



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**EL MUSEO MÁS ALLÁ DE SUS MUROS**  
**Una mirada al proyecto de participación**  
***Memorias de Barrio* del Museo Nacional de Colombia**

**Gloria Estefanía Sánchez Vivas**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio  
Bogotá, Colombia  
2017



**EL MUSEO MÁS ALLÁ DE SUS MUROS**  
Una mirada al proyecto de participación  
*Memorias de Barrio* del Museo Nacional de Colombia

**Gloria Estefanía Sánchez Vivas**

Trabajo final presentado como requisito para optar al título de:  
**Magister en Museología y Gestión del Patrimonio**

Directora:  
Mg. Marcela Trisancho Mantilla

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio  
Bogotá, Colombia

2017



*A Moisés*



## AGRADECIMIENTOS

A Marcela Tristancho por su indispensable guía.

A Johanna Galindo, Catalina Hoyos y Catalina Delgado por colaborar en la materialización del componente conceptual.

Al Museo de Arte del Tolima por abrirme sus puertas y permitirme indagar su historia y realidad museológica.

Al Museo Nacional de Colombia por ser el centro de inspiración para mi formación y crecimiento profesional.

A la Universidad Nacional de Colombia y la Maestría en Museología y Gestión de Patrimonio por la apertura de este espacio académico tan importante para el fortalecimiento y preservación de la cultura y patrimonio nacional.

También, a Gloria Vivas y Gabriel Sánchez por la fuerza, confianza y apoyo incondicional.

Y finalmente, a mis amigos por acompañarme en este camino y ayudarme a creer.

Infinitas gracias a todos.





## RESUMEN

El presente documento contiene el análisis realizado sobre la estrategia de participación *Memorias de Barrio* desarrollada por el Museo Nacional de Colombia en el año 2015. De igual forma, hace un recorrido por la transformación que el museo ha tenido en términos de comunicación con sus públicos a partir de la implementación de proyectos educativos dirigidos a la divulgación de sus relatos históricos, culturales y patrimoniales en aras de crear ambientes de diálogo que permitan la puesta en valor de su patrimonio.

Adicionalmente, se presentarán las memorias de los componentes práctica y estancia, realizados en la Red de Bibliotecas del Banco de la República y el Museo de Arte del Tolima respectivamente.

**Palabras clave:** Museología, participación, Museo Nacional de Colombia, mediación, patrimonio, educación, apropiación, coproducción, diálogo, comunicación, comunidad.



## ABSTRACT

This document contains an analysis of the participation strategy *Memorias de Barrio* developed by the National Museum of Colombia in 2015. Likewise, it talks about the communicative transformation of the Museum, regarding to its different publics and the implementation of educational projects. The latter, designed for the dissemination of historical, cultural and patrimonial tells, in order to promote dialogue environments and the appropriation of heritage.

In addition to this, the reports of the practical components made at the Red de Bibliotecas del Banco de la República and the Tolima Museum of Art, will be presented in agreement with the realized approach.

**Keywords:** Museology, participation, National Museum of Colombia, heritage, education, appropriation, co-production, dialogue, communication, community.

# CONTENIDO

## **TRABAJO DE ORDEN CONCEPTUAL**

EL MUSEO MÁS ALLÁ DE SUS MUROS. Una mirada al proyecto de participación

Memorias de Barrio del Museo Nacional de Colombia

Introducción.....	17
Origen del término participación.....	21
Marco normativo nacional.....	26
Marco teórico.....	28
Medios Calientes y Medios Fríos	
Marshall Mc Luhan 1968.....	28
Museos Fríos y Calientes	
Jorge Glusberg 1983.....	29
Escalera de la Participación Ciudadana	
Sherry Arnstein 1969.....	29
Escalera de la Participación Infantil	
Roger Hart 1992.....	31
Rueda de la Participación	
Scott Davidson 1998.....	32
El Museo Participativo 2010	
Nina Simon.....	34
Elogio a los Visitantes	
Silvia Alderoqui 2017.....	35
El museo más allá de sus muros.....	36
Memorias de Barrio.....	44
Planeación.....	44
Desarrollo.....	46
Resultados.....	52
Reflexiones y recomendaciones.....	60
Anexos.....	67
Anexo 1 Entrevista realizada a Johana Galindo.....	67
Anexo 2 Entrevista realizada a Catalina Hoyos.....	69
Anexo 3 Entrevista realizada a Catalina Delgado.....	72
Anexo 4 Apartes de diarios de campo elaborados por Catalina Delgado:.....	75
Anexo 5 Solicitud y autorización de uso de fotografías.....	76
Bibliografía.....	78
Referencias virtuales.....	79

## **PRÁCTICA**

Red de Bibliotecas del Banco de la República

Introducción.....	81
Ficha técnica:.....	81
Presentación de las áreas específicas en que se realizó el componente práctico....	82
Organización y desarrollo del área específica.....	83
Descripción detallada de las actividades realizadas.....	86

Comparación entre la teoría y la práctica real del área donde se desarrolló la actividad.....	95
Recomendaciones.....	101
Presentación de los resultados .....	101
Referencias.....	112

## **ESTANCIA**

### Museo de Arte del Tolima MAT

Introducción .....	114
Ficha técnica .....	115
Antecedentes .....	116
Discurso museológico.....	119
Organigrama del museo.....	120
Presentación del equipo de trabajo .....	120
Edificio y equipamientos.....	130
Exposición permanente, colecciones y contenidos. ....	141
Política de colecciones y exposiciones.....	143
Públicos del museo .....	156
Marketing, difusión, investigación.....	158
Vínculos institucionales:.....	163
Consideraciones críticas .....	166
Referencias.....	170

## LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Definición de medios calientes y fríos, a partir de Mc Luhan, 1968. ....	29
Ilustración 2 Escalera de la participación a partir de Sherry Arnstein, 1969.....	30
Ilustración 3 Escalera de la participación infantil a partir de la propuesta de Roger Hart, 1992. ....	31
Ilustración 4 Modelo a partir de Scott Davidson, 1998.....	33
Ilustración 5 Rueda de la participación, Scott Davidson, 1998.....	33
Ilustración 6 <i>Diferentes instituciones, diferentes situaciones</i> . A partir de Simon, 2010. ....	34
Ilustración 7 Motivos para implementar estrategias participativas. A partir de Simon, 2010.....	34
Ilustración 8 Modelos de museos, tradicional vs participativo. A partir de Simon, 2010.....	37
Ilustración 9 Características de los museos fríos y calientes. Glusberg, 1980.....	38
Ilustración 10 Material impreso del proyecto <i>Pequeños tesoros, grandes historias</i> . ....	40
Ilustración 11 Objeto/tesoro, Ángela Almansa. <i>Pequeños tesoros, grandes historias</i> , 2012.....	43
Ilustración 12 Publicidad web proyecto <i>Memorias de Barrio</i> , Museo Nacional, 2015. (Imagen Cortesía del Museo Nacional de Colombia).....	44
Ilustración 13 Dispositivo didáctico diseñado para el taller <i>Mi casa, mi barrio</i> , 2015. (Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia) .....	48
Ilustración 14 Dispositivo didáctico <i>Museíto</i> diseñado para proyecto <i>Memorias de Barrio</i> , 2015. (Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia).....	48
Ilustración 15 Resultado del taller <i>Midiendo calles</i> , 2015.....	49
Ilustración 16 Resultado taller <i>Historias de ciudad grabadas</i> . Grupo Colegio Policarpa Sede B, 2015. (Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia).....	50
Ilustración 17 Dispositivo didáctico diseñado para el taller <i>Cajas de la memoria</i> , 2015. (Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia) .....	51
Ilustración 18 Registro del taller <i>Tertulias de nuestras memorias</i> . Grupo Centro Día Cafam de Belalcázar, 2015. (Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia) .....	51
Ilustración 19 Cinco escenarios de la participación social, a partir de Simon, 2010....	52
Ilustración 20 Organigrama Banco de La República .....	84
Ilustración 21 Organigrama Subgerencia Cultural.....	84
Ilustración 22 Organigrama Unidad de Artes y Otras Colecciones .....	85
Ilustración 23 Cubículos para investigadores BLAA (Foto banrepcultural.org.) .....	89
Ilustración 24 Catálogo en línea Red de Bibliotecas del Banco de la República .....	96
Ilustración 25 Búsqueda avanzada catálogo en línea .....	97
Ilustración 26 Archivo vertical - Sala de Artes y Humanidades (Foto archivo personal) .....	97
Ilustración 27 Hemeroteca - Biblioteca Luis Ángel Arango.....	98
Ilustración 28 Operadores booleanos (Imagen tomada de neoscientia.com) .....	100

Ilustración 29 Fachada MAT (Foto archivo personal).....	115
Ilustración 30 Placa ubicada al exterior del MAT (Foto archivo personal) .....	117
Ilustración 31 Organigrama MAT.....	120
Ilustración 32 Margareth Bonilla (Foto por Olga Jordán).....	121
Ilustración 33 Máquina de pintura (Foto tomada de la página web del MAT) .....	127
Ilustración 35 Plano de ubicación MAT (tomado de página web MAT).....	130
Ilustración 36 Sala 2 MAT (Foto archivo personal).....	133
Ilustración 37 Sala adecuada para almacenamiento temporal de algunas piezas en reserva (Foto archivo personal).....	133
Ilustración 38 Biblioteca (Fotografía Archivo virtual MAT) .....	134
Ilustración 39 Almacenamiento videoteca MAT (Foto archivo personal) .....	135
Ilustración 40 Auditorio MAT (Foto archivo personal) .....	136
Ilustración 41 Taller MAT (Foto archivo personal).....	137
Ilustración 42 Tienda MAT (Foto archivo personal).....	138
Ilustración 43 Restaurante Sonata (Foto archivo personal).....	138
Ilustración 44 Plazoleta MAT (Foto archivo personal) .....	139
Ilustración 45 Parqueadero MAT (Foto archivo personal) .....	140
Ilustración 46 Diseño señalética MAT (Foto archivo personal) .....	140
Ilustración 47 Extintor sala 2 (Foto archivo personal).....	141
Ilustración 48 Presentación de la exposición <i>Arcadio</i> (Foto archivo personal) .....	142
Ilustración 49 Guacal de embalaje (Foto archivo personal) .....	145
Ilustración 50 Proceso de registro para estado de conservación.....	146
Ilustración 51 Ficha de registro de la obra Dibujo N° 46 de Mariana Varela (Imagen cortesía de Edwin López) .....	148
Ilustración 52 Estado de conservación de la obra <i>Dibujo N° 46</i> de Mariana Varela (Imagen cortesía de Edwin López).....	149
Ilustración 53 Preparación de elementos para desmontaje de la exhibición <i>Armero, la Pompeya colombiana</i> (Foto archivo personal) .....	150
Ilustración 54 Señalización extintores (Foto archivo personal).....	154
Ilustración 55 Boleto de entrada MAT (Foto archivo personal) .....	156
Ilustración 56 Estrategia de participación elaborada para la exposición <i>Arcadio</i> (Foto archivo personal).....	157
Ilustración 57 Publicidad festival Audiovisual MAT 7ma versión-2016 .....	159
Ilustración 58 Volante para acceso gratuito. Abril 2017. (Foto Archivo MAT).....	162
Ilustración 59 Aliados MAT (Foto archivo virtual MAT).....	166
Ilustración 60 Libro de comentarios para visitantes .....	169





## [INTRODUCCIÓN]

El proceso de democratización de la cultura estuvo precedido por una serie de eventos que posibilitaron que las instituciones culturales como los museos evolucionaran. Este fenómeno sucedió gracias a tres periodos claves que Bernard Deloche nombra como *prehistoria, protohistoria e historia de los museos*<sup>1</sup>.

Según Francisca Hernández, el primero de estos momentos, que también puede llamarse etapa Alejandrina, tuvo lugar en Grecia con la creación del *Museion*, el segundo hace referencia a la época Renacentista cuando los objetos de arte obtuvieron una función cultural, y el tercero alude a la Revolución Francesa que además tuvo como consecuencia el surgimiento del Museo del Louvre<sup>2</sup>. Es en este último momento, a finales de siglo XVIII, cuando se produce la unión entre los conceptos *colección e historia*, sincretismo que beneficiaría el surgimiento de la memoria colectiva, elemento fundamental en el proceso de transición de la naturaleza de las colecciones privadas, que por su gran valor cultural para la sociedad pasaron a ser consideradas como patrimonio común.

De esta manera, los museos clásicos se transformaron de espacios excluyentes, cuyas políticas restringían el acceso a visitantes de ciertas clases sociales, a lugares públicos en donde los visitantes empezaron a ser considerados como agentes activos en la consolidación de los proyectos museológicos. Esta transformación generó la apertura universal de las puertas de la cultura albergada en los museos, para que cualquier ciudadano visitante contemplara lo que hasta entonces había estado reservado para una minoría. Como consecuencia, los coleccionistas y museos dejaron de dirigir la atención únicamente hacia sus objetos para empezar a pensar en las posibilidades comunicativas que estos poseían como productos de la cultura. Este potencial sería posteriormente aprovechado para crear y fortalecer vínculos con sus espectadores.

---

<sup>1</sup> DELOCHE, B. (1989). p. 32.

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ, F. (1998). p.67.

Así, al cambiar el centro de atención, de los objetos exhibidos a quienes los observan, la concepción del museo como un contenedor pasivo se transformó a la de un ambiente de comunicación, en el que las estrategias de mediación se convirtieron en la manera perfecta para que las instituciones dialogaran con sus visitantes gracias al diseño de experiencias didácticas creadas para facilitar el acercamiento a sus colecciones.

Evidentemente estas estrategias también fueron claves para la evolución del rol de los visitantes, quienes al ser el nuevo centro, ejercían tanto como consumidores como productores de conocimientos y productos culturales. Por lo tanto, el diálogo entre museo y comunidad dejó de darse en un solo sentido:



Adoptando un modelo de comunicación transversal que desde entonces ofreció múltiples posibilidades de aprendizaje tanto para los visitantes como para el museo. Gracias a ello, actualmente el museo es concebido como un productor activo de experiencias significativas relacionadas con la cultura y el patrimonio, y también, como un agente fundamental en los procesos formativos esenciales para la puesta en valor del patrimonio cultural.

En nuestro contexto colombiano, la transformación del museo contenedor al museo activador y generador de experiencias significativas se materializó inicialmente desde Museo Nacional gracias a la creación del primer Departamento Educativo de museos ideado por Emma Araujo de Vallejo. La instauración de este departamento surgió de la necesidad de crear estrategias de mediación para los niños y niñas de los barrios más deprimidos de Bogotá, que por el año de 1978 eran los visitantes más asiduos<sup>3</sup>.

Para atender a esta población, el Museo Nacional de Colombia tomó como referencia los talleres ofrecidos por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en el Centro Psiquiátrico Pedro II, enfocándose principalmente en el diseño de sus prácticas de mediación. Es así

---

<sup>3</sup> LÓPEZ (2015). p 129.

---

como desde entonces decidió brindar a los niños un rol de participantes activos durante el desarrollo de las visitas guiadas, articulando las estrategias educativas con las obras del museo y con el espacio físico del mismo.

Esta pequeña iniciativa sembraría una de las semillas que más adelante, en conjunto con el establecimiento de normas nacionales que apuntaban al reconocimiento de todos los actores sociales en los diferentes campos de la producción cultural, cimentarían las bases para que las instituciones culturales del país fueran espacios accesibles en donde se posibilitara el encuentro y el diálogo alrededor del patrimonio.

Por consiguiente, a partir de la constitución de 1991, el Museo Nacional de Colombia atendiendo al establecimiento de la cultura como fundamento de la nacionalidad y a su nueva responsabilidad de *promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades*<sup>4</sup>, emprendió la búsqueda de nuevos medios que le permitieran comunicarse de una forma distinta con todos sus públicos. Igualmente, tras la instauración de la Ley General de Cultura en 1997, el museo se adhirió a las obligaciones del Ministerio de Cultura, garantizando el acceso a la cultura en igualdad de condiciones, y adicionalmente, fomentando las artes y las manifestaciones simbólicas de la sociedad colombiana, convirtiéndolas en el eje de las acciones diseñadas para promover el *diálogo, intercambio, participación y expresión libre de la ciudadanía*<sup>5</sup>.

Es así como el Museo Nacional desarrolló una serie de estrategias dirigidas a la creación de vínculos con sus públicos mediante la ruptura de los límites físicos institucionales que le permitirían reflexionar sobre la importancia de su incidencia en las dinámicas sociales de las comunidades. Estos procesos estuvieron precedidos por acciones de investigación *in situ* que posibilitarían una mejor aproximación al contexto y al lenguaje propio de las comunidades. Dentro de esta sucesión de estrategias surgieron proyectos como: *Museos Cotidianos* (1997), *Vecinos del Museo* (2003), *Explorando Patrimonios* (2010),

---

<sup>4</sup> Constitución política de Colombia (1991.). De los derechos sociales, económicos y culturales.

<sup>5</sup> Ley General de Cultura (1997).

*Pequeños Tesoros, Grandes Historias del Barrio La Paz (2012), Memorias de Barrio (2015)*, entre otros.

En el presente texto se realizará el análisis de la estrategia de participación *Memorias de Barrio (2015)* que fue diseñada para incentivar en los públicos vecinos del museo el reconocimiento y la apropiación de su historia y patrimonio local. Por lo tanto, el propósito de este estudio será evaluar el impacto y alcance participativo logrado por dicha iniciativa.

Como herramientas de análisis para intentar establecer qué tan participativas fueron las acciones diseñadas dentro de la mencionada estrategia, se tendrán como fuentes primarias de referencia la documentación del proyecto, los antecedentes del mismo y las opiniones de tres funcionarias que estuvieron presentes durante la formulación y desarrollo del proceso.

En este sentido, el análisis se presentará en tres momentos: 1. *El museo más allá de sus muros*, que a modo de recorrido histórico narrará los antecedentes que sirvieron como insumo para la creación del proyecto que da lugar al presente estudio. 2. *Memorias de Barrio* donde se abordará brevemente el proceso de formulación y desarrollo del proyecto, evidenciando además sus resultados que serán analizados a partir de modelos de participación para intentar determinar el alcance que tuvieron las acciones diseñadas. 3. *Reflexiones y recomendaciones*, sección en la que a partir del análisis realizado se destacarán aspectos a tener en cuenta para la formulación de estrategias participativas.

No obstante, de forma previa se hará una breve presentación que contextualizará, desde planteamientos legales y teóricos, los elementos que han permitido el desarrollo y la definición del concepto *participación cultural* en un marco general y nacional.

## ORIGEN DEL TÉRMINO

### **PARTICIPACIÓN\***

Del lat. *participatio*, -ōnis

1. f. Acción y efecto de participar.<sup>6</sup>

Término cuyo origen etimológico se deriva del latín “*Participatio*” el cual está formado por el prefijo “*Pars o Parti*” que significa “*Parte o Porción*”, el verbo “*Capere*” que es “*Tomar o Agarrar*” y por último el sufijo “*Tio*” que corresponde a acción y efecto. Lo que lleva a interpretarla como la acción y efecto de tomar parte en algo, o de hacer partícipe a alguien más sobre algo, es decir, noticiar o informar acerca de algún suceso.

La consolidación del concepto participación como un elemento esencial del proceso de construcción de identidad cultural producido al interior de las instituciones museales fue posible gracias al establecimiento de diferentes normas y principios que permitieron su definición. A continuación se realiza una breve presentación de algunos de estos antecedentes y sus contribuciones más relevantes en términos participativos.

#### **A. DECLARACIÓN UNIVERSAL DE DERECHOS HUMANOS - Art. 27 - (1948)**

La Asamblea General de las Naciones Unidas en su Resolución 217 A (III) adoptó y proclamó el 10 de diciembre de 1948 en París la Declaración de Derechos humanos en la que estableció 30 artículos que contemplan derechos básicos de tipo civil, político, social, económico y cultural, creados a partir de la carta de San Francisco realizada el 26 de junio de 1945. En términos de participación, el Artículo 27 de dicha declaración promulgó lo siguiente:

*“Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”.*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> RAE (2017).

\*Participación cultural

De esta manera se construyó el primero de varios eslabones que harían posible la participación libre de los ciudadanos en la vida cultural. Y además, se daría lugar a la concepción progresiva de sociedades democráticas, en las que los conceptos de igualdad y ciudadanía serían estandartes de la transformación social.

#### **B. 11° REUNIÓN - CONFERENCIA GENERAL DE LA ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA 1960**

En la undécima reunión, celebrada en París del 14 de noviembre al 15 de diciembre de 1960, la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la educación - UNESCO estableció la siguiente definición de museo:

*“Cualquier establecimiento permanente administrado en interés general a fin de conservar, estudiar, poner en evidencia por medios diversos y, esencialmente, exponer para el deleite espiritual y la educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos de interés artístico, histórico, científico y técnico, así como jardines botánicos y zoológicos, y acuarios”.*

Paralelamente, sobre aspectos relacionados con la participación, contemplados en el quinto apartado ‘*lugar y función de los museos en la comunidad*’, se realizaron las siguientes recomendaciones:

*“Los museos deberían ser centros intelectuales y culturales de las localidades en que se hallen situados. A este fin, deberían contribuir a la vida intelectual y cultural de la población, y esta última debería poder participar en sus actividades y en el fomento de los museos. Así debería ocurrir especialmente en los museos situados en ciudades pequeñas o pueblos, y cuya influencia es a menudo desproporcionada a su tamaño”.*

*“Debería reconocerse y estimularse el concurso que pueden aportar los museos a la instrucción escolar y a la educación permanente. Esa aportación debería, igualmente, normalizarse mediante la creación de organismos adecuados que se encargasen de establecer, entre aquellos museos que, debido a la índole de sus colecciones, fuesen particularmente frecuentados por la población escolar, y los dirigentes locales de la enseñanza, vínculos oficiales y permanentes (...)”<sup>8</sup>.*

Así, estas recomendaciones permitieron, en primer lugar, que la influencia de los museos aportaran al crecimiento cultural, social e intelectual de sus comunidades vecinas, incentivando su participación activa. Por otra parte, destacó la infinidad de

---

<sup>7</sup>Asamblea General de las Naciones Unidas. (1948)

<sup>8</sup> UNESCO (1960). p.126.

---

posibilidades de formación que surgen de la integración museo-escuela, sugiriendo la creación de vínculos oficiales y permanentes.

### **C. DECLARACIÓN DE LA MESA REDONDA DE SANTIAGO DE CHILE (1972)**

Con el propósito de mitigar las brechas tecnológicas en el desarrollo social y cultural de las naciones latinoamericanas, la Mesa redonda de Santiago de Chile resuelve el 31 de mayo de 1972 lo siguiente:

*“El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad Nacional respectiva”<sup>9</sup>.*

Esta definición, claro síntoma de la transformación de la concepción tradicional de museo, reconoce la misión social del mismo y su responsabilidad en la formación de los públicos que representa, quienes son convocados a ser parte activa de los procesos de construcción de memoria colectiva.

### **D. CÓDIGO DE DEONTOLOGÍA ICOM (1986)**

*“El Código de Deontología Profesional fue aprobado por unanimidad en la 15ª Asamblea General del ICOM, que tuvo lugar en Buenos Aires (Argentina) el 4 de noviembre de 1986. Posteriormente, se enmendó y revisó sucesiva y respectivamente en la 20ª y 21ª Asambleas Generales, celebradas el 6 de julio de 2001 en Barcelona (España) y el 8 de octubre de 2004 en Seúl (Corea). En esta última se le dio su denominación actual de Código de Deontología del ICOM para los Museos”<sup>10</sup>.*

Dentro de las normas contempladas sobre conducta y práctica profesional para los museos y su personal, se estipula lo siguiente en términos de participación:

**CAPÍTULO 4. LOS MUSEOS CONTRIBUYEN AL APRECIO, CONOCIMIENTO Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO NATURAL Y CULTURAL.**

---

<sup>9</sup> UNESCO, & ICOM. (1972) p.1.

<sup>10</sup> ICOM (2013).

**Principio**

*Los museos tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad, de la localidad o del grupo a cuyo servicio está. La interacción con la comunidad y la promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo.<sup>11</sup>*

**CAPÍTULO 6. LOS MUSEOS TRABAJAN EN ESTRECHA COLABORACIÓN CON LAS COMUNIDADES DE LAS QUE PROVIENEN LAS COLECCIONES, ASÍ COMO, CON LAS COMUNIDADES A LAS QUE PRESTAN SERVICIOS.**

(...)

**6.8 Organizaciones de apoyo en la comunidad:**

*Los museos deben crear condiciones propicias para obtener el apoyo de las comunidades (por ejemplo, mediante las asociaciones de amigos de los museos y otras organizaciones de apoyo), reconocer sus aportaciones y fomentar una relación armónica entre ellas y el personal del museo.<sup>12</sup>*

Estos principios, definen en primer lugar la obligación y responsabilidad educativa del museo hacia la convocatoria cada vez más amplia y constante de sus públicos para propiciar su participación e interacción, y con ello, la divulgación del patrimonio que resguarda, contribuyendo a la apropiación del mismo.

Igualmente, recalca la importancia del diseño de estrategias elaboradas por los museos para generar conexiones con las comunidades a las que representa.

**E. INDICADORES UNESCO DE CULTURA PARA EL DESARROLLO (2014)**

Estos lineamientos abordan siete dimensiones dentro de las que se encuentra la dimensión de Participación Social cuyo propósito es *mostrar cómo los valores, prácticas y actitudes culturales tienen una repercusión en el sentido de integración, cooperación y emancipación de los individuos y las comunidades, que les conduce a orientar sus acciones*. De esta manera, esta dimensión evidencia las diferentes formas en que la cultura da insumos para la preservación y consolidación *de un entorno susceptible de propiciar el progreso social y el desarrollo.*<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> ICOM (2013) p8.

<sup>12</sup> ICOM (2013). p.11.

<sup>13</sup>UNESCO p.84



Para el análisis que veremos más adelante se tendrá en cuenta el concepto de “participación cultural discrecional” también conocida como “participación cultural basada en opciones”. Este tipo de participación alude a la posibilidad que tienen las personas de *participar en la vida cultural en toda su diversidad, así como su capacidad para escoger y modificar sus propias prácticas culturales (comprendida la opción de abstenerse de participar)*. Por lo tanto, *la participación cultural basada en opciones abarca tanto el acceso a la vida cultural como la contribución a ésta*.<sup>14</sup> Igualmente, es pertinente la definición brindada sobre participación cultural: *aquella que “comprende tanto las prácticas que implican un consumo de bienes y servicios culturales, como las actividades culturales realizadas en el seno de las comunidades que reflejan la calidad de su modo de vida, sus tradiciones y creencias (...)”*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>UNESCO (2014). p.85

<sup>15</sup> UNESCO (2014). p.87.

## [MARCO NORMATIVO NACIONAL]

Adentrándonos en la normativa nacional que contextualiza el presente caso de estudio, se presentarán a continuación los principios legales que han incidido en la transformación de las dinámicas de participación cultural del país, y más específicamente, en la formulación de estrategias de mediación cultural del Museo Nacional de Colombia:

### A. CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA 1991

**ARTICULO 1.** *Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general.*<sup>16</sup>

A partir de esta se proclamaron los derechos de una nación democrática, pluralista y libre. Dentro de ellos se definió el derecho a la cultura que se encuentra contemplado en el artículo 70 del capítulo 2 sobre los derechos sociales, económicos y culturales:

**ARTICULO 70.** *“El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.*

*La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las 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>17</sup>.

Esta constitución significó un cambio trascendental para el país, según Libardo Sánchez, *‘la ciudadanía, representada por sus constituyentes, concertó por primera vez en la historia de la república valores para construir en conjunto con la diferencia, la inclusión y la participación. Sin distinción de creencias, filiación étnica o género, propone el diálogo, la justicia y la equidad social’*.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Constitución política de Colombia (1991.). De los principios fundamentales. Art.1.

<sup>17</sup> Constitución política de Colombia (1991.). De los derechos sociales, económicos y culturales. Cap. 2, Art. 70.

<sup>18</sup><http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Constitucion%201991.aspx>

Por consiguiente, la concepción de una nación culturalmente democrática y participativa se posibilitó gracias al establecimiento del acceso a la cultura en igualdad de condiciones como una obligación del estado colombiano.

## **B. LEY 397 DE 1997 – LEY GENERAL DE CULTURA**

**Artículo 1º.-** De los principios fundamentales y definiciones de esta ley:  
(...)

**13.** *El Estado, al formular su política cultural, tendrá en cuenta tanto al creador, al gestor como al receptor de la cultura y garantizará el acceso de los colombianos a las manifestaciones, bienes y servicios culturales en igualdad de oportunidades, concediendo especial tratamiento a personas limitadas física, sensorial y síquicamente, de la tercera edad, la infancia y la juventud y los sectores sociales más necesitados<sup>19</sup>.*

Esta ley abrió camino al reconocimiento en igualdad de oportunidades de todos los actores que intervienen en la producción de bienes, servicios y manifestaciones culturales, garantizando su acceso, conocimiento y disfrute de las manifestaciones materiales e inmateriales de la cultura nacional.

**TÍTULO III** Del fomento y los estímulos a la creación, a la investigación y a la actividad artística y cultural

**Artículo 17º.-** *Del fomento. El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones simbólicas expresivas, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica<sup>20</sup>.*

Así mismo, estableció el deber del Ministerio de Cultura hacia la promoción de las artes y demás manifestaciones simbólicas, como expresión de los ciudadanos y como insumos que propician el diálogo, intercambio, participación y sana convivencia.

---

<sup>19</sup> Ley General de Cultura (1997).

<sup>20</sup> Ley General de Cultura (1997).

## [MARCO TEÓRICO]

Sobre el estudio de la participación ciudadana y cultural se han realizado diferentes aproximaciones y planteamientos teóricos que definen categorías útiles para el análisis de actividades diseñadas con el propósito de generar ambientes de diálogo, intercambio y colaboración. Respondiendo a las particularidades del presente estudio sobre participación en museos, se destacan a continuación aquellos aportes conceptuales que desde la perspectiva de la comunicación, la museología y la participación ciudadana, son aplicables al análisis del impacto de las iniciativas de mediación.

### **MEDIOS CALIENTES Y MEDIOS FRÍOS** **Marshall Mc Luhan 1968**

Desde una perspectiva comunicacional, Mc Luhan define y clasifica las formas de interacción brindadas por los medios de comunicación catalogándolos en dos grupos, los medios calientes y los medios fríos. Los primeros se refieren a aquellos medios de *alta definición* que brindan bastante información y por lo tanto no exigen la participación del receptor, un ejemplo puede ser la radio o el cine en los que únicamente se interpretan los códigos recibidos. En contraposición, los medios fríos son pobres en la cantidad de información emitida, por lo tanto el receptor es incitado a participar activamente, permitiéndole ofrecer significados complementarios que apoyen la interpretación del mensaje recibido<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> GLUSBERG (1983). p.10. MC LUHAN (1996). p.43

<b>Medios calientes</b>	<b>Medios fríos</b>
<i>Prensa, radio, cine</i>	<i>Teléfono, conversación</i>
<i>Fuerte intensidad de información</i>	<i>La información se dispersa entre varios canales sensoriales</i>
<i>No favorecen la interacción</i>	<i>Escasa densidad informativa</i>
<i>Son cerrados</i>	<i>Son abiertos</i>
<i>Inducen a la pasividad</i>	<i>Inducen a la participación e interacción</i>

Ilustración 1 Definición de medios calientes y fríos, a partir de Mc Luhan, 1968.

