobre diversos procesos culturales en Colombia, con el fin de transformar la narrativa del museo, cuyas exhibiciones hasta el momento habían privilegiado relatos de los hitos y los grandes hombres de la historia política del país. El Museo llevó a cabo esta transformación para alinearse con la Constitución de 1991, la primera carta que reconoció la diversidad cultural del país y su papel en la configuración de la nación. En dicha ley fundamental se estableció, en el artículo 70, que

la cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las personas que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la nación.<sup>10</sup>

Para reestructurar el Museo Nacional a la luz de la Constitución, el plan decenal estableció objetivos y directrices para los distintos departamentos del Museo, enfocados en tres áreas estratégicas: construcción de múltiples narrativas de la historia de los procesos culturales en Colombia, desarrollo de públicos y fortalecimiento de los museos del país.

Como parte del área estratégica relativa al desarrollo de públicos, el plan estratégico estableció que el deber y justificación de la existencia del Museo Nacional de Colombia eran los ciudadanos; los visitantes que se beneficiarían de sus actividades y servicios. Si bien los museos preservan el patrimonio cultural para las futuras generaciones, durante los primeros años del siglo XXI el Museo estableció como una de sus prioridades fortalecer su relación con el público del presente y responder a sus necesidades. Esta reflexión estuvo acompañada por una preocupación: la escasa preferencia de los colombianos –especialmente los niños y jóvenes– por los museos, en contraste con otras formas de utilizar el tiempo libre. Según los estudios realizados por el Museo, la baja asistencia de este grupo poblacional se debía, entre otras razones, a la reducida oferta de actividades destinadas a estos públicos en particular y al imaginario colectivo persistente hasta ese momento sobre los museos como depósitos de objetos antiguos o como espacios desconectados de la realidad de sus visitantes<sup>11</sup>.

La dificultad para atraer al público no era exclusiva de los museos colombianos. Por el contrario, esta problemática estuvo presente en las discusiones que tuvieron lugar en el sector cultural alrededor del mundo durante las últimas décadas del siglo XX. En esos años, el papel social de los museos, así como la necesidad de enfocarse en el público además de en las colecciones, estuvo en el centro del debate y no sin controversia. Para algunos teóricos, los museos del siglo XXI debían atraer e involucrar a las comunidades que representan y tener en cuenta sus necesidades e

**10** Corte Constitucional, *Constitución Política de Colombia* (Bogotá: Imprenta Nacional, 2015), 24.

**11** Ministerio de Cultura, *Plan estratégico 2001-2010...*

intereses. Dicha perspectiva suponía que los museos tendrían la capacidad de contribuir a la transformación social desde la cultura, mediante la representación de la diferencia y la diversidad en sus exposiciones<sup>12</sup>. Otros teóricos afirmaban que dichos objetivos excedían las funciones de los museos y que orientar el quehacer de las instituciones hacia las necesidades de las potenciales audiencias perjudicaría su misión de conservar e investigar las colecciones. Esto último, temían, tendría un impacto negativo en la construcción de conocimiento en las entidades culturales<sup>13</sup>. Es comprensible entonces que, como se señaló antes, temas de la vida cotidiana y las diversas expresiones de la cultura popular como la música figuraran en la agenda museal como elemento vinculante y emotivo.

En medio de estos debates, el Museo Nacional optó por crear programas y actividades para atraer nuevos visitantes y, simultáneamente, incluir diversas expresiones culturales en sus colecciones. De esta manera, el desarrollo de públicos no implicaría un detrimento de las prácticas de coleccionismo, conservación y exhibición, sino que pretendía fortalecerlas. El Grammy Latino donado por Aterciopelados en el año 2001 y los conciertos de *rock* presentados en el Museo Nacional son ejemplos de la convergencia de estos dos objetivos puntuales. El ingreso del Grammy Latino al Museo representa dos elementos protagonistas en el accionar del Museo durante los primeros años del siglo XXI: por un lado, el reconocimiento de la música como expresión cultural que debía incluirse en las colecciones y, por otro, su interés en promover la cultura en la población joven.

La creación de programas culturales de *rock* para los jóvenes no fue una estrategia exclusiva del Museo Nacional. En el ámbito distrital, estos espacios surgieron desde el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que impulsó el festival Rock al Parque desde 1995. Con su primera edición, Rock al Parque se consolidó como el escenario más importante para la difusión del *rock* nacional. Durante la década siguiente a la creación del festival, la difusión de este género musical contó, al menos en la capital, con otros espacios y recursos estatales. Así, el *rock* logró asegurarse espacios reconocidos en la ciudad y alcanzó mayores niveles de producción, organización y masificación. De forma paralela, durante los primeros años del 2000, el *rock* obtuvo la mayor atención mediática de su historia en el país<sup>14</sup> y llegó al pico de aceptación pública.

Adhiriéndose al enfoque del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, el Museo Nacional creó en 2003, junto con la emisora 99.1 de la Radiodifusora Nacional, el Proyecto Eximus, una convocatoria para que bandas locales compusieran canciones basadas en visitas guiadas por las salas de exposición permanente. Alrededor de 130 agrupaciones respondieron a la convocatoria. Como producto final del proyecto se grabó un disco en febrero de 2004 con las canciones favoritas del público. Los

**12** Richard Sandell, "Museums and the Combating of Social Inequality: roles, responsibilities, resistance", en *Museums and their communities*, comp. Sheila Watson (Londres: Routledge, 2007), 96.

**13** Josie Appleton, "Museums for 'The People'?", en *Museums and their communities*, comp. Sheila Watson (Londres: Routledge, 2007), 121.

**14** David F. García, "Rock en Bogotá: la música que busca y resiste ser industria (estudio de caso Pornomotora)" (Tesis de Maestría en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia, 2008), 106.



oyentes votaron por la banda de su preferencia vía telefónica y por internet, a través de la emisora 99.1 -que transmitía en directo los conciertos desde el Museo- y del programa *Mucha Música*, del canal de televisión local CityTv<sup>15</sup>. Cuatro años más tarde, el Museo presentó la exposición temporal *Nación Rock*, dedicada exclusivamente a la historia de este género musical en el país. En esta muestra fue exhibido por primera vez el Grammy Latino de Aterciopelados.

Así, debido a la influencia de los programas distritales destinados a la población joven, a la premisa de una Colombia multicultural y diversa figurada por la Constitución Política de 1991 y al *Plan Estratégico 2001-2010*, el Museo Nacional llevó a cabo estrategias de desarrollo de públicos y de adquisición de piezas representativas del rock. Así mismo, durante estos años ingresaron al Museo piezas similares, que representan otras expresiones de la cultura popular. Por ejemplo, en el año 2002 ingresó al Museo la estatuilla otorgada al dueto *Los Tolimenses* en 1955 en los *Premios Nemqueteba*<sup>16</sup> (Reg. 4770), así como la *Palma de Oro*, obtenida por mismo dueto en el IV Festival de la Canción Latinoamericana en 1966 (Reg. 4771). De igual modo, en el 2003 ingresó el trofeo otorgado a Luz Marina Zuluaga (1938-2015) como Miss Universo 1959. En 2009 ingresaron nuevos objetos relacionados con el rock nacional: la carátula del disco de la banda bogotana *Los Ampex* de la década de 1960 (Reg. 6775), así como el vinilo *El año del fuego (edición especial numerada)* de la banda de rock Compañía Ilimitada, activa principalmente durante el decenio de 1980 (Reg. 6465).

## El rock en Colombia: voz de una generación

Además de encontrarse en el pico de su popularidad en el país, durante la década del 2000 el rock despertó interés en espacios académicos y culturales, al ser reconocido como un producto cultural importante en la construcción de nuevas identidades en el marco de la globalización y las nuevas tecnologías. Según Martín Barbero, el rock en español puede interpretarse durante estos años como el fenómeno más sintomático de los

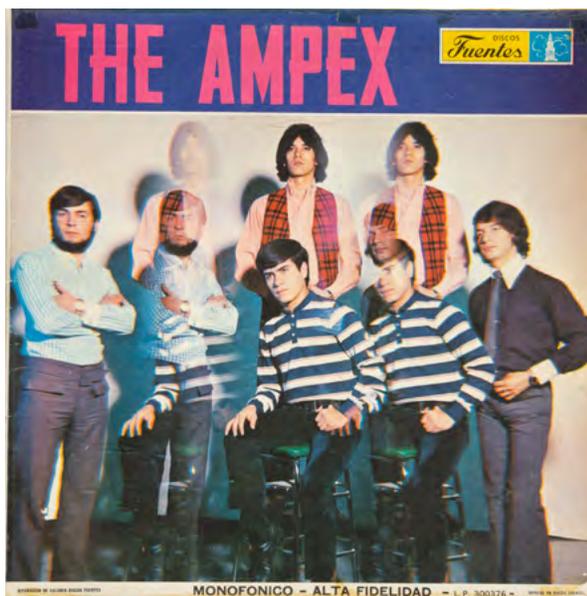
Museo Nacional de Colombia,  
Frecuencia 99.1 de la  
Radiodifusora Nacional de  
Colombia, Inravisión, Ministerio  
de Cultura

### Eximus 2003, plegable de CD

2004  
Fotomontaje digital  
Museo Nacional de Colombia, Archivo  
Oficina de Comunicaciones  
Foto: ©Museo Nacional de Colombia  
/ Área de Comunicaciones

<sup>15</sup> *El Tiempo*, "El rock del Museo",  
enero 13, 2004.

<sup>16</sup> Los premios Nemqueteba  
fueron creados en 1955 por el  
Gobierno militar (1953-1957) de  
Gustavo Rojas Pinilla (1900-  
1975) para incentivar y reconocer  
oficialmente el talento y las  
labores de quienes contribuyeron  
a la naciente televisión y a su  
programa cultural y político.