### **MUSEOS FRÍOS Y CALIENTES**

**Jorge Glusberg 1983**

A partir de la propuesta de Mc Luhan, Glusberg aborda la naturaleza participativa de los museos definiéndolos como museos fríos o calientes según el modelo de comunicación que estos manejan con sus públicos. Para él, los museos son incluyentes cuando son fríos y excluyentes cuando no. De esta manera, los museos fríos están diseñados para provocar la participación y generar la *transformación de las relaciones sociales de una comunidad específica*. Esta participación es llamada por el autor como una *participación de consumo activo*<sup>22</sup> en la que el receptor puede desarrollar su capacidad de comprensión crítica sobre lo que está consumiendo.

### **ESCALERA DE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA**

**Sherry Arnstein 1969**

Como un método para medir los grados de participación ciudadana, Arnstein diseña un modelo de evaluación a partir de una escalera compuesta por ocho peldaños clasificados en tres niveles que, en orden ascendente, indican el alcance de la participación<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> GLUSBERG (1983)p.12

<sup>23</sup> ARNSTEIN, S. (1969). p.216-223.

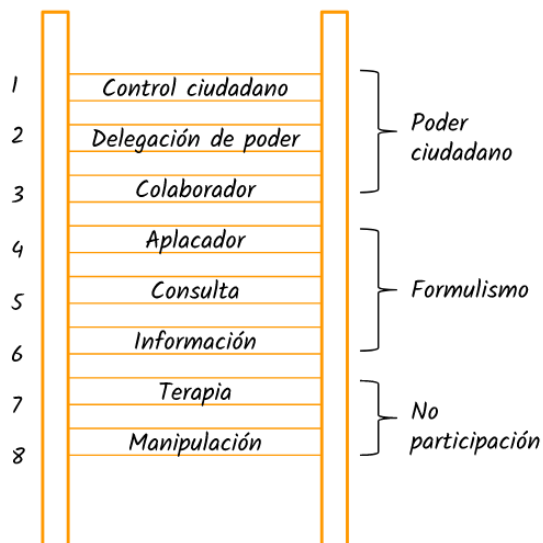


Ilustración 2 Escalera de la participación a partir de Sherry Arnstein, 1969.

El primer nivel, de la *no participación*, incluye los dos primeros peldaños. El primero llamado *manipulación*, alude a la distorsión de la participación dado que el proceso no pretende realmente incentivar a que los ciudadanos sean partícipes, sino que los utiliza como agentes pasivos cuya opinión es irrelevante y por lo tanto no reciben ningún tipo de información relacionada con el evento del que hacen parte. El peldaño número dos, *Terapia*, define aquel proceso participativo diseñado como un entorno de desahogo que no contempla las necesidades de los participantes. Este primer nivel no pretende generar una participación verdadera en la planeación o ejecución de programas o actividades, por el contrario permite a quienes los dirigen “educar” o “curar” a los participantes.

El segundo nivel, del *formulismo*, contiene los peldaños tres y cuatro que representan en un primer momento la transmisión de contenidos unidireccionales sin opción de respuesta o debate. Además, contiene cierto grado de simbolismo en la participación ya que a pesar de posibilitar que los implicados escuchen y sean escuchados, no significa que se transforme la dinámica de poder. Este nivel también incluye un quinto escalón, *Aplacador*, el cual permite la recepción de respuestas de los participantes aunque esto no implica que estas vayan a ser tenidas en cuenta dentro del proceso participativo.

El tercer y último nivel, *de la participación*, abarca los peldaños seis, siete y ocho, los tres permiten la negociación entre los implicados y destacan sobre cualquier aspecto la opinión de los participantes a quienes se les brindan herramientas para generar el diálogo y se les da la posibilidad de tomar el control sin imponer ningún tipo de discurso.

### ESCALERA DE LA PARTICIPACIÓN INFANTIL Roger Hart 1992

Retomando la escalera de la participación de Arnstein, Hart se apropia del modelo para realizar uno nuevo enfocado en el diagnóstico de la participación infantil y juvenil. Éste contempla únicamente dos niveles de participación: el *tramo de la participación* y el *de la no participación*<sup>24</sup>. En el primer tramo se encuentran aquellos peldaños que definen las actividades o proyectos cuyos propósitos están dirigidos a generar una *participación de tipo simbólica* en la que los niños son convocados a transmitir ideas que no comprenden (*manipulación y decoración*), y son elegidos según los intereses particulares de los organizadores. El segundo tramo, contiene los peldaños que hacen referencia a acciones participativas que tienen en cuenta la figura del niño o joven como actor importante en la formulación y desarrollo del proceso.

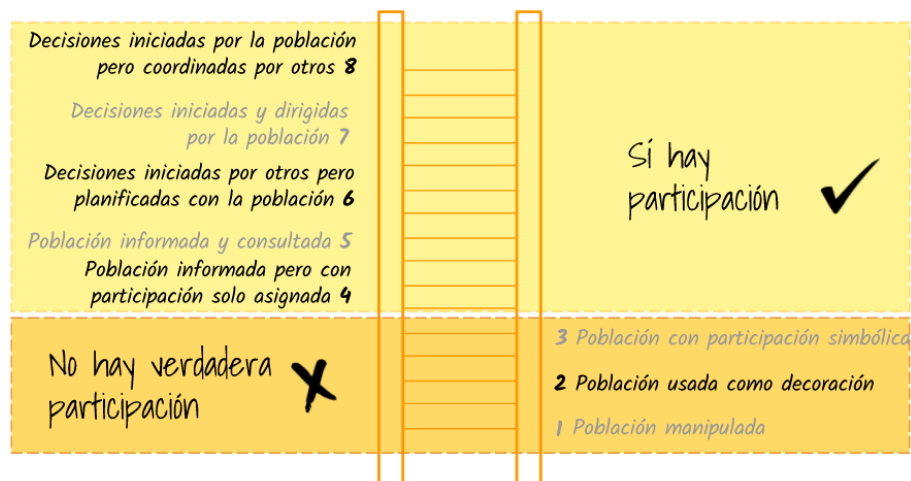


Ilustración 3 Escalera de la participación infantil a partir de la propuesta de Roger Hart, 1992.

<sup>24</sup> HART (1993). p. 9-18-

En el cuarto y quinto peldaño, Hart alude a aquellas actividades que informan a los niños sobre la acción de la que están haciendo parte, consultan sus opiniones e intereses, y les tienen en cuenta en la toma de decisiones. El sexto, contempla las acciones que rescatan la importancia del principio de igualdad, aquellas estrategias que son iniciadas por los adultos pero se definen en el proceso con la *decisión infantil compartida*.

Por otra parte, las actividades iniciadas y dirigidas por los niños se ubican en el peldaño siete. Y por último, en el octavo lugar se encuentran aquellos procesos iniciados por niños y/o jóvenes con decisiones compartidas con los adultos. En este último se destaca el principio de la colaboración, siendo el escalón más auténtico de participación conocido como *participación protagónica*<sup>25</sup>.

### **RUEDA DE LA PARTICIPACIÓN**

**Scott Davidson 1998**

Con el propósito de identificar el nivel de participación de las comunidades en el proceso de planificación del desarrollo local, Davidson crea un modelo que intenta superar la rigidez de los límites establecidos en la escalera diseñada por Arnstein años atrás. El autor argumenta que el modelo anterior únicamente permitía concebir el desarrollo de la participación en un sentido ascendente imponiendo un recorrido en el que el último peldaño es el nivel ideal. Por lo tanto, para contrarrestar dicha rigidez, Davidson diseña un modelo cíclico en el que propone cuatro categorías de análisis: *información, consulta, participación y empoderamiento*. Cada una de estas categorías contiene tres subniveles que indican el grado de afectación que las actividades de participación logran tener en la comunidad<sup>26</sup>: A saber:

---

<sup>25</sup> HART (1993). p. 9-18-

<sup>26</sup> DAVIDSON, S. (1998). p. 14-15.



INFORMACIÓN	<i>Comunicación mínima</i>
	<i>Información limitada</i>
	<i>Información de buena calidad</i>
CONSULTA	<i>Consulta limitada</i>
	<i>Atención al cliente (preocupación clientelista)</i>
	<i>Consulta genuina</i>
PARTICIPACIÓN	<i>Toma de decisiones limitada</i>
	<i>Asociación</i>
	<i>Órgano consultivo efectivo</i>
EMPODERAMIENTO	<i>Control o poder confiado</i>
	<i>Control o poder independiente</i>
	<i>Control o poder encomendado</i>

Ilustración 4 Modelo a partir de Scott Davidson, 1998.

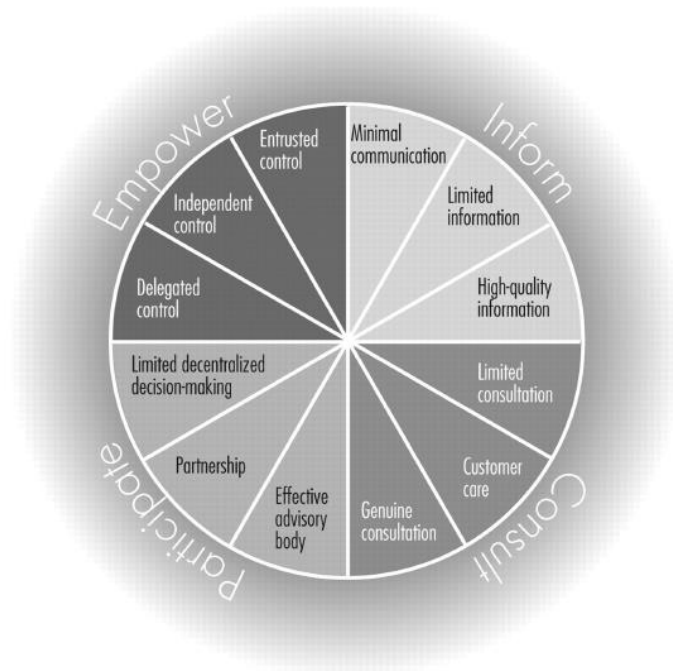


Ilustración 5 Rueda de la participación, Scott Davidson, 1998.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> KARSTEN, A. (2012). p.8.

## EL MUSEO PARTICIPATIVO 2010

Nina Simon

Simon rescata en *The Participatory Museum*, la multiplicidad de oportunidades que los museos pueden tener al implementar un enfoque de comunicación participativa. Igualmente, aborda los tipos de museo, las características de sus acciones participativas, y realiza una compilación de estrategias y experiencias desarrolladas por museos para ejemplificar sus afirmaciones.

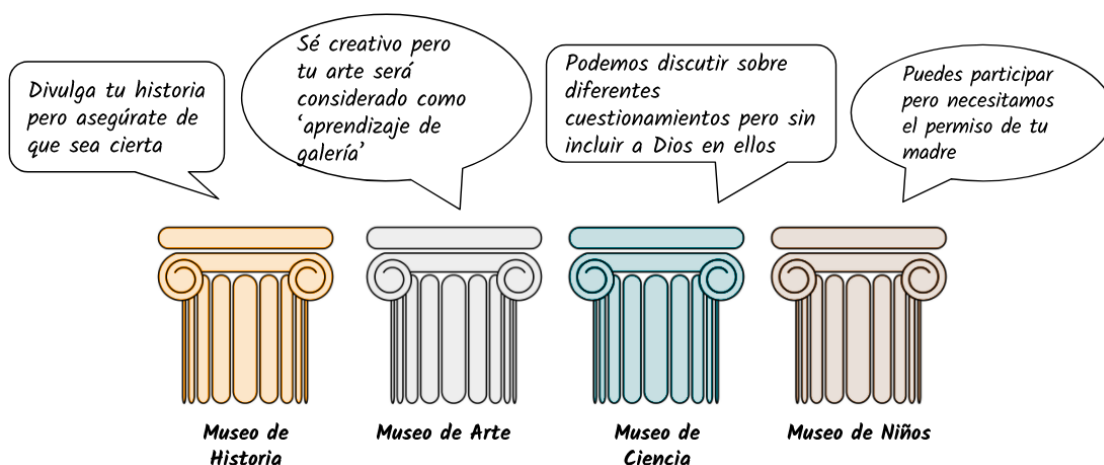


Ilustración 6 *Diferentes instituciones, diferentes situaciones.* A partir de Simon, 2010.

De esta manera, a partir de la distinción entre museo tradicional y participativo, Simon destaca el proceso de comunicación multidireccional como un método que posibilita el diálogo y conocimiento de los visitantes. Además, sugiere estrategias para el diseño de experiencias participativas, y brinda consejos útiles para el proceso de formulación, desarrollo y evaluación de las mismas.

**Cinco** aspectos que la participación permite mejorar:

1. *Proporcionar relevancia personal*
2. *Celebrar y conectar diversas voces*
3. *Ofrecer contenidos dinámicos*
4. *Incentivar y fortalecer el diálogo interpersonal*
5. *Apoyar las prácticas creativas colaborativas*



Ilustración 7 *Motivos para implementar estrategias participativas.* A partir de Simon, 2010.

---

**ELOGIO A LOS VISITANTES****Silvia Alderoqui 2017**

Desde una mirada más cercana, Alderoqui se refiere a la participación y el trabajo con la comunidad desde los estudios de públicos y el trabajo colaborativo entre las diferentes áreas o dependencias del museo como herramientas esenciales para el diseño de acciones participativas exitosas.

En el marco de la compilación *Museos y visitantes: ensayos sobre estudios de público en Argentina*, realizada por el ICOM Argentina el presente año, Alderoqui aborda a lo largo del tercer capítulo conceptos como comunidades de práctica y la evolución de las relaciones entre museo y públicos, distinguiendo entre las nociones de *defensoría*, *representación y curaduría de los visitantes*. Así mismo, desglosa brevemente la genealogía construida alrededor del concepto *visitantes*, que según la autora, se ha enriquecido de forma paralela con la función de la educación en los museos. En este sentido, define la *mirada ilustrada* a través de la perspectiva establecida por los museos del S.XIX sobre los visitantes, en la que las personas instruidas, generalmente de clase alta, observaban los objetos a través de vitrinas; la *mirada conoedora*, que alude al paradigma que concibe al visitante del museo como un erudito y poseedor de buen gusto y la *mirada deseante*, aquella que desde una perspectiva constructivista, define a los visitantes como sujetos activos en la producción del conocimiento.

De esta manera, el *Elogio a los visitantes* propone que los museos concedan a los públicos el rol de asociados dentro de sus diferentes procesos de interacción, compartiendo con ellos el liderazgo en la formulación de estas acciones para propiciar espacios de enriquecimiento mutuo en los que se posibilite un verdadero conocimiento de los actores participantes, y de esta forma se obtengan las herramientas adecuadas que permitan el diálogo con su heterogeneidad.

## [EL MUSEO MÁS ALLÁ DE SUS MUROS]

Retomando los principios abordados en el marco normativo (p.29), es evidente que ambos marcos legales (A y B) fueron esenciales para propiciar la creación de nuevas formas de comunicación entre los museos colombianos y sus públicos. Es así como en el año de 1997, el Museo Nacional, tras contemplar la importancia de transformar la manera en que hasta el momento se estaba relacionando con sus visitantes, decidió abrir el horizonte más allá de sus límites físicos y se insertó por primera vez en las dinámicas sociales de las comunidades cercanas a su entorno.

Esta evolución significó la creación del proyecto participativo *Museos Cotidianos*, una iniciativa que se consolidó como la base de un nuevo modelo de diálogo e interacción con los públicos, bajo la premisa de rescatar la memoria histórica de las localidades que limitaban con el contexto geográfico del museo. Parte del objetivo de esta estrategia también fue emprender el camino hacia la representación de la multiplicidad de identidades y costumbres de las comunidades, intentando insertar los discursos patrimoniales del museo dentro de la *cotidianidad cultural de los ciudadanos*<sup>28</sup>.

El museo buscaba entonces crear una propuesta diferente en la que comunicar cultura no se redujera a ampliar el número de personas consumidoras, pensando el público como *clientes*<sup>29</sup> consumidores de bienes y servicios culturales, sino que posibilitara la experimentación y la apropiación del patrimonio individual y colectivo a través del diálogo y el encuentro. Es así como se transformó de institución tradicional a participativa, renovándose como una plataforma abierta para la coproducción de contenidos y experiencias significativas, brindando a sus visitantes múltiples posibilidades de experimentación a partir de la interacción con otros participantes del proceso de comunicación. Además, permitió que la figura del visitante no fuera limitada únicamente al

---

<sup>28</sup> REYES (2008) p. 84.

<sup>29</sup> SCHMILCHUCK. (2016) p.1.

consumo de información, sino que a partir de la diversidad de formas de participación este fuera contemplado como *prosumidor*<sup>30</sup>.

De esta manera, el proyecto *Museos Cotidianos*, concebido desde un modelo de comunicación multidireccional, buscó principalmente la construcción colectiva de historias locales a partir de la identificación de valores propios en las diferentes comunidades a las que se dirigió. Como estrategias de mediación se valió del uso de las historias particulares de los participantes y algunos de sus objetos simbólicamente valiosos para diseñar talleres de catalogación y de elaboración de guion curatorial que darían lugar a la creación de un *museo cotidiano* por sector.

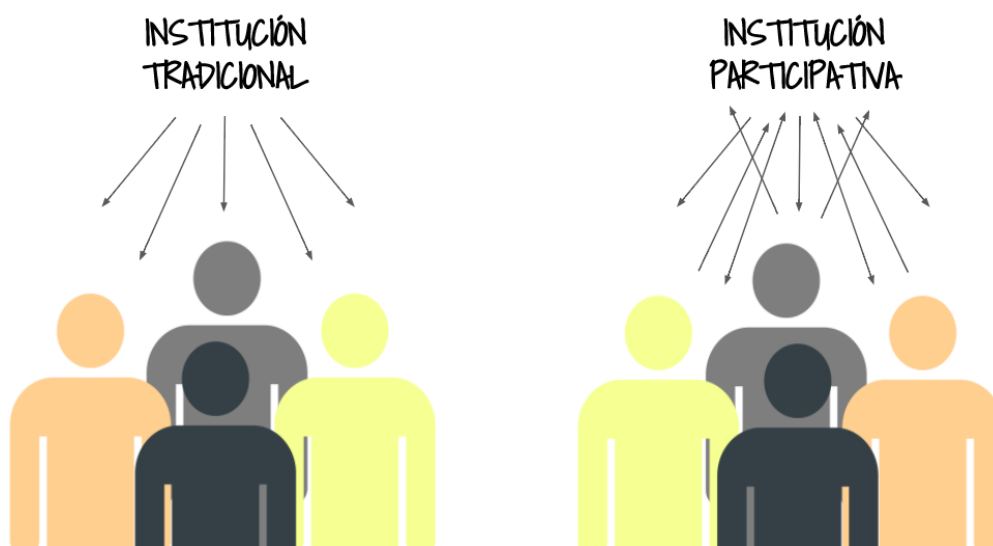


Ilustración 8 Modelos de museos, tradicional vs participativo. A partir de Simon, 2010.

En su primera versión (1997) los *Museos Cotidianos* estuvieron enfocados a la localidad de Santafé, puntualmente a los barrios La Perseverancia, El Consuelo y Santa Inés. La segunda tuvo lugar en 2005 y fue dirigida a los barrios Egipto y Las Cruces ubicados en las localidades Candelaria y Santafé.<sup>31</sup>

Esta forma de aproximación podría definirse en términos de Mc Luhan como un *medio frío*, ya que se incentivó la participación de la comunidad a partir de sus objetos personales los

<sup>30</sup> ROSAS. (s.f).p. 38.

<sup>31</sup> REYES (2008)

cuales hicieron las veces de activadores de memoria, y propiciaron la construcción colectiva de historia local. Igualmente, considerando que las dinámicas de interacción de estas comunidades se fortalecieron, el Museo Nacional puede ser catalogado como un *museo frío*<sup>32</sup> por apuntar a la creatividad, participación y comunicación con los participantes del proyecto, como herramientas para la construcción de experiencias significativas.

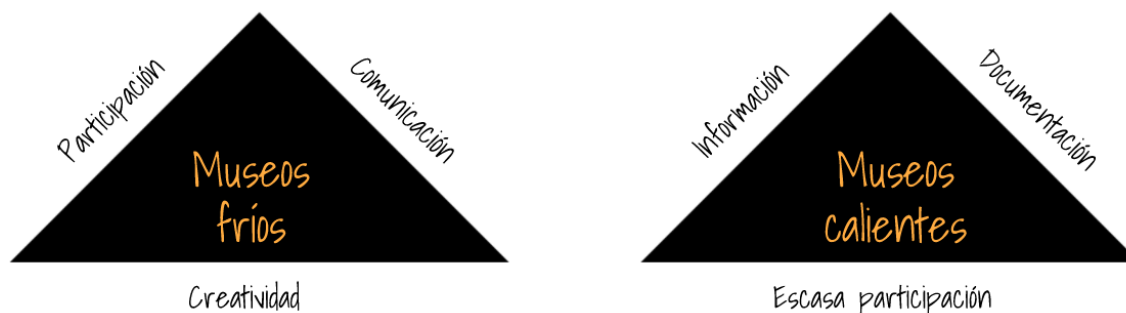


Ilustración 9 Características de los museos fríos y calientes. Glusberg, 1980.

Como consecuencia, el museo dejó de ser un emisor de significados sin ninguna retroalimentación, para tomar el rol tanto de emisor como de receptor de contenidos materializados en historias personales compartidas por las comunidades que fueron el centro del proceso.

Esta participación, llamada por Glusberg, *participación de consumo activo*,<sup>33</sup> posibilitó que los diferentes recintos de convivencia local (museos cotidianos) fueran idóneos para la producción del tejido de memoria a través del diálogo, y además, para la experimentación y debate a favor de la construcción del sentido de pertenencia y la puesta en valor del patrimonio común.

El resultado del proceso fue la creación de espacios museográficos dirigidos al reconocimiento del entorno físico y del patrimonio material e inmaterial de cada individuo y grupo barrial. Adicionalmente, este proyecto le permitió al museo reconocerse y ser reconocido como un reflejo de la cotidianidad de las diversas culturas, y también, como un espacio abierto al diálogo y a la convivencia. De igual forma, estos hallazgos repercutieron

<sup>32</sup> GLUSBERG (1983). p.10

<sup>33</sup> GLUSBERG. (1983) p.12.

---

en el fortalecimiento de sus dinámicas internas, haciendo posible de paso, el enriquecimiento de los procesos de representación del patrimonio material e inmaterial<sup>34</sup> de la ciudad.

Posteriormente se creó la línea estratégica *Museo fuera del museo*, un programa de la División Educativa y Cultural, diseñado para movilizar a nivel local, distrital y departamental la experiencia educativa y cultural del Museo Nacional en espacios como empresas, casas de cultura, instituciones escolares, entre otros, a partir del diseño de acciones de mediación con el fin de generar acercamientos previos a la visita al museo y facilitar el acceso al mismo. Para ello se realizaron talleres en las instalaciones de las instituciones que posteriormente se complementaron con visitas o actividades en el museo<sup>35</sup>.

De esta línea estratégica surgieron las iniciativas *Vecinos del Museo* (2003) y *Explorando Patrimonios* (2010). La primera se creó con el objetivo de acercar a las comunidades que desarrollaban sus actividades cotidianas cerca del museo pero no lo visitaban. La segunda se diseñó en conjunto con la Fundación Sura con el propósito de crear una plataforma que permitiera el acceso al museo a población infantil en condición de vulnerabilidad ubicada en Bogotá.

Con esta última iniciativa –basada en la idea de propiciar en los niños y sus acompañantes nuevas formas de comprender y relacionarse con el entorno, el patrimonio y la identidad– el museo creó alianzas con instituciones educativas a quienes, desde la primera vigencia hasta el presente, les ha ofrecido experiencias didácticas y educativas tanto en las aulas de clase como en el museo. Para el desarrollo de las actividades, el equipo de diseño de la División Educativa y Cultural elaboró materiales didácticos pensados como detonantes de la experiencia educativa, dentro de ellos se encuentra la *cajita mágica*, un elemento que por su connotación, sencillez y practicidad de elaboración se ha replicado hasta la actualidad en el

---

<sup>34</sup> REYES (2008) p. 91.

<sup>35</sup> MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. (s.f).

desarrollo de varias propuestas de la línea estratégica *Museo fuera del museo* como por ejemplo *Pequeños Tesoros, Grandes Historias del Barrio La Paz*<sup>36</sup> (2012), iniciativa que retomó el enfoque de *Vecinos del Museo* y usó la *cajita mágica* como elemento contenedor de historias personales para provocar una analogía hacia la naturaleza del museo y su contenido.

*Pequeños Tesoros, Grandes Historias del Barrio La Paz* fue realizada con la colaboración de la Asociación Periferia –entidad que trabajaba con comunidades de los sectores vulnerables aledaños al museo– con quienes se realizó la formulación de talleres dirigidos a un grupo de mujeres (adultos mayores) habitantes del barrio La Paz, y tuvieron lugar en un primer momento en el barrio para posteriormente ser complementados en el museo. Durante su desarrollo se compartieron historias personales representadas por objetos valiosos y anécdotas de familia que permitieron crear una relación estrecha con los participantes. Dichos elementos fueron depositados en cajas que funcionaron -igual que en *Explorando Patrimonios*- como dispositivos de memoria y contenedores de sus historias particulares, permitiendo evidenciar las relaciones existentes entre los objetos personales y los objetos conservados en los museos.



Ilustración 10 Material impreso del proyecto *Pequeños tesoros, grandes historias*.

<sup>36</sup> MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. (2012).



---

Analizando la estructura de la actividad, se destaca de forma evidente la efectividad de los objetos como detonantes del diálogo y la interacción, ya que suscitaban relaciones de afinidad entre los participantes que conllevaron a la construcción de un tejido colectivo de memoria. Esto, retomando a Simon (2010), funcionó porque los objetos centrales del proceso de participación se consideran *objetos sociales*<sup>37</sup>, aquellos que posibilitan el surgimiento natural de la conversación e invitan a la socialización de experiencias que el objeto logre evocar. En consecuencia, el *objeto social* hace que las relaciones interpersonales entre desconocidos sean más cómodas, permitiéndoles conectar sus intereses comunes. Según la autora, los *objetos sociales* se clasifican en varias categorías: *personales, activos, provocativos y relacionales*. En este caso particular, los objetos corresponden a la categoría de *objetos personales* ya que eran elementos que evocaban la narración de una historia particular, y así mismo, estimulaban el interés por parte de terceros posibilitando el intercambio natural de las experiencias recordadas.

Adicionalmente, en una segunda fase del proyecto *Pequeños tesoros, grandes historias*, se realizó una convocatoria virtual, invitando a la participación activa del público general para que compartieran a través del medio fotográfico o audiovisual un objeto valioso acompañado del relato que lo hacía significativo que podía enviarse en formato escrito u oral (audio). Esta actividad tuvo lugar durante el día internacional de los museos y se articuló con el proyecto como una estrategia de mayor cobertura con el propósito de transmitir a diversos públicos la importancia de las relaciones entre patrimonio material e inmaterial. Por lo tanto, se abrió un espacio de reflexión colaborativa sobre la acción de coleccionar objetos y las narraciones que estos contienen.

Las contribuciones recibidas fueron publicadas a través de un blog diseñado por el museo exclusivamente para el proyecto<sup>38</sup>. Gracias a ello, se expandió el espectro de

---

<sup>37</sup> SIMON. (2010). Cap.4.

<sup>38</sup> [www.pequenostesorosgrandeshistorias.wordpress.com](http://www.pequenostesorosgrandeshistorias.wordpress.com)

participación de los contenidos ofrecidos, permitiendo al usuario y visitante de la plataforma virtual adquirir un rol de participación catalogado por Simon (2010) como *Creador*<sup>39</sup>, aquel participante que a través del uso de herramientas virtuales, un blog en este caso, produce contenidos, publica videos y/o redacta textos. De esta manera, el museo pudo potencializar la forma en que se comunicaba con sus públicos y fortaleció la divulgación de sus proyectos y actividades al aprovechar las múltiples posibilidades de participación brindadas por la internet. Igualmente, activó una dinámica de diálogo diferente con sus visitantes, ya que permitió la apropiación de los objetos culturales a través de una ventana de accesibilidad alternativa disponible de forma permanente para cualquier usuario, en cualquier momento y en cualquier lugar.

---

<sup>39</sup> SIMON. (2010) Cap.1.

## ¡JUGUEMOS A LA COCINITA!



Ilustración 11 Objeto/tesoro, Ángela Almansa. *Pequeños tesoros, grandes historias*, 2012

*Esa es la frase que muchas mujeres dijimos en nuestra infancia, pues creo que casi todas tuvimos un juego de ollitas, las cuales llenábamos de agua, pasto, flores, y cientos de cosas incomedibles...*

*Lo particular de mi juego de ollitas, es que se trataba del mismo con el que había jugado mi Bisabuela más o menos a inicios de 1900, el cual está conformado por una estufa de leña con tres ollitas, que en mi caso, dejó de ser el juguete, pues era inconcebible que la niña llenara de agua unas ollitas que se oxidaban con facilidad y que además se trataba de un objeto antiquísimo, así que yo tuve un juego de ollitas apto para la época y para mi edad y aquella estufa con su propio juego de ollas se convirtió en un elemento de decoración especialmente exquisito y llamativo, sobre todo por el detalle que tienen las piezas que lo conforman (...)*

Ángela María Herrera Almansa, para el blog del proyecto *Pequeños tesoros, grandes historias*, Museo Nacional de Colombia, 2012.

## [MEMORIAS DE BARRIO]

Años más tarde, en el 2015, surgiría la estrategia de participación que enmarca el presente estudio. *Memorias de Barrio*, un proyecto participativo que de forma análoga a los proyectos *Museos Cotidianos* y *Vecinos del Museo* tomó al barrio como unidad de análisis y fue encaminado a la creación de un proceso de apropiación crítica del patrimonio que, en concordancia con el objetivo del programa *Museo fuera del museo*, se constituyó con la finalidad de crear vínculos con los públicos que residían o transitaban, cotidianamente, cerca al lugar situado del museo.

### PLANEACIÓN

En esta ocasión el proyecto estuvo dirigido a las localidades de Teusaquillo, Chapinero y Santa Fe.



Ilustración 12 Publicidad web proyecto *Memorias de Barrio*, Museo Nacional, 2015.  
(Imagen Cortesía del Museo Nacional de Colombia)

Para su ejecución contó con el patrocinio de Ecopetrol, aliado estratégico del Museo Nacional, quien ofreció recursos económicos a la División Educativa y Cultural para la realización de una propuesta dirigida a la comunidad que debía ejecutarse máximo en un periodo de tres meses.

Dentro de sus líneas de gestión social Ecopetrol destina recursos para el apoyo a proyectos de índole educativa y cultural con el fin de promover el fortalecimiento de la identidad regional y la apertura de espacios de integración. Dicho apoyo está enmarcado por el programa *identidades culturales* que busca *promover y exaltar las manifestaciones, creencias y valores que caracterizan las identidades regionales con el*

---

*fin de fortalecer el arraigo y el sentido de pertenencia*<sup>40</sup>. Por lo tanto, en concordancia con la misión del Museo Nacional concentrada en *salvaguardar el patrimonio cultural a su cargo y, con base en él, narrar la historia de los procesos culturales del país, de modo que todos los ciudadanos se vean reflejados en dicha narración*, se emprendió el diseño de acciones dirigidas a la promoción del reconocimiento del patrimonio y las historias locales a partir de la articulación de estas con las narraciones del patrimonio nacional resguardadas por el museo. Tales acciones fueron diseñadas a partir de los parámetros brindados por Ecopetrol, definiéndose tres grupos poblacionales, a saber:

- Primera infancia e infancia (0 a 12 años)
- Niños grandes y jóvenes (12 a 20 años)
- Adultos mayores (+55 años)

Adicionalmente, desde la División Educativa, el equipo encargado de la estructuración del proyecto estableció dos momentos para la realización de las actividades:

**Primer momento:** Taller en las instituciones

**Segundo momento:** Visita-taller al Museo Nacional

Atendiendo a la premura del tiempo de ejecución establecido por el patrocinador, no hubo lugar para la realización de un estudio de públicos por lo que el equipo encargado tomó la decisión de retomar elementos de talleres anteriores cuyos resultados habían sido efectivos con grupos etarios similares a las comunidades que se atenderían en esta ocasión.

De esta manera, para primera infancia se adaptó el guion del taller *Museítos* que hizo parte de las estrategias elaboradas para el proyecto *Explorando Patrimonios* (2010) y usaba como elemento central una cajita para evocar la reflexión sobre el contenido albergado al interior del espacio personal (casa), local (barrio o colegio), y también al interior del museo. Por otra parte, para los otros dos grupos se retomó un dispositivo realizado a partir del juego *escalera* que fue modificado para hablar del patrimonio local de Chapinero, Teusaquillo y Santa Fe. Con base en él se diseñó un tablero de

---

<sup>40</sup> ECOPETROL (s.f).

escalera para cada uno de los sectores, estableciendo un recorrido a partir de preguntas y datos claves relacionados con los hitos históricos de cada localidad.

Los ejes temáticos de las actividades y las preguntas que se formularon para guiar el recorrido de los juegos se definieron durante un proceso de investigación bibliográfica en el que consultaron los textos *la Guía literaria de Bogotá* y *Un Museo a Cielo Abierto*, referentes que hicieron posible la consolidación de la propuesta gracias a su aporte en la definición de los aspectos históricos más relevantes de cada localidad y la metodología de articulación con las narraciones del Museo Nacional.

En cuanto al proceso de convocatoria de los públicos, el museo hizo un llamado a grupos con los que ya tenía consolidada una relación gracias a su participación en anteriores programas, sin embargo, teniendo en cuenta que la cobertura estaba pensada para 1200 participantes y que estos debían tener un vínculo con las localidades definidas, se realizó una convocatoria adicional a través del contacto con instituciones ubicadas en estos sectores. Dentro de ellas se encontraban pensiones, centros recreativos, call center, jardines infantiles y centros de protección contra la violencia.

Vale destacar que esta forma de convocatoria aunque no fue la más ideal, facilitó en gran medida el cumplimiento de la meta cuantitativa establecida. Además, no está de más aclarar que estos públicos se convocaron con posterioridad a la definición del contenido de los talleres y por lo tanto se desconocía el contexto real de cada grupo.

## **DESARROLLO**

A partir de la identificación de los grupos objetivo y los ejes temáticos de las actividades se definió la estructura de los talleres de la siguiente manera:

<b>Grupos</b>	<b>Fuera del Museo</b>	<b>Visita-Taller en el museo</b>
<b>Primera infancia e infancia (0 a 12 años)</b>	Taller <i>Mi casa, mi barrio</i>	Taller <i>Museítos</i>
<b>Niños grandes y jóvenes (12 a 20 años)</b>	Taller <i>Midiendo calles</i>	Taller <i>Historias de ciudad grabadas</i>
<b>Adultos mayores (+55 años)</b>	Taller <i>Cajas de la memoria</i>	Taller <i>Tertulia de nuestras memorias</i>

Igualmente, la metodología y desarrollo de las actividades se plantearon de la siguiente forma:

#### **A. Primera infancia e infancia**

<b>Taller <i>Mi casa, mi barrio</i></b>	<b>Taller <i>Museítos</i></b>
<p>Como introducción a la actividad práctica, se realizaba la lectura del cuento <i>Guillermo Jorge Manuel José</i> escrito por Men Fox, como método para provocar la reflexión sobre la importancia de la memoria y los objetos como contenedores y detonantes de ella.</p> <p>Posteriormente, para incentivar la apropiación de un entorno urbano se hacía un recorrido preferiblemente en un espacio abierto, con el fin de estimular el reconocimiento del mismo a partir de la experiencia sensorial. De esta manera, se rescataba la importancia de las historias contenidas en edificios, objetos y monumentos.</p> <p>Al final, para materializar la experiencia del recorrido, se intervenía una caja didáctica, cuyo espacio exterior representaba el barrio y el interior la casa. La intención de este dispositivo era comprender el espacio público y privado a partir de la representación de los elementos que en ellos se podrían encontrar. Posteriormente, estos conceptos básicos de patrimonio se socializaron, dejando abierto el debate con la intención de complementarlo durante la visita al museo.</p>	<p>En el museo, posterior al recorrido por espacios puntuales de las salas, los niños realizaban una reflexión sobre el espacio a partir de una caja (museíto) que en su exterior emulaba las características físicas del edificio del museo y tenía como propósito reflexionar sobre su contenido comparándolo con el contenido de sus viviendas y con lo que consideraban significativo en ellas.</p> <p>Durante el taller los niños recogían elementos que posteriormente ubicaban dentro de la caja <i>museíto</i>, de acuerdo con experiencias táctiles y visuales que el mediador les había señalado a lo largo del recorrido inicial.</p>



Ilustración 13 Dispositivo didáctico diseñado para el taller *Mi casa, mi barrio*, 2015.  
(Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia)



Ilustración 14 Dispositivo didáctico *Museíto* diseñado para proyecto *Memorias de Barrio*, 2015.  
(Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia)

## B. Niños grandes y jóvenes



Taller <i>Midiendo calles</i>	Taller <i>Historias de ciudad grabadas</i>
<p>Con el objetivo de generar una cartografía básica a partir de la relación de los lugares de encuentro común, se realizaban estrategias dirigidas a la reflexión sobre el territorio y la construcción de memorias locales. Estas cartografías eran elaboradas luego de la experiencia obtenida durante el juego de mesa <i>escalera</i>, en el que se socializaban datos y anécdotas relacionados con el entorno de la localidad en la que se encontraban, estos elementos guiaban el diseño del territorio cotidiano personal, el cual era materializado a través del dibujo e incluía como complemento crónicas e historias construidas por los participantes.</p>	<p>Luego de realizar un recorrido por el museo, para reconocer los elementos históricos relacionados con la historia de Bogotá, los participantes representaban algunos de estos momentos mediante impresiones realizadas con la técnica de grabado. Estas fueron elaboradas a partir de una matriz de linóleo y estampadas sobre papel con tinta de agua.</p>



Ilustración 15 Resultado del taller *Midiendo calles*, 2015.  
(Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia)



Ilustración 16 Resultado taller *Historias de ciudad grabadas*. Grupo Colegio Policarpa Sede B, 2015. (Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia)

### C. Adultos mayores

<p style="text-align: center;"><b>Taller</b> <i>Cajas de la memoria</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Taller</b> <i>Tertulias de nuestras memorias</i></p>
<p>El objetivo central de este taller era rescatar las memorias que en conjunto hacen parte fundamental de la construcción de historia local. Para ello se usaba nuevamente el tablero del juego <i>escalera</i> con el fin de incentivar la socialización de sucesos que cada participante recordaba sobre la ciudad, barrio o lugar de origen, a partir de las preguntas que se encontraban en el juego. Así mismo, como estrategia de rememoración, se realizaba la lectura de algunas crónicas de 1948 sobre el Bogotazo y el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán.</p> <p>Finalmente, se entregaba a los participantes la <i>caja de la memoria</i>, un dispositivo didáctico diseñado para que al interior del mismo guardaran o escribieran algo relacionado con algún recuerdo valioso. Esta debía ser llevada para la segunda parte del taller que se realizaría en el museo.</p>	<p>En el museo, luego de realizar un recorrido enfocado en temáticas como la historia de la ciudad, de la comida santafereña o la historia del siglo XX, se realizaba una actividad de socialización en la que se compartían los elementos o relatos guardados en la <i>caja de memoria</i> entregada durante la actividad previa. El ambiente de la charla estaba acompañado por un breve refrigerio que ofrecía un ambiente de comodidad durante proceso de conversación.</p>

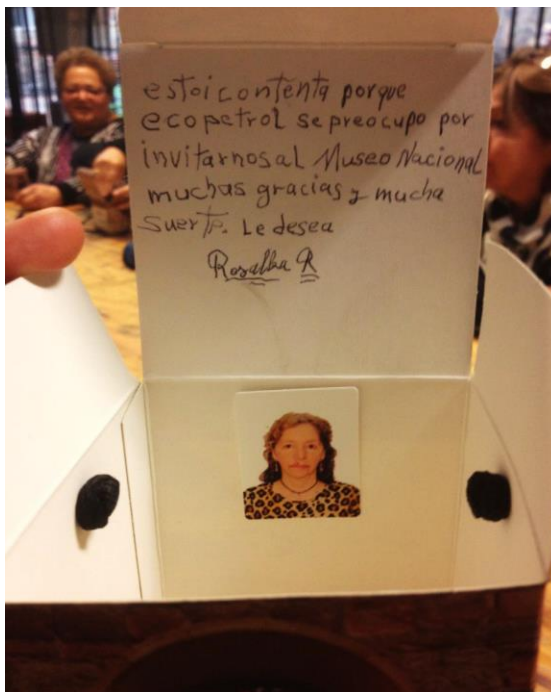


Ilustración 17 Dispositivo didáctico diseñado para el taller *Cajas de la memoria*, 2015.  
(Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia)



Ilustración 18 Registro del taller *Tertulias de nuestras memorias*. Grupo Centro Día Cafam de Belalcázar, 2015.  
(Imagen cortesía Museo Nacional de Colombia)

## RESULTADOS

Desde una mirada general, *Memorias de Barrio* puede concebirse como un proyecto participativo de alcance alto, que según la escala de participación propuesta por Nina Simon (2010), transita entre los escenarios 2 a 5 teniendo en cuenta que las actividades desarrolladas incentivaron la curiosidad, el conocimiento y el diálogo, generando un espacio de socialización en el que podía construirse una historia colectiva a través de la articulación de los relatos particulares de los participantes, quienes pudieron concebir al museo como un lugar social apto para compartir y construir conocimientos alrededor de la memoria local.



Ilustración 19 Cinco escenarios de la participación social, a partir de Simon, 2010.

De igual forma, al contemplar la *narrativa de los visitantes*<sup>41</sup> como eje central de los talleres, el museo provocó el desarrollo de sentimientos de empatía y afinidad hacia los hitos históricos relacionados con su territorio e identidad, gracias a la articulación que este suscitaba entre las historias particulares con el discurso patrimonial de la ciudad. En este

<sup>41</sup> ALDEROQUI (2011) p.83.

---

sentido, la mirada de los participantes hacia su entorno urbano y hacia el patrimonio representado por el museo pudo modificarse.

En otros términos, esta transformación puede ejemplificarse mediante el uso de la analogía *Miradas instrumentalizadas*<sup>42</sup> planteada por Silvia Alderoqui en *La educación en los museos* (2011), quien realiza una comparación entre la variedad de miradas de los visitantes con los efectos ópticos producidos por algunos instrumentos de visión. Retomando dicha analogía, los participantes de *Memorias de Barrio* pudieron percibir su contexto local a través del efecto de la *mirada caleidoscópica* y la *mirada binocular*. La primera, asociada a la experiencia de ver a través de un caleidoscopio, les permitió distinguir múltiples puntos de vista sobre un mismo objeto: la memoria local, que gracias al enlace de los relatos individuales posibilitó el enriquecimiento de la historia y la adquisición de nuevos conocimientos. Por otra parte, la segunda analogía es pertinente porque rescata la importancia de la mirada colectiva como método para entender la perspectiva de los demás y de esta manera *'ver a través de los ojos del otro'*. Esta mirada aplicada al desarrollo del proyecto, permitió fortalecer las relaciones entre los participantes como consecuencia de la creación de ambientes cómodos y confiables aptos para la socialización de sus historias personales. Vale la pena agregar, que la construcción de estos espacios confiables también fue posible gracias a que el museo pensó en la importante relación de los objetos con las historias particulares de los asistentes, aludiendo a la naturaleza de los mismos como dispositivos de memoria y detonantes del diálogo. Estos objetos, como mencioné con anterioridad, pueden denominarse *objetos sociales*<sup>43</sup>.

Ahora bien, partiendo de las perspectivas de algunas funcionarias que estuvieron a cargo de la planeación y desarrollo del proyecto, es importante valorar las opiniones de la coordinadora Johana Galindo, y de las monitoras Catalina Hoyos y Catalina Delgado,

---

<sup>42</sup> ALDEROQUI (2011) p.152.

<sup>43</sup> SIMON (2012). Cap.4.

quienes amablemente compartieron sus puntos de vista acerca del proceso general de *Memorias de Barrio* (ver entrevistas en el apartado anexos p.68).

Según su experiencia, los resultados del proyecto se vieron afectados por varios factores que dificultaron el proceso de participación y el afianzamiento de vínculos entre museo y públicos. Dentro de estos factores se destacan principalmente los parámetros establecidos por Ecopetrol en términos de tiempo de ejecución, y adicional a ello el nivel de cobertura y las metas de atención definidas por la División Educativa, que se determinaron de la siguiente manera:

<b>Nivel de cobertura</b>	<b>1200 beneficiarios</b> caracterizados en grupos poblacionales de primera infancia, jóvenes y adultos mayores
<b>Tiempo de ejecución</b>	<b>3 meses</b>
<b>Cantidad de talleres</b>	<b>100 talleres</b>

Dichos requerimientos provocaron que el periodo de investigación previo fuera estrecho y los investigadores tuvieron que tomar como fuente primaria la consulta de referentes bibliográficos relacionados con la historia de la ciudad para la definición de las estrategias de aproximación a los públicos en vez de basarse en un análisis *in situ*, o en los resultados de un estudio de públicos que les permitiera conocer de antemano la realidad de las diferentes comunidades que harían parte del proyecto, y de esta forma tener referentes y herramientas más efectivas para la formulación de los talleres y el diseño de los dispositivos de mediación. Esto causó que las actividades propuestas se formularan a partir de estrategias de mediación que el museo ya había desarrollado con anterioridad para públicos y contextos diferentes.

Igualmente, el ritmo acelerado del proceso de planeación del proyecto también incidió en la forma de convocar a los participantes, quienes llegaron a través del filtro de instituciones externas con quienes el museo creó alianzas. Este método resultó inconveniente teniendo en cuenta que el proyecto estaba planteado para habitantes de localidades previamente establecidas, y las personas que finalmente conformaron los grupos resultaron ser, en su mayoría, sujetos ajenos a dichos contextos. Esto, sumado al hecho de que los talleres y dispositivos didácticos fueron adaptaciones de pasados programas, afectó el desarrollo normal de las actividades ya que su coherencia con la

temática del patrimonio local y la proveniencia de los públicos no correspondía, provocando complicaciones en la lectura y comprensión de su contenido.

Durante esos momentos de confusión y dificultad el rol de los mediadores fue fundamental para enfocar los talleres a partir de su observación y perspicacia. Sin embargo, con las comunidades de primera infancia se evidenciaron otros factores que por la ausencia del estudio de públicos no fueron evaluados previamente y dificultaron la atención adecuada. Uno de ellos fue la falta de capacitación a los monitores para manejar grupos numerosos de niños tan pequeños (0 a 5 años) con quienes además de necesitar el acompañamiento permanente del profesor o encargado externo, debían manejar un lenguaje diferente al que se usaba con los otros grupos, haciendo especial énfasis en la experiencia sensorial para facilitar la comprensión del concepto *patrimonio*.

El otro factor alude al trabajo realizado con madres y niños de primera infancia que habitaban en una casa de protección contra la violencia, caso en el que nuevamente la falta de capacitación para atender a públicos con realidades tan particulares e inesperadas dificultó el proceso de participación ya que los dispositivos y discursos formulados no se relacionaban con sus contextos específicos. Por ejemplo, como eran personas cuya seguridad dependía de su permanencia al interior de la institución, no podían realizar la actividad de exploración al exterior del lugar por lo que el guion del taller tuvo que ajustarse en el momento, recurriendo a la imaginación y al recuerdo (por parte de las madres) como elementos que permitieran la creación de cartografías y la identificación de espacios patrimonialmente significativos.

Estos eventos causaron que el proyecto se desviara un poco de la intención inicial de promover la apropiación y puesta en valor del patrimonio local, concediéndole mayor prioridad al cumplimiento de la meta cuantitativa en términos de cobertura.

Así mismo, es importante destacar que la premura del tiempo también impidió la retroalimentación de las observaciones realizadas por los monitores en sus diarios de campo (ver detalle en anexo 4) elaborados durante el desarrollo de sus labores, esta sin

duda pudo ser la posibilidad perfecta de ajustar sobre la marcha los elementos desfavorecedores que afectaron las actividades.

De igual forma, no fue posible realizar la retroalimentación final de las actividades como sí ocurrió en el proyecto *Pequeños tesoros, grandes historias* (2012), en el que al finalizar el proceso se convocó a los participantes a la socialización de los resultados del trabajo participativo.

Lamentablemente la continuidad del proyecto se vio interrumpida porque no se renovaron los recursos para su prolongación. Aunque a este respecto hay que comprender que la continuidad de una iniciativa es aleatoria y, según Johanna Galindo<sup>44</sup>, depende mucho de la proyección que se determine. En el caso de *Memorias de Barrio* el patrocinio surgió de momento y por lo mismo nunca hubo certeza sobre su prolongación.

<b>DATOS FINALES DE COBERTURA</b>	
<b>Total talleres</b>	<b>102 talleres</b> en las tres localidades: Teusaquillo, Chapinero y Santafé y en el Museo Nacional
<b>Total beneficiarios</b>	<b>1879 beneficiarios</b>

Por otra parte, sobre los aciertos del proyecto vale la pena destacar la relevancia que se le dio al diálogo y a la reflexión colectiva como ejes centrales de las actividades para la construcción de identidad sobre el patrimonio, estos elementos, según las monitoras, fueron lo más enriquecedor para ellas y los participantes. Otro factor a resaltar es la variedad de materiales didácticos del proyecto que, a pesar de ser adaptaciones, permitieron un poco de libertad e improvisación para guiar las experiencias comunicativas según las particularidades de cada caso.

Adicionalmente, para el equipo del museo fue bastante provechoso descubrir durante el proceso que las relaciones de vecindad trascienden el territorio de residencia de las comunidades y que estas también se vinculan con las relaciones territoriales que las personas construyen cotidianamente en los ámbitos donde laboran, estudian o visitan asiduamente. Este factor provocó una reflexión sobre la naturaleza de las relaciones que se

---

<sup>44</sup> Ver anexo 1.



tejen con los públicos que a diario se mueven por los sectores cercanos al Museo Nacional, permitiéndole al museo mismo reconocerse como una institución ubicada en un sector que por su naturaleza empresarial, permeada del ritmo acelerado de la urbe, se conecta con sus visitantes de forma transitoria, siendo esta una particularidad que hace de la figura del *vecino del museo* un visitante que no necesariamente habita cerca al lugar situado de la institución.

Por otra parte, la capacidad de gestión del museo fue esencial para que el proyecto llegara a un feliz término a pesar de las condiciones temporales y presupuestales que lo hacían complejo. Esto se vio reflejado en la organización de sus funcionarios para realizar el contacto y posterior alianza con las organizaciones elegidas para convocar a los públicos, también en la selección del personal capacitado para realizar el proceso de mediación y en el diseño de los dispositivos didácticos para cada una de las actividades. Así mismo, su diligencia en la administración de recursos y gestión de convenios de apoyo posibilitó que el proyecto pudiera subsidiar el transporte para llevar los grupos al museo, y además, ofrecerles un refrigerio al finalizar las actividades. Estas condiciones además de disminuir las barreras de acceso y garantizar la participación de los visitantes, permitieron la construcción de un ambiente ideal para el desarrollo del proyecto.

En otro orden de ideas, es posible evaluar el impacto general del proyecto si tomamos como referencia los modelos de participación citados en el marco teórico (p.33), a partir de una suerte de esquema de análisis comparativo que trata de indicar el nivel de alcance de las estrategias desarrolladas en términos de efectividad participativa. Dicho esquema relaciona los niveles de participación propuestos por Sherry Arnstein, Roger Hart y Scott Davidson con las actividades planteadas por el museo para propiciar vínculos con sus visitantes, y paralelamente evidencia en cierta medida la trascendencia de estas acciones en el fortalecimiento de la identidad y memoria colectiva.

Cabe destacar que la matriz de análisis propuesta resultó un poco compleja en su elaboración y aplicación teniendo en cuenta que el objetivo de los modelos base se

enfocaba principalmente en evaluar aspectos relacionados con la participación ciudadana y el empoderamiento, clasificando a los actores involucrados en los procesos participativos en dos grupos: por un lado se encuentran los ciudadanos o niños y por el otro los dirigentes o adultos. Sin embargo, en este caso la realidad es diferente por lo que el esquema de análisis contrastado con el horizonte del proyecto *Memorias de Barrio* se adaptó para intentar definir qué tan dispuesto estuvo el museo a ceder o compartir el control en la producción de los discursos a partir de la articulación de las historias personales y locales con la memoria nacional. Veamos:

Modelo	Alcance
<p><b>Sherry Arnstein</b></p>	<p>En esta escala el índice de participación general oscila entre los peldaños 4 <i>Consulta</i>, 5 <i>Aplacador</i>, y 6 <i>Colaboración</i>. Los dos primeros responden a las dificultades surgidas durante el desarrollo de las actividades por la ausencia de un estudio de públicos previo a su formulación. Por lo tanto, el hecho de no considerar durante la etapa de planeación del proyecto las características del contexto real de los grupos con quienes se trabajaría, significó que las acciones realizadas perdieran un poco el horizonte trazado inicialmente.</p> <p>Por otra parte, el índice de participación también circula hasta el peldaño 6 teniendo en cuenta que a pesar de que los dispositivos y contenidos de los talleres fueron diseñados desde y por el museo, estos se activaron gracias a la evocación y posterior socialización de las memorias personales de los participantes, esta activación dio lugar a un proceso de negociación en la construcción del discurso en el que los datos históricos narrados por el museo se articularon con los recuerdos y anécdotas socializadas.</p>
<p><b>Roger Hart</b></p>	<p>Según los niveles establecidos por Hart, <i>Memorias de Barrio</i> se desplaza por los peldaños 3 <i>Participación Simbólica</i>, 4 <i>Información</i>, 5 <i>Consulta e información</i> y 6 <i>Proceso de participación iniciado por las personas adultas con decisión infantil</i>, en este caso el museo asociado con los visitantes.</p> <p>El desplazamiento por el peldaño de la <i>participación simbólica</i> corresponde al hecho de que en varios casos los participantes que se suponía representaban a los habitantes de determinada localidad, en realidad no hacían parte de dicho sector y a pesar de su interacción en el marco de las actividades diseñadas, su proceso de participación no tuvo el impacto esperado en cuanto al fortalecimiento de su identidad con la historia local. Esto debido nuevamente a la ausencia del estudio de públicos durante la etapa de formulación.</p> <p>Los peldaños 4 y 5 atienden al proceso de información transmitida por los mediadores sobre los hechos históricos relativos a las localidades y la ciudad en general que fueron comunicados a través del discurso oral, los juegos de mesa y la socialización de anécdotas que en el segundo momento de los talleres eran complementados con las</p>

	<p>exhibiciones del museo.</p> <p>Finalmente, el peldaño 6 es pertinente considerando que si bien el proyecto fue creado por iniciativa del museo y se diseñó según criterios propios de los investigadores, estuvo siempre abierto a la recepción de las narrativas de los participantes contemplando sus historias particulares como ejes centrales del desarrollo de las actividades.</p> <p>Lamentablemente la carencia del tiempo impidió realizar la retroalimentación de los resultados, hecho que evitó una mayor trascendencia en el reconocimiento de la articulación de las historias personales y locales con los relatos contenidos en el museo. Esto sin duda pudo haber enriquecido enormemente el proceso de construcción de identidad, y así mismo, fortalecido el vínculo entre museo y visitantes.</p>
<p><b>Scott Davidson</b></p>	<p>En este tercer modelo, el proyecto se ubica en las cuatro categorías de la siguiente forma:</p> <p>En la zona de <i>información</i> ocupa el nivel de <i>información de buena calidad</i> teniendo en cuenta que el proceso de investigación previo posibilitó la identificación de hitos históricos de cada localidad y de forma didáctica se incentivó la asimilación y socialización de estos contenidos. Igualmente, el complemento de esta información inicial con el contraste realizado al interior del museo, permitió a los participantes crear relaciones que desde su contexto local y personal podían identificar como propias.</p> <p>Por otra parte, en la categoría de <i>consulta</i> las acciones realizadas corresponden al nivel de <i>atención al cliente o preocupación clientelista</i>, dado que no existió una consulta previa efectiva de las relaciones de los públicos con su entorno urbano y por lo mismo, se dificultó en algunos casos la identificación de los hechos históricos narrados durante las actividades.</p> <p>De otro lado, respecto al nivel de <i>participación</i>, el proyecto se ubica en la casilla de <i>asociación</i> considerando que el proceso de construcción de memoria tuvo lugar a partir de la socialización y el reconocimiento de las historias particulares como elementos fundamentales para la consolidación de la identidad y la puesta en valor del patrimonio.</p> <p>Finalmente, en la categoría de <i>empoderamiento</i>, el proyecto <i>Memorias de Barrio</i> configuró las relaciones de control entre museo y visitantes a partir de lo contemplado en el nivel de <i>control o poder confiado</i> teniendo en cuenta que el museo brindó a los participantes cierta libertad de acción y proposición pero no les concedió un control independiente ya que permanentemente estuvo direccionando el proceso de interacción y producción de conocimientos a partir de los dispositivos diseñados y de las estructuras planteadas en los guiones de los talleres.</p>

## [REFLEXIONES Y RECOMENDACIONES]

Articulando el objetivo del proyecto estudiado con las recomendaciones sobre el lugar y función de los museos en la comunidad, establecidas durante la 11<sup>o</sup> conferencia de la UNESCO en 1960, referidas a la influencia de los museos en sus lugares situados mediante la contribución al desarrollo de la vida intelectual y cultural de la población<sup>45</sup>, es evidente que el programa *Museo fuera del museo* y su subyacente estrategia *Memorias de Barrio* responden a estas sugerencias gracias a la creación de espacios propicios tanto para la construcción de vínculos entre vecinos y museo, como para el tejido de memoria colectiva.

Así mismo, si retomamos el concepto de *participación cultural discrecional* o *participación basada en opciones*<sup>46</sup>, establecido dentro de la dimensión de participación social de los indicadores UNESCO para la cultura y el desarrollo (2014), que según su definición contempla tanto el acceso a la vida cultural como la contribución a la misma, el Museo Nacional, que además se rige por los principios mencionados en el marco normativo dirigidos hacia el mismo propósito de garantizar el libre acceso a la cultura en igualdad de condiciones, es coherente al permitir que las comunidades a quienes representa dialoguen y fortalezcan el discurso histórico y patrimonial que está contenido en sus acervos.

En este sentido, *Memorias de Barrio* a pesar de no cumplir los objetivos esperados en términos de impacto, posibilitó que las dinámicas cotidianas de los participantes se involucraran con las historias propias del entorno en que se movilizan a diario independientemente de si habitaban o no cerca al museo. Por consiguiente, produjo una transformación en la forma de percibir el espacio urbano, rescatando la importancia de la abstracción sensorial como una forma alternativa de relacionarse con la ciudad, permitiendo con ello la fidelización de la asistencia de nuevos públicos que antes no tenían dentro de sus referentes cotidianos la visita al museo a pesar de transitar cerca de él.

Sin embargo, considerando que, como consecuencia de las dificultades surgidas a lo largo del proyecto, el propósito inicial de contribuir al reconocimiento del patrimonio y al

---

<sup>45</sup> UNESCO (1960). p.126.

<sup>46</sup> UNESCO (2014) p.85

fortalecimiento de la identidad y las memorias locales se vio limitado por varios factores que restringieron en cierta medida la capacidad de acción que pudo tener la propuesta educativa, destaco a continuación varias recomendaciones que a mi parecer contribuyen a la comprensión del problema y sirven como referencia para la formulación de próximas estrategias de participación con propósitos similares al caso evaluado.

En primer lugar, es evidente que los museos deben tener presente que para realizar el diseño de una propuesta de participación efectiva tienen que considerar varios aspectos en la fase previa a su planteamiento. Dentro de ellos como se reiteró en varias ocasiones se encuentran el estudio de públicos que sirve como herramienta de análisis de las expectativas y necesidades de las comunidades que serán parte del proceso así como de la realidad de su contexto. Este estudio hace referencia a las *investigaciones y evaluaciones relacionadas con la adquisición de conocimientos específicos de los públicos cautivos, potenciales o no públicos de los museos*<sup>47</sup>, y además, contribuye en gran medida a que la democratización cultural tenga lugar como resultado de la inclusión de los visitantes en la consolidación de las estrategias, garantizando que los vínculos entre museo y públicos se fortalezcan gracias a la producción de enfoques comunicativos que permiten mitigar la ausencia de información sobre los intereses y necesidades de las comunidades. Así mismo, este insumo es un ejercicio de reflexión, reconocimiento y evaluación de las labores que desempeñan los trabajadores de museos.

Por consiguiente, si evaluamos la ausencia de esta herramienta en *Memorias de Barrio*, es entendible que algunos de los participantes se sintieran desconectados durante el desarrollo de las actividades considerando que sus contextos eran ajenos a la memoria local que se estaba tratando de fortalecer. Claramente la búsqueda de cumplir una meta cuantitativa no aportó mucho a que este procedimiento se surtiera, sin embargo, obviando el detalle de los parámetros de cobertura previamente establecidos, cualquier museo, en calidad de institución democrática, debería estar en

---

<sup>47</sup> PEÑARETE, S (2017)

la capacidad de anteponer a cualquier aspecto los intereses de sus públicos, sobre todo al tratarse de iniciativas dirigidas a incentivar su participación y promover el fortalecimiento de su historia local. En palabras de Daniel Castro, actual director del Museo Nacional, cuando los visitantes no participan por lo menos parcialmente en el diseño de los programas educativos o de las exposiciones, y no sienten que sus intereses hayan sido tenidos en cuenta, su capacidad de negociación, socialización de experiencias e intercambio de saberes no se exterioriza ni se fortalece durante el proceso de desarrollo de las actividades<sup>48</sup>. Por lo tanto, es responsabilidad del museo aprovechar las particularidades del contexto específico de sus públicos para potencializar las acciones participativas que le permitan la producción de experiencias significativas. Y esto sin duda no puede lograrse sin un estudio de públicos.