The Ampex / Discos Fuentes (1934-)

### Carátula del disco The Ampex

1965

Impreso

31,2 x 30,9 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6775

Donado por Marcos Arturo Farfán (20.2.2009)

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera

cambios que atravesaba la identidad de los jóvenes<sup>17</sup>. A partir de la década de 1980, el *rock* en español se había convertido en un vehículo para traducir la voz de una juventud crítica de la inequidad, la pobreza y la violencia en los países latinoamericanos. De manera que en este género musical y sus subgéneros convergían la cultura y la política haciendo audibles las posiciones de los jóvenes frente a la realidad social de sus países y ciudades.

En el caso de Colombia, en medio de la crisis social y política de la década de 1980 surgió el *punk* en ciudades como Medellín y Bogotá, como una opción identitaria para los jóvenes de sectores marginales que se oponían a la sociedad de consumo, a las instituciones tradicionales como la Iglesia, así como a las distintas violencias que vivía el país. Se destacaron agrupaciones como Bastardos Sin Nombre, Libra y la Pestilencia, a esta última había pertenecido el músico Héctor Buitrago antes de conformar el grupo Aterciopelados. Simultáneamente, fueron creados grupos de metal, que desde su música y su estética denunciaban realidades como la guerra, la miseria, la corrupción de los Estados y la brutalidad policial, entre otras problemáticas. De este subgénero se desatacaron bandas como Kraken y Neurosis. Estos subgéneros y grupos, entre muchos otros que tuvieron

<sup>17</sup> Jesús Martín-Barbero, "Jóvenes: comunicación e identidad", *Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura* (2002):1-7.



Compañía Ilimitada (-) / Tricyclo Producciones (-) / Editorial Excelsior / Cats producciones

**Caratula [anverso y reverso], vinilo y plegable del disco El año del fuego (edición especial numerada)**

2.11.1985

Impreso en cartón, vinilo prensado e impreso en papel 18,4 x 18,7 cm / disco 17,2 cm diámetro / plegable 16,8 x 33,5 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6765

Donado por Camilo Jaramillo Rengifo (9.2.2009)

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera

presencia en Colombia, son ejemplos de cómo el *rock* fue un fenómeno cultural a través del cual los jóvenes produjeron discursos y prácticas para comunicar su visión de la realidad nacional<sup>18</sup>.

Circunscrito el ámbito musical correspondiente al objeto de estudio de este artículo, es preciso aclarar que tanto el *punk* como el metal, aunque surgieron en la década de 1980, tuvieron mayor auge en la década siguiente, en la que fue formada la banda Delia y los Aminoácidos (1990). En 1993, el grupo cambió su nombre a Aterciopelados. Durante sus primeros años la agrupación se caracterizó por utilizar ritmos del *punk* con una fuerte influencia del estilo *hardcore*. A partir de su segundo álbum *El Dorado* (1994), su música tomó un giro hacia el *rock* como género principal, acompañado de fusiones de ritmos locales y músicas tradicionales populares latinoamericanas como la cumbia, el vallenato, el bolero, la ranchera y el tango<sup>19</sup>.

Durante toda su trayectoria el grupo Aterciopelados había abordado diversos aspectos de la realidad nacional en su música. Ejemplo de ello fue su rechazo a la guerra, manifestado en canciones como “Quemarropa” (1996), y al desplazamiento forzado, como es patente en “Siervo sin Tierra” (1994); realizaron una crítica a la cultura del narcotráfico en canciones como “Miss panela” (1996) y, más tarde, a la parapolítica en “Día paranormal” (2008). Dos de los temas más recurrentes en su música han sido la protección del medio ambiente, del que tratan en canciones como “Caribe atómico” (1998) y “Río” (2008), así como el respeto por las tradiciones indígenas, expresado en las canciones “La pipa de la paz” (1997) y “Chamánica” (2000)<sup>20</sup>, entre otras. Incluso, en años recientes apoyaron las protestas pacíficas en el marco del paro nacional en el año 2021 con canciones como “Destapabocas” y “Gritemos”. Así mismo, se sumaron a la denuncia de los asesinatos a líderes sociales con la canción “Líderes” (2021).

Colombia ha sido un referente constante no solo en la poética del grupo, sino también en sus distintas apariciones públicas, como conciertos y entrevistas. Desde el arte, el grupo se ha apropiado de emblemas colombianos para discutir sobre el significado de lo nacional. Por ejemplo, fragmentos del himno nacional fueron tomados y problematizados con ironía en la canción “Colombia conexión” (1995). En el año 2002, en la página web del grupo figuró la fotografía de una instalación creada por la también artista plástica Andrea Echeverri, titulada “Mapas-O-Cultos”. La obra consistía en una recreación del mapa de Colombia hecha con figuras de huesos<sup>21</sup> que invitaba a reflexionar sobre el papel de la violencia y la muerte en la configuración de la nación.

**18** Sebastián Vargas Álvarez, “Propuesta de la matriz temática: ‘perfiles rockeros’ para la explicación

de la historia del rock en Colombia”, en *Catálogo virtual de la exposición temporal Nación Rock* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia). [http://www.museonacional.gov.co/sitio/rockvirtual/catalogo\\_virtual.pdf](http://www.museonacional.gov.co/sitio/rockvirtual/catalogo_virtual.pdf)

**19** Juan Pablo Ortiz, “Aterciopelados: crítica social y defensa al medio ambiente”, *Las 2 orillas*, marzo 31, 2015.

**20** Ortiz, “Aterciopelados: crítica social...”, 2015.

**21** Juana Suárez Barriga, “En átomos volando: transformaciones de la iconografía patriótica en la producción cultural contemporánea colombiana”, *Revista Iberoamericana* LXXIV, n.º 223 (2008): 415-416.



La Academia Latina de Artes y Ciencias de la Grabación (1997-). / Tiffany & Co (1837-)

**Medalla concedida al grupo Aterciopelados en reconocimiento a su nominación en la categoría Mejor interpretación vocal Rock-Dúo por su álbum Gozo Poderoso [anverso y reverso]**

11.9.2001

Fundición en bronce

6,6 x 5,7 x 0,45 cm

Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 6596.002

Donado por Andrea Echeverry y Héctor Buitrago (7.2.2002)

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera

Sin abandonar la crítica social -incluida, por ejemplo, en su reclamo contra el consumismo en la canción "Fantasía"-, *Gozo Poderoso* (2001) fue un álbum que comenzaba y cerraba con canciones que transmitían una actitud positiva y de esperanza: "Luz azul" y "A su salud". Otras exaltaban la conexión con la naturaleza y las tradiciones ancestrales, entre ellas, "Chamánica", "Esmeralda" e "Interludio". Así mismo, canciones como "Lo tuyo y lo mío" y "La misma tijera" hablaban sobre la solidaridad y el respeto por la diferencia. De esta manera, una de las producciones discográficas más reconocidas del grupo en el país y el mundo difundió no solamente la denuncia, que caracterizó al *rock* en las décadas anteriores, sino un mensaje de esperanza para los jóvenes colombianos que encontraban en la música una forma de vivir e imaginar el país.

El *rock* en Colombia y la música de Aterciopelados en particular, más allá de su éxito comercial durante los primeros años del siglo XXI, tuvieron

un trasfondo político, han transmitido la voz crítica de una generación sobre la realidad del país, así como reivindicado la música como medio de transformación social. El ingreso del Grammy Latino al Museo Nacional representó un reconocimiento del papel del *rock* en la conformación de identidades y diversas interpretaciones de lo nacional, especialmente por parte de los jóvenes. Debido a que la difusión de la música *rock* en general y de Aterciopelados en particular no hubiera sido posible sin la mediación de la industria discográfica, la radio y los programas televisivos como *Mucha Música* y *MTV Latino*, el ingreso del galardón al Museo representó también una legitimación, por parte del sector cultural, de la importancia de las industrias audiovisuales en la cultura y la cotidianidad de las mayorías.

### **El Grammy en sala: exhibir la música popular**

Incluir la música popular en las exposiciones y colecciones de los museos implicó para estos no solamente el reto de identificar qué objetos coleccionar, sino encontrar la mejor manera para exhibirlos. Según los sociólogos culturales Sarah Baker, Lauren Istvandy y Raphaël Nowak, la mayoría de los museos que han realizado exposiciones de música popular en los últimos veinte años han enmarcado sus exposiciones dentro de alguno de los siguientes enfoques: la celebración de íconos de la música; la exhibición de la historia de artistas populares que atraigan el mayor número de visitantes; la presentación de una historia social de un lugar a través de la música; la exhibición de la cultura material como obra de arte; la presentación temática o cronológica de la historia de un género musical; la representación de la subjetividad de los curadores y otros colaboradores en el diseño de las exposiciones; la creación de exposiciones que apelen a la nostalgia como estrategia para conectar con los visitantes, quienes asocian sus recuerdos y experiencias personales con los objetos exhibidos; y el uso del sonido en las exposiciones como un elemento sensorial que reta la prevalencia de lo visual<sup>22</sup>.

En el año 2008, el Museo Nacional abordó la historia del *rock* en Colombia y presentó el Grammy Latino utilizando algunas de las prácticas anteriormente mencionadas. La estatuilla fue exhibida por única vez como parte de la exposición temporal *Nación Rock*. La muestra estaba organizada de forma cronológica y presentaba la historia de este género musical en el país desde su llegada en la década de 1950 hasta el surgimiento del *rock* en español en la década de 1980 y del *rock* alternativo en la década de 1990. Esta exposición temporal pretendía no solamente realizar un recorrido por la historia del género, sino que indagaba sobre el papel del *rock* en los procesos de construcción de imaginarios de nación. De los objetos exhibidos, solamente el Grammy Latino formaba parte del acervo de colecciones del Museo. Las demás piezas pertenecían a colecciones privadas y fueron prestadas temporalmente. Entre dichos objetos había volantes publicitarios de conciertos y festivales, afiches, fotografías de las

**22** Sarah Baker, Lauren Istvandy y Raphaël Nowak, "Curatorial practice in popular music museums: An emerging typology of structuring concepts", *European Journal of Cultural Studies* 23, n.º 3 (2020): 434-453



Museo Nacional de Colombia

**Sala Alternativa, Exposición Nación Rock realizada del 16 de noviembre 2007 al 16 de marzo de 2008**

20.11.2007

Fotografías digitales

Museo Nacional de Colombia, Archivo Oficina de Comunicaciones

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Área de Comunicaciones

bandas, discos de vinilo, instrumentos musicales, camisetas, boletas de entrada a conciertos, entre otros.

La exposición *Nación Rock* no tuvo como objetivo la celebración de íconos y estrellas del *rock*, de manera que la estatuilla del Grammy Latino no fue exhibida como elemento central o prioritario en comparación con otros objetos que podrían ser vistos en otro contexto -o en una exposición creada desde otro ángulo- como menos valiosos. En contraste, la exposición invitaba a reflexionar sobre distintos imaginarios de nación a través de un recorrido por el *rock* nacional. El hilo conductor de la exposición consistió en los objetos representativos de las distintas bandas que surgieron en el país a través del tiempo, tanto las reconocidas internacionalmente como aquellas que sonaron en el ámbito nacional o local. Teniendo en cuenta que el desarrollo de públicos era una prioridad para el Museo durante la primera década del siglo *xxi*, la exposición *Nación Rock* incluía también entre sus objetivos la atracción de nuevos públicos. Como sucedió en la mayoría de las exposiciones de música popular durante esos años, la muestra en su totalidad exhibió elementos visuales que transportaban a los visitantes a sus recuerdos y su propia relación con la música.

Actualmente, el Grammy Latino otorgado a Aterciopelados en el año 2001 se encuentra custodiado en la Reserva de artes decorativas del Museo Nacional de Colombia. Aunque la reciente sala permanente del Museo Nacional *Hacer Sociedad* incorporó un capítulo de cultura popular para discutir sobre la *sociedad de masas* y la sociabilidad contemporánea en el país -presentando entre otros asuntos el *Festival de Ancón* de 1971-, la presencia de expresiones culturales de la música de los jóvenes en diferentes periodos de la historia es aún limitada. Dichas expresiones culturales pueden ser referidas con mayor énfasis en las diferentes narrativas museales a construir. En futuras exposiciones, los curadores e investigadores asumirán el reto de abordar la exhibición de la estatuilla del Grammy Latino desde nuevos puntos de vista y prácticas curatoriales.

## **Conclusión**

El ingreso del Grammy Latino al Museo Nacional de Colombia no fue una acción aislada, sino que formó parte de las estrategias implementadas por esta institución para impulsar dos objetivos enmarcados en su plan de renovación: el desarrollo de públicos y la presentación de diversas voces y narrativas de la historia de Colombia. A través de sus adquisiciones y programas culturales, el Museo reconoció la importancia de la cultura popular y brindó una atención particular al *rock* nacional. Sumándose a las iniciativas de entidades como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (organizador de *Rock al Parque* y de las exposiciones realizadas en la Galería Santa Fe), el Museo Nacional atrajo a la población joven a sus salas y abrió sus espacios para la presentación de bandas de *rock* local y



Museo Nacional de Colombia

**Sala 11 Hacer Sociedad - "Sociedad de masas" [detalle]**

2019

Fotografía digital

Foto: ©Museo Nacional de Colombia / Samuel Monsalve

nacional. Ejemplo de ello fue el concierto de Aterciopelados y Juanes en el 2001 y la convocatoria Eximus en el 2003.

Los conciertos y programas culturales de *rock*, así como el ingreso del Grammy Latino, no obedecieron únicamente a estrategias de difusión, sino que significaron un reconocimiento por parte del Museo Nacional de la importancia de la música en la construcción de identidades. El Museo incluyó en sus narrativas y en sus colecciones una dimensión de la cultura que fue ignorada por la mayoría de los museos hasta finales del siglo xx: el papel de las industrias audiovisuales en la cotidianidad de las mayorías y en la construcción de diversos imaginarios de nación.

Las perspectivas expresadas por las bandas de *rock* en las últimas décadas del siglo xx y comienzos del siglo xxi fueron críticas de la realidad del país y, en gran medida, del establecimiento. De tal forma que la participación de dichas agrupaciones en espacios del Museo Nacional, así como su representación en la exposición *Nación Rock* en el año 2008, da cuenta del Museo como un lugar de encuentro en el que convergen y se discuten diferentes puntos de vista sobre la historia y la cultura del país. Estas acciones reflejaron un momento institucional de transformación, así como de la participación del Museo Nacional en los debates que estaban teniendo lugar en el ámbito internacional en relación con el papel social de los museos en el siglo xxi.

## **Bibliografía**

- Appleton**, Josie. "Museums for 'The People'?" En *Museums and their communities*. Compilado por Sheila Watson, 114-126. Londres: Routledge, 2007.
- Baker**, Sarah, Lauren Istvandy y Raphaël Nowak. "Curatorial practice in popular music museums: An emerging typology of structuring concepts". *European Journal of Cultural Studies* 23, n.º 3 (2020): 434-453
- Corte Constitucional. *Constitución Política de Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2015.
- Cortez**, Alcina. "The Curatorial Practices of Exhibiting Popular Music in Portugal at the Beginning of the Twenty-First Century: An Overview". *Portuguese Journal of Musicology* 2 (2015): 297-324.
- García**, David F. "Rock en Bogotá: la música que busca y resiste ser industria (estudio de caso Pornomotora)". Tesis de Maestría en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia, 2008.

*El Tiempo*. "El rock del Museo", enero 13, 2004.

*El País*. "Aterciopelados con sello propio", julio 18, 2002.

Instituto Distrital de las Artes. "Documentos para la memoria institucional de la Galería Santa Fe". Informe, 2013.

**Martín-Barbero**, Jesús. "Jóvenes: comunicación e identidad". *Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura* (2002):1-7.

Ministerio de Cultura. *Plan estratégico 2001-2010: "Bases para el Museo Nacional del futuro"* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2002).

Museo Nacional de Colombia. *Nación Rock*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.

Ortiz, Juan Pablo. "Aterciopelados: crítica social y defensa al medio ambiente". *Las 2 orillas*, marzo 31, 2015.

**Plata**, José Enrique. *50 discos que conforman la memoria sonora de Bogotá (2000-2010)*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2012.

**Sandell**, Richard. "Museums and the Combating of Social Inequality: roles, responsibilities, resistance". En *Museums and their communities*. Compilado por Sheila Watson, 95-113. Londres: Routledge, 2007.

**Suárez Barriga**, Juana. "En átomos volando: transformaciones de la iconografía patriótica en la producción cultural contemporánea colombiana". *Revista Iberoamericana* LXXIV, n.º 223 (2008): 405-422.

**Vargas Álvarez**, Sebastián. "Propuesta de la matriz temática: 'perfiles rockeros' para la explicación de la historia del rock en Colombia". En *Catálogo virtual de la exposición temporal Nación Rock*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008. [http://www.museonacional.gov.co/sitio/rockvirtual/catalogo\\_virtual.pdf](http://www.museonacional.gov.co/sitio/rockvirtual/catalogo_virtual.pdf)

**Villamarín**, Paola. "Colores del Gozo poderoso", *El Tiempo*, noviembre 5, 2000.



# Un virrey inventado: la identificación de un retrato del Museo Nacional de Colombia

---

**Santiago Robledo Páez<sup>1</sup>**

## Resumen

El presente artículo es un resultado de las tareas de investigación de las curadurías del Museo Nacional de Colombia. Se argumenta que la identificación de la pintura con registro 3622 como “un retrato del virrey de la Nueva Granada Antonio Amar y Borbón” no tiene una sustentación sólida. Esto puede aseverarse a partir de los resultados de la revisión del Archivo Histórico del Museo Nacional y de los catálogos de la institución y del Museo de Arte Colonial. Antes de 1942, la pintura se identificaba como un retrato de virrey anónimo. Fue a partir de dicho momento que, gradualmente y de manera titubeante, se comenzó a considerar esta pieza como un retrato del mencionado virrey. Otras evidencias documentales permitieron confirmar que esta identificación carece de fundamento.

**Palabras clave:** retrato, identificación, Museo Nacional, archivo, documentación, catalogación.

<sup>1</sup> Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana, magíster de L'École des hautes études en sciences sociales de París y estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad de los Andes. Investigador de la Curaduría de Historia.

## Introducción

En el marco de las tareas de las curadurías del Museo Nacional de Colombia, se ha emprendido una investigación de largo alcance sobre las colecciones patrimoniales de la institución. Como parte de esta actividad, se ha revisado detenidamente el Archivo Histórico del Museo y otros repositorios documentales y bibliográficos en búsqueda de información sobre la *biografía* de estos objetos. Para comprenderlos y apreciarlos en toda su complejidad, es necesario reconstituir su procedencia y las valoraciones consecutivas que han recibido antes, durante y después de su llegada al Museo.

El presente texto es producto de dicho esfuerzo investigativo. La pintura conservada en el Museo Nacional con el número de registro 3622, ha sido identificada como un retrato del virrey Antonio Amar y Borbón (1742-1826). Los resultados de la revisión documental y bibliográfica asociada con la pieza permiten concluir que dicha identificación es problemática y no está lo suficientemente sustentada. Ello se argumenta a partir del estudio del conjunto de los catálogos razonados de las colecciones del Museo Nacional de Colombia publicados hasta la actualidad –es decir, aquellos impresos en 1881, 1886, 1907, 1912, 1917, 1960, 1968 y 2004–, del *Libro de Movimientos del Museo Nacional (1922-1946)*<sup>2</sup> y de documentos conservados en el Archivo Histórico del Museo, repositorio digitalizado apenas desde 2013, lo cual ha permitido su acceso sistemático. Igualmente se examinaron los catálogos de las décadas de 1940 y de 1950 del Museo Colonial, entonces denominado Museo de Arte Colonial, ello en virtud de la filiación museológica entre ambas instituciones y las características del proceso de constitución de las colecciones del último museo mencionado. Así mismo, para contrastar dicha información se consultaron otras fuentes bibliográficas de principios del siglo xx, tales como las *Crónicas de Bogotá* de Pedro María Ibáñez (1854-1919) y los artículos dedicados a la Galería de los virreyes de Roberto Cortázar (1884-1969).