*Respecto a la forma de plantear las actividades del proyecto, el museo puede empezar la planeación en un orden que no sea: 1- El museo propone el proyecto, 2- El museo busca la institución y 3- El museo aplica el proyecto y espera resultados. En vez de esto, el museo puede considerar y reconocer que a partir de la construcción de vínculos reales y cercanos con los barrios y sus habitantes, existe la posibilidad de formular actividades que le brinden resultados más específicos y efectivos. Aclarando que esto no podría generar un gran impacto en términos cuantitativos pero sí cualitativos.<sup>49</sup>*

De igual forma, es importante evaluar el desarrollo de las actividades para identificar los problemas que se presenten y diseñar estrategias que permitan corregirlos a tiempo para brindar una mejor atención. En el caso de *Memorias de Barrio* reitero que los diarios de campo desarrollados por los mediadores pudieron ser cruciales para el mejoramiento de las dificultades observadas. Un diario de campo es una fuente primaria y verídica que da cuenta en tiempo real de los inconvenientes identificados y sugiere métodos prácticos para mitigarlos o corregirlos. Lamentablemente el ritmo acelerado del caso estudiado impidió que los mediadores se sentaran a hacer una retroalimentación de sus observaciones y sobre estas realizar un plan de mejoramiento conjunto que fortaleciera en adelante los

---

<sup>48</sup> CASTRO, D. (2003). p.4.

<sup>49</sup> HOYOS, C. (2017). Anexo 2. Entrevista a Catalina Hoyos.

procesos de participación. No poder aprovechar información tan valiosa fue bastante desafortunado para el objetivo del proyecto.

Por otra parte, sobre la continuidad del programa, hay que considerar que en la gran mayoría de casos la sostenibilidad económica de las instituciones museales de naturaleza pública es limitada y el destino de los recursos debe priorizarse para el desarrollo de exposiciones, mantenimiento de colecciones, contratación de personal calificado, entre otros aspectos fundamentales que garantizan que la institución se mantenga a flote. Por lo tanto, los proyectos o iniciativas educativas de menor envergadura surgen generalmente gracias al patrocinio de la empresa privada del cual depende que estos continúen o no.

En el caso de *Memorias de Barrio*, el Museo Nacional aprovechó la oferta del apoyo económico en el momento y desarrolló el proyecto bajo los requerimientos que le fueron establecidos, sin embargo al finalizar el proceso los recursos no fueron renovados y por lo mismo el programa tuvo que culminar, perdiéndose la posibilidad de ampliar su trayectoria, fortalecer los lazos de comunidad entre sus participantes y la institución, e igualmente, la oportunidad de hacer circular la propuesta en otros sectores urbanos que atrajeran nuevos públicos y mostraran otra cara de la ciudad.

Una alternativa para posibilitar la continuidad de los proyectos es aprovechar el proceso de intercambio surgido durante las actividades para incentivar la construcción de alianzas entre los participantes, motivándolos a consolidar organizaciones comunitarias para promover la apropiación patrimonial –en este caso–. De esta forma el proyecto no estaría condicionado a la disponibilidad del recurso económico para seguir adelante, sino que sería sostenible gracias al interés de los mismos participantes quienes llevarían en adelante el control del proceso de construcción de memoria y se encargarían de replicar lo aprehendido en el museo en otros contextos, promoviendo así la puesta en valor del patrimonio. Esta es a mi parecer, la mejor forma de contribuir desde el museo a la construcción de identidad y así mismo, al empoderamiento cultural gracias a las herramientas brindadas a los públicos con la intención de despertar en ellos la iniciativa de promover en sus contextos particulares la apropiación de su herencia cultural.

Volviendo a la concepción del museo como plataforma de comunicación, diálogo y producción de experiencias pensadas a partir de las necesidades de sus comunidades, es preciso destacar la importancia de estimular desde el museo la *mirada deseante*<sup>50</sup> de los visitantes, proveyéndoles el poder de actuar como sujetos activos en el proceso de construcción de conocimiento, permitiéndoles expresar sus intereses y necesidades, y además, ser parte de los procesos de divulgación del patrimonio y fortalecimiento de la memoria.

De igual forma, pensando en los públicos como asociados, es necesario que desde la institución se garanticen las *condiciones propicias para obtener el apoyo de las comunidades*<sup>51</sup>, y para ello hay que elaborar estrategias que permitan la inclusión de, en términos de Alderoqui (2007), las diferentes *voces de los visitantes* a partir de la creación de estrategias de activación que presenten al museo como un ambiente atractivo que incentive la participación de los diversos públicos, visibilizando la heterogeneidad de sus voces en los discursos y productos patrimoniales, culturales e históricos que representan la memoria de su colectividad.

El museo es un espacio propicio para la construcción de comunidad entendida como *“el conjunto de ciudadanos con voz propia, redes, grupos sociales específicos y personas que comparten una pasión o un repertorio, y con las cuales se establecen relaciones constructivas y activas de generación de contenidos y participación social, en diversos espacios del museo”*<sup>52</sup> (Alderoqui 2017), sin embargo, es deseable que esta construcción tenga un impacto mayor y trascienda la infraestructura física que reprime el empoderamiento de los actores sociales y la creación de colectivos comunitarios, los cuales podrían llevar el eco de sus voces, impregnadas de los relatos y discursos patrimoniales, al ambiente real de sus contextos locales o regionales para convocar a otros ciudadanos o actores sociales a participar en el proceso de construcción de identidad.

---

<sup>50</sup> ALDEROQUI, S. (2017). p.101.

<sup>51</sup> ICOM (2013). p.11.

<sup>52</sup> ALDEROQUI (2017) p.109



Retomando la definición de participación brindada por Roger Hart (1993) que hace referencia a los *procesos de compartir las decisiones que afectan la vida propia y la vida de la comunidad en la cual se vive*<sup>53</sup>, destaco el rol social de los museos como facilitadores de la construcción de ese proceso, el cual puede enriquecerse creyendo en la capacidad de participación de los públicos como portadores de memoria, considerándoles colaboradores y *socios activos en la construcción de proyectos institucionales*<sup>54</sup> que si bien pueden originarse en el museo y tienen sentido gracias a la articulación con sus colecciones, también pueden transformarse en diálogos patrimoniales basados en las historias particulares de los colectivos como una forma de posibilitar la continuidad de proyectos liderados en asocio con los visitantes quienes podrían reproducir y fortificar la voz del museo, propagando en sus comunidades el vínculo de su historia con el patrimonio, y destacando la importancia de su apropiación y conservación.

Es indudable que el anterior planteamiento representa la utopía de la relación ideal entre públicos y museos, la concepción de un espacio en el que el enriquecimiento de saberes se dé en ambos sentidos y se fortifique con la colaboración de los visitantes actuando como extensores del discurso institucional. Sin embargo, considero que este anhelo puede materializarse a través de la práctica y la experiencia, ensayando y fallando, descartando procesos o fortaleciéndolos, explorando caminos alternativos en compañía de los públicos, diseñando con ellos mecanismos participativos, construyendo memoria colectivamente, y sobretodo, consolidando un sentimiento de confianza mutuo. No obstante, para este propósito hay que pensar en la formulación de políticas de participación que hagan de estos espacios una realidad, y que además permitan la simbiosis entre el saber experto y las memorias individuales o colectivas de los diversos públicos, siendo este un desafío más que implica hallar el método adecuado para posibilitar dicho encuentro.

---

<sup>53</sup> HART, R. (1993). p.5.

<sup>54</sup> ALDEROQUI (2017)

Como conclusión quisiera dejar abierta la reflexión sobre la función educativa de los museos, retomando el concepto de *museo polifónico*<sup>55</sup> acuñado por Alderoqui (2011), para referirme al museo como foro democrático en el que los canales de comunicación deben estar permanentemente prestos a recibir las voces de sus visitantes.

En un museo polifónico la participación activa de los públicos permite que estos se identifiquen con el museo y sus contenidos al ver reflejados sus intereses en ellos. La acumulación de sus voces conduce a la construcción de polifonías que representan la diversidad de culturas e intereses colectivos. Y es el eco de esas voces el que evidencia que la colectividad no es una masa uniforme y de fácil maleabilidad, sino que representa una heterogeneidad de historias, pensamientos, intereses y tradiciones, que en convivencia, conforman aquello llamado identidad.

El museo polifónico permite entonces que estas polifonías rompan sus límites físicos. El museo polifónico no tiene límites, va más allá de sus muros, se inserta en el eco.



---

<sup>55</sup> ALDEROQUI (2011) p.155.

## [ANEXOS]

### ANEXO 1

Entrevista realizada a Johana Galindo, monitora permanente del Museo Nacional de Colombia y Coordinadora del proyecto *Memorias de Barrio*.

**¿Cómo se articuló el proyecto *Memorias de Barrio* con los programas diseñados desde la División Educativa y Cultural?**

Se realizó enmarcado dentro del programa *Museo fuera del museo* en concordancia con la línea estratégica dirigida a atraer a las poblaciones vecinas del museo.

**Describe brevemente el proceso de consolidación del proyecto**

*Memorias de Barrio* pudo desarrollarse gracias a la alianza que existía años antes del surgimiento del proyecto con la Asociación Periferia, quienes se acercaron al Museo Nacional con el interés de articular con la institución las acciones que venían realizando de forma independiente con los vecinos de los barrios aledaños del museo. Gracias a ellos se produjo un vínculo con los vecinos de barrios como La Paz que con posterioridad sería aprovechado para el desarrollo de propuestas como *Pequeños Tesoros, Grandes Historias del Barrio La Paz* (2012) y *Memorias de Barrio* (2015), este último surgió de manera espontánea por petición de .Ecopetrol, empresa que destinó un apoyo económico al museo para la realización de un proyecto educativo con comunidad que debía ejecutarse máximo en tres meses. Por la premura del tiempo se replicaron las actividades realizadas con adultos mayores en *Pequeños Tesoros, Grandes Historias del Barrio La Paz* (2012) y adicionalmente se diseñaron dos talleres más para niños y jóvenes/adultos teniendo como base la metodología de las estrategias planteadas en el proyecto *Explorando Patrimonios* (2010) que realiza un taller fuera y otro dentro del museo.

**¿Qué dificultades tuvo el proyecto?**

Principalmente el nivel cobertura establecido para la ejecución, cien talleres para realizar en tres meses, lo que limitó el tiempo de atención, la retroalimentación final de la experiencia con los participantes, la investigación previa, y el afianzamiento de las relaciones entre mediadores y visitantes.

**¿Este limitante del tiempo permitió analizar el contexto poblacional con el que se iba a trabajar o se trabajó sobre experiencias previas?**

Sobre experiencias previas, como te comenté se tuvo en cuenta el antecedente de *Pequeños Tesoros, Grandes Historias del Barrio La Paz* (2012) y de lo que se había realizado en anteriores ocasiones con Suramericana.

**¿Considera que la forma de convocar a los públicos mediante instituciones ubicadas en las localidades elegidas fue una dificultad para el cumplimiento del objetivo inicial del proyecto, teniendo en cuenta que muchos de los asistentes de esas instituciones no habitaban en el sector?**

Ese fue un factor que no teníamos presupuestado pero que nos llevó a reflexionar sobre quién es vecino del museo, y sobre esto determinamos que las relaciones de vecindad del Museo Nacional son bastante particulares por la naturaleza del sector en que está ubicado, y que los vecinos son en su mayoría trabajadores de empresas o estudiantes de instituciones educativas cercanas al museo. Por lo mismo podría decirse que las relaciones de vecindad son transitorias según la actividad cotidiana de los públicos en el territorio circundante.

Por eso no lo veo tanto como una dificultad sino más como una decisión que se tomó al momento de ver el contexto de los grupos, se descubrió sobre la marcha y se aprovechó.

**¿Por qué *Memorias de Barrio* no tuvo continuidad?**

Cuando el patrocinador ofrece el apoyo para un proyecto se piensa en que si todo sale bien este puede continuar, pero eso es muy aleatorio. En el caso de *Memorias de Barrio* hubo un presupuesto que se quería destinar a esa función social y aprovechamos para realizar el proyecto, sin embargo nunca estuvo la seguridad de que este continuaría. Fue algo que se dio de forma coyuntural, se planteó el proyecto y se realizó, pero no se pensaba en su continuidad. Aunque eso depende mucho de cada proyecto, cada uno tiene una proyección diferente, como por ejemplo *Explorando Patrimonios* que actualmente se encuentra en su séptima vigencia y está pensado a largo plazo.

**¿Los resultados de este proyecto retroalimentaron otras iniciativas educativas?**

Sí, hay que tener en cuenta que somos una División Educativa y este no era nuestro único proyecto, toda la experiencia de *Memorias de Barrio* quedó en el área educativa para retomarlo en cualquier momento ya sea en *Explorando Patrimonios* o en cualquier otro proyecto de *Museo Fuera del Museo*. Si lo vemos desde esa perspectiva no hubo un corte real de la iniciativa, *Memorias de Barrio* es uno de muchos elementos que construyen y nutren la experiencia educativa del museo. En este sentido si nos preguntamos por qué el proyecto no continuó, podríamos responder que el proyecto sí ha seguido pero en otros escenarios, con otros públicos y otros mediadores.

**¿Los diarios de campo tuvieron retroalimentación?**

No, fue más un insumo que utilicé para que cada mediador recopilara las observaciones del proceso y fueron documentos paralelos al informe de gestión que se realizaba para los pagos que se realizaba por cada contractual. Más que realizar una retroalimentación yo los leía para ir tomando decisiones en el camino aunque eso no se vio reflejado en el informe final de ejecución que se entregó al patrocinador.

## ANEXO 2

Entrevista realizada a Catalina Hoyos, tallerista del proyecto *Memorias de Barrio*.

### **¿Cómo se vinculó al desarrollo del proyecto *Memorias de Barrio*?**

Luego de la planeación del contenido de las estrategias educativas que compondrían el proyecto, el equipo de investigación realizó la convocatoria de monitores y voluntarios, para hacer la respectiva socialización de la estructura de las actividades que se realizarían. Posteriormente se asignaron los diferentes grupos poblacionales en los que trabajaríamos para iniciar la configuración de las acciones a emprender por cada uno de nosotros.

### **¿Cómo fue el acercamiento con los grupos seleccionados?**

El proceso de ir a los barrios a trabajar con población de primera infancia consistía principalmente en prepararlos sensitivamente para la experiencia que tendrían en el museo, reflexionando sobre la relación de lo interno y lo externo para referirnos al espacio en que cada uno de los participantes y sus familias se moviliza, y a los elementos encontrados dentro y fuera de sus casas.

Con jóvenes y adultos se utilizó el juego *escalera* como dispositivo detonador de la experiencia formativa en la que a través del tablero se generaban preguntas relacionadas con la historia propia de los contextos urbanos específicos en donde se realizaban los talleres (localidades). Con esta población también resultó un poco complicado el desarrollo del taller porque algunos de los participantes no residían en el contexto urbano que enmarcaba las actividades y también porque en algunos casos los conocimientos sobre la memoria histórica local eran muy pocos y se perdía un poco el objetivo del juego. Caso contrario a lo sucedido con los adultos mayores con quienes funcionó muy bien el juego, pues su memoria sobre los referentes históricos de la ciudad son mucho más ricos, y la inquietud acerca de los diferentes hitos desarrollados mucho más grande.

Los talleres tuvieron como referente para su formulación, actividades que el museo ya había realizado con anterioridad en proyectos como *Explorando Patrimonios* y *Pequeños Tesoros Grandes Historias del Barrio La Paz*. En ambos se utilizó el dispositivo de una cajita que resultó ser muy útil para comunicar la idea del museo como contenedor de historias. En el caso de *Memorias de Barrio* se potencializó dicha idea destacando la importancia tanto del interior de la caja como el exterior de la misma, siendo este último la representación del contexto urbano (barrio) que rodea tanto al museo como al lugar en que habitamos. Lo de adentro representaba la experiencia de la casa y lo de afuera la experiencia del barrio.

### **¿Cómo fue el proceso de asimilación de las estrategias planteadas por el museo por parte de los participantes teniendo en cuenta que no hicieron parte de la formulación de los contenidos de los talleres? y ¿Qué ventajas y/o desventajas identificó?**

Con primera infancia fue bonito ver cómo los niños se emocionaban al recibir elementos que hacían parte del museo y al hacer parte de actividades en las que se sentían protagonistas.

Sin embargo, en cuanto dificultades, teniendo en cuenta que los monitores no están preparados para atender a primera infancia era fundamental el acompañamiento permanente de los profesores, quienes en algunos casos se ausentaban dificultando el desarrollo de los talleres ya que el tallerista además de su labor tenía que asumir el rol de profesor. Es importante resaltar que el papel del monitor es diferente al del profesor, ya que la iniciativa planteada no se tenía la intención de enseñar o impartir un conocimiento, sino de generar una experiencia de asimilación sensorial hacia el patrimonio.

Por otra parte, otro factor de dificultad fue el hecho de que la investigación previa funcionaba bien para los grupos de jóvenes y adultos mayores pero no para primera infancia. De esta manera, teniendo en cuenta el contenido complejo de la misma los talleristas apelamos a la experiencia sensorial de los niños para abordar el tema del patrimonio usando un lenguaje básico en el que las formas, texturas y sonidos propios de su contexto eran los referentes fundamentales en el proceso de comunicación. Hablarles de algo tan abstracto como el barrio o la ciudad resultó demasiado complejo, por eso llegamos a la conclusión de hablar sobre el museo y su patrimonio a partir de la experiencia táctil con los materiales de construcción de las edificaciones, las pinturas, objetos metálicos, artesanales, entre otros elementos que articulaban la exploración sensorial con el reconocimiento del patrimonio.

Otra desventaja que identificamos, fue que al ser un proyecto que por primera vez desde hacía mucho tiempo se insertaba en los barrios más cercanos al museo, se desconocieron algunos detalles importantes durante el proceso de consolidación del mismo, como el hecho de que quienes frecuentan estos sectores y laboran o se educan en las instituciones que convocó el museo –como método de cumplir la meta cuantitativa establecida por Ecopetrol (1200 beneficiarios)- no necesariamente residen allí, por lo tanto la efectividad de las acciones planteadas no fue la que se esperaba. Aunque este descubrimiento también pudo ser un factor positivo, ya que evidenció que esta ciudad al ser la capital del país es enorme y sus habitantes provienen de diversos contextos que le hacen más rica a nivel cultural.

Como ventaja destaco el diálogo que se produjo, considero que fue lo más importante y lo que más enriqueció la experiencia de los participantes y mi experiencia como monitora, para mí eso fue lo mejor, que a pesar de no contar con el recorrido profesional de un profesor en el desarrollo del proyecto pude identificar la forma de aproximarme a cada población, sin infantilizar la conversación, en el caso de primera infancia, y sin pensar que no me entendían.

**¿Hubo algún momento en el que alguno de los dispositivos diseñados para detonar la experiencia participativa no funcionara?**

Siempre funcionaron, pero hay que tener en cuenta que en cada grupo hay personas distintas que al hacer parte de instituciones convocadas por el museo, se sentían, de cierta manera, en la obligación de participar así su voluntad y/o interés fuera otro. En este sentido el monitor tiene que estar abierto a la posibilidad de que haya personas que no quieran participar, uno

---

es un lector de las personas y debe estar en la capacidad de identificar este tipo de dificultades y saberlas manejar, es necesario entender que el nivel de disposición de cada participante es diferente. A partir de esto, el monitor puede enfocar las dinámicas de aproximación para mediar entre quienes son más participativos y quienes no lo son tanto, brindándoles a todos la misma relevancia dentro del proceso.

**¿Se transformaron de alguna forma las dinámicas cotidianas de las poblaciones?**

Sí, en el caso de los niños, al ser una actividad realizada en un primer momento en los colegios, fue muy chévere porque ellos estaban a la expectativa de algo nuevo que rompía la estructura de sus clases. Esto pudimos aprovecharlo usando la emoción del descubrimiento de una novedad que en este caso abordaba el patrimonio desde una perspectiva diferente.

**Según Johana Galindo el tiempo de ejecución del proyecto significó un limitante en el desarrollo del mismo, ¿cómo percibió esta dificultad?**

Dicho periodo de ejecución (tres meses) tengo entendido que fue establecido desde el origen del recurso económico destinado para el desarrollo del proyecto, por lo tanto el museo tuvo que adherirse a esta exigencia y hacer desde su experiencia con comunidades lo mejor que pudo en el tiempo estipulado. Afortunadamente por el nivel de logística y gestión interinstitucional que la División Educativa se cumplió el objetivo, aunque se pudo haber aprovechado mejor la creación de vínculos con los participantes si el proceso de investigación sobre la existencia de grupos u organizaciones sociales o comunitarias propias de los barrios hubiera sido más extenso, esto, a mi parecer, pudo ser una forma de aproximación más efectiva de comunicar a los participantes los contenidos de la memoria local y su articulación con el patrimonio nacional, que desde el inicio fue el propósito del museo.

**¿Alguna sugerencia que le haya surgido durante su experiencia en el proyecto?**

En cuanto a la convocatoria de los participantes resalto la importancia de buscar un método más cercano de atracción, evitando un poco el llamado frío a través de instituciones en el que no se consideran las relaciones reales de las personas con el contexto que se quiere abordar. Para mí también es importante la observación previa de las comunidades para conocer sus necesidades y poder de esta manera diseñar estrategias efectivas de participación.

Respecto a la forma de plantear las actividades del proyecto, el museo puede empezar la planeación en un orden que no sea: 1- El museo propone el proyecto, 2- El museo busca la institución y 3- El museo aplica el proyecto y espera resultados. En vez de esto, el museo puede considerar y reconocer que a partir de la construcción de vínculos reales y cercanos con los barrios y sus habitantes, existe la posibilidad de formular actividades que le brinden resultados más específicos y efectivos. Aclarando que esto no podría generar un gran impacto en términos cuantitativos pero sí cualitativos

Sobre la continuidad, sería muy interesante que este proyecto hubiese continuado, pero siendo realista los recursos que muchas veces no son continuos condicionan la prolongación del mismo. Y además, considerando que la logística y gestión de un proyecto tan ambicioso como lo fue *Memorias de Barrio* fueron muy complejas en términos de seguros de transporte para los participantes y la creación de alianzas interinstitucionales, se necesitaría ampliar el número de coordinadores y monitores a cargo de su desarrollo, y asumir la responsabilidad de gestionar los permisos de cada participante, teniendo en cuenta que por la naturaleza pública del museo debe actuar a partir de las normativas; esto sin un soporte económico permanente es imposible.

Igualmente, siendo el Museo Nacional una institución cuya sostenibilidad depende de los recursos destinados anualmente por el Ministerio de Cultura, otra debilidad es que no cuenta con libertad para destinar dichos recursos para la ejecución de proyectos que deben gestionarse a partir del patrocinio de la empresa privada, y si estos patrocinios no son continuos los procesos deben culminar.

### **ANEXO 3**

Entrevista realizada a Catalina Delgado, tallerista e investigadora del proyecto *Memorias de Barrio*.

**Como parte del equipo de investigación del proyecto *Memorias de Barrio*, ¿podría describir brevemente cómo fue el proceso de formulación y diseño de estrategias?**

Teniendo definidos los grupos poblacionales del proyecto: infancia, adolescencia y tercera edad, se adaptó para el primer grupo el guion de una actividad que el museo había formulado con anterioridad para el proyecto *Explorando patrimonios* llamada *Museíto*, en la que a partir de una cajita se realizaba una actividad de exploración tanto en el contexto local (barrio o colegio) como al interior del museo. Para los otros dos grupos, se retomó un dispositivo realizado a partir del juego de la *escalera* que fue modificado para hablar en este caso del tema de patrimonio local, entonces se diseñó un tablero por cada localidad Chapinero, Teusaquillo y Santa Fe. Como insumos de investigación se consultaron libros como *La guía literaria de Bogotá* y *Un Museo a Cielo Abierto*, adicionalmente dentro del grupo de investigadores identificamos lugares que considerábamos importantes o reconocidos y consultamos bibliografía pertinente sobre cada uno de ellos. De esta manera, hacíamos una breve descripción del lugar, brindábamos algunos datos básicos de estos, y adicional a eso pensábamos en una pregunta para proponer en el juego.

**¿Se realizó un estudio de públicos previo a la definición de los grupos poblacionales a los que se dirigiría el proyecto?**

El museo ya tenía identificadas las actividades que funcionaban con los públicos elegidos y esto de cierta manera facilitó la formulación de las estrategias que compondrían el proyecto. Por ejemplo, los miembros de área educativa sabían que con la población de tercera edad era pertinente incentivar la rememoración de recuerdos a través de sus objetos personales. Por lo tanto no se hizo un estudio de públicos pero se retomaron estrategias que el museo ya



---

había comprobado que funcionaban. Además, si no estoy mal Ecopetrol estableció desde el inicio los grupos etarios a los que se dirigiría el proyecto

**¿Hubo proceso de evaluación durante el desarrollo del proyecto y/o al finalizar el mismo?**

Se hizo de una forma personal desde el trabajo de observación de cada monitor a través de los diarios de campo elaborados por nosotros y entregados al finalizar cada mes de labor, en ellos se evidenciaban las observaciones que teníamos sobre aspectos a fortalecer, sin embargo no hubo una retroalimentación conjunta sobre estos informes.

**¿Qué debilidades y fortalezas identificó?**

La dificultad principal fue que para la mayoría del público para el que estaba pensado la actividad que en un principio se suponía que era un público local, no lo era, por ejemplo, en los colegios de las localidades en las que trabajamos la mayoría de los niños vivían en una localidad diferente, por lo tanto no conocían el territorio como nosotros esperábamos y las expectativas del proyecto en cuanto a la valoración del territorio y la interacción con él se hizo bastante difícil. Con los grupos de tercera edad también en la mayoría de los casos cuando fuimos a las pensiones o instituciones con las que el museo tenía la alianza, tampoco pertenecían al barrio. Y a pesar de que fue interesante aprender sobre eso, el vínculo no era igual con una persona del barrio que con una persona externa, igual los talleres funcionaron porque los conceptos eran más amplios, entonces trataban otros temas como las técnicas del grabado.

Además, el hecho de que los talleres del proyecto fueran la adaptación de anteriores talleres pensados para otros objetivos, dificultó que estos se adaptaran al tema del patrimonio de los barrios, pues no se pensó en el contexto al que se dirigirían, sino que se adaptó dejando fuera varios aspectos relevantes de la temática de los barrios. De pronto si hubiéramos pensado en Bogotá en general hubiera sido más fácil, o haber adaptado los elementos de una forma más acertada porque el objetivo de llegar a la gente de los barrios se cumplió en un porcentaje menor.

El tiempo de ejecución y presupuesto también fueron limitantes para el desarrollo de un proceso de investigación profundo y diseñar nuevos materiales, y adicional a ello, la persona encargada de coordinar el proyecto estaba encargada también de realizar los talleres educativos del museo por lo que su disponibilidad de tiempo para coordinarnos y desarrollar los materiales fue escasa. En cuanto a la incidencia de la escasez del tiempo de ejecución del proyecto y los parámetros de beneficiarios establecidos por el patrocinador del proyecto, el objetivo de las estrategias realizadas se enfocó principalmente en el cumplimiento de una meta cuantitativa, impidiendo la retroalimentación durante el desarrollo que permitiera fortalecer el proceso.

La fortaleza que identifiqué fue la variedad de materiales que daban la opción al monitor de adaptar según la situación especial de cada caso.

**¿Cómo pudo haberse mitigado la dificultad relacionada con la procedencia de los públicos?**

En el caso de los juegos que eran tan específicos, de pronto hubiese sido útil haber contado con ayudas visuales que permitieran una facilidad en la identificación de los lugares a los que se refería el juego por parte de las personas que no pertenecían o habitaban en las localidades, de esta manera el tema de patrimonio local pudo haberse abordado de una manera más directa, porque hablar de algo abstracto era muy difícil.

**¿Qué tan participativo fue el rol de los visitantes?**

Con el juego hubo mucha interacción, generó la socialización de varias anécdotas que ampliaron el conocimiento de la historia local que era lo que queríamos, que el patrimonio se conociera y se valorara a partir de anécdotas. Con todo lo que fueran recuerdos y evocación de memorias sobre el barrio se generó bastante intercambio de información. Ya en la parte más práctica como en el taller de grabado, habían muchas personas que no conocían esa técnica y el interés en su aprendizaje los llevó a interesarse también en la historia que la contextualizaba, para ellos aplicar lo que habían visto con anterioridad durante el recorrido en las salas del museo era algo muy fascinante y les permitió adquirir nuevos aprendizajes.

**¿Cómo se transformó el propósito inicial del proyecto a lo largo de su ejecución?**

Considero que era bastante necesario realizar un estudio de públicos porque no fueron memorias de barrio, fueron talleres que sirvieron para vincular a la comunidad con el museo, y permitieron intercambiar anécdotas sobre la ciudad de una forma más amplia y no local como se había planteado. Por lo tanto la idea de creación de memorias de barrio y refuerzo sobre el patrimonio local no tomó forma porque nos encontramos con un público que claramente no era el que esperábamos

**El proyecto convocó a los participantes a través del vínculo con instituciones, teniendo en cuenta que la idea era dirigirse a habitantes de las localidades seleccionadas, ¿qué tan positivo o negativo considera que fue esta forma de convocarlos?**

Muchas de las instituciones ya estaban vinculadas con el museo de alguna u otra forma, hubo un público base que ya era beneficiario y había desarrollado actividades con el museo en otros talleres. Buscar nuevos públicos fue muy difícil, indagamos en directorios para convocar sobre todo a las personas de la tercera edad y llamar a centros recreativos, contactar con ellos fue muy difícil porque teníamos que ir y ofrecerles el servicio y no era seguro que nos dijeran que sí en un primer momento. Finalmente hicimos vínculos adicionales con instituciones como pensiones, centros recreativos como el club Cafam, jardines y centros de protección contra la violencia al que asistían principalmente mujeres.

Por lo tanto, considero que hay que elaborar una mejor estrategia de búsqueda para definir quién va a ser beneficiario de un proyecto tan específico como este, de hecho también pienso que sería más fácil plantear la actividad si el proceso de definición de los públicos se realiza con anterioridad a la planeación de los talleres porque se tienen en cuenta los contextos

reales de cada población. Por ejemplo, en el caso de las mujeres del centro de protección contra la violencia hubiera sido muy interesante haber diseñado estrategias específicamente para ellas, considerando las particularidades de su contexto, de esta manera con talleres más enfocados y dirigidos a una población menos numerosa pudo haberse brindado una mejor atención y haber logrado una mayor efectividad. Sin embargo esto se limita como mencionaba antes por la precariedad de la financiación y la escasez de tiempo de quienes coordinaron el proyecto.