La metodología seguida en la revisión documental consistió, primero, en escrutar la historia del registro 3622 en las colecciones del Museo Nacional y del Museo Colonial, siguiendo sus rastros documentales desde el presente hasta 1942, cuando deja de aparecer en el material de archivo. Luego se procedió a confirmar que si bien existe evidencia de la elaboración de al menos un retrato del virrey Amar a principios del siglo xix, a finales de dicha centuria y a inicios de la siguiente aparentemente no se conocían retratos de este virrey conservados en colecciones públicas o privadas. Finalmente, se logró constatar que antes de 1942 el cuadro identificado actualmente como una efigie de Amar era denominado en los registros museales como un *retrato de virrey sin identificar*. Según las evidencias provistas por catálogos y fichas técnicas, la posterior caracterización del

<sup>2</sup> AHMNC, Vol. 8 Anexo 3, ff. 1-33.



Joaquín Gutiérrez - atribuido

**Antonio José Amar y Borbón (¿?)**

*Ca. 1808*

Óleo sobre tela

124 x 91,5 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 3622

Catalogado por primera vez en 1907. Trasladado al Museo Colonial en 1948 (código 03.1.254) y reincorporado a la colección del Museo Nacional en 1995.

sujeto retratado como Antonio Amar y Borbón implicó un proceso gradual no falto de incertidumbres.

La modificación de la identificación del sujeto retratado en el registro 3622 es sintomática de cómo los procesos de catalogación de las colecciones en los museos son consustanciales con su interpretación y valoración. Los episodios de la biografía de esta pieza en el Museo Nacional de Colombia y el Museo Colonial evidencian cómo estas instituciones han contribuido a la *invención de las tradiciones* históricas nacionales. El historiador británico Eric Hobsbawm (1917-2012) definió el proceso de invención de las tradiciones como la formalización y ritualización, más o menos consciente y voluntaria, de prácticas novedosas, aunque caracterizadas por sus referencias al pasado<sup>3</sup>. Los historiadores, y todos quienes profieren discursos sobre los tiempos pretéritos, contribuyen a la creación de imágenes sobre el pasado que pueden trascender su ámbito profesional y contribuir a la construcción de dichas tradiciones inventadas<sup>4</sup>. El caso que nos ocupa consiste en una manifestación menor del proceso de invención de las tradiciones históricas colombianas, muchas de las cuales están relacionadas con el periodo de la Independencia. La transformación de un retrato de un virrey sin identificar en una efigie de Antonio Amar y Borbón posiblemente resultó de dos operaciones de interés histórico, museológico e iconográfico. Al cambiar la identificación del sujeto representado, se contribuía a la compleción de la serie de los retratos de los virreyes del Nuevo Reino de Granada y se incrementaba significativamente la iconografía de los actores partícipes en un episodio central para la narrativa histórica tradicional: el 20 de julio de 1810. El peso de la evidencia y las dudas que plantea valieron menos que la voluntad por constituir esta pintura como un *documento histórico e iconográfico* de mayor importancia. Así, a partir de la década de 1940, este retrato pudo desempeñar funciones más relevantes en los programas expositivos del Museo Nacional y del Museo de Arte Colonial de las que hubiera podido cumplir de haberse mantenido su anonimato.

Germán Arciniegas (1900-1999) relata en su libro *El Caballero de el Dorado* (1960) una anécdota sobre Constancio Franco (1842-1917) y la constitución de la galería de pinturas del Museo Nacional:

Era don Constancio Franco un celebrado historiador, a quien deben las letras de Colombia grandes hallazgos. Además, tenía a su cargo la dirección del Museo Nacional. Más que ninguna otra cosa se preocupaba él por qué en el museo no quedase hueco que no fuera llenado; virrey, oidor o presidente de quien no tuviesen las futuras generaciones una vera imagen. Con esta loable disposición del ánimo contrató los servicios de un pintor y empezó a formar la galería. Alguna vez el artista que estaba a su servicio –y al servicio de la nación–, terminó la efigie del virrey don Sebastián de Eslava. Cuando llegó con ella al museo, el director la vio con infinita complacencia. Cuanta humanidad había en ese rostro de fina color rosada y blanquísima peluca de

**3** Eric Hobsbawm, "Introduction: inventing traditions", en *The Invention of Tradition*, eds. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press), 2.

**4** Hobsbawm, "Introduction: inventing traditions", 13.

algodón. Durante algunos minutos el director la examinó con delectación, y luego ordenó: el retrato es magnífico. Desgraciadamente, Eslava ya tengo. Dejemos este para Amar y Borbón, que me hace falta, y póngale el nombre con todos los títulos.<sup>5</sup>

Este relato de Arciniegas podría considerarse una evidencia del proceso de invención de la tradición que aquí nos ocupa, la “creación” de la efigie del virrey Amar y Borbón. Sin embargo, la narración en sí misma participa en los procesos de ficcionalización histórica. Al carecer de referencias bibliográficas o citaciones, es imposible confirmar la autenticidad de lo contado por Arciniegas. En cambio, puede aseverarse con certeza que se equivoca al afirmar que Constancio Franco fue director del Museo Nacional. Franco ejerció como director de Instrucción Pública de Cundinamarca entre 1880 y 1881<sup>6</sup>, y es recordado por su papel en la elaboración de la colección de retratos que hoy lleva su nombre y se conserva en el Museo Nacional<sup>7</sup>. La anécdota permite deducir que, según lo narrado por Arciniegas, en la Bogotá de tiempos de Constancio Franco no se conocía un modelo de la efigie del virrey Amar. De su lectura también se infiere que el cuadro mencionado por Arciniegas, en el que supuestamente figuraría la titulación de Amar, no correspondería al conservado actualmente en el museo, el cual carece de inscripciones. La pintura mencionada por Arciniegas, si no fue producto de su imaginación, pudo haber sido uno de los “retratos de los Virreyes, que existen por duplicado, sin marco y ningún mérito artístico”, respecto de los cuales en 1912 se propuso cambiarlos por “algunas medallas de la Independencia”<sup>8</sup>. La constatación de invenciones de tradiciones históricas en el contexto del Museo Nacional –como la titulación del retrato, la supuesta decisión de Constancio Franco y el relato de Arciniegas– invita a estudiar estas prácticas como operaciones consustanciales para el desempeño de la función del Museo. Los relatos históricos que presenta han sido constituidos para el logro de finalidades específicas.

## Una identificación dudosa

En la base de datos de Colecciones Colombianas, repositorio digital constituido para la gestión de colecciones del Museo, se informa que el registro 3622 ingresó oficialmente el 4 de mayo de 1995 al acervo del Museo Nacional, institución donde se había conservado desde el 7 de febrero de 1979 a manera de un comodato procedente del Museo de Arte Colonial. A su vez, la pintura había ingresado en 1942 a este último museo como préstamo del Museo Nacional junto con las demás pinturas de la Galería de los virreyes. Gerardo Arrubla (1872-1946), director del Museo Nacional, informó a Teresa Cuervo Borda (1889-1976), directora del Museo de Arte Colonial, sobre el traslado de varias obras de la primera entidad a la segunda en una carta del 9 de septiembre de 1942. Entre dichas piezas figuraban: “Los retratos de los Virreyes del Nuevo Reino de Granada, Villalonga, Eslava, Pizarro, Solís, Messía de la Cerda, Guirior,

<sup>5</sup> Germán Arciniegas, *El Caballero de el Dorado* (Bogotá: Talleres gráficos Torre Aguirre, 1960), 206.

<sup>6</sup> Luisa Fernanda Riviere, “La formación de ciudadanos neogranadinos en la obra escrita de Constancio Franco Vargas”, en *Historias de escritos Colombia, 1858-1994*, dir. Adriana Díaz y Sergio Mejía (Bogotá: Universidad de los Andes), 51.

<sup>7</sup> Santiago Robledo, “La Colección Franco: proyecto de un educador, compra del Estado y herramienta de museo”, *H-Art 4* (2019): 43-62.

<sup>8</sup> AHMNC, Vol. 4, f. 182.

Flórez, Caballero y Góngora, Gil y Lemos, Ezpeleta y Amar y Borbón (este como de probable autenticidad)”<sup>9</sup>. La duda de Arrubla sobre la autenticidad del supuesto cuadro de Amar es significativa. El catálogo del Museo de Arte Colonial publicado en 1942 indica que un retrato del virrey Amar formaba parte de la “Colección de los retratos de los Virreyes (propiedad del Museo Histórico Nacional)”<sup>10</sup>. Así mismo, el catálogo impreso en 1948 tampoco refiere ningún retrato de virrey, probablemente debido a la disputa entablada entre su dirección y aquella del Museo Nacional, ahora encabezado por Teresa Cuervo<sup>11</sup>. Este conflicto surgió de la negativa del Museo de Arte Colonial, administrado por Sophy Pizano de Ortiz (1896-1958), frente al requerimiento de devolución de dicho conjunto de pinturas<sup>12</sup>.

El catálogo del Museo de Arte Colonial de 1952 vuelve a registrar los retratos de los virreyes, incluyendo el identificado como Amar<sup>13</sup>. Es necesario destacar que entonces no se atribuyó esta obra a Joaquín Gutiérrez (ca.1720-ca.1800), *pintor de los virreyes*, a quien, en cambio, sí se adjudicaban los retratos de Villalonga, Eslava, Pizarro, Solís, Messía de la Cerda y Guirior<sup>14</sup>. El libro *La pintura en Colombia* (1948) de Gabriel Giraldo Jaramillo (1916-1978) fue uno de los textos más representativos sobre la historia del arte colombiano elaborados en aquella época<sup>15</sup>. Allí, en las páginas dedicadas a Joaquín Gutiérrez, no se menciona siquiera la posibilidad de que este pintor fuese el autor del cuadro identificado como Amar<sup>16</sup>. El cuadro de Amar figura en el catálogo de 1952 del Museo de Arte Colonial como “anónimo”, tal como los retratos de Flórez y Ezpeleta<sup>17</sup>. Además, al final de este volumen se presenta una reproducción de la pintura, cuyo pie de foto reza: “Excmo. Sr. Dn. Antonio Amar y Borbón?”. El signo de interrogación evidencia la incertidumbre sobre la identidad del retratado, duda conectada con la inseguridad respecto de la autenticidad del cuadro, expresada una década atrás por Arrubla en su carta.