#### **ANEXO 4**

Apartes de diarios de campo elaborados por Catalina Delgado –tallerista del proyecto *Memorias de Barrio*- durante el desarrollo de actividades dirigidas a la población de la Casa de Acogida-Teusaquillo:

##### ***“Teusaquillo - Casa de Acogida - 5 de Julio (taller fuera del Museo)***

*El 5 de Julio de 2015, asistimos a la Casa de Acogida ubicada en el Barrio Nicolás de Federmán ubicado en la localidad de Teusaquillo. Al taller asistimos: Johana Galindo (monitora permanente), Catalina Delgado (Tallerista), Oscar (voluntario) y Érica (Voluntaria).*

*En el taller participaron niños entre 2 y 9 años, mamás y profesoras de la casa y los talleres que se desarrollaron fueron: lectura de libro infantil y elaboración de las cajas mágicas. La Casa de Acogida nos colaboró con la ubicación de mesas y sillas en el jardín de la casa.*

*Después de ubicar a los participantes en el jardín, se realizó la lectura del libro infantil. Esta actividad llamó la atención de todos los niños, sin importar la diferencia de edad. Sin embargo debería considerarse la impresión de láminas más grandes ya que el libro es muy pequeño para que todos los niños lo puedan ver. La lectura permitió a los monitores interactuar con los niños y hacer preguntas alrededor de la memoria y los recuerdos que cada uno guarda.*

*Al terminar la actividad de lectura, se presentaron las cajas armables y los objetivos de la última actividad: dibujar dentro la caja el cuarto de cada uno y por fuera el barrio. Los niños más grandes y las mamás participaron en la actividad mientras los más pequeños jugaban con algunas piezas del museo. Es necesario resaltar en esta actividad la utilidad de alternar el collage con el dibujo ya que hace la actividad más interesante para los participantes. En el caso de los más pequeños se debería proponer otra actividad más fácil de realizar.*

*Aunque los participantes de la actividad eran madres y niños en situaciones vulnerables, los talleres se llevaron a cabo sin ninguna dificultad. Por parte de los monitores hubo un intento por no hacer referencia directa a sus situaciones anteriores o recuerdos tristes. El discurso se transformó en dibujar el su cuarto “ideal” y el barrio de sus sueños.*

*En el caso de las madres de los niños, estas participaron en el taller de forma individual, sin ayudar a sus niños; elaborando cada una su propia caja con su cuarto y su entorno ideal. Esta actividad también parece haber llamado su atención, ya que probablemente los permitió un momento de esparcimiento y relajación dentro de sus actividades.”*

##### ***“Museo Nacional - Casa de Acogida - 1ero de Agosto (taller dentro del Museo)***

*El 1ero de Agosto 2015, se realizó el taller “Museítos” dentro del Museo Nacional con el grupo de la “Casa de Acogida”. En el taller participaron 13 personas incluyendo bebés, niños de 6 a 7 años y adultos, entre ellos una mujer en silla de ruedas.*

*Antes de iniciar, se hizo la presentación del proyecto “Memorias de Barrio” y se introdujo la actividad que se iba a llevar en el museo. Seguido a esto se repartió el refrigerio y se dio paso al inicio del taller.*

*El primer paso fue la entrega de las cajitas y el papel transparente para acumular los objetos. Después, se inició el recorrido a través del Museo Nacional: la primera parada fue el jardín sur, donde se contó la historia de la cárcel y de las flores que estaban plantadas en el jardín, allí se entregaron las hojas secas. El segundo punto fue en medio de las estatuas de Simón Bolívar y Santander donde se habló de la fundación del Museo Nacional. El tercer punto fue en la colección de arqueología donde se observaron varias piezas de las diferentes tribus y se entregaron las vasijas en arcilla.*

*En el segundo piso se visitaron las salas de Platería, Miniaturas y República. Frente al cuadro de Policarpa Salavarrieta se entregó el lienzo. En el último piso, se visitó la celda modelo, las esculturas en madera (donde se entregó el bloque de madera), y la sala de arte contemporáneo presentando como última pieza la escultura de Feliza Burzstyn (entregando las piezas en Fomi). Antes de que el grupo saliera del museo, se hizo entrega de la piedra de la muralla para que se llevaran una parte del museo. Para finalizar, la monitora acompañó a los niños a subir al bus y se llenaron los formatos correspondientes.*

*Gracias a la ayuda de la pasante y a la baja cantidad de niños, el taller tuvo una mejor acogida que los anteriores. Hubo un mejor acompañamiento de los niños por parte de las monitoras, lo que aumentó el interés de los niños en las dos actividades que se desarrollaron. El grupo disfrutó mucho del taller y la mayoría de madres y niños conocieron por primera vez el museo nacional. Aunque el taller estaba pensado para niños, los adultos también disfrutaron de la actividad, probablemente porque no conocían el museo. El recorrido se hizo de acuerdo a lo que proponía la actividad, aunque hubo libertad para que los participantes exploraran los espacios del museo que les llamaran la atención.”*

## **ANEXO 5**

Solicitud y autorización de uso de fotografías relacionadas con el programa *Museo Fuera del Museo* y el proyecto *Memorias de Barrio* emitida a través de correo electrónico por Johana Galindo del Museo Nacional de Colombia

---

**De:** Estefanía Sánchez [mailto: [REDACTED]@gmail.com]  
**Enviado el:** martes, 03 de octubre de 2017 1:36 p. m.  
**Para:** María Andrea Izquierdo  
**Asunto:** Solicitud autorización de uso fotografías

Buenas tardes María Andrea,

El motivo de mi mensaje es solicitar autorización escrita para el uso de algunas fotografías que hicieron parte del proyecto *Memorias de Barrio* realizado por el Museo Nacional en el año 2015. Este material fotográfico es importante para la contextualización de mi trabajo de grado de maestría (Museología y Gestión del Patrimonio). Dichas imágenes hacen parte del informe final del proyecto que pude consultar gracias al aporte de Johana Galindo. Te lo envío adjunto para que puedas ver la naturaleza de las mismas.

Por lo tanto, quisiera que por favor me indicaras el procedimiento a seguir para hacer la petición según los parámetros establecidos por el Museo.

Muchas gracias.

Cordialmente,

Estefanía Sánchez Vivas

### **RE: Solicitud autorización de uso fotografías**

---

**Johana Marcela Galindo** < [REDACTED]@museonacional.gov.co>  
**Para:** Estefanía Sánchez < [REDACTED]@gmail.com>  
**CC:** María Andrea Izquierdo < [REDACTED]@museonacional.gov.co>

3 de octubre de 2017, 16:02

Hola Estefanía,

Gracias por el interés en el museo y en la División Educativa. Recibimos la solicitud y al tratarse de un documento de carácter académico no tendríamos problema, pero si se espera publicar este documento y circular las imágenes no podríamos publicar las fotografías que muestren rostros de los niños o de los adultos mayores participantes, pues no tenemos los consentimientos informados de estas personas.

Johana Galindo

División Educativa y Cultural

Museo Nacional de Colombia

Teléfono: +57 1 3816470 / Ext. 2184

---

**De:** María Andrea Izquierdo  
**Enviado el:** martes, 03 de octubre de 2017 3:13 p. m.  
**Para:** Johana Marcela Galindo  
**Asunto:** RV: Solicitud autorización de uso fotografías

## [BIBLIOGRAFÍA]

- ALDEROQUI, S. (2017). *Elogio a los visitantes*. En Museos y Visitantes: Ensayos sobre estudios de público en Argentina. Buenos Aires: Consejo Internacional de Museos (ICOM) Argentina. p. 95-119
- ALDEROQUI, S. (2011). *La educación en los museos*. De los objetos a los visitantes. Buenos Aires: Ed Paidós.
- ARNSTEIN, S. (1969) *A Ladder of Citizen Participation*. En Journal of the American Planning Association. Vol 35. No. 4. Julio. p. 216-224.USA.
- CASTAÑEDA, E. Y ESTRADA, M. (2012). *Lineamiento técnico de participación y ejercicio de la ciudadanía en la primera infancia*. Bogotá: Comisión Intersectorial para la Atención Integral de .Primera Infancia.
- DAVIDSON, S. (1998). *Spinning the wheel of empowerment*. In Planning, vol 1262, 3 April, p.14-15.
- DELOCHE, B. (1989). *Museologica. Contradictions et logique du musée*. Francia: Editions W.
- GLUSBERG, J. (1983). *Museos fríos y calientes*. Buenos Aires, República Argentina: Empresa Nacional de Telecomunicaciones, Gerencia de Relaciones Industriales, Complejo Cultural Museo de Telecomunicaciones.
- HART, R. (1993). *La participación de los niños*. Florence: UNICEF Innocenti Research Centre.
- HERNÁNDEZ, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Guijón: Trea.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.
- ICOM. (2013). *Código de deontología del ICOM para los museos*. París: ICOM.
- LÓPEZ, W. (2015). *Emma Araujo de Vallejo. Su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- MC LUHAN, M (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA (2015). *Informe final del proyecto Memorias de Barrio*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- REYES, M. (2008). *Los museos cotidianos: espacios de reflexión sobre ciudad, patrimonio y convivencia*. En Museos, Educación y Juventud: Memorias del Encuentro Regional de América Latina y el Caribe sobre Educación y Acción Cultural en el Museo CECA-ICOM, p. 84- 91. Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia. Colombia.
- ROSAS, A (s.f). Artículo *Del público al prosumidor. Nuevos retos para los estudios de consumo cultural* en Revista Entretextos, Universidad Iberoamericana de León. México.
- SÁNCHEZ, E. (2017). Entrevista a Johana Galindo. Sin publicar. Bogotá.
- SÁNCHEZ, E. (2017). Entrevista a Catalina Hoyos. Sin publicar. Bogotá.
- SÁNCHEZ, E. (2017). Entrevista a Catalina Delgado. Sin publicar. Bogotá.
- SCHMILCHUK, G. (2016) *Distintos conceptos de públicos y sus implicaciones*. Ponencia presentada en la mesa de debate de Museos, dialogar y transformar. México: INAH.
- SIMON, N. (2010). *The participatory museum*. California: Museum 2.0.
- UNESCO. (2014). *Indicadores de cultura para el desarrollo*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura - UNESCO.

## [REFERENCIAS VIRTUALES]

- ASAMBLEA GENERAL DE LAS NACIONES UNIDAS. (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Consultado el 6 de abril de 2017, en:  
[http://www.derechoshumanos.net/normativa/normas/1948-DeclaracionUniversal.htm?gclid=Cj0KEQjwuOHHBRDmvsHs8PukyIQBEiQAiEMW0NoqTW74ek60oW9TuEjtLXM5T2\\_pjb22V3ah-3-Y7TUaAtAG8P8HAQ](http://www.derechoshumanos.net/normativa/normas/1948-DeclaracionUniversal.htm?gclid=Cj0KEQjwuOHHBRDmvsHs8PukyIQBEiQAiEMW0NoqTW74ek60oW9TuEjtLXM5T2_pjb22V3ah-3-Y7TUaAtAG8P8HAQ)
- BANCO DE LA REPÚBLICA (s.f). *Artículos de la Constitución* / banrepcultural.org. (1991). Consultado el 7 de abril de 2017, en:  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/constitucion/participacion-ciudadana/articulos-relacionados>
- CASTRO, D. (2003). *Protagonistas de museo: niños, jóvenes y adultos en el desarrollo de proyectos pedagógicos y museográficos sobre el patrimonio arqueológico colombiano*. Boletín Museo del Oro No. 51. Ene-dic. Bogotá: Banco de la República. Consultado el 10 de agosto de 2017 en: <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA (1997). *Ley 397 de 1997*. (1997). Consultado el 7 de abril de 2017, en:  
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=337>
- ECOPETROL. (s.f). *Líneas de gestión social, educación y cultura, identidades culturales*. Consultado el 11 de agosto de 2017 en:  
<http://www.ecopetrol.com.co/wps/portal/es/ecopetrol-web/sociedad-y-comunidad/lineas-de-gestion-social/educacion-y-cultura/identidades-culturales>
- KARSTEN, A. (2012). *Models of Participation & Empowerment. Citizens, Youth, Online: A chase through the maze*, 2nd edition. Consultado el 02 de mayo de 2017 en:  
<http://www.youthpolicy.org/library/documents/a-potpourri-of-participation-models>
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. (s.f). *Museo fuera del museo*. Consultado el 11 de agosto de 2017 en:  
<http://www.museonacional.gov.co>
- MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA. (2012). *Pequeños tesoros, Grandes Historias*. Consultado el 11 de agosto de 2017 en:  
<http://www.pequenostesorosgrandeshistorias.wordpress.com>
- PEÑARETE, S. Y PROGRAMA FORTALECIMIENTO DE MUSEOS (2017). *Sonia Peñarete, antropóloga y magíster en Museología*. [Video online] Consultado el 5 de agosto de 2017 en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=d2\\_305l2U7Y&list=LLKJePIEYzFP6yDgsFLAxilw&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=d2_305l2U7Y&list=LLKJePIEYzFP6yDgsFLAxilw&index=8)
- RAE. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. 23ª edición. Real Academia Española. Madrid: Espasa. Versión en línea. Consultado el 05 de agosto de 2017 en: <http://dle.rae.es/>
- SIMON, N (2010) *The Participatory Museum*. Versión online. Consultado el 5 de mayo de 2017 en: <http://www.participatorymuseum.org/>
- UNESCO. (1960). *11º Reunión - Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Consultado el 7 de abril de 2017, en:  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114583s.pdf>
- UNESCO, & ICOM. (1972). *Declaración de la Mesa de Santiago de Chile*. Consultado el 6 de abril de 2017, en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4058766.pdf>





# INFORME DE PRÁCTICA

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente informe comprende el proceso de desarrollo del componente práctico realizado de forma simultánea en el Departamento de Red de Bibliotecas y la Unidad de Artes y Otras Colecciones del Banco de La República.

Allí, bajo la supervisión de Juan Manuel Duarte Rivera, Asesor de la Dirección de la Red, realicé un trabajo de índole investigativa que consistió en rescatar, complementar, estructurar y consolidar la información relativa a la vida y obra de diez artistas disímiles de quienes algunas de sus obras hacen parte de la Colección de Arte del Banco.

Dicha investigación tuvo el propósito de apoyar el enriquecimiento y la actualización de la información relacionada con la Colección de Arte., permitiéndome fortalecer mi formación profesional gracias al acercamiento realizado a procesos relacionados con la administración de colecciones.

## 2. Ficha técnica:



<b>Nombre de la institución:</b> Departamento Red de Bibliotecas Unidad de Artes y Otras Colecciones Banco de la República de Colombia		
<b>Dirección:</b> Cl. 11 No. 4-14, Bogotá-Colombia	<b>Teléfono:</b> (571) 3 43 12 02	<b>Página web:</b> <a href="http://banrepultural.org/blaa">banrepultural.org/blaa</a>
<b>Fecha de fundación:</b> 20 de febrero de 1958	<b>Nombre del director:</b> Efraín Riaño	
<b>Horario de atención al público:</b> Lunes a sábado de 8:00 a.m. a 8:00 p.m. Domingos de 8:00 a.m. a 4:00 p.m. No hay servicio los días festivos.		
<b>Tipo de institución</b> Persona jurídica de derecho público con autonomía administrativa		<b>Entidad a la que pertenece</b> Banco de la República de Colombia

### **3. Presentación de las áreas específicas en que se realizó el componente práctico**

El Departamento de red de Bibliotecas y la Unidad de Artes y Otras Colecciones forman parte de la Subgerencia Cultural del Banco de la República, dependencia responsable de *velar por el rescate, la preservación, el análisis, estudio y difusión del patrimonio cultural de los colombianos*. Así mismo, se encarga de promover el fortalecimiento del sentido de ciudadanía a través del desarrollo de cuatro líneas de acción: la Red de Bibliotecas, el Museo del Oro, la Unidad de Artes y Otras Colecciones, y la labor musical. Estas son continuamente enriquecidas gracias a la amplia oferta de programación cultural y académica que funciona como medio para su divulgación en los 29 centros culturales del Banco de la República en el país.

El desarrollo del presente componente práctico se realizó desde el Departamento de Red de Bibliotecas del Banco, dependencia que cuenta con tres funciones principales, a saber:

- 1. Conservar, documentar y gestionar las colecciones de la Red de Bibliotecas.*
- 2. Diseñar, planear e implementar los programas anuales y los servicios que ofrece la Red de Bibliotecas.*
- 3. Planear la programación musical de artistas internacionales y de jóvenes intérpretes a nivel nacional y desarrollar y evaluar la programación musical en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango.*

Por lo tanto, teniendo en cuenta la primera de estas funciones y el hecho de que el resultado del trabajo práctico estuvo dirigido al enriquecimiento de la Colección de Arte, este componente práctico también se desarrolló dentro de la línea de acción de la Unidad de Artes y otras Colecciones, área encargada principalmente de:

- 1. Conservar, documentar y gestionar las colecciones de arte, numismática, filatelia e instrumentos musicales.*
- 2. Realizar y coordinar el programa de exposiciones temporales, permanentes e itinerantes dentro de los objetivos del desarrollo de colecciones en las salas de arte del Banco.*

*3. Planear la programación musical de artistas internacionales y de jóvenes intérpretes a nivel nacional y desarrollar y evaluar la programación musical en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango.*<sup>56</sup>

La primera de estas funciones corresponde al marco institucional dentro del que se estructura, diseña y desarrolla el presente proyecto de investigación que desde la Red de Bibliotecas pretende rescatar, documentar y actualizarla información correspondiente a la Colección de Arte del Banco de la República.

#### **4. Organización y desarrollo del área específica**

*La Ley 31 de 1992 establece que el Banco está sujeto a un régimen legal propio. En consecuencia, la determinación de su organización, su estructura, sus funciones y atribuciones, y los contratos en que sea parte, se rigen exclusivamente por las normas contenidas en la Constitución Política, en la mencionada ley y en los Estatutos de la entidad (Decreto 2520 de 1993).*

*En concordancia con lo anterior los Estatutos establecen la estructura básica a través de la cual se ejerce la dirección y administración del Banco, conformada por la Junta Directiva, el Consejo de Administración, el Gerente General y los Gerentes Técnico y Ejecutivo y facultan a la Junta Directiva para determinar las funciones de las Gerencias Técnica y Ejecutiva y para aprobar la estructura organizacional básica no prevista en los Estatutos.*<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Banco de la República. (2016) p.24. <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/paginas/funciones-dependencias.pdf>

<sup>57</sup> Banco de la República (2016). <http://www.banrep.gov.co/es/el-banco/organigrama>

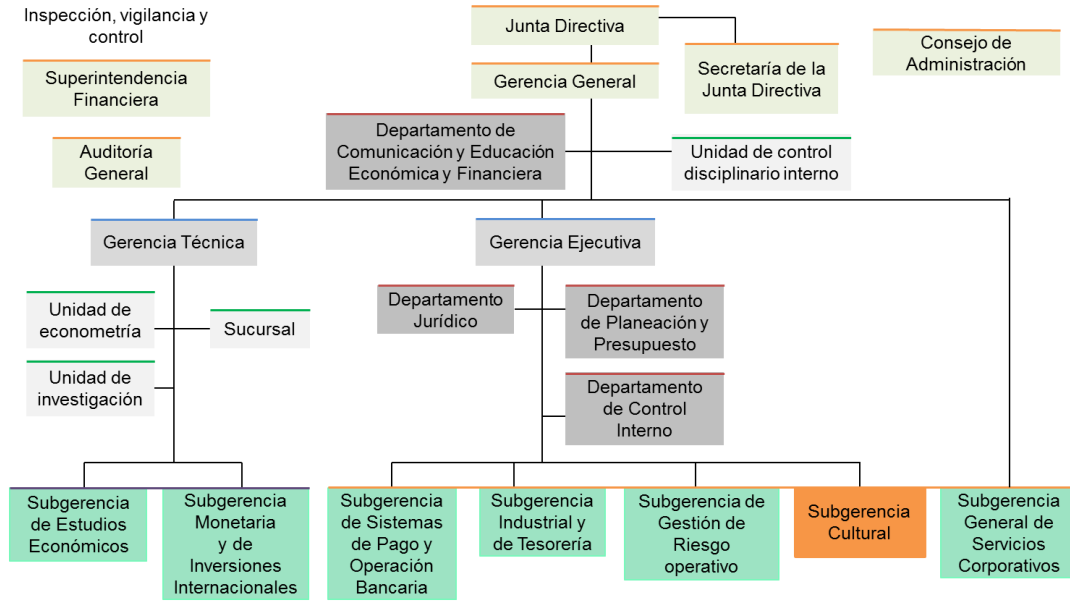


Ilustración 20 Organigrama Banco de La República

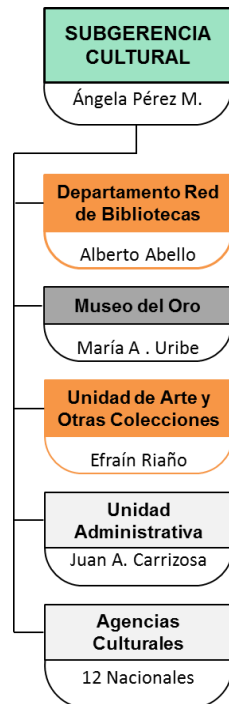


Ilustración 21 Organigrama Subgerencia Cultural

*La Red de Bibliotecas del Banco de la República está conformada por la Biblioteca Luis Ángel Arango y 20 bibliotecas más en las ciudades de Buenaventura, Cartagena, Florencia, Girardot, Honda, Ibagué, Ipiales, Leticia, Riohacha, Manizales, Neiva, Pasto, Pereira, Popayán, Quibdó, San Andrés, Santa Marta, Sincelejo, Tunja, y Valledupar. Además, cuenta con cinco centros de*

*documentación regional en Armenia, Cali, Cúcuta, Medellín y Montería, y con tres áreas de gestión cultural en Barranquilla, Bucaramanga y Villavicencio.*<sup>58</sup>

Por otra parte, la Unidad de Artes y otras colecciones está organizada de la siguiente manera:

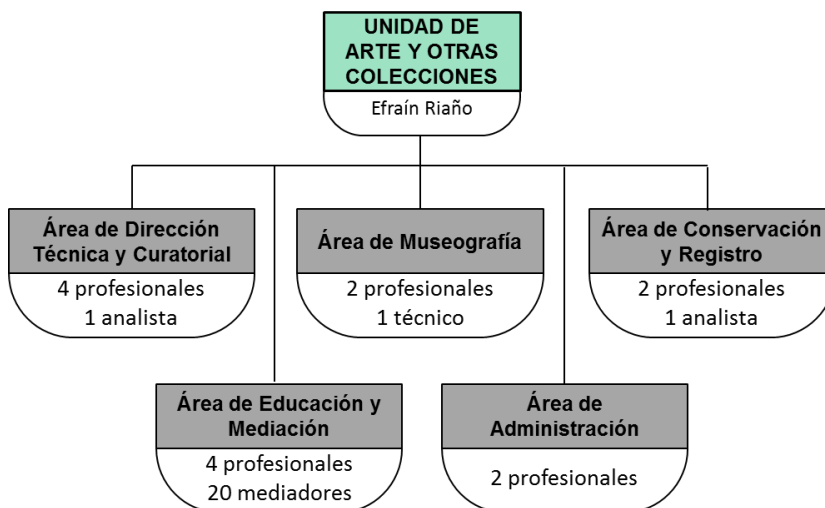


Ilustración 22 Organigrama Unidad de Artes y Otras Colecciones

#### 4.1 Presentación del equipo de trabajo

Durante en desarrollo del componente práctico conté con el apoyo de diferentes profesionales que estuvieron atentos a cualquier requerimiento relacionado con el trabajo investigativo. Aquellas personas fueron:

**Juan Manuel Duarte Rivera:** Asesor de la Dirección del Departamento de Red de Bibliotecas del Banco de la República, y asesor institucional del componente práctico.

**Irene Tobón Restrepo:** Funcionaria de la Sección de Divulgación de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

**Adriana Hernández Garzón y Jesús Benavides Erazo:** Analistas de atención al público de la Red de Bibliotecas del Banco de la República. Ambos se encuentran encargados de la gestión de los cubículos de investigadores en la jornada de la mañana y de la tarde correspondientemente.

<sup>58</sup> Banco de la República (s.f). <http://www.banrepcultural.org/blaa/informacion-general>

**Juan Agustín, Katia y Alexandra:** Funcionarios del área de Trámites y contratación, encargados de legalizar los trámites pertinentes relacionados con la autorización de uso de los productos investigativos realizados por investigadores y practicantes del Banco.

## 5. Descripción detallada de las actividades realizadas.

### 5.1 Etapa previa

A lo largo de este periodo se realizó la respectiva socialización del proyecto a desarrollar, las tareas por desempeñar y los parámetros que definirían el producto final. Adicionalmente, se llevaron a cabo acuerdos en términos de recursos técnicos necesitados y del tiempo destinado para el desarrollo del proyecto dentro y fuera de las instalaciones de la Biblioteca.

A continuación se realiza el desglose de los diferentes sucesos que se dieron de manera previa al desarrollo del trabajo práctico:

#### 27 de octubre de 2016

Juan Manuel Duarte convoca a los interesados en realizar la práctica en la Red de Bibliotecas del Banco de La República - Catalina Delgado, Mariana Avella, Alejandro Lozano y Felipe Suárez - a una reunión con el propósito de entrevistarnos y hacer la presentación del proyecto. El trabajo consistía en realizar la consolidación de las biografías de 139 artistas pertenecientes a la Colección de Arte del Banco de La República. En esta ocasión se presentó la primera versión del formato que en un principio sería la guía para el desarrollo de las biografías.

<b>Nombre</b>	Nombres, apellidos, seudónimo
<b>Descripción</b>	1 párrafo
<b>Nacimiento</b>	País, ciudad, fecha, nacionalidad/es
<b>Fallecimiento</b>	País, ciudad, fecha
<b>Familia</b>	Esposo/a, hijos y padres
<b>Educación</b>	Primaria, bachillerato, profesionales, ocupación
<b>Biografía</b>	Infancia, juventud, adultez, vejez, muerte
<b>Vida profesional</b>	Inicios, consagración, estilo y técnicas, obras o logros
<b>Cronología</b>	Año por año
<b>Bibliografía</b>	Referencias bibliográficas
<b>Referencias</b>	Citas dentro del texto y enlaces externos

Tabla 1 Primera versión del formato guía

Al final de la sesión, se acuerdan de manera tentativa 500 palabras por biografía y convenimos entre todos iniciar el trabajo a mediados del mes de noviembre. También, acordamos realizar colectivamente la distribución de los artistas mediante un consenso según intereses propios, destinando 28 artistas para cada uno.

### 3 al 9 noviembre de 2016:

En compañía de mis compañeros de práctica, realizamos la distribución de los artistas teniendo en cuenta nuestros gustos, se hicieron concesiones en algunos que coincidieron y finalmente la adjudicación se dio de la siguiente manera:

<b>Catalina</b>	28
<b>Mariana</b>	28
<b>Alejandro</b>	28
<b>Felipe</b>	27
<b>Estefanía</b>	28
<b>Total</b>	139 artistas

Tabla 2 Distribución inicial artistas

La tabla con la distribución convenida por los practicantes fue enviada a Juan Manuel mediante correo electrónico, en esa ocasión también le adjuntamos una tabla con la disponibilidad semanal y los requerimientos técnicos y locativos que cada quien requería para el desarrollo de su trabajo.

	<b>LUN</b>	<b>MAR</b>	<b>MIE</b>	<b>JUE</b>	<b>Requerimientos</b>
<b>CATALINA</b>		AM		AM	Sala y PC
<b>MARIANA</b>				AM/PM	Sala y PC
<b>ALEJANDRO</b>	AM/PM				Sala y PC
<b>FELIPE</b>		AM		AM	Ninguno
<b>ESTEFANÍA</b>			AM	AM	Sala y PC

Tabla 3 Primer acuerdo sobre disponibilidad horaria y requerimientos

#### Convenciones

AM: Mañana PM: Tarde

Adicionalmente, le especificamos en el cuerpo del mensaje que por las obligaciones académicas de final de semestre iniciaríamos la práctica a partir del lunes 5 de diciembre y además, establecimos cuatro etapas de entrega, programando la entrega final para el viernes 27 de enero 2017:

<b>ENTREGA INICIAL</b>	10 primeras biografías para proceso de revisión de estructura, redacción y estilo.
<b>SEGUNDA ENTREGA</b>	20 biografías, las 10 primeras corregidas y 10 más para revisión.
<b>TERCERA ENTREGA</b>	28 biografías, 20 corregidas y 8 para revisión.
<b>ENTREGA FINAL</b>	28 biografías completas con correcciones.

Tabla 4 Etapas de entregas

## 2 de diciembre de 2016

Una semana previa al inicio de la práctica, Juan Manuel nos convocó a una nueva reunión, en esta ocasión estuvo presente Irene Tobón Restrepo encargada de los registros en la plataforma virtual. Irene nos presentó y explicó el nuevo formato que sería la guía para la realización de las biografías, era una segunda versión del inicial con modificaciones que lo hacían mucho más concreto y práctico para el desarrollo de las biografías. Conjuntamente acordamos que este sería el modelo estándar de trabajo y además, se especificó nuevamente que la extensión mínima requerida era de 500 palabras por biografía. La metodología de investigación y de selección de información quedaron a libertad de cada estudiante.

<b>Nombre:</b> Nombres, Apellidos, Seudónimo (si aplica).
<b>Descripción breve:</b> (Abstract) -1 párrafo-
<b>Nacimiento:</b> País, Ciudad, Fecha, Nacionalidad(es).
<b>Fallecimiento:</b> País, Ciudad, Fecha.
<b>Familia:</b> Parientes.
<b>Educación:</b> Inicios, formación, profesionales, ocupación.
<b>Biografía:</b> Cuerpo del texto biográfico
<b>Cronología:</b> Año por año, separados por punto y coma
<b>Bibliografía:</b> Pies de página.
<b>Referencias virtuales:</b> Título, URL.

Tabla 5 Versión definitiva del formato guía

Al finalizar la reunión, nos dirigimos hacia el área de investigadores de la Biblioteca Luís Ángel Arango ubicada en el segundo piso en la Sala de Colecciones Básicas, allí Juan Manuel nos presentó con Adriana Hernández Garzón, funcionaria encargada de asignar los espacios en la franja de la mañana a los investigadores que cuenten con autorización de la Biblioteca.





Ilustración 23 Cubículos para investigadores BLAA  
(Foto banrepcultural.org.)

En esta ocasión cada uno de nosotros mencionó nuevamente su disponibilidad, haciendo algunos ajustes sobre lo que se había acordado inicialmente, comprometiéndonos a asistir en los días y horarios definidos durante esta sesión. El horario que seleccioné fue en la franja de la mañana de 8am a 12pm los días martes y miércoles.

Adicionalmente, Adriana nos brindó información esencial para el desarrollo de nuestro trabajo dentro de las instalaciones del área de investigación. Nos proporcionó el usuario y clave de la cuenta para investigadores, abordó temas relacionados con restricciones para el uso de los espacios, y finalmente nos dio pautas acerca de las metodologías de búsqueda en el catálogo virtual de la biblioteca.

## 5.2 Desarrollo

Durante esta etapa, se realizó el levantamiento de la información a través de diferentes fuentes documentales como libros, artículos de revista y/o periódicos, material audiovisual, páginas web y archivos digitales. Posteriormente se llevó a cabo el proceso de verificación de datos cronológicos y se depuró información hasta contar con la necesaria para la redacción de las biografías teniendo en cuenta el formato establecido por la Biblioteca. Y finalmente se realizó una lectura general para identificar falencias y errores en la redacción, atendiendo también aspectos como la puntuación y ortografía. Acto seguido el texto fue enviado al supervisor para que

realizara la revisión y sugiriera las correcciones pertinentes. Los sucesos se detallan a continuación:

**Nota:** Los hechos se narran por semanas y no por sesiones teniendo en cuenta que el trabajo no presencial superó por mucho las horas establecidas por la Maestría (96 hrs) y por la Biblioteca (8 hrs semanales).

### **Semana del 5 al 11 de diciembre de 2016**

La primera semana de práctica la destiné a verificar la disponibilidad de material documental en la biblioteca sobre los primeros 10 artistas que me fueron asignados. De esta forma elaboré una lista de chequeo que me brindó un balance general sobre los artistas que más y menos información tenían, para realizar una indagación complementaria en páginas web.

De esta manera, haciendo uso de la cuenta de investigadores solicité en préstamo diferentes libros relacionados para definir cuáles contaban con la información más completa y de esta manera depurar hasta contar con los materiales más precisos; realizando así una pequeña reserva para el desarrollo del trabajo de investigación sobre los primeros artistas que iniciaría la semana siguiente. Paralelamente, desde mi casa realice la búsqueda complementaria en páginas web sobre aquellos artistas para los que el material de la biblioteca era escaso.

### **Semana 12 al 18 de diciembre de 2016**

Inicié con el primer artista, Angelino Medoro, quien contaba con poco material en los fondos de la biblioteca y cuya información cronológica no concordaba al comparar los materiales bibliográficos y las reseñas encontradas virtualmente. Esto implicó un trabajo detenido de búsqueda y verificación en el que por la fecha de desarrollo profesional y procedencia del artista hubo que dejar fechas como las de nacimiento y muerte como supuestas por hechos secundarios que daban idea de las fechas aproximadas. La consolidación de esta biografía tomó una semana durante la que trabajé de manera presencial en la biblioteca y desde mi residencia, contando con la

posibilidad de pedir en préstamo el material bibliográfico de la biblioteca para agilizar a distancia el proceso investigativo.

### **Semana del 19 al 23 de diciembre de 2016**

Durante la tercera semana de investigación me dediqué a consolidar la biografía de los dos siguientes artistas, Alberto Baraya y Bernardo Salcedo, de quienes se encontraba información fiel en el material de la biblioteca gracias a su reciente producción artística, sin embargo, tuvo que ser complementada porque no era muy amplia y en algunos casos se encontraba desactualizada. La verificación de datos como cronologías y curriculum vitae fue posible gracias a la consulta en páginas web que contaban con información completa y actualizada, de esta manera el proceso de investigación fue mucho más ágil en comparación con la anterior biografía, permitiéndome consolidar ambas reseñas aprovechando al máximo el tiempo desde casa, trabajando más de medio tiempo teniendo en cuenta que las 8 horas contempladas inicialmente no representaban ni la tercera parte del tiempo requerido para lograr un avance significativo en la investigación.

Por lo tanto, en este punto de la práctica realizamos una reunión entre los investigadores para evaluar el avance que cada uno llevaba hasta el momento y el tiempo real que nos estaba tomado la consolidación de cada biografía. Tras realizar un balance general, acordamos que por la magnitud de la investigación y la premura del tiempo realizaríamos las biografías que alcanzáramos a consolidar hasta la fecha de entrega final, pues de 25 biografías la mayoría llevábamos entre 2 y 3 a casi un mes de estar realizando la investigación.

### **Semana del 26 al 30 de diciembre de 2016**

Durante esta semana no realicé sesiones presenciales en la biblioteca debido al receso acordado previamente por las festividades navideñas, sin embargo, solicité libros en préstamo y continué trabajando desde mi lugar de residencia.

El turno esta vez fue para las biografías de Carlos Cruz Diez y Chuck Close, de quienes la información era amplia y certera, pero que igual que en el caso anterior necesitó

ser complementada por medios virtuales porque cronológicamente hacían falta algunos datos de los últimos años de actividad profesional.

Al finalizar la semana y tras un extenso proceso de selección de información logré consolidar una biografía completa -Cruz Diez- y avanzar en la segunda, dejando su finalización para inicios de enero de 2017.

### **Semana del 2 al 8 de enero de 2017**

Durante esta semana terminé la consolidación de la biografía de Chuck Close e inicié con la lectura y selección de la información correspondiente a la vida y obra de Fídolo Alfonso González Camargo. En esta ocasión, la información encontrada no era muy amplia y se limitaba a un único libro que narraba su historia y que coincidía con la que se encontraba disponible en medios virtuales. Por lo tanto me dediqué a extraer los hechos más relevantes y de esta manera realizar la reconstrucción de su biografía. Posteriormente avancé en el desarrollo de la biografía de Carlos Garaicoa de quien encontré alguna información en la biblioteca y fue complementada vía internet. Su extensa producción artística requirió de gran dedicación en la selección de los hechos más relevantes, motivo por el que la culminación de esta biografía quedó para la siguiente semana

### **Semana del 9 al 15 de enero de 2017**

Finalicé la consolidación de la biografía de Carlos Garaicoa y continué con la investigación sobre la vida y obra del artista Gabriel Orozco de quien la biblioteca conserva buena parte de bibliografía relacionada y actualizada. Tras el proceso de selección de la información obtenida en la biblioteca se realizó la verificación de los hechos y sucesos acontecidos durante los últimos años de su trabajo a través de su página web y artículos digitales recientemente publicados.

### **Semana del 16 al 22 de enero de 2017**

A una semana de finalizar el trabajo investigativo había logrado levantar y consolidar la información correspondiente a las biografías de 8 artistas. Durante esta semana logré terminar la biografía de Gabriel Silva quien a pesar de contar con escasa

información en medios bibliográficos, tiene a disposición una página web que me permitió complementar su biografía.

### **Semana del 23 al 29 de enero de 2017**

Durante la última semana de práctica me dediqué a realizar la recopilación de información de la vida y obra de Johanna Calle de quién la biblioteca cuenta con gran diversidad de información toda de gran relevancia. El proceso de selección me permitió definir las etapas claves de su vida personal y artística para a partir de ellas estructurar y desarrollar su biografía. Esto me permitió depurar información y agilizar el proceso de consolidación.

Para el final de la semana había logrado finalizar su biografía, siendo esta la décima y última terminada al finalizar el periodo de desarrollo del trabajo investigativo.

Es importante mencionar que a lo largo del proceso de investigación se realizó la entrega de las biografías que iban quedando consolidadas con el fin de recibir retroalimentación por parte del asesor, sin embargo no recibí comentarios ni correcciones en esta etapa.

### **5.3 Entrega**

En la fase final de componente práctico, se realizó un nuevo acuerdo sobre el número de biografías a entregar considerando la magnitud del tiempo necesitado.

Adicionalmente, se solicitó ser minuciosos en la revisión final y se estableció la fecha de entrega para verificación y envío de correcciones finales.

### **24 de enero de 2016**

Previo a la culminación del proceso de investigación, el supervisor del componente práctico en el Banco de La República Juan Manuel Duarte Rivera convocó a una reunión para evaluar el avance de cada uno durante los casi dos meses de trabajo investigativo. En esta ocasión los investigadores comentamos cómo se desarrolló el proceso de práctica e hicimos especial énfasis en la magnitud del tiempo requerido por biografía, mencionando que hasta el momento el avance general era entre 9 y 10 biografías, y que teniendo en cuenta el tiempo estipulado por la maestría el trabajo desbordaba las posibilidades del componente práctico. En consecuencia, se acordó la

entrega de 10 biografías como producto definitivo que pasarían por un filtro de correcciones. Para este propósito Juan Manuel solicitó enviar mediante correo electrónico el producto definitivo el cual debía haber sido sometido previamente a un proceso individual de revisión exhaustiva para entrar a revisión final.

### **30 de enero de 2017**

Se realizó el envío del documento final revisado a la espera de sugerencias. Las biografías enviadas corresponden a los artistas:

- |    |                  |     |                 |
|----|------------------|-----|-----------------|
| 1. | Alberto Baraya   | 7.  | Fídolo González |
| 2. | Angelino Medoro  | 8.  | Gabriel Orozco  |
| 3. | Bernardo Salcedo | 9.  | Gabriel Silva   |
| 4. | Carlos Cruz Diez | 10. | Johanna Calle   |
| 5. | Carlos Garaicoa  |     |                 |
| 6. | Chuck Close      |     |                 |

### **.4 Etapa pos-entrega**

Durante este periodo se realizaron cambios y recomendaciones tras la finalización del trabajo investigativo. En esta etapa se hizo una última entrega con correcciones atendiendo a las sugerencias del asesor, esperando la aprobación de los resultados por parte del comité especial de la Unidad de Artes y Otras Colecciones para autorizar la publicación en la página web.

### **8 de marzo de 2017**

Se recibieron las correcciones finales realizadas por Juan Manuel Duarte.

### **26 de marzo de 2017**

Tras el proceso de revisión se envió nuevamente el documento con las correcciones pertinentes realizadas.

### **19 de abril de 2017**

Se realizó una reunión informativa sobre el proceso de autorización de publicación del resultado de la investigación con el Área de Contratación y Trámite. En ella los encargados del área nos explicaron el procedimiento a seguir para autorizar el uso de nuestra investigación en los diferentes medios de la Subgerencia Cultural del Banco de La República. Adicionalmente, nos advirtieron sobre las responsabilidades que

---

tenemos atendiendo a las restricciones establecidas en la Ley de Derechos de Autor y mencionaron que cualquier inconveniente presentado es exclusiva responsabilidad del investigador.

Finalmente nos solicitaron revisar el formato de autorización de manejo de datos personales que debíamos firmar como procedimiento formal del Banco.

## **6. Comparación entre la teoría y la práctica real del área donde se desarrolló la actividad.**

Teniendo en cuenta el proceso de gestión de información desarrollado para la elaboración de este trabajo práctico se realiza a continuación un desglose de la organización de la información consultada para la investigación desplegada a través de recursos internos y externos a la Red de Bibliotecas del Banco de la República la cual cuenta con una serie de recursos físicos y virtuales que se encuentran permanentemente disponibles para sus usuarios. Dentro estos recursos se halla la colección documental conformada por libros, revistas, materiales audiovisuales (en diversos formatos), manuscritos, mapas y planos, archivos documentales y documentos digitales que pueden ser consultados a través del catálogo en línea (OPAC). La metodología implementada de forma individual para la consolidación de las diez biografías contempló principalmente la consulta de material bibliográfico y publicaciones periódicas disponibles en diferentes medios del fondo documental de la Biblioteca. Adicionalmente se realizó una búsqueda complementaria en fuentes externas como páginas web relacionadas con la vida y obra de los artistas seleccionados para el trabajo investigativo, los recursos que a continuación se relacionan-fueron el insumo fundamental para la materialización del mismo:

## Recursos de búsqueda ofrecidos por la biblioteca

### 1. Catálogo en línea de la Red de Bibliotecas

*El catálogo en línea (OPAC) de la Red de Bibliotecas incluye la información de los materiales documentales existentes en todas las colecciones, los cuales pueden ser solicitados desde cualquiera de los nodos.<sup>59</sup>*

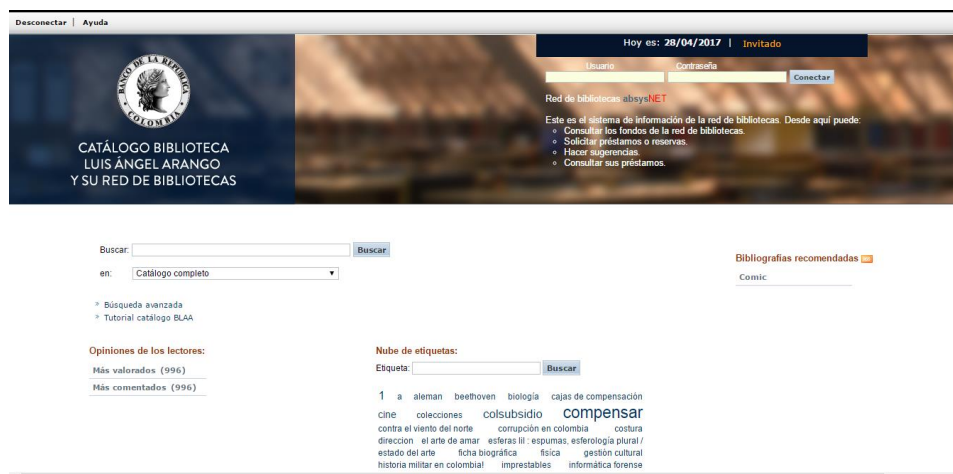


Ilustración 24 Catálogo en línea Red de Bibliotecas del Banco de la República

A través de esta herramienta pude categorizar las búsquedas gracias a la opción de búsqueda avanzada que permite refinar los resultados a partir de la combinación de palabras claves y la selección de criterios de búsqueda como: Título, autor, editorial, materia, colección, formato, fecha de publicación, país, número topográfico, número topográfico en revistas y periódicos, y lengua.

Adicionalmente, en el caso específico de información relacionada con la vida y obra de artistas, el catálogo me permitió realizar una búsqueda facetada que restringió los resultados a colecciones específicas, de esta manera la búsqueda se limitaba a contenidos relacionados con la palabra clave *nombre de artista* y el material disponible perteneciente bien fuera a la Colección de Arte del Banco o al área disciplinar de Artes y Humanidades.

<sup>59</sup> Banco de la república (s.f) <http://www.banrepcultural.org/blaa/informacion-general>



## Búsqueda Avanzada

Buscando en:

Cualquier campo

Autor

Editorial

Materia

Colección

Publicado entre

Lengua

País

Catálogo completo

Catálogo completo

Cajas Viajeras

**Colección Permanente de Artes Plásticas**

> Colección permanente de arte

Colección filatélica

> Colección filatélica

Colección numismática

> Colección numismática

Museos del Oro

> Armenia Museo del Oro

> Bogotá Museo del Oro

> Cali Museo del Oro

> Cartagena Museo del Oro

> Ipiales Museo del Oro

> Leticia Museo del Oro

> Manizales Museo del Oro

> Pasto Museo del Oro

> Santa Marta Museo del Oro

RBLAA

> Armenia

Ilustración 25 Búsqueda avanzada catálogo en línea

Para mayor facilidad este servicio cuenta con un tutorial disponible en línea que potencializa el proceso de navegación y también ofrece el acceso a inducciones personalizadas (previa reserva) para maximizar las posibilidades de esta herramienta.

## 2. Archivo vertical

Este recurso reúne varios tipos de material documental clasificado por artistas. Es un servicio al que sólo se puede acceder de forma presencial en la sala de Artes y Humanidades bajo la supervisión de los encargados teniendo en cuenta que el material de consulta es exclusivo y delicado. La catalogación de este archivo está realizada en un listado organizado alfabéticamente, sin embargo



Ilustración 26 Archivo vertical - Sala de Artes y Humanidades

presenta un pequeño inconveniente y es que no puede consultarse por un medio

diferente al físico, por lo tanto no es posible verificar previamente si se encuentra disponible material sobre el personaje requerido, y en caso de que así sea se debe prestar atención al número de referencia inscrito justo al lado del nombre, este es el número de catalogación de la carpeta que contiene el material necesitado y que hace parte del gran archivo vertical que pone a disposición artículos, recortes de prensa, biografías, entre otros documentos relacionados específicamente con artistas de procedencia nacional e internacional.

### 3. Hemeroteca

Esta sala de la biblioteca ofrece una *valiosa colección de publicaciones periódicas y seriadas como revistas, periódicos, informes, anuarios, índices, entre otros, de edición nacional e internacional en múltiples áreas del conocimiento y de diferentes épocas.*<sup>60</sup>

Allí pude obtener artículos y reseñas de exposiciones relacionados, que sirvieron como contextualización de varios eventos incluidos en las biografías.

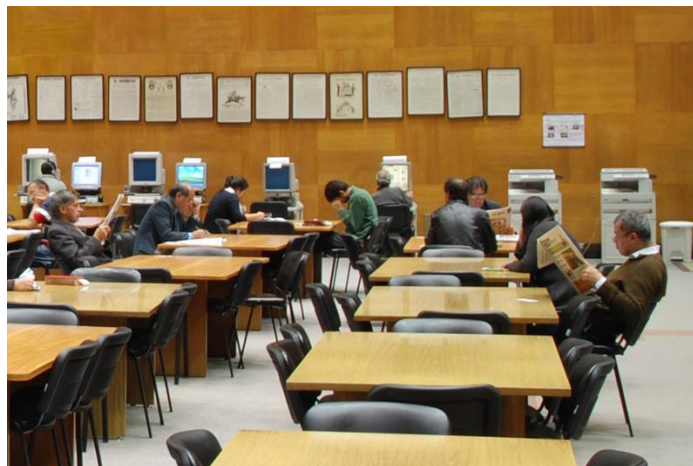


Ilustración 27 Hemeroteca - Biblioteca Luis Ángel Arango

### 4. Bases de datos especializadas

Adicionalmente, la página web de la biblioteca pone al servicio del público bases de datos con información especializada. Estas se encuentran agrupadas en dos categorías:

#### a. Bases de datos por suscripción:

Son bases de datos bibliográficos que se definen según su naturaleza disciplinar o de acuerdo a áreas específicas (Ciencias Políticas, Economía,

---

<sup>60</sup> Hemeroteca. (s.f). <http://www.banrepcultural.org/blaa/salas/hemeroteca>

Medicina, Educación, etc.). Las principales bases de datos especializadas exigen el pago de una suscripción para permitir el acceso a los textos completos. Sin embargo, la Biblioteca Luis Ángel Arango, para fortuna de su público académico, permite la consulta a todos sus usuarios en las terminales de la biblioteca o por los socios desde su casa a través de Internet, accediendo con el usuario y la contraseña de su cuenta personal. Estas herramientas pueden ofrecer contenidos de naturaleza científica, multidisciplinar o de interés general.



En el desarrollo de este trabajo, las bases especializadas fueron insumo importante para la consulta de publicaciones relacionadas con la producción artística de los personajes investigados.-

**b. Bases de datos de acceso abierto:**

*Son aquellas bases de datos que no restringen la consulta del texto completo de los recursos bibliográficos que tiene referenciados tales como libros, artículos, tesis, investigaciones, entre otros. El movimiento de Open Access busca dejar el libre acceso al conocimiento. Algunas de las bases de datos más conocidas en Latinoamérica son la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc) y la Scientific Electronic Library Online (SciELO).<sup>61</sup>*



<http://www.banrepcultural.org/blaa/bases-de-datos>

---

<sup>61</sup> Moreno, A., Linares, L., & Mejía, F. (2016).

Para este servicio la biblioteca ofrece también la posibilidad de solicitar una inducción personalizada con el fin de aprovechar al máximo las habilidades para el acceso, exploración y uso de las bases de datos. A diferencia del catálogo virtual de la biblioteca, estas herramientas permiten refinar las búsquedas gracias al uso de operadores booleanos u operadores lógicos, que básicamente son *palabras o símbolos que permiten conectar de forma lógica conceptos o grupos de términos para así ampliar, limitar o definir las búsquedas rápidamente*<sup>62</sup>.

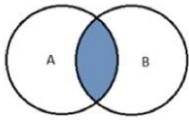
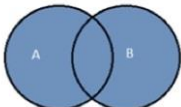
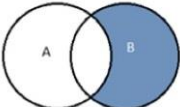
AND / Y	OR / O	NOT / NO
INTERSECCIÓN	UNIÓN	EXCLUSIÓN
 <p>A (turismo) AND B (Comunidad Valenciana)</p> <p>Turismo AND Comunidad Valenciana</p> <p>RESULTADO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Todos los términos empleados</li> <li>-Reduce</li> <li>-Concreta</li> </ul>	 <p>A (emigración) OR B (inmigración)</p> <p>Emigración OR Inmigración</p> <p>RESULTADO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Cualquiera de los términos</li> <li>-Amplia</li> </ul>	 <p>A (transporte urbano) NOT B (metro)</p> <p>Transporte urbano NOT metro</p> <p>RESULTADO</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Primer término</li> <li>-Negación del segundo</li> <li>-Elimina documentos no deseados</li> </ul>

Ilustración 28 Operadores booleanos  
(Imagen tomada de neoscientia.com)

## Recursos externos

La información complementaria fue recopilada en páginas web especializadas en arte fueran de instituciones como galerías, museo o fundaciones; o de páginas de dominio personal de los artistas investigados. En ellas tuve acceso a artículos relacionados con el desarrollo profesional, testimonios personales y a cronologías y curriculum vitae actualizados.

<sup>62</sup> [www.neoscientia.com/operadores-booleanos/](http://www.neoscientia.com/operadores-booleanos/)

## 7. Recomendaciones

- Para Juan Manuel Duarte Rivera -asesor institucional-, y la Red de Bibliotecas y la Unidad de Artes y Otras Colecciones, mejorar el canal de comunicación con los estudiantes que reciben como practicantes y facilitar la información necesaria para el desarrollo de sus informes o memorias de práctica.
- Para el comité de la maestría se recomienda estar más atentos al desarrollo de los procesos prácticos.
- Por otra parte, es necesario encontrar la forma de garantizar que el tiempo de práctica no exceda los límites establecidos por la maestría, para ello es recomendable elaborar un formato oficial que permita el control del mismo.

## 8. Presentación de los resultados

La presentación del trabajo investigativo se realizó a través de un documento digital en formato Word, acompañado de la tabulación de la misma información en un archivo Excel. En ambos productos se tuvieron en cuenta los parámetros convenidos inicialmente.

Presento a continuación una pequeña muestra gráfica que resume la información producto de la investigación realizada<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Nota: La investigación completa se encuentra disponible para su consulta en:  
<https://drive.google.com/file/d/0B6Y1Fx4eao7lRXNfXzNCNlJPYTQ/view?usp=sharing>

# ALBERTO BARAYA

1968  
ARTISTA - DOCENTE

Egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Con estudios de Maestría en Estética y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, y Especialista en Multimedia de la Universidad Complutense de Madrid.

**1997-  
2000**

MITIFICACIÓN  
ARTIFICIAL DE UNA  
PINTURA  
SERIE FOTOGRÁFICA



**2002 - 2012**

HERBARIO DE PLANTAS  
ARTIFICIALES  
COLECCIÓN DE EJEMPLARES DE  
PLANTAS ARTIFICIALES HECHAS EN  
PLÁSTICO Y TELA

**2005**

RÍO  
VÍDEO-  
DOCUMENTACIÓN  
REALIZADA A LO  
LARGO DE LOS RÍOS  
AMAZONAS Y  
PUTUMAYO



**2006**

PROYECTO ÁRBOL  
DE CAUCHO  
ALUDE A LA  
EXPLOTACIÓN DE  
LA SELVA EN LOS  
PERIODOS  
POSTCOLONIALES

Inicia su práctica profesional en 1992, abordando diferentes técnicas dentro de las que se destacan la fotografía, la pintura, el video y la instalación, con las que intenta generar discursos de reivindicación cultural mediante la investigación y el cuestionamiento de nociones como el conocimiento científico y los instrumentos que lo legitiman. Así mismo, aborda los conceptos de viaje, museo y exotismo, siendo este último un concepto clave para la lectura de la identidad de los ciudadanos de las naciones postcoloniales.



# ANGELINO MEDORO

1565 - 1631  
PINTOR

Fue una figura importante en el desarrollo del arte colonial en la Nueva Granada, como precursor del renacimiento, trajo elementos propios del manierismo que se replicarían posteriormente en el trabajo de artistas como Antonio Acero de la Cruz y Gaspar de Figueroa. Su trabajo más significativo lo realizó en el periodo de 1588 y 1600 en Santafé y Tunja.

## 1588

LLEGÓ A SANTAFÉ DE BOGOTÁ, EN DONDE SE LE APELLIDÓ "EL ROMANO"



## 1589

VIAJÓ A TUNJA EN DONDE SE LE ENCOMENDÓ LA DECORACIÓN DE LA FAMOSA CAPILLA DE LOS MANCIPES



## 1599

TRABAJÓ EN CALI PARA EL CONVENTO DE FRANCISCANOS DEL NUEVO REINO DE GRANADA



## 1618

FUE EL PRIMERO EN PINTAR UN RETRATO MORTUORIO DE SANTA ROSA DE LIMA



Dentro de su producción artística es importante destacar que fue introductor de elementos propios del manierismo en el arte colonial colombiano, elementos que se replicarán en el trabajo de artistas como Antonio Acero de la Cruz y Gaspar Figueroa. Además, fue una figura esencial para el conocimiento de las técnicas renacentistas italianas que tanto auge tuvieron en Europa durante los siglos XVI y XVII.

# BERNARDO SALCEDO

1939 - 2007  
ARTISTA Y ESCRITOR

Artista plástico y escritor bogotano, su obra se destaca por ser responsable de cambios trascendentales en la concepción del arte colombiano. Piezas como Hectárea de Heno obligaron a replantear las concepciones tradicionales del arte en Colombia, incluso de la modernidad. Como escritor se dedicó a la redacción de crítica para algunos diarios del país

## 1965

REALIZA SU PRIMERA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ



## 1970

EN LA II BIENAL DE ARTE DE COLTEJER RECIBE LA PRIMERA MENCIÓN HONORÍFICA POR *HECTÁREA DE HENO*, SIENDO ESTE UN HITO IMPORTANTE EN SU CARRERA POR SU SIGNIFICACIÓN EN EL ARTE COLOMBIANO

## 1994

COLCULTURA LO SELECCIONA PARA REPRESENTAR A COLOMBIA EN LA BIENAL DE SÃO PAULO, BRASIL



## 1999-2001

SE REALIZAN SUS DOS ÚLTIMAS EXPOSICIONES RETROSPECTIVAS. LA PRIMERA EN EL CENTRO COLOMBO AMERICANO DE BUCARAMANGA Y LA SEGUNDA EN LA BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO DE BOGOTÁ

Inició sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia en 1959, dentro de la que se desempeñó como monitor de Fernando Martínez Sanabria desde 1960 hasta culminar su carrera en 1965. Martínez será quien lo incite a introducirse en el mundo del arte al relacionarlo con Marta Traba, quien con posterioridad fuera la primera en ofrecer interpretaciones sobre sus collages y ensamblajes.



# CARLOS CRUZ DIEZ

1923  
PINTOR, PROFESOR

Es considerado una de las figuras más representativas del arte cinético en Latinoamérica y del arte óptico internacional. Define sus investigaciones y propuestas como "Arte del Movimiento y Espacio Reales". Sus reflexiones plásticas entorno al color han demostrado que la percepción del fenómeno cromático no está asociada a la forma

## 1947

REALIZA SU PRIMERA EXHIBICIÓN INDIVIDUAL EN EL INSTITUTO VENEZOLANO-AMERICANO EN CARACAS.



## 1959

REALIZA SU PRIMERA OBRA DE COLOR ADITIVO Y SU PRIMERA FISCICROMÍA, PARA ENTONCES SU GAMA DE COLOR ESTABA REDUCIDA A CUATRO COLORES: ROJO, VERDE, BLANCO Y NEGRO.

## 1974

SU OBRA AMBIENTACIÓN DE COLOR ADITIVO ES INSTALADA EN EL PASILLO CENTRAL DEL AEROPUERTO INTERNACIONAL SIMÓN BOLÍVAR DE CARACAS. LA PIEZA OCUPÓ 2.608 METROS CUADRADOS.



## 1997

ES NOMBRADO COMO PRESIDENTE Y MIEMBRO DEL CONSEJO SUPERIOR DE LA FUNDACIÓN MUSEO DE LA ESTAMPA Y DEL DISEÑO CARLOS CRUZ-DIEZ

*"En los últimos cincuenta años he insistido en llevar el color al espacio, sin soporte y sin anécdota, revelándolo en su ambigüedad, el color como circunstancia efímera, el color en continua mutación creando realidades autónomas. El espectador descubre que puede crear y hacer desaparecer el color con sus propios medios perceptivos, el color como una experiencia vital".*

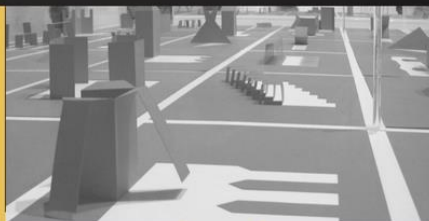
# CARLOS GARAICOA

1967  
ARTISTA PLÁSTICO, FOTÓGRAFO

Artista formado autodidácticamente desde su juventud. Su obra aborda técnicas como la instalación, el dibujo, el cine, la fotografía, y la escultura, medios de los que hace uso para realizar exploraciones dirigidas principalmente al análisis y reconocimiento del contexto urbano, aplicado a ciudades como La Habana, Nueva York, Madrid, entre otras.

## 1982

INICIÓ ESTUDIOS DE TERMODINÁMICA EN EL INSTITUTO TÉCNICO ENERGÉTICO HERMANOS GÓMEZ, DISCIPLINA QUE ABANDONÓ CON POSTERIORIDAD.



## 1989 - 1994

CURSA ESTUDIOS DE PINTURA EN EL INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE DE CUBA (ISA)



## 1984

SIENDO TODAVÍA ESTUDIANTE PARTICIPÓ EN LA PRIMERA BIENAL DE LA HABANA, A LA QUE LE SIGUIERON LAS DE 1997 Y 2003



## 2005

FUE INVITADO A LAS BIENALES DE MOSCÚ, SHARJAH Y VENECIA.



*“Es el verbo que define mi pensamiento. Soy un urbanita que defiende la ciudad como nuestro ecosistema inmediato, al que hay que defender ante todo. La ciudad es un hipertexto que contiene todas las preguntas y contiene todas las respuestas a los problemas de la sociedad contemporánea”*



# CHUCK CLOSE

1940  
PINTOR, FOTÓGRAFO, PROFESOR

Artista contemporáneo que a pesar de su dislexia encontró en el arte una forma de potenciar sus habilidades.

Tras recibir su título de maestría en Bellas Artes en la Universidad de Yale (1964) Chuck se convierte en el primer artista estadounidense en trabajar el fotorrealismo en gran formato, creando una innovadora forma de representación incorporando técnicas como la fotografía y la pintura.

1962-  
1964

REALIZA ESTUDIOS DE LICENCIATURA EN ARTES EN LA LA UNIVERSIDAD DE WASHINGTON, Y OBTIENE TÍTULO DE MAESTRÍA EN BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD DE YALE



1968

ELABORA EL PRIMER CUADRO EN LA TÉCNICA 'KNITTING', EL PROCESO DE REALIZACIÓN LE TOMÓ 4 MESES Y SE LLAMÓ *BIG SELF-PORTRAIT* 2,73 X 2,12 M

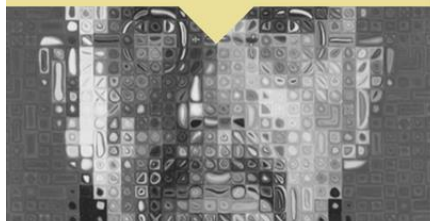
1988

SUFRE UNA PARÁLISIS QUE LO DEJARÍA PARAPLÉJICO. SIN EMBARGO CONTINUÓ PINTANDO CON UN MÉTODO MENOS PRECISO.