La incertidumbre en relación con la identidad del sujeto retratado en dicha pintura también es perceptible en las seis fichas de catalogación adheridas al reverso de la obra. La “Hoja de registro - Museo Nacional de Colombia” realizada por Colcultura indica que esta pieza todavía era un comodato, lo cual permite datarla entre 1979 y 1995. En esta “Hoja” se afirma que la pieza representa al “Virrey Antonio Amar y Borbón”. En otras dos fichas sin datar, una de Colcultura y otra del Museo Colonial, se adjudica la misma identidad al retratado. En una cuarta esquela, fechada el 14 de julio de 1972 y adherida por orden de la Dirección General de Bellas Artes, se señala que la obra es un retrato de “Manuel Flórez Maldonado”. En la quinta etiqueta, sin especificación respecto de la institución que la haya emitido, se identifica dicha pintura como “retrato de hombre (casi cuerpo entero)”. Finalmente, se encuentra un pequeño papel en donde aparece mecanografiada la siguiente leyenda: “Virrey Mendiñeta?”, apellido que fue tachado y reemplazado con el texto manuscrito “Antonio Amar y Borbón?”.

**9** AHMNC, Vol. 20, f. 263.

**10** Universidad Nacional de Colombia, *Museo de Arte Colonial* (Bogotá: Editorial Kelly, 1942), 57.

**11** Universidad Nacional de Colombia, *Museo de Arte Colonial. Catálogo* (Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1948).

**12** AHMNC, Vol. 16, 1948, ff. 47-48.

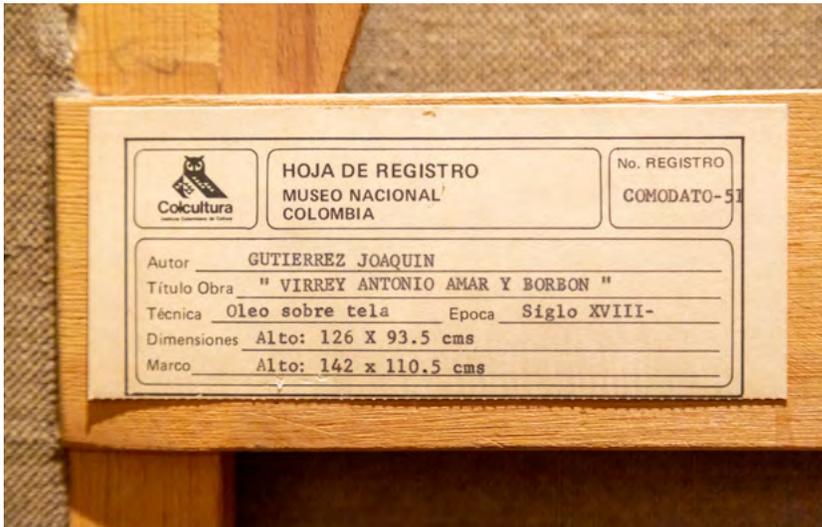
**13** Ministerio de Educación Nacional, *Museo de Arte Colonial. Catálogo* (Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1952), 87.

**14** Ministerio de Educación Nacional, *Museo de Arte Colonial...*, 77-78.

**15** Según el crítico de arte Eduardo Serrano, Giraldo Jaramillo -con sus libros sobre la historia de la miniatura (1946), la pintura (1948) y el grabado en Colombia (1960)- “concatenó la historia del arte nacional, antes dispersa y carente de una mirada unificadora”. Eduardo Serrano, “Presentación”, en Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 2017): 20.

**16** Gabriel Giraldo, *La pintura en Colombia* (México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948), 84-86.

**17** Ministerio de Educación Nacional, *Museo de Arte Colonial...*, 87.



Tres de las fichas de catalogación adheridas al reverso de la pintura

## Los virreyes en el Museo Nacional, un retrato de Amar y el virrey anónimo

Al constatar que el rastro documental del supuesto retrato del virrey Amar y Borbón finaliza en 1942, se procedió a buscar referencias sobre la posible existencia de un retrato de Amar en las colecciones del Museo Nacional antes de 1942. Los retratos de los virreyes habían ingresado al museo durante los primeros años de la historia de la institución. Joaquín Acosta (1800-1852), su director entre 1832 y 1837, señaló en su informe “El aumento que ha tenido el Museo en el presente año” (ca. 1834) que por entonces se había producido el ingreso de “los retratos de los virreyes que a mi solicitud se hicieron pasar de la Tesorería de la Provincia”<sup>18</sup>. La presencia de los retratos de los virreyes en el Museo Nacional también es referida por un viajero que lo visitó en 1853; sin embargo, este no identifica a cada uno de los retratados<sup>19</sup>. En búsqueda de alguna mención de una representación de Amar, se revisaron los siguientes catálogos: el *Libro de Movimientos del Museo Nacional* (1922-1946), el *Catálogo general del Museo de Bogotá* (1917), el *Catálogo general del Museo de Bogotá* (1912), el *Apéndice a la Guía del Museo Nacional* (1907), la *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (1886) y la *Breve guía del Museo Nacional* (1881). Asimismo se consultó un inventario manuscrito realizado en 1905, desconocido hasta ahora por la historiografía, sobre los “Retratos de Reyes de España y Autoridades del Nuevo Reino de Granada” exhibidos en el Museo<sup>20</sup>. En ninguno de estos documentos se encontró referencia alguna a un retrato de Antonio Amar y Borbón.

Esta ausencia, constatada para finales del siglo XIX y principios del XX, no implica que durante el periodo en que Amar ejerciera como virrey de la Nueva Granada hubieran sido elaborados retratos suyos. De hecho, se han encontrado dos referencias textuales sobre pinturas que posiblemente lo representaron. La primera, un tanto dudosa, es provista por la historiadora Pilar Jaramillo de Zuleta. Esta autora cita un inventario de una tienda en Quito del siglo XVIII, sin proporcionar más indicaciones en relación con la fecha. Figura allí que se vendía, entre otras cosas, “un retrato del Virrey Amar estimado en 16\$”<sup>21</sup>. Si en efecto se trata de un inventario del siglo XVIII, es probable que este retrato no fuera del virrey Amar, quien gobernó en la primera década del siglo XIX, sino de Manuel Amat y Junyent (1704-1782), virrey del Perú entre 1761 y 1776. La segunda referencia aparece en el *Placer Público*, poema de José María Salazar (1784-1828) impreso en 1804, obra que celebraba la llegada de Amar a Santafé. Aquí se alude a un retrato del virrey en los siguientes términos: “la obra fuiste del pincel más enérgico y más vivo”. Allí también se indicaba, en una nota al pie, que este retrato había sido realizado por Pedro José Figueroa (1778-1836) y que se conservaba en la Casa de la Moneda<sup>22</sup>. Sin embargo, no pareciera que este retrato ni otros similares hubieran sobrevivido en Colombia hasta la segunda mitad del siglo XIX.

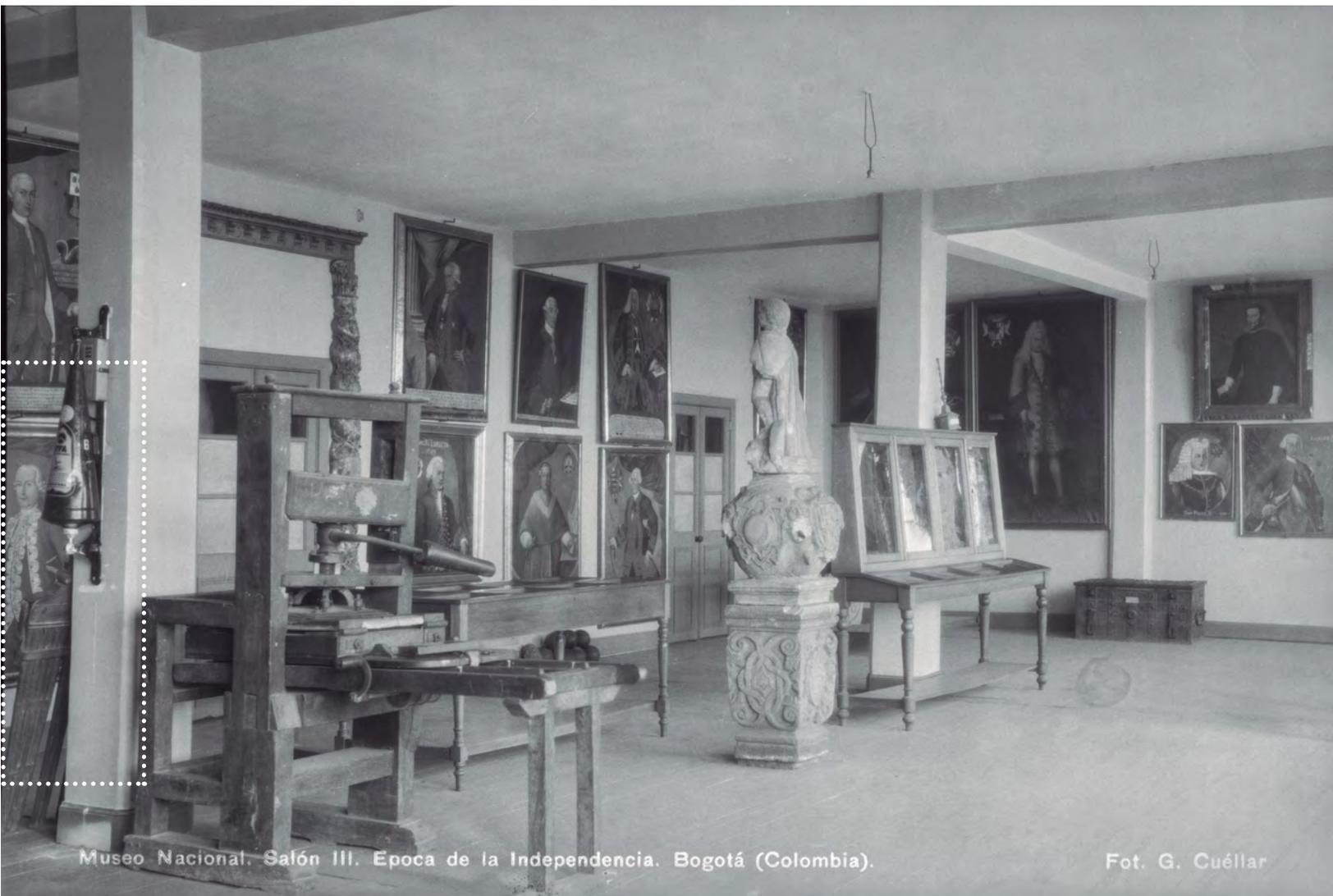
**18** AGN, Sección República, Instrucción Pública, Carpeta 126, f. 33.