2007

LA DIRECTORA MARION CAJORI REALIZÓ UN DOCUMENTAL SOBRE SU VIDA LLAMADO *CHUCK CLOSE: A PORTRAIT IN PROGRESS*.



Chuck Close ha expandido a lo largo de su carrera la noción de retrato a través de diversas técnicas de dibujo y pintura, usando herramientas como grafito, tinta, pastel, acuarela, crayones, impresión de huellas digitales, grabado en linóleo y madera, serigrafía, collage, daguerrotipos, entre otros medios que posibilitan una exploración bastante amplia y alternativa del fotorrealismo.

# FÍDOLO ALFONSO GONZÁLEZ

1883 - 1942  
PINTOR

Fídolo González nace el 20 de septiembre de 1883 en la ciudad de Bogotá, hijo menor del abogado Fídolo González Linero e Isabel Camargo Escobar, quien tras enviudar se hizo cargo de sus seis hijos Joaquín, Eduardo, Felipe, Tulia, Luisa y Fídolo.

González Camargo fue uno de los mejores dibujantes de su época. Sus temas preferidos fueron los costumbristas, los retratos y los paisajes.

## 1902

INGRESA A LA ESCUELA DE BELLAS ARTES,



## 1910

PARTICIPA EN LA EXPOSICIÓN EL CENTENARIO CON SUS OBRAS: "PAISAJE" Y "LA PODA". RECIBE MENCIÓN DE HONOR POR "LA PODA". ES NOMBRADO DIRECTOR ARTÍSTICO DEL SEMANARIO "EL GRÁFICO"

## 1921-1925

FALLECEN SU MADRE Y SU HERMANA TULIA, 1925 SUFRE UN ATAQUE NERVIOSO Y ES RECLUIDO EN EL MANICOMIO DE SIBATÉ



## 1929

UNA SELECCIÓN DE SUS DIBUJOS Y PINTURAS PARTICIPA EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA, RECIBE MEDALLA DE ORO DE SEGUNDA CLASE

Durante su infancia estuvo en constante contacto con el ambiente cultural propio de la sociedad santafereña de la época. Al ser el menor de los hijos y tras la temprana pérdida de su padre, fue excesivamente protegido por su madre y hermanos quienes volcaron toda su atención en él, especialmente Luisa, quien se convirtió en su compañera inseparable hasta su fallecimiento.



# GABRIEL OROZCO

1962  
ARTISTA PLÁSTICO

Artista contemporáneo mexicano egresado de la Universidad Autónoma de México. Durante su carrera se ha dedicado a viajar por el mundo, trabajando y enriqueciendo el lenguaje plástico de sus propuestas, logrando así la integración de una increíble diversidad formal en donde los materiales, que pueden ir desde una caja de zapatos vacía hasta un esqueleto de ballena, se encuentran siempre supeditados a la expresión de un concepto.

## 90's

A COMIENZOS DE DÉCADA SU OBRA EMPIEZA A DESTACARSE INTERNACIONALMENTE POR LA EXPLORACIÓN DEL DIBUJO, LA FOTOGRAFÍA, LA ESCULTURA Y LA INSTALACIÓN.

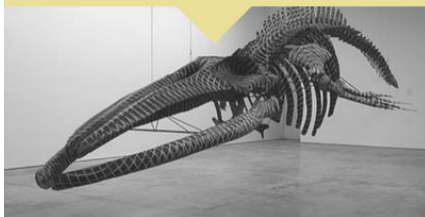


## 1987 - 1992

DIRIGE EL TALLER DE LOS VIERNES REALIZADO EN SU CASA EN TLALPAN, ESTE SE CONVIRTIÓ EN UN LUGAR DE DISCUSIÓN, DE ENCUENTRO Y PRODUCCIÓN DE ARTE

## 2003

FUE CURADOR DE LA EXPOSICIÓN COLECTIVA *IL QUOTIDIANO ALTERATO* QUE SE PRESENTÓ EN LA 50 BIENAL DE VENEZIA



## 2005

PARTICIPÓ EN LA CÁTEDRA LATINOAMERICANA JULIO CORTÁZAR DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA.

Desde el inicio de su carrera ha llevado un estilo de vida nómada que se ve fuertemente reflejado en su trabajo, su rol como artista migrante le ha llevado a crear obras en diferentes lugares, haciendo énfasis en el carácter de movilidad y universalidad de un trabajo realizado al margen de las convenciones discursivas locales.

# GABRIEL SILVA RUBIO

1955  
ARTISTA - PUBLICISTA

Artista plástico bogotano. Su trabajo, de índole conceptual, aborda a partir de medios como la pintura y la escultura realidades subjetivas que le permiten explorar de manera poética el universo interior de su ser. Realizó estudios en publicidad y recibió formación en dibujo y pintura.

**1975-  
1978**

REALIZÓ ESTUDIOS  
EN PUBLICIDAD EN  
LA UNIVERSIDAD  
JORGE TADEO  
LOZANO



**1979 - 1980**

RECIBE FORMACIÓN EN DIBUJO Y  
PINTURA EN CAMDEM TOWN  
INSTITUTO DE ARTE, EN LONDRES,  
INGLATERRA

**1981-  
1982**

ESTUDIA GRABADO  
EN EL TALLER "LA  
TAILE DOUCE" EN  
PARÍS, FRANCIA



**2015**

SE REALIZA SU  
EXPOSICIÓN  
*ENSAYOS SOBRE  
JARDINERÍA Y  
PINTURA* EN EL  
ESPACIO ODEÓN  
EN BOGOTÁ

Durante su trayectoria de aproximadamente treinta años, se ha dedicado a crear piezas bidimensionales y tridimensionales en un lenguaje conceptual que puede resultar ajeno o distante al observador por los elementos que componen la estructura de sus obras.



# JOHANNA CALLE

1965  
ARTISTA PLÁSTICA



Nace en la Ciudad de Bogotá, Colombia en 1965. Realizó estudios en Bellas Artes en la Universidad de los Andes de Bogotá, adicionalmente, cuenta con estudios de maestría en Artes Plásticas en el Chelsea College of Art en Londres, Inglaterra.

**1984-  
1993**

REALIZA ESTUDIOS EN BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES Y OBTIENE TÍTULO DE MAGÍSTER EN ARTES PLÁSTICAS DEL CHELSEA COLLEGE OF ART, LONDRES, INGLATERRA

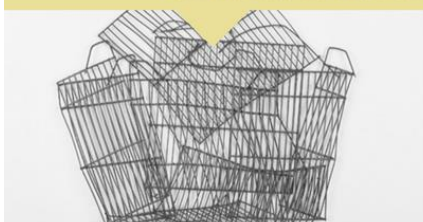


**1997 - 1999**

REALIZA SU SERIE *NOMBRE PROPIO*, UN TRABAJO DE DIBUJO ESQUEMÁTICO EN EL QUE INCORPORÓ 1534 RETRATOS DE NIÑOS ABANDONADOS EN EL ICBF

**2006-  
2007**

EJECUTA LA SERIE *PERSPECTIVAS*, EN ELLA TRANSFORMA LO TRIDIMENSIONAL EN BIDIMENSIONAL COMPRIMIENDO OBJETOS DE 3 DIMENSIONES CON UNA PRENSA HIDRÁULICA



**2011-  
2014**

CREA LAS SERIES *DOMINIOS, LINDES Y PERÍMETROS* EN LAS QUE TOMA EL TEXTO DE LA LEY DE VÍCTIMAS Y LA DE RESTITUCIÓN DE TIERRAS PARA EVOCAR LA RELACIÓN EXISTENTE ENTRE LEY, ESCRITURA Y PROPIEDAD

Creció en un hogar en el que la lectura fue fundamental en la educación. Gracias a sus padres se formó desde sus primeros años como una niña que gozaba del estímulo que libros como El principito de Antoine de Saint-Exupéry brindaban a su imaginación. Desde entonces ha sido una apasionada por las construcciones metafóricas que incentivaron en ella un espíritu de creación insaciable y que hasta la actualidad le han permitido producir poemas visuales sobre la naturaleza, el lenguaje y la vida humana.

## [REFERENCIAS]

- (s.f). *Cómo los operadores booleanos mejoraron las búsquedas bibliográficas*. NeoScientia. Disponible en: <http://www.neoscientia.com/operadores-booleanos/>
- Banco de la República de Colombia (2016). *Descripción general de la estructura organizacional y funciones por dependencias*. banrepcultural.org. Disponible en: <http://www.banrep.gov.co/es/el-banco/organigrama>
- Banco de la República de Colombia (s.f). *Hemeroteca*. banrepcultural.org. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaa/salas/hemeroteca>
- Banco de la República de Colombia (s.f). *Información general - Biblioteca Luis Ángel Arango*. banrepcultural.org. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaa/informacion-general>
- Banco de la República de Colombia. (2016) *Descripción de funciones por dependencias*. banrepcultural.org. Disponible en: <http://www.banrep.gov.co/sites/default/files/paginas/funciones-dependencias.pdf>
- Moreno, A., Linares, L., & Mejía, F. (2016). *Desarrollo de competencias digitales*. Guía 1 – Búsqueda de información. Bogotá: Fundación Universitaria Los Libertadores.





# DIAGNÓSTICO DE ESTANCIA



## 1. INTRODUCCIÓN

Con el propósito de responder al carácter interdisciplinario establecido por la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, enmarcado en los componentes del trabajo final del proceso de formación, se realiza el presente diagnóstico de estancia que contempla el análisis de la estructura, funcionamiento y cultura organizacional<sup>64</sup> del Museo de Arte del Tolima. Este análisis es el resultado de la observación directa de las dinámicas internas de la institución, la familiarización con las actividades realizadas por cada una de las dependencias que la conforman, la evaluación del horizonte institucional, sus antecedentes históricos, su discurso museológico, alianzas interinstitucionales, la relación con sus públicos, el estado de su infraestructura física, entre otros aspectos que dan cuenta de la realidad actual del museo.

Adicionalmente, este es un producto de investigación *in situ* que con la intención de establecer un panorama general del estado del MAT y de reflexionar críticamente sobre su realidad institucional y proyecto museológico hizo posible la identificación de sus fortalezas, debilidades y posibles estrategias que el museo podría implementar para enriquecer sus prácticas museológicas.

Es importante destacar que este trabajo de campo no hubiese sido posible sin la excelente disposición de los funcionarios del Museo quienes estuvieron siempre prestos durante el proceso de estancia para guiar el recorrido de investigación y observación, y de esta forma facilitaron su posterior sistematización.

---

<sup>64</sup> MMGP (2016). p.6.



Ilustración 29 Fachada MAT (Foto archivo personal)

## 2. Ficha técnica

<b>Nombre de la institución:</b> Museo de Arte del Tolima		
<b>Dirección:</b> Carrera 7 No 5-93 B/Belén –Ibagué - Colombia	<b>Teléfono:</b> (578) 273 2840 - 3164936614	<b>Página web:</b> <a href="http://museodeartedeltolima.org/">museodeartedeltolima.org/</a>
<b>Fecha de fundación:</b> 19 de diciembre de 2003	<b>Nombre del director:</b> Margareth Bonilla	
<b>Horario de atención al público:</b> Lunes a sábado 10 a.m. a 12:30 p.m. y de 2 a 6 p.m .		
<b>Tipo de institución</b> Privada	<b>Entidad a la que pertenece</b> Corporación Museo de Arte del Tolima	

### 3. Antecedentes

Existen dos momentos claves que hicieron posible la consolidación del actual Museo de Arte del Tolima. En primer lugar, en la década de los 60's, con la conformación de la colección departamental. Durante esta época artistas egresados de la Universidad del Tolima y otras personas de la ciudad interesadas en el arte y la cultura, decidieron unirse con el fin de rescatar los valores artísticos de su tierra a través de la creación de un museo compuesto por una colección departamental que se constituyó con las obras ganadoras de los Salones Nacionales de Artistas del Festival Folclórico de Ibagué que tuvo lugar desde 1959. Estas obras conformarían la 'Galería Departamental de Artes Plásticas' que bajo la asesoría de Manuel Hernández y Martha Traba, y gracias al decreto No. 482 de 1960 del gobierno departamental, adquirió obras hasta el año de 1962 con dineros del departamento (50 mil pesos de entonces) obtenidos gracias a la ley 27 de 1961. Estos fondos servirían para la compra de obras durante varios años bajo el principio de *reunir artistas premiados a nivel nacional*<sup>65</sup>. La colección fue alimentada por los posteriores premios departamentales de adquisición realizados hasta 1992 con obras de artistas como Mariana Varela, Fernando Devis, Darío Ortiz, entre otros, que fueron ganadores en el último Salón Departamental.

Paralelamente, por iniciativa del Arquitecto Alfonso 'Coqui' Carrero Herrán, se creó y registró simbólicamente la maqueta del Museo de Arte Contemporáneo del Tolima, nombre con el que la colección se visibilizó durante un tiempo a pesar de que este museo nunca llegara a materializarse por problemas presupuestales que impidieron continuar con el alquiler de espacios para la exhibición de las piezas. Durante este periodo la colección fue expuesta en lugares como el Centro Comercial la Quinta.

---

<sup>65</sup> ORTIZ, D. (2007). p. 242.

Lamentablemente en 1978 se produce el desmonte del simbólico Museo de Arte Moderno del Tolima, año en el que también se clausuró el Museo Antropológico y. Colcultura de Ibagué deja de ser una sede permanente del Salón Regional de Artes. Esta cadena de lamentables sucesos significó una gran pérdida que repercutiría en la imagen de las artes plásticas de la región a nivel nacional.

De esta manera, con la ausencia de un espacio permanente para el almacenamiento y exhibición de la colección, esta tuvo que itinerar por el primer piso de la Gobernación, las oficinas del Instituto Tolimense de Cultura y el Teatro del Tolima. Posteriormente, las piezas fueron almacenadas y abandonadas en un espacio de la Gobernación en donde se extraviaron algunas de las obras más importantes de personajes como Botero, Grau y Obregón. Al hacerse público este lamentable hecho en los años noventa, las obras fueron utilizadas como decoración en varias oficinas de la Gobernación, y se otorgó un permiso especial para la exhibición de algunas piezas de la colección en El Taller Galería, un espacio cultural fundado por César Gonzáles y su hermano, quienes montaron una pequeña exposición con el fin de incentivar el interés en la preservación de las obras.

El segundo momento se da años más tarde durante la gobernación de Francisco Peñalosa quien compró a los hermanos Carlos y Jorge Eliecer Pardo, propietarios de la editorial Pijao Editores, aproximadamente cien obras para la colección. Durante esta gobernación, se abre la Casa de la Cultura Álvaro Mutis en 1997, un espacio dedicado a la realización de exposiciones y eventos culturales.



Ilustración 30 Placa ubicada al exterior del MAT (Foto archivo personal)

Esta casa cultural es cerrada por la siguiente administración pero afortunadamente es reabierta durante el gobierno de Guillermo Alfonso Jaramillo Martínez quien apoyaría el proyecto de construcción de un museo permanente en los terrenos contiguos a la Casa de Cultura Mutis. Esta propuesta fue ideada por el maestro Darío Ortiz y contó con la colaboración del también artista y entonces Director de Cultura Julio César Cuitiva, quien se encargaría de recuperar varias de las obras y de realizar un inventario de las mismas.

Para definir el diseño del edificio e iniciar su construcción, se realizó un concurso mediante la *Sociedad Colombiana de Arquitectos* en el que resultó ganador el arquitecto tolimense José Roberto Buenaventura. El edificio fue inaugurado finalmente el 19 de diciembre de 2003 al tiempo que se constituyó estatutariamente su razón social como Museo de Arte del Tolima – MAT y se registró ante la Cámara de Comercio la Corporación Museo de Arte del Tolima encargada de su manejo.

El nombre del museo se definió con la finalidad de poder exhibir arte de todas las épocas sin discriminar por técnica o vanguardia. Desde entonces, el MAT estaría a cargo de más de doscientas piezas representativas del arte en Colombia, producidas entre 1860 y 1940 que constituían la Colección Departamental, algunas de ellas adquiridas por Francisco Peñalosa y otras más provenientes de colecciones particulares.

Actualmente la colección la colección permanente del museo consta de aproximadamente 500 obras de arte colombiano desde obras precolombinas hasta artistas de las últimas generaciones, así mismo, sus acervos cuentan con algunas piezas de arte latinoamericano contemporáneo.

Dentro de sus actividades el MAT realiza el Salón internacional de Grabado en el mes de mayo, el Festival de Junio en el Marco del Festival Folclórico, el Salón Tolimense de Fotografía realizado en septiembre, el Salón de Diseño *Síntesis Gráfica* y el Premio de Pintura Julio Fajardo.

#### **4. Discurso museológico<sup>66</sup>**

El MAT, como entidad encargada de velar del patrimonio artístico y cultural de la región cuenta con la siguiente misión, visión y objetivos que guían su horizonte institucional:

##### **Misión**

El Museo de Arte del Tolima tiene como misión, la conservación, preservación y exhibición de las diferentes colecciones que alberga con el ánimo de promover el desarrollo de las artes plásticas y visuales en la región a través de programas de formación de públicos y una amplia actividad cultural.

##### **Visión**

El Museo de Arte del Tolima busca constituirse y consolidarse como uno de los museos más importantes y reconocidos de la región a través de la investigación y divulgación de las artes plásticas y visuales en todas sus manifestaciones y épocas. Buscará ampliar su colección con obras relevantes de la plástica local, nacional e internacional. Gestionará proyectos para lograr el apoyo del sector público y privado. Desarrollará una estrategia sólida de conservación, promoción, formación y financiación para seguir contribuyendo en el desarrollo artístico de la región.

##### **Objetivos**

- Sensibilizar y formar públicos de todas las edades, en especial niños y jóvenes de diferentes sectores de la comunidad, el municipio y el departamento a través de una programación variada de exposiciones permanentes, exposiciones itinerantes, visitas comentadas, talleres, conferencias y actividades diversas en pro del desarrollo artístico y cultural de la región.
- Ser un espacio lúdico, artístico, turístico y cultural que interactúe con públicos de todas las edades, entre ellos, artistas de la región, consagrados y en formación, que puedan proyectar y dimensionar sus obras con las diferentes exposiciones que llegan al museo.
- Exhibir, difundir, fortalecer y preservar las colecciones del Museo, el desarrollo, la historia y la evolución de las artes plásticas y visuales en el Tolima.

---

<sup>66</sup> Museo de Arte del Tolima (s.f). <https://www.museodeartedeltolima.org/sobre-el-mat/nosotros.html>

## 5. Organigrama del museo

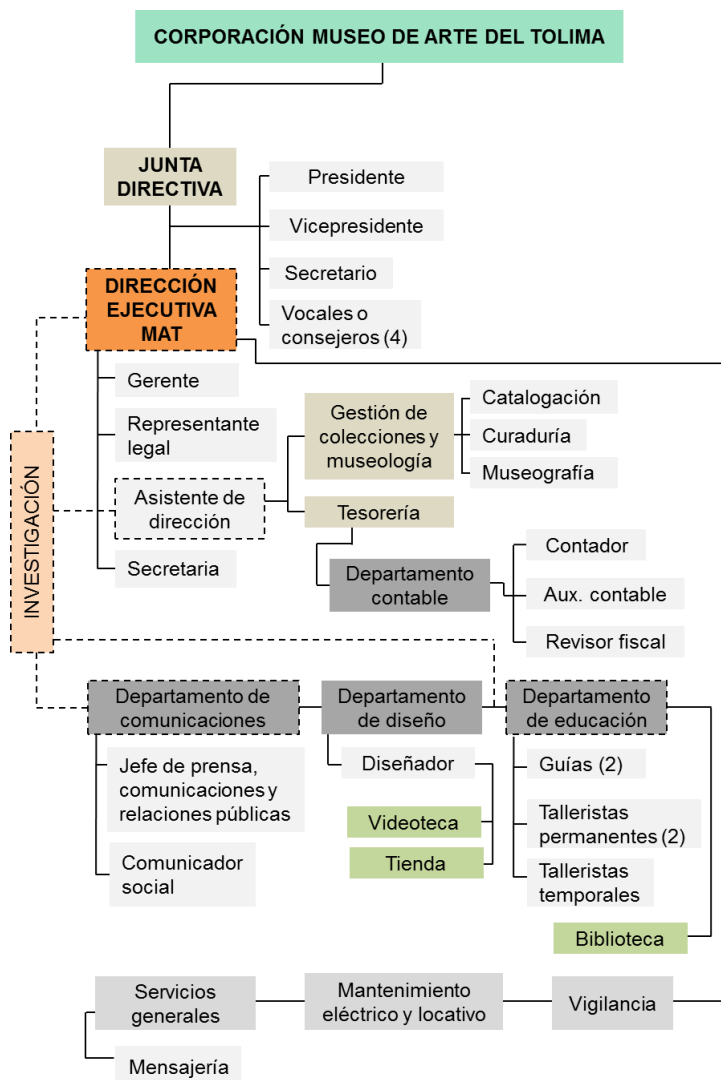


Ilustración 31 Organigrama MAT

## 6. Presentación del equipo de trabajo

### Junta directiva:

Por petición de la Gobernación del Tolima se crea la Corporación Museo de Arte del Tolima como ente externo encargado del manejo del MAT. En el proceso de su fundación se presentó el proyecto a un grupo de invitados para que hicieran parte de los fundadores del museo a través de la Corporación.

De esta manera, a través de un acta de constitución presentada a la Gobernación, se definió el nombre y los miembros que harían parte de la junta directiva que fue



conformada por siete miembros quienes estarían a cargo de administrar y dirigir el proyecto de museo creado desde 2003.

Actualmente esta junta se encuentra representada por

**Presidente:** Desierto (renunció recientemente)

**Vicepresidente:** María Victoria Bonilla Varón

**Secretario:** Julio César Cuitiva Riveros

**Vocales o consejeros (4):**

- Floriberto Cardona Cedano
- Jaime Fajardo Suárez
- Claudia Ortiz Prieto
- Manuel León Cuartas

Por otra parte, el Museo de Arte del Tolima tiene una estructura organizacional conformada de la siguiente manera:

**Directora ejecutiva, gerente y representante legal**

**Margareth Bonilla:**

Profesional en diseño publicitario, locutora, gestora cultural, docente y fotógrafa. Es la directora ejecutiva del Museo de Arte del Tolima desde el año 2004. Inicialmente tomó el cargo de directora provisional por petición de la Junta Directiva y posteriormente fue nombrada directora oficial del MAT. De forma paralela, ocupa el cargo de representante legal y gerente de la Corporación Museo de Arte del Tolima.



Ilustración 32 Margareth Bonilla

Su labor como directora está basada en los principios del trabajo y aprendizaje colaborativo, siendo el equipo que conforma el MAT un reflejo de este precepto.

Paralelamente, coordina la Red de Museos del Tolima, es integrante del Consejo de Patrimonio del Departamento del Tolima, del Consejo de Artes Plásticas Departamental, y el Consejo Municipal del Tolima. Adicionalmente pertenece al Cluster de Turismo de la Cámara de Comercio de Ibagué y es delegada por el departamento en la Mesa Nacional de Museos desde hace aproximadamente seis

años. También ha sido catedrática de la Universidad del Tolima y de Ibagué, y fue fundadora del Salón Tolimense de Fotografía y del Festival Audiovisual del MAT.

#### **Asistente de dirección**

**Edwin López:** Diseñador gráfico y Licenciado en inglés. Adicionalmente ha recibido formación en procedimientos de conservación y curaduría gracias a los diplomados ofertados por entidades estatales como el Ministerio de Cultura.

Ingresa al museo en el año 2009 desempeñándose inicialmente como tallerista de procesos creativos dirigidos a público infantil habitantes de algunos municipios del departamento del Tolima. Posteriormente apoyó las áreas de archivo, tesorería, secretaría, prensa, museografía y curaduría. Actualmente ocupa el cargo de Asistente de Dirección y se encuentra encargado principalmente de la gestión de las colecciones, la curaduría de las exposiciones y la catalogación de las piezas. Adicionalmente realiza labores de museografía y gestión cultural.

#### **Secretaría**

**Lady Molano:** Técnica en gestión contable. Ingresa al museo en el año 2013 como pasante en el área de contabilidad. Un año más tarde ocupa el cargo de auxiliar administrativa.

Actualmente se encuentra encargada de las labores del área de secretaría, recibiendo solicitudes, manejando la agenda de talleres y eventos. Paralelamente, es la auxiliar contable del museo. Genera recibos de ingresos y egresos, realiza pagos, maneja el archivo contable y adicionalmente realiza atención de públicos por vía telefónica.

#### **Departamento Contable**

Conformado por tres funcionarios -Lady Molano: auxiliar contable, Guillermo Zuluaga: contador y Constanza Pedraza: revisora fiscal-, el departamento contable registra los movimientos de la actividad económica del museo. Controla los egresos e ingresos a través del software contable Business Enterprise Pro. Los ingresos son generalmente de talleres, alquiler de espacios y auditorio, y venta de taquilla y productos de la tienda.

Los egresos, por otra parte, son los pagos de servicios, arreglos, personal, guías, pagos de liquidación de cámara y comercio, entre otros.

Adicionalmente, se generan cuentas de cobro, facturas y recibos de caja por parte de la auxiliar contable, documentos que se archivan en carpetas A-Z con una periodicidad mensual. Anualmente las carpetas del año anterior se trasladan al archivo muerto del museo, dejando únicamente las de los últimos seis meses para abrir espacio a nuevos expedientes.

La totalidad del trabajo realizado por la auxiliar contable es supervisado semanalmente por el contador, quien se asegura del buen registro y realización de los procedimientos. A su vez, la revisora fiscal, da un último filtro de aprobación cada mes, garantizando que el trabajo de la auxiliar contable y el contador estén correctamente ejecutados.

### **Departamento de comunicaciones**

Área encargada de garantizar la difusión de los contenidos del museo y del movimiento cultural de la región.

Adicionalmente se ocupa de abrir diversos canales de comunicación para sus públicos a través de medios como el correo electrónico, la página web del museo, y de redes sociales como Instagram, Twitter, YouTube y Facebook.

La página web del MAT pone a disposición de su comunidad la información completa y actualizada sobre su programación, exposiciones actuales, recientes y pasadas, también sobre convocatorias, servicios educativos, horizonte institucional, recursos relativos al movimiento cultural de la Red Departamental de Museos del Tolima, entre otros.

Así mismo, desde esta dependencia se realizan recorridos de medios, en los que mensualmente se organiza una agenda en emisoras para programar entrevistas o pautar sobre los eventos programados y convocar a la comunidad a visitar el museo.

Además, semanalmente se producen boletines de prensa con información puntual sobre eventos y exhibiciones vigentes. Estos son enviados a listas de correo en las que se encuentran suscritos instituciones y público interesado, y a medios de comunicación con cobertura nacional, regional y local. Con este material se envían adjuntos audios, piezas gráficas de publicidad y fotografías, para enriquecer la información que es enviada en diferentes formatos con el fin de facilitar su claridad y despliegue en los diferentes soportes de comunicación.

Adicionalmente, gracias a la iniciativa de la Emisora regional *Ecos del Combeima*, existe un grupo de periodistas de entretenimiento de la región del Tolima en WhatsApp, en el que el área de prensa del MAT puede compartir sus eventos y programación, para que otros medios los repliquen y se interesen en crear contenidos más amplios sobre ellos. Cuando terceros alquilan las instalaciones del MAT para la realización de eventos aislados a la programación directa del museo, el área de prensa también se encarga de divulgarlo como si se tratara de un evento interno siempre y cuando se encuentren relacionados con la cultura. De igual forma, cuando hay inauguraciones o eventos externos cuyo contenido es relevante para el MAT, el departamento de prensa realiza su cubrimiento y los replica en a través de sus redes.

**Omaira Ramos:** Comunicadora social y periodista. Ingresó al museo aproximadamente en el año 2013 como pasante, desempeñándose inicialmente en áreas como archivo, apoyo museográfico y secretaría. Desde el año 2016 ocupa el cargo de Jefe de prensa, comunicaciones y relaciones públicas. Se ocupa principalmente de realizar visitas a medios de comunicación de la región, programar entrevistas a artistas, cubrir eventos internos y externos, formular guiones para el programa radial *Abstracto*, redactar, editar y diagramar y enviar los boletines de prensa, manejar el archivo fotográfico y apoyar el proceso de producción del periódico *Otearte*.

**Gustavo Rondón:** Comunicador social y periodista. Hace parte del equipo del Museo desde febrero del año 2016 cuando ingresó como practicante del área de prensa y comunicaciones para la que realizó un diagnóstico de servicios en el que identificó puntos a fortalecer a nivel de divulgación en redes.

Actualmente se encuentra encargado del manejo de la identidad visual en redes sociales, la elaboración de estrategias de periodismo cultural, y la producción y edición de contenidos audiovisuales y sonoros para fortalecer la divulgación de los productos y actividades culturales del museo, mediante una ventana digital dispuesta en línea para convocar nuevos públicos. Estos contenidos están clasificados según estándares de consumo. Por ejemplo, mientras en Facebook son cortos y puntuales, en YouTube pueden ser más extensos y profundos.

De igual forma, Gustavo apoya el área de educación en actividades de proyección social y formación de públicos, y adicionalmente, produce contenido escrito para el periódico Otearte y para la página web.

### **Departamento de diseño**

Esta dependencia está encargada principalmente del manejo de la imagen institucional del museo, diseñando desde el manual de identidad corporativa hasta la señalización.

Adicionalmente, realiza las piezas gráficas relacionadas con la museografía de las exposiciones permanentes, temporales e itinerantes.

Paralelamente, elabora el diseño de las invitaciones, pendones, imágenes publicitarias de las exhibiciones para redes sociales y demás piezas gráficas relacionadas.

Para asegurar el cumplimiento de los tiempos de montaje y facilitar la producción del material gráfico y museográfico, el museo adquirió su propio plotter de corte para diseñar, diagramar, editar, imprimir e instalar los textos de forma independiente. Este hecho ha permitido que el montaje de las exposiciones sea mucho más confiable y sostenible para la institución; además, ha facilitado el aprendizaje de los diferentes miembros del equipo, quienes han adquirido de manera conjunta el conocimiento y la práctica del montaje de textos de sala.

Cuando se realizan exposiciones de la colección del museo en otros espacios expositivos, el departamento de diseño también corta los textos y los lleva desde sus instalaciones para realizar ellos mismos la instalación.

Adicionalmente, este departamento se hace cargo de la imagen corporativa de la Red Departamental de Museos del Departamento del Tolima, y del manejo gráfico de las piezas relacionadas con los diversos programas creados por el MAT dentro de los que se encuentran el Departamento de Investigación y Desarrollo Audiovisual- DIDA, el Festival Audiovisual del MAT, la Maratón Audiovisual y el programa radial *Abstracto*. Así mismo, desde el año 2016 también se encarga de la imagen del periódico del Museo Otearte.