**19** Miguel María Lisboa, *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1984), 211.

**20** AHMNC, Vol 2., 1905, f. 30.

**21** Pilar Jaramillo, *La producción intelectual de los rosaristas 1700-1799. Catálogo bibliográfico* (Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2004), 20.

**22** José María Salazar, *El Placer Público de Santafé* (Santafé de Bogotá: Imprenta Real por Don Bruno Espinosa de los Monteros, 1804), sin paginar.



Museo Nacional. Salón III. Época de la Independencia. Bogotá (Colombia).

Fot. G. Cuéllar

Gumersindo Cuéllar Jiménez (1891-1958)

**Museo Nacional. Salón III [detalles]**

Ca. 1930

Fotografía en blanco y negro

Brblaa 746641-2

© Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango / Mario Cuéllar

Los retratos de los virreyes aparecen en la fotografía de uno de los salones del Museo Nacional cuando este tenía su sede en el edificio Pedro A.

López. El reg. 3622 se observa en la esquina inferior izquierda.

También podemos llegar a esta conclusión a partir de la lectura de las *Crónicas de Bogotá* de Pedro María Ibáñez (1854-1919), publicadas originalmente en 1891 y cuya segunda edición data de 1913. En los tomos primero y segundo de su obra, Ibáñez se ocupa del periodo colonial y de la época de la Independencia. Allí informa sobre la existencia de retratos de varios de los personajes mencionados en su crónica, incluyendo de los virreyes. Ibáñez afirma que entonces en el Museo Nacional se conservaban dos retratos del virrey Jorge de Villalonga<sup>23</sup>, uno de Sebastián de Eslava<sup>24</sup> y otro de José Alfonso Pizarro<sup>25</sup>, uno de José Solís<sup>26</sup>, dos de Pedro Messía de la Cerda<sup>27</sup>, uno de Manuel de Guirior<sup>28</sup>, uno de Manuel Antonio Flórez<sup>29</sup>, uno de Antonio Caballero y Góngora<sup>30</sup> y uno de José Manuel de Ezpeleta<sup>31</sup>. El de Gil y Lemos no lo menciona en el texto, pero lo presenta en fotograbado como a los demás<sup>32</sup>. De los virreyes que gobernaron antes de 1810, no alude ni reproduce el fotograbado de los retratos de Juan de Torrezal Díaz Pimienta, Pedro Mendinueta ni Antonio Amar y Borbón.

**23** Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo I* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1913), 264-265.

**24** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo I*, 285.

**25** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo I*, 296.

**26** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo I*, 324.

**27** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo I*, 387-388.

**28** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo I*, 393-394.

**29** Pedro María Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1913), 30.

**30** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II*, 69-70.

**31** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II*, 169.

**32** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II*, 74.

**33** Fidel Pombo, *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1886), 54.

**34** Pombo, *Nueva guía...*, 54.

**35** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II*, 169.

**36** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II*, 379.

**37** Ibáñez, *Crónicas de Bogotá. Tomo II*, 378.

**38** Pombo, *Nueva guía...*, 12.

**39** Ernesto Restrepo, *Catálogo general del Museo de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1912), 71.

**40** AHMNC, Vol. 2 Anexo, f. 107v.

Esta situación concuerda con la anunciada en la *Nueva guía del Museo Nacional de Bogotá* (1886), en donde se afirma que "Es muy sensible que nuestro Museo no posea todavía los retratos de estos dos notables Virreyes [Ezpeleta y Mendinueta], mientras que de otros, como el señor Villalonga y Don Pedro Mesía de la Zerda, hay dos y aún [sic.] tres retratos"<sup>33</sup>. En el mismo catálogo se menciona a Amar, pero no se indica la existencia de una pintura que lo represente<sup>34</sup>. Sobre el retrato de Ezpeleta, que no aparece en el catálogo de 1886, Ibáñez afirma que "En la galería de mandatarios durante la Colonia, que se conserva en el Museo Nacional, existe un retrato de Ezpeleta, pintado al óleo, con retoques de burdísimo pincel, que borrarón el mérito artístico del lienzo original"<sup>35</sup>. Consideramos que si en el museo hubiese existido un retrato de Antonio Amar y Borbón, o al menos alguno identificado como tal, Ibáñez lo habría mencionado tal como hizo con las representaciones de los demás virreyes.

En cambio, a manera de recuerdos de Amar<sup>36</sup>, Ibáñez cita la existencia en el Museo Nacional de una espada (reg. 29), del freno de uno de los caballos de su carroza (reg. 211) y de un par de zapatos pertenecientes a su esposa María Francisca Villanova (reg. 155)<sup>37</sup>. Sin embargo, la veracidad de la vinculación de la pareja virreinal con estos objetos resulta, al menos, cuestionable. Al respecto de la espada, el catálogo de 1881 informaba que "se dice fue del Virrey Amar"<sup>38</sup> y el de 1912 que esta se conservaba en el Museo "con la tradición de que perteneció" a dicho virrey<sup>39</sup>. Sobre el freno, un documento del Archivo Histórico del Museo Nacional expone que fue recibido como donación y había pertenecido al virrey Amar<sup>40</sup>. Sin embargo, no provee ninguna referencia documental o a la tradición oral que justifique dicha aseveración.



Fabricante desconocido

**Espada que perteneció a  
Antonio Amar y Borbón**

Ca. 1800

Acero forjado, incrustaciones  
de oro y cuero

1,9 x 102 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 29  
Figura en la *Breve guía del Museo  
Nacional* (1881)



Fabricante desconocido

**Freno de una de las mulas que arrastraban la carroza del  
virrey Antonio José Amar y Borbón**

Ca. 1803

Hierro forjado

10 x 19,5 x 25 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 211  
Donado por Emilio Durán Lafourie (18.7.1911)



Fabricante desconocido

**Zapatos de María Francisca Villanova, esposa del virrey  
Antonio Amar y Borbón**

Ca. 1803

Hierro forjado

13 x 8,5 x 19 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 155

Catalogados por primera vez en 1881

El catálogo de 1881 reportaba la existencia en el Museo de “dos pares zapatos de terciopelo bordados, que fueron de la esposa del Virrey Amar”<sup>41</sup> y de un “abanico que se dice perteneció a la esposa del último Virrey”, pieza que no reporta Ibáñez y actualmente se cree corresponde al registro 877 de la colección. A su vez, el catálogo de 1912 insiste en el cuestionamiento de la relación de estos objetos con Francisca Villanova. De los zapatos señala que “se dice que pertenecieron también a la Virreina esposa de Amar”<sup>42</sup> y del abanico que “figura en el Museo, por haber pertenecido, según se refiere, a la Virreina Francisca Villanova de Amar”<sup>43</sup>. El último objeto del Museo supuestamente vinculado con Amar y Borbón es un vaso de porcelana (reg. 1108) donado en 1891 y sobre el cual se indicaba que “se dice [que] perteneció al Virrey Amar”<sup>44</sup>. El catálogo de 1960, impreso durante la dirección de Teresa Cuervo Borda, obvió las evocaciones a la tradición y al se *dice* en lo relativo a la identificación de los propietarios originales de estos objetos. En cambio, los presentó como efectiva e inequívocamente vinculados con los virreyes<sup>45</sup>. Este proceso evidencia cómo la invención de la tradición histórica en el Museo Nacional no solamente implicó a los objetos/documentos iconográficos, sino que también condicionó la valoración de los objetos/reliquias.

Si bien la bibliografía referida hasta ahora revela que entre 1891 y 1913 no existía un retrato de Amar y Borbón en el Museo Nacional, cabía la posibilidad de que el cuadro hubiese ingresado a las colecciones del Museo durante el periodo transcurrido entre la publicación del *Catálogo general del Museo de Bogotá* (1917) y el inicio del *Libro de movimientos* en 1922, debido a que las piezas que ingresaron al Museo en dicho periodo no figuraron en un catálogo impreso sino hasta 1960. Sin embargo, una segunda revisión de los catálogos de finales del siglo XIX y principios del XX permitió ubicar la pintura que en el presente está catalogada con el número de registro 3622. En el *Apéndice a la Guía del Museo Nacional* (1907) en la sección “Retratos de Reyes de España y autoridades del Nuevo Reino de Granada”, se enumeran las efigies de los virreyes Villalonga, Eslava, Pizarro, Solís, Messía de la Cerda, Guirior, Flórez, Caballero y Góngora, Gil y Lemos, Ezpeleta y un “retrato en duda”<sup>46</sup>. Si bien esta entrada del catálogo es vaga, podría corresponder a una pintura referida en el *Catálogo general del Museo de Bogotá* (1912), cuya descripción permite asociarla con el registro 3622. En la sección “Salón de gobernantes de Colombia” de dicho catálogo, después de presentar los retratos identificados de los demás virreyes, se da cuenta del siguiente objeto: “19. A. Hay otro retrato de Virrey, de pie, de tres cuartos, mirando a la izquierda, vestido como el número 11, con la mano derecha apoyada sobre el bastón, y debajo del brazo izquierdo el tricornio. No tiene escudo de armas”<sup>47</sup>. El vestido de este número 11, que correspondía a un retrato de Sebastián de Eslava, se describe de la siguiente manera: “viste uniforme de Gala y lleva las insignias de mando. Peluca Luis XV; corbatín blanco; levitón azul y chaleco colorado con

**41** Pombo, *Nueva guía...*, 13.

**42** Restrepo, *Catálogo general...*, 73.

**43** Restrepo, *Catálogo general...*, 72.

**44** Fidel Pombo, “Museo Nacional. Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional desde el 1º de julio del presente año hasta la fecha”, *Diario Oficial*, n.º 8599 (octubre 27 de 1891): 1332.

**45** Teresa Cuervo, *Catálogo del Museo Nacional de Colombia* (Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1960), 18, 37, 45, 154 y 177.

**46** Rafael Espinosa, *Apéndice a la guía del Museo Nacional* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1907), 63.

**47** Restrepo, *Catálogo general...*, 240.



Joaquín Gutiérrez - atribuido

**Sebastián de Esclava**

S. XVIII

Óleo sobre tela

123 x 94 cm

Museo Colonial, reg. 03.1.101

bordados de oro; calzón corto, azul; media encarnada; zapatos negros, con hebilla de oro<sup>48</sup>. La representación del hombre retratado en el registro 3622 concuerda con la descripción del ítem 19 A. y su vestimenta de “corbatín blanco; levitón azul y chaleco colorado con bordados de oro” es similar al atuendo del ítem 11. Sin embargo, a diferencia del cuadro de Eslava descrito en el catálogo de 1912, el retrato en cuestión no es de cuerpo entero. Esta misma información se repite idéntica en el catálogo de 1917<sup>49</sup>.

## Una tradición de invención reciente

Sobre el proceso de identificación con Antonio Amar y Borbón de la pintura conservada en el Museo Nacional y registrada con el número 3622, hemos hallado trazas documentales a partir de 1942. Como se demostró en los acápite anteriores, la identificación fue primero dubitativa y con el correr del tiempo cada vez más aseverativa, llegando finalmente a presentarse como un hecho. Ello ocurre en los documentos relacionados con el traslado de la pintura al Museo Nacional en 1979, en los que se le denomina “Retrato del Virrey Amar y Borbón” y se atribuye su factura a Joaquín Gutiérrez<sup>50</sup>. Sin embargo, esta identificación no se efectuó a partir de información provista por la pintura en sí misma o por una tradición de larga data, tal como pudo comprobarse con la lectura de la descripción del retrato en los catálogos de 1912 y 1917. Así mismo, la revisión documental nos permitió observar que, si bien existe al menos un testimonio escrito sobre la realización de un retrato de Amar a principios del siglo XIX, para finales de la misma centuria y principios de la siguiente no existía o no se conocía una pintura conservada en Bogotá que representase a dicho virrey.

Además de las evidencias ya presentadas para justificar esta afirmación, también puede considerarse una serie de artículos del historiador académico Roberto Cortázar Toledo (1884-1969), quien fue director encargado del Museo Nacional en agosto de 1911<sup>51</sup>. Sus textos dedicados a la Galería de virreyes fueron publicados en Bogotá en la revista *El Gráfico* durante 1913. Cortázar dedica artículos a las efigies de los virreyes Villalonga<sup>52</sup>, Eslava<sup>53</sup>, Pizarro<sup>54</sup>, Solís<sup>55</sup>, Messía de la Cerda<sup>56</sup>, Guirior<sup>57</sup>, Flórez<sup>58</sup>, Caballero y Góngora<sup>59</sup>, Gil y Lemos<sup>60</sup>, e incluso al tan vilipendiado retrato de Ezpeleta<sup>61</sup>. En cada artículo se reproduce el retrato del virrey por medio de la técnica del fotograbado. Cortázar no hace mención alguna de una representación pictórica de Amar.

Más explícito que dicha omisión es un pasaje del acta correspondiente a la sesión del 15 de noviembre de 1920 de la Academia Nacional de Historia. Allí se informa que los miembros de la corporación habían decidido comunicarse con el embajador de Colombia en España Francisco José Urrutia (1870-1950), para solicitarle copia de un retrato del conquistador Rodrigo de Bastidas y de “los Virreyes Mendinueta y Amar y Borbón, que faltan en la galería del Museo Nacional”<sup>62</sup>. Aparentemente la gestión que

48 Restrepo, *Catálogo general...*, 235.

49 Ernesto Restrepo, *Catálogo general del Museo de Bogotá. Objetos históricos. Retratos de próceres y gobernantes. Pinturas, etc.* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1917), 95 y 100.

50 AHMNC, Vol. 65, f. 573.

51 Martha Segura, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo II Historia de las sedes* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura, 1995), 226.

52 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. Villalonga”, *El Gráfico* 12, n.º 119 (1913): 6.

53 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. Sebastián de Eslava”, *El Gráfico* 12, n.º 120 (1913): 6-7.

54 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. José Alfonso Pizarro”, *El Gráfico* 13, n.º 122 (1913), 6.

55 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. José Solís”. *El Gráfico* 13, n.º 125 (1913): 7-8.

56 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. Pedro Messía de la Cerda”, *El Gráfico* 13, n.º 127 (1913): 6.

57 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. Manuel de Guirior”, *El Gráfico* 13, n.º 131 (1913): 6-7.

58 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. Manuel Antonio Flórez”, *El Gráfico* 14, n.º 135 (1913): 7-8.

59 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. Caballero y Góngora”, *El Gráfico* 15, n.º 139 (1913): 7-8.

60 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. Francisco Gil y Lemos”, *El Gráfico* 15, n.º 144 (1913): 7.

61 Roberto Cortázar, “Galería de Virreyes. D. José de Ezpeleta”, *El Gráfico* 15, n.º 147 (1913): 6-7.

62 “Academia Nacional de Historia. Extracto de actas”, *Boletín de Historia y antigüedades* XIII, n.º 154 (1921): 701.

Fabricante desconocido

**Vaso de porcelana que perteneció al virrey Amar y Borbón**

Ca. 1760

Porcelana

8,5 x 6,5 cm (diámetro)

Museo Nacional de Colombia, reg. 1108

Donado por Soledad Román de Núñez (1891).



Fabricante desconocido

**Abanico que perteneció a María Francisca Villanova, esposa del virrey Antonio Amar y Borbón**

Ca. 1803

Papel y marfil tallados,  
ensamblados y pintados

27,4 x 52,2 x 2,3 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 877

Catalogado por primera vez en la *Breve guía del Museo Nacional* (1881)



se deseaba realizar con el embajador no tuvo éxito. Décadas después, en el tomo de la *Historia Extensa de Colombia* dedicado al virreinato de la Nueva Granada durante la segunda mitad del siglo XVIII (1970), Sergio Elías Ortiz (1894-1978) volvió a referir explícitamente que, “en ninguna pinacoteca colombiana que sepamos, existen retratos de don Antonio Amar o de doña Francisca de Villanova”<sup>63</sup>.

## Conclusión

Hemos observado las etiquetas de registro y catalogación adheridas al respaldo del retrato, trazas documentales de la valoración patrimonial y museológica de la pintura. De igual modo, hemos realizado una lectura atenta de los catálogos del Museo Nacional de Colombia y del Museo Colonial, de algunos documentos del Archivo Histórico del Museo Nacional y de otras fuentes bibliográficas. La revisión permitió concluir que la identificación del retratado como el “virrey Antonio Amar y Borbón” no está sustentada documentalmente y que tampoco constituye el producto de una tradición arraigada ni centenaria. Dicha denominación fue producto de las operaciones museográficas y museológicas efectuadas en el Museo Colonial y el Museo Nacional de Colombia a partir de la década de 1940. Los objetos supuestamente relacionados con el virrey Amar y su esposa, en un proceso sobre el cual contamos con menos documentación, para la década de 1960 también se presentaban en el Museo Nacional como reliquias verídicas de estos personajes. Según Hobsbawm, en la medida de lo posible, las tradiciones inventadas tienden a entablar vínculos con los pasados más *adecuados*<sup>64</sup>. En lo concerniente al caso colombiano, dicho pasado privilegiado fue, al menos hasta bien entrado el siglo XX, el periodo de la Independencia. Por ello no resulta sorprendente la constatación de operaciones históricas y museográficas para la constitución de la efígie del virrey Amar y Borbón, y de reliquias vinculadas –también espuriamente– a él y a su esposa Francisca de Villanova. Estos dos personajes figuraban como antagonistas en la epopeya del 20 de julio de 1810, tal como la presentaba la historia tradicional. Por lo tanto, su evocación/encarnación mediante un retrato y objetos en el Museo Nacional contribuía a completar la representación de dicho acontecimiento y su época. A su vez, la presencia del supuesto retrato de Amar en las colecciones del Museo de Arte Colonial habría contribuido a completar la que fuese probablemente su serie de retratos más importante: la Galería de los virreyes.

Salvo que aparecieran nuevas evidencias que permitan justificar dichas identificaciones, no consideramos apropiado presentar al público estos objetos como traza material de la existencia del virrey Amar y la virreina Villanova, particularmente en lo concerniente al retrato, respecto del cual la evidencia histórica probatoria de la inadecuación de su identificación es abundante y concluyente. Así mismo, asumir que la pintura es una representación de Amar haría discutible la atribución de su autoría al

<sup>63</sup> Sergio Elías Ortiz, *Historia Extensa de Colombia. Volumen IV, Tomo 2 Nuevo Reino de Granada, El Virreinato (1753-1810)* (Bogotá: Lerner, 1970), 426.

<sup>64</sup> Hobsbawm, “Introduction: inventing traditions”, 1.



Samuel Monsalve Parra (1989)

### **Sección *La sociedad colonial* de la sala *Hacer Sociedad***

2019

© Museo Nacional de Colombia

pintor Joaquín Gutiérrez. Este pintor habría sido octogenario, de vivir aún, en el momento de la llegada de Amar a Santafé<sup>65</sup>. Empero, ya que probablemente Antonio Amar y Borbón no sea el sujeto representado, la atribución de la obra a Gutiérrez es un tema que debe ser considerado, estudiado y discutido.

Actualmente, la valoración dada en el Museo Nacional de Colombia a sus colecciones ya no depende de su vinculación directa –verídica o inventada– con los acontecimientos de la *historia patria*. Por lo tanto, la función que esta obra pueda desempeñar en el relato museográfico presentado a los visitantes ya no debería depender de una identificación sin fundamento. Los museos son instituciones vivas y cambiantes con el paso de los años, tal como lo evidencia la biografía de este *retrato de un*

**65** Fernando Uribe, "Joaquín Gutiérrez, el 'pintor de los virreyes': expresión del estilo rococó en la Nueva Granada", *Credencial historia* 138 (2001). <http://www.banrepcultural.org/node/32703>

*virrey desconocido*. Actualmente ya no deberían reproducirse acríticamente las operaciones históricas y museográficas efectuadas hace décadas en el Museo con sus colecciones, sobre todo si se considera que los objetivos justificativos de su existencia y funcionamiento ya no son los mismos. Durante el tercer cuarto del siglo xx, cuando se consolidaron las *invenciones* que hemos evocado, Teresa Cuervo Borda, directora del Museo, expresó la función que atribuía a la institución a su cargo. En sus palabras, “El Museo Nacional refleja en sus colecciones, la historia y las bases de nuestra nacionalidad. En él se guardan nuestras más caras reliquias históricas”<sup>66</sup>. Una nación, una historia, un conjunto de “caras reliquias”. El *Proyecto de reestructuración de guiones para las salas de exposición permanente*, documento que ha servido como guía para la renovación del Museo desde finales de 2012, formuló un nuevo objetivo para la institución: “ofrecer al visitante una narrativa incluyente, participativa, dinámica y crítica, que invite a la reflexión sobre el pasado y el presente de un país diverso en constante proceso de construcción”<sup>67</sup>. La narrativa histórica presentada por el Museo Nacional de Colombia no podría ser inclusiva, crítica y mutable si se mantienen las valoraciones y funciones adjudicadas a las colecciones en una encarnación anterior de esta institución museal ya casi bicentenaria.

## Repositorios de archivo

Archivo General de la Nación

Archivo Histórico del Museo Nacional

## Bibliografía

“Academia Colombiana de Historia. Extracto de las actas”. *Boletín de historia y Antigüedades* XIII, n.º 154 (1921): 698-709.

**Arciniegas**, Germán. *El Caballero de el Dorado*. Bogotá: Talleres Gráficos Torre Aguirre, 1960.

**Cortázar**, Roberto. “Galería de Virreyes. Villalonga”. *El Gráfico* 12, n.º 119 (1913): 6.

**Cortázar**, Roberto. “Galería de Virreyes. D. Sebastián de Eslava”. *El Gráfico* 12, n.º 120 (1913): 6-7.

**Cortázar**, Roberto. “Galería de Virreyes. D. José Alfonso Pizarro”. *El Gráfico* 13, n.º 122 (1913): 6.

<sup>66</sup> Teresa Cuervo, *Catálogo del Museo Nacional de Colombia* (Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1968), X.

<sup>67</sup> Margarita Reyes, María Paola Rodríguez y Ángela Santamaría, “Proyecto de reestructuración de guiones para las salas de exposición permanente” (documento de trabajo, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2012), 5.

- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. D. José Solís". *El Gráfico* 13, n.º 125 (1913): 7-8.
- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. D. Pedro Messía de la Zerda". *El Gráfico* 13, n.º 127 (1913): 6.
- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. D. Manuel de Guirior". *El Gráfico* 13, n.º 131 (1913): 6-7.
- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. D. Manuel Antonio Flórez". *El Gráfico* 14, n.º 135 (1913): 7-8.
- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. Caballero y Góngora". *El Gráfico* 15, n.º 139 (1913): 7-8.
- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. D. Francisco Gil y Lemos". *El Gráfico* 15, n.º 144 (1913): 7.
- Cortázar, Roberto.** "Galería de Virreyes. D. José de Ezpeleta". *El Gráfico* 15, n.º 147 (1913): 6-7.
- Cuervo, Teresa.** *Catálogo del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1960.
- Cuervo, Teresa.** *Catálogo del Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1968.
- Espinosa, Rafael.** *Apéndice a la guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1907.
- Giraldo, Gabriel.** *La pintura en Colombia*. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Hobsbawm, Eric.** "Introduction: inventing traditions". En *The Invention of Tradition*. Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ibáñez, Pedro María.** *Crónicas de Bogotá. Tomo I*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913.
- Ibáñez, Pedro María.** *Crónicas de Bogotá. Tomo II*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1913.
- Jaramillo, Pilar.** *La producción intelectual de los rosaristas 1700-1799. Catálogo bibliográfico*. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2004.

- Lisboa**, Miguel María. *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1984.
- Ministerio de Educación Nacional. *Museo de Arte Colonial. Catálogo*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1952.
- Pombo**, Fidel. *Breve guía del Museo Nacional*. Bogotá: Imprenta de Colunje i Vallarino, 1881.
- Pombo**, Fidel. *Nueva guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1886.
- Pombo**, Fidel. "Museo Nacional. Relación de las adquisiciones y objetos donados al Museo Nacional desde el 1º de julio del presente año hasta la fecha". *Diario Oficial*, n.º 8599 (octubre 27 de 1891): 1332.
- Ortiz**, Sergio Elías. *Historia Extensa de Colombia. Volumen IV, Tomo 2 Nuevo Reino de Granada, El Virreinato (1753-1810)*. Bogotá: Lerner, 1970.
- Restrepo**, Ernesto. *Catálogo general del Museo de Bogotá*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1912.
- Restrepo**, Ernesto. *Catálogo general del Museo de Bogotá. Objetos históricos. Retratos de próceres y gobernantes. Pinturas, etc.* Bogotá: Imprenta Nacional, 1917.
- Reyes**, Margarita, María Paola Rodríguez y Ángela Santamaría. "Proyecto de reestructuración de guiones para las salas de exposición permanente". Documento de trabajo, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2012.
- Riviere**, Luisa Fernanda. "La formación de ciudadanos neogranadinos en la obra escrita de Constancio Franco Vargas". En *Historias de escritos Colombia, 1858-1994*. Dirigido por Adriana Díaz y Sergio Mejía, 47-74. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009.
- Robledo**, Santiago. "La Colección Franco: proyecto de un educador, compra del Estado y herramienta de museo". *H-Art 4* (2019): 43-62.
- Salazar**, José María. *El Placer Público de Santafé*. Santafé de Bogotá: Imprenta Real por Don Bruno Espinosa de los Monteros, 1804.
- Segura**, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994. Tomo II Historia de las sedes*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura, 1995.

**Serrano, Eduardo.** "Presentación". En Gabriel Giraldo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, 9-21. Bogotá: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia.

Universidad Nacional de Colombia. *Museo de Arte Colonial*. Bogotá: Editorial Kelly, 1942.

Universidad Nacional de Colombia. *Museo de Arte Colonial. Catálogo*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1948.

**Uribe, Fernando.** "Joaquín Gutiérrez, el 'pintor de los virreyes': expresión del estilo rococó en la Nueva Granada". *Credencial historia* 138 (2001).  
<http://www.banrepcultural.org/node/32703>.



En la portada:

Joaquín Gutiérrez - atribuido

**Antonio José Amar y Borbón (¿?)**

*Ca. 1808*

Óleo sobre tela

124 x 91,5 cm

Museo Nacional de Colombia, reg. 3622

Catalogado por primera vez en 1907. Trasladado al Museo Colonial en 1948 (código 03.1.254) y reincorporado a la colección del Museo Nacional en 1995.

## Museo Nacional de Colombia

### Directora

Juliana Restrepo Tirado

### Subdirección

Ana María Cortés Solano

### Curador de Arte

Jaime Cerón Silva

### Curador de Etnografía

Andrés Leonardo Góngora Sierra

### Curadora de Historia

María Paola Rodríguez Prada

### Curador de Arqueología

Francisco Romano Gómez

### Autores

Libardo Sánchez Paredes

Daniel Castro Benítez

Rayib David Torres Sánchez

María Camila Martínez Velasco

Santiago Robledo Páez

### Coordinación editorial

Carlos Granada Rojas

### Comité editorial

Juliana Restrepo Tirado

Jaime Cerón Silva

Andrés Leonardo Góngora Sierra

María Paola Rodríguez Prada

Francisco Romano Gómez

### Corrección ortotipográfica

Carlos Mauricio Granada Rojas

### Diseño editorial y diagramación

Neftalí Vanegas Menguán

La vigésima edición de Cuadernos de Curaduría fue publicada en enero de 2022 en: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-de-curaduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-17.aspx>



El Museo Nacional de Colombia acoge múltiples puntos de vista y resultados de investigación sin que ello comprometa sus lineamientos institucionales ni los del Ministerio de Cultura. Las opiniones y puntos de vista reflejados en los textos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

### Fotografías

Área de Comunicaciones Museo Nacional de Colombia

Camilo George

Colección Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Colección María Yovadis Londoño

Colección Museo Comunitario de San Jacinto

Colección Teresita Rivera

Cristian Camilo Mosquera

David Gómez

El Tiempo

Fabián Álvarez

Liliana Correa

Museo Nacional de Colombia

Samuel Monsalve

Sandra Vargas Jara

Soraya Bayuelo