**Sagda Correa:** Diseñadora gráfica profesional.

Desde el año 2004 ingresó al museo como pasante, ocupando el cargo de secretaria durante aproximadamente seis años.

Al finalizar el primer año de servicio empezó a realizar de forma paralela las funciones del área de diseño del museo, iniciando el planteamiento y desarrollo de la identidad gráfica de la institución y con esto creando el departamento de diseño gráfico del museo. Desde el 2010, año en que dejó sus funciones como secretaria, se dedicó de lleno al área de diseño, manejando la imagen institucional y adicionalmente el diseño museográfico. Además, es la coordinadora del Festival Audiovisual del MAT y se encuentra a cargo del manejo de la videoteca, el cineclub que actualmente se encuentra inactivo y la tienda del museo.

### **Departamento de educación**

Conformado por un mediador permanente, dos talleristas fijos y talleristas ocasionales, es el área encargada del diseño de estrategias de formación de públicos. Este departamento es coordinado por la Directora Margareth Bonilla quien asesora el planteamiento y desarrollo de todos los procesos de formación.

Los servicios educativos del MAT comprenden visitas guiadas para público general, público escolar o universitario y grupos corporativos. Dentro del desarrollo de estos recorridos, la maleta didáctica de Botero del Banco de la República ha sido un insumo esencial que los mediadores han podido aprovechar para estimular las experiencias artísticas y educativas dirigidas principalmente a público escolar e infantil.

Por otra parte, también existe la modalidad de visita guiada con película, en la que gracias a la videoteca que tiene el museo, se ofrece -según las necesidades del grupo- una película que se ajuste a las necesidades e intereses del docente o persona que realiza la solicitud.

Adicionalmente, se ofrece la visita con máquina de pintura, un elemento interactivo creado por el maestro Jesús de León Pereañez, quien la donó al museo aproximadamente en el año 2014. Este artefacto funciona con fuerza centrífuga producida por un motor que le da movimiento a la pintura que, aplicada sobre un soporte ubicado en su superficie, genera un resultado cromático que dinamiza las visitas, permitiéndole al público tener una experiencia diferente.



Ilustración 33 Máquina de pintura (Foto tomada de la página web del MAT)

Así mismo, el museo ofrece el servicio de visita guiada con taller de dibujo y pintura y visita guiada en inglés.

Para la población con discapacidad auditiva o visual se diseñó la estrategia *El Museo a través de los sentidos*, un programa que se encuentra en su etapa inicial y que hasta el momento se ha realizado en alianza con Asortol (Asociación de sordos del Tolima), y con Asinvitol (Asociación de invidentes del Tolima) generando experiencias diferenciadas según las necesidades de estos públicos. A pesar de que los guías no se encuentran capacitados para dialogar en lengua de señas con la población sorda, estos grupos asisten al museo con un intérprete quien a su vez es mediado por uno de los guías del MAT.

Las solicitudes de visitas y talleres están diseñadas para grupos de máximo 25 personas y deben realizarse con mínimo 24 horas de anticipación por vía telefónica. Los recorridos tienen una duración de 30 a 45 minutos y para asegurar su correcto

desarrollo el museo tiene disponible en su página web un listado de recomendaciones y normas básicas a tener en cuenta para el ingreso a los espacios del MAT<sup>67</sup>.

Finalmente, esta dependencia también está encargada del manejo de la biblioteca especializada del MAT que actualmente está en proceso de catalogación. El departamento de educación está conformado por:

#### **Mediadores:**

**Camilo Tavares:** Estudiante de último semestre de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima. Su trabajo para el museo inicia aproximadamente en el año 2014 como investigador de las colecciones en el área de curaduría. Posteriormente se vincula al museo como colaborador del área educativa tomando en primera instancia el cargo de guía de sala los fines de semana, para con posterioridad hacerse cargo también de las visitas guiadas entre semana.

De forma paralela Camilo realiza el apoyo al área de curaduría y diseño gráfico, y adicionalmente, está a cargo del manejo de la biblioteca del museo que actualmente se encuentra en proceso de catalogación.

**Rider Gutiérrez:** Estudiante de Ciencias Políticas de la Universidad del Tolima.

Actualmente es el guía encargado de realizar los recorridos guiados principalmente durante los fines de semana.

#### **Talleristas permanentes**

Encargados de desarrollar los programas de formación artística en las disciplinas de dibujo y pintura, los dos talleristas tienen a su cargo una jornada horaria en la que reciben a estudiantes de diferentes grupos etarios interesados en fortalecer sus técnicas en estos medios. Estos talleres tienen una tarifa establecida de la cual el museo toma el 40% para su sostenimiento y el 60% restante le corresponde al tallerista.

**Luís Fernando Bautista:** Profesional en Bellas Artes. Ingresó en el año 2010 como tallerista en programas educativos dirigidos a público infantil de algunos municipios del

---

<sup>67</sup> Museo de Arte del Tolima (s.f). <http://www.museodeartedeltolima.org/sobre-el-mat/visita-el-museo.html>



Tolima. Actualmente es uno de los talleristas permanentes del museo para los programas de dibujo y pintura de la franja de la tarde en el horario de 2:30 a 5:30pm cada quince días los lunes, martes, jueves, viernes y sábado. Adicionalmente apoya los recorridos guiados y las labores de museografía.

**Mario Rodríguez:** Estudiante de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima. Actualmente hace parte del equipo de talleristas permanentes del museo para los programas de dibujo y pintura. Está a cargo de la franja de la mañana los días martes, jueves y sábado de 8:00am a 12:00pm.

Por otra parte, los talleristas temporales son invitados que se convocan para dar charlas o talleres sobre conocimientos o técnicas especializadas.

Finalmente, el MAT cuenta con un equipo funcionarios para el área de servicios generales, mantenimiento y vigilancia, los encargados son:

### **Servicios generales**

**Astrid Ortiz:** Encargada de oficios varios, mantenimiento de salas, correspondencia y mensajería desde el año 2008.

### **Vigilancia**

El museo cuenta con tres guardas proporcionados por una empresa externa, se encuentran capacitados para mediar con el público sobre los contenidos del museo y las exposiciones vigentes.

### **Mantenimiento eléctrico y reparaciones locativas**

**Miguel Villarreal:** Encargado de realizar los arreglos eléctricos y locativos del museo. Es el único técnico autorizado para intervenir el cableado del museo por ser quien conoce a la perfección la distribución del plano de instalaciones eléctricas del edificio.

## 7. Edificio y equipamientos.

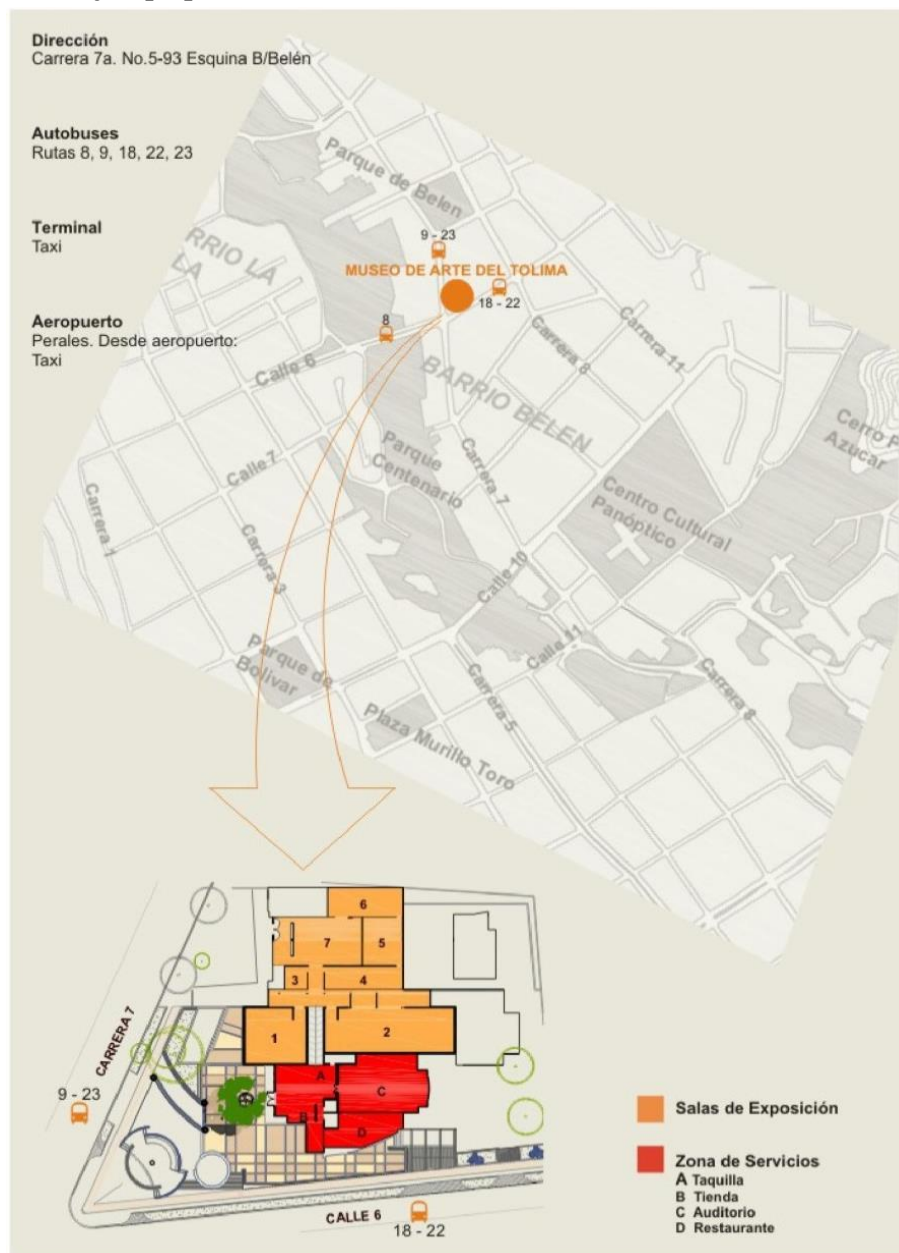


Ilustración 34 Plano de ubicación MAT (tomado de página web MAT)

El museo se encuentra ubicado en la Carrera 7 No 5-93 del Barrio Belén de la ciudad de Ibagué. Su extensión de aproximadamente 2500 m<sup>2</sup> es propiedad de la Gobernación del Tolima y está dotada de 7 salas de exposición, un espacio destinado exclusivamente para reservas, auditorio, tienda boutique, taller de pintura y dibujo, biblioteca especializada en artes, videoteca, zona de oficinas, baños para visitantes, taquilla, parqueadero y restaurante.

---

El diseño arquitectónico de José Roberto Buenaventura contempló desde el inicio la creación de un museo accesible para todo tipo de públicos, concibiendo a las instalaciones del MAT como espacios amables que facilitarían el desplazamiento de visitantes con movilidad condicionada por algún tipo de discapacidad motriz o visual. La materialización de estos recorridos fue posible gracias a la articulación de los espacios con una gran rampa central que comunica el primer nivel con el segundo, facilitando el acceso a las diferentes salas de exhibición y zonas comunes como baños y hall de entrada.

Adicionalmente, el diseño tuvo en cuenta las características especiales que un espacio museístico dedicado a la exhibición de obras de arte debería tener. En este sentido se construyeron salas de muros altos que permitieran la exposición de obras de gran tamaño, siendo este aspecto fundamental para el gran reconocimiento que actualmente posee el museo en cuanto a sus espacios museográficos. Sin embargo, en cuanto a los requerimientos de iluminación, el diseño fue bastante desafortunado. Las salas de exposición tenían condiciones lumínicas incompatibles con la función de estos espacios, ya que estaban dotadas de ventanales y algunas, como la sala 1, fueron cubiertas por láminas de policarbonato que dejaban filtrar una gran cantidad de luz natural que en términos de conservación atentaba contra la naturaleza material de las pinturas y obras allí exhibidas. De igual forma el hall central fue cubierto con policarbonato que inconvenientemente por la temperatura de esta zona del país producía bastante calor al interior.

El edificio en su primera fase de construcción entregada en el 2003 contaba con un 70% de obra terminada y un 30% en obra negra, los espacios como auditorio, zona de control de proyecciones y talleres se encontraban clausurados.

Por otra parte, el área de reserva no contaba con las condiciones óptimas para su funcionamiento ya que la cubierta no estaba protegida con drywall, circunstancia que ponía en riesgo las colecciones que irresponsablemente fueron almacenadas allí.

Para entonces no se contaba con la rampa de acceso al exterior del punto de ingreso principal para público con discapacidad, tampoco con el espacio destinado para la tienda, biblioteca, oficinas y cafetería.

Afortunadamente, en el año 2004 siendo Ministra de Cultura María Consuelo Araujo, la división de infraestructura del Ministerio hizo un convenio con el MAT en el que destinó 110 millones de pesos para terminar la construcción de las zonas del edificio que se encontraban en obra negra. Así, en el 2005, estos recursos se aprovecharon para pintar pisos de reserva, salas y auditorio. También para comprar e instalar la silletería del auditorio, el mueble para la biblioteca y las vitrinas de la tienda. Adicionalmente, se terminó la construcción de los talleres, se diseñó y construyó la zona de oficinas, las escaleras del área de talleres y del auditorio. Así mismo, se mejoró la cubierta de la reserva, se hicieron mejoras en los muros y pisos del patio de la zona posterior, se instaló la ornamentación del parqueadero y se construyó la rampa del acceso principal al museo.

De esta manera el edificio estuvo finalmente adecuado para prestar un buen servicio, brindando así diferentes espacios de formación y enriquecimiento cultural.

A continuación un breve desglose de los diferentes espacios:

### **Salas de exposición**

El Museo de Arte del Tolima cuenta con siete salas de exhibición. En la sala 1 se expone principalmente la colección permanente, sin embargo, por cambios ocasionales realizados en los guiones curatoriales, también se exhiben exposiciones temporales o itinerantes.

En las salas 2, 3, 4, 5, 6 y 7 se presentan las obras itinerantes de diferentes artistas regionales, nacionales y extranjeros.

Sin embargo, actualmente la sala 3 se encuentra temporalmente cerrada para el almacenamiento de piezas trasladadas de reserva, teniendo en cuenta que el espacio destinado para este fin ha sufrido algunos daños estructurales que amenazan su conservación.

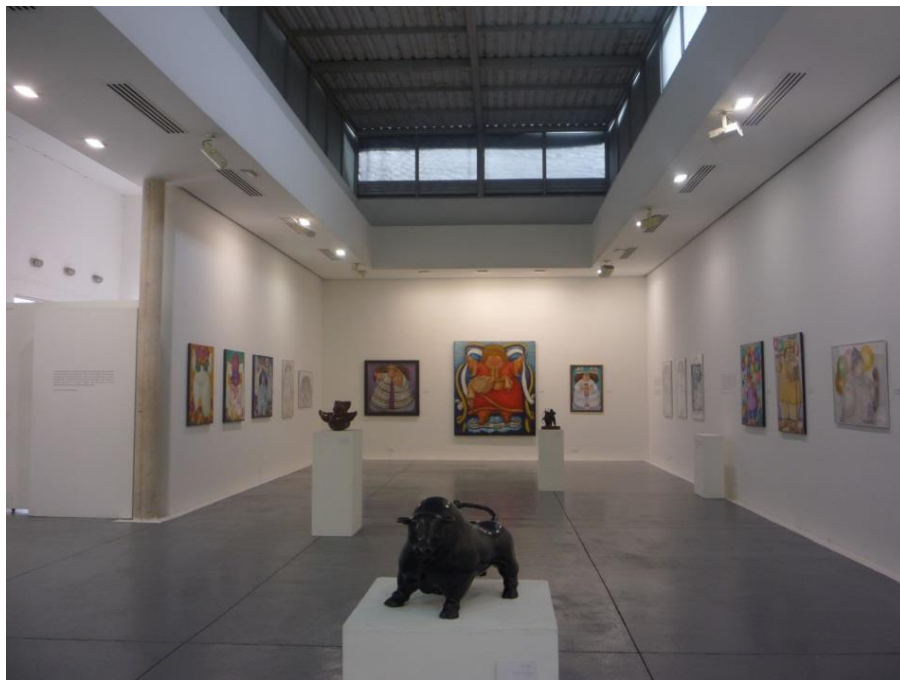


Ilustración 35 Sala 2 MAT (Foto archivo personal)

### Reservas

El museo cuenta con un espacio exclusivo, aislado de la zona de exhibición, para el almacenamiento de las piezas en reserva. Allí se resguardan las tres colecciones y se garantiza su conservación gracias a medidas preventivas establecidas por el equipo del MAT asesorado por el profesional en restauración Temístocles Suárez. Por efectos ambientales, esta área presenta un importante daño estructural que compromete la conservación de las piezas. La superficie de los muros se encuentra afectada por capilaridad materializada en manchas de humedad y agrietamiento de la capa superficial del muro. Además, por las fuertes lluvias de la temporada invernal, la cubierta que también se encuentra en mal estado, presenta una perforación significativa que permite el paso del agua al interior de uno de los nichos del recinto.



Ilustración 36 Sala adecuada para almacenamiento temporal de algunas piezas en reserva (Foto archivo personal)

Por lo tanto, como plan de contingencia fue necesario adecuar una de las salas de exhibición para almacenar temporalmente parte de las colecciones Galería Departamental y Ortiz Salazar.

Así mismo, con el crecimiento constante de las colecciones Ortiz Salazar y MAT, el espacio está resultando insuficiente, por lo que a futuro es fundamental realizar su ampliación. El museo se encuentra a la espera del apoyo económico de la Gobernación del departamento, propietaria del inmueble, para solucionar este inconveniente que amenaza la integridad del patrimonio artístico que resguarda.

### **Biblioteca**

El MAT cuenta con una biblioteca especializada en arte para consulta en sala. El material, que ha sido donado principalmente por artistas, académicos, museos y coleccionistas, está también relacionado con arquitectura, información sobre museos nacionales e internacionales, salones nacionales de arte, bienales y trienales. También está conformado por libros sobre historia y teoría del arte, vanguardias artísticas, cine, fotografía, literatura, biografías de artistas, entre otros temas relacionados con las artes. Así mismo, la biblioteca está dotada con una colección de publicaciones periódicas como revistas de información artística y cultural como Arteria.



Ilustración 37 Biblioteca (Fotografía Archivo virtual MAT)

Adicionalmente, gracias a la naturaleza musical del territorio del Tolima, existe una colección documental importante sobre música en la que es posible encontrar información relacionada con las expresiones musicales como los catálogos del Festival Nacional de la Música Colombiana realizado en la ciudad de Ibagué. Hasta la fecha la biblioteca cuenta con 886 libros registrados.

Actualmente esta colección se encuentra en proceso de inventario y catalogación, razón por la cual el servicio de consulta y préstamo interno está temporalmente restringido.

## Videoteca

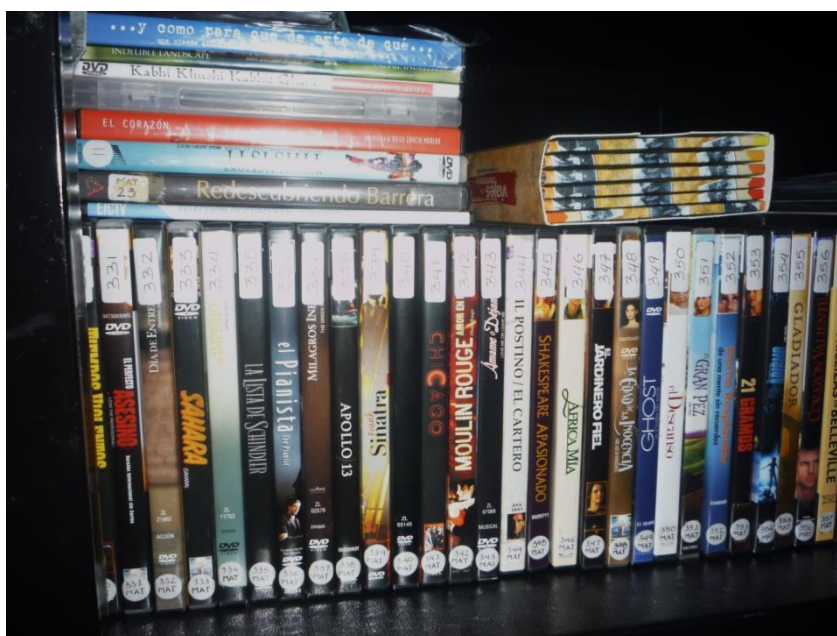


Ilustración 38 Almacenamiento videoteca MAT (Foto archivo)

El MAT cuenta con una colección importante de material audiovisual producto de donaciones, adquisiciones propias y resultados de creación documental producida en el marco del Departamento de Investigación y Desarrollo Audiovisual DIDA, y de las diferentes versiones del Festival Audiovisual MAT.

La colección audiovisual se encuentra organizada numéricamente y clasificada por género. Están catalogadas digitalmente en un archivo de Excel.

Su consulta está habilitada al público únicamente dentro de las instalaciones del museo, el material no está disponible para préstamo externo.



## Auditorio

El auditorio tiene una capacidad para 90 personas, en él se realizan proyecciones audiovisuales, conferencias académicas, recitales de poesía, presentaciones musicales, teatrales, entre otros eventos de índole cultural.



Ilustración 39 Auditorio MAT (Foto archivo personal)

Este espacio se ofrece en alquiler para eventos institucionales, siendo esta una fuente de ingresos para el fortalecimiento económico del museo.

Está equipado con un video beam para uso exclusivo del museo, pantalla de proyección, sistema de sonido para proyección y camerino. En caso de alquiler, el museo presta las instalaciones, del auditorio, la pantalla y el sonido de proyección; el video beam, por normas internas, no se presta dentro del alquiler, por lo tanto en caso de que un tercero requiera proyectar debe alquilar o traer un proyector propio. Así mismo, si quien alquila el auditorio necesita micrófonos y parlantes especiales para conferencias o eventos musicales, es necesario alquilarlos externamente.



## Taller de pintura y dibujo

Este espacio ofrece cursos de formación básica en dibujo y pintura que representan un ingreso económico fundamental para el sostenimiento del museo.

Los programas son impartidos los días martes, jueves y sábado en la franja de 8am a 12pm para los talleres de la mañana, y en la tarde los días lunes, martes, jueves, viernes y sábado, en el horario de 2:30 a 5:30pm.

Ubicado en la parte externa del área de exhibición, el taller cuenta con una gran fuente luz natural y de ventilación, siendo este un ambiente ideal para el desarrollo de los talleres.



Ilustración 40 Taller MAT (Foto archivo personal)

Adicionalmente, este lugar cuenta con un espacio adjunto para el almacenamiento de los recursos materiales necesarios para el funcionamiento de los programas de dibujo y pintura.

## Tienda boutique

Ubicada en el hall de entrada del museo ofrece a los visitantes catálogos, postales, reproducciones de obras de arte universal, entre otros tipos de souvenir disponibles para la venta



Ilustración 41 Tienda MAT (Foto

## Restaurante

Funciona de forma independiente al museo, es un espacio que se alquila a terceros y la marca del mismo es ajena al museo. El dinero del alquiler hace parte de los recursos fijos que el museo utiliza para su mantenimiento y sostenibilidad.



Ilustración 42 Restaurante Sonata  
(Foto archivo personal)

## Plazoleta

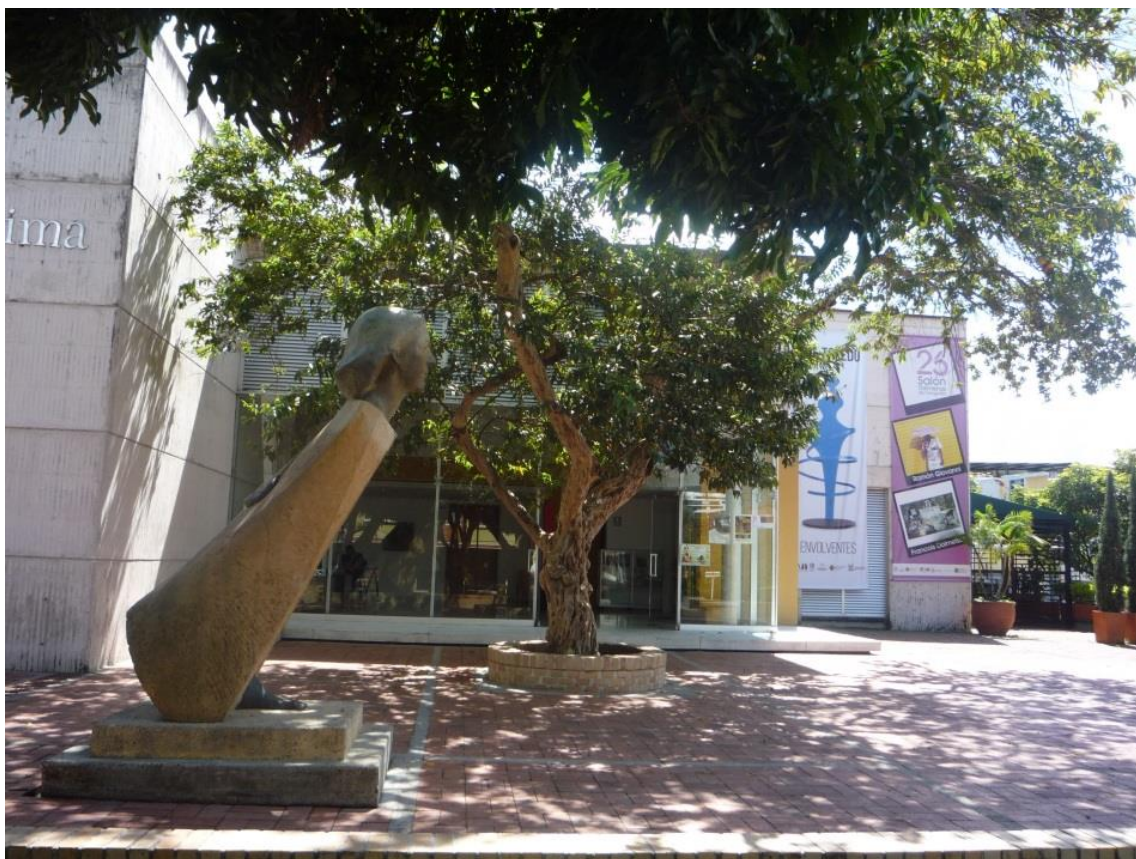


Ilustración 43 Plazoleta MAT (Foto archivo personal)

Este espacio exhibe algunas piezas escultóricas de la colección que fueron emplazadas allí desde el año 2010 con el propósito de dar inicio a un museo a cielo abierto en el marco del *Primer Simposio Internacional de Escultura* que tuvo lugar en la ciudad de Ibagué, y contó con el apoyo de la Secretaría de Apoyo a la Gestión de Alcaldía de Ibagué con el fin de resaltar la memoria del escultor tolimense Julio Fajardo al cumplirse 100 años de su nacimiento, y con el propósito de enriquecer el patrimonio artístico y cultural de la ciudad.

Durante este evento, artistas nacionales e internacionales instalaron varias esculturas al aire libre, principalmente en la calle 10 de la ciudad.

## Parqueadero

Este espacio está destinado uso exclusivo de los miembros, funcionarios del museo y artistas invitados que cuenten con automóvil.



Ocasionalmente, el parqueadero también funciona como un espacio alterno que es aprovechado para la realización de eventos audiovisuales, musicales y performáticos. Esta es una estrategia para brindar a la comunidad del MAT un ambiente alternativo y novedoso que contraste con el desarrollo normal de sus actividades



Ilustración 44 Parqueadero MAT (Foto archivo personal)

### Señalética

El recorrido establecido por la diferentes imágenes de señalética dispuestas al interior del MAT respetan el manual de seguridad industrial establecido normativamente. El museo, tras rechazar las propuestas elaboradas por empresas externas, diseñó su propia señalética contemplando en su elaboración las normas de seguridad establecidas por las Aseguradoras de Riesgos Profesionales. Dentro del diseño adicionaron el logo del museo como estrategia de identidad visual articulada con los íconos visuales de seguridad.



Ilustración 45 Diseño señalética MAT (Foto

## Seguridad

En materia de elementos de seguridad y contingencia para casos de emergencia el museo cuenta con:

Circuito de alarma y cámaras de seguridad, extintores, botiquines, y mapa de rutas de evacuación en el que se identifican la cantidad de accesos del edificio, se detalla el número de botiquines, salidas de emergencia, puntos de encuentro y gabinetes contra incendio.



Ilustración 46 Extintor sala 2  
(Foto archivo personal)

## 8. Exposición permanente, colecciones y contenidos.

El museo administra tres colecciones que hacen parte del patrimonio artístico regional y nacional.

La primera de ellas es la *Colección Galería Departamental* que es propiedad de la Gobernación del Tolima. Esta se encuentra conformada por las obras adquiridas en la década de los años 60 durante la fase inicial del proceso de formación del museo.

En el 2011 la dirección del MAT logró que parte de la esta colección fuera declarada como BIC a nivel departamental. Gracias a esto, la declaratoria que fue registrada en planeación municipal, protege la integridad del museo, estableciendo entre otras cosas, la total restricción a cualquier intervención sobre el inmueble diferente a su naturaleza u objeto de museo.

La segunda es la *Colección Ortiz Salazar*, una colección de índole privada, propiedad del coleccionista y artista Darío Ortiz. Esta se encuentra en préstamo en el museo y es exhibida con bastante frecuencia en las diferentes salas.

La tercera y última es la *Colección MAT*, propiedad de la Corporación Museo de Arte del Tolima, y se encuentra conformada por obras donadas por coleccionistas y artistas que han realizado la exhibición temporal de su obra en el museo.

Hasta la fecha cada colección cuenta con:

- Colección Galería Departamental 105 piezas
- Colección Ortiz Salazar 172 piezas
- Colección MAT 316 piezas



Ilustración 47 Presentación de la exposición *Arcadio* (Foto

Adicionalmente, el MAT tiene como parámetros de exhibición tres ejes que definen la naturaleza de sus exposiciones:

- Exposiciones en convenio : Alianzas como el Salón BAT, Programa de exposiciones itinerantes del Museo Nacional, Salones Regionales y los Proyectos de Grado del Programa de Artes Plásticas de la Universidad del Tolima.
- Exposiciones de artistas invitados directamente por el MAT
- Propuestas externas de galerías, curadores, artistas independientes, entre otros actores que son sometidas a evaluación por el comité artístico del MAT.

## 9. Política de colecciones y exposiciones.

Según el numeral 2.1 de los principios establecidos en el Código de Deontología del ICOM, respecto a las políticas en materia de colecciones, *“En cada museo, el órgano rector debe adoptar y publicar una norma relativa a la adquisición, protección y utilización de las colecciones”*<sup>68</sup>. En ese sentido, el MAT se encuentra en la definición de dichas políticas, ya que hasta el momento no cuenta con una ruta clara que establezca parámetros a tener en cuenta, principalmente para los procesos de adquisición de la *Colección MAT* que continúa en constante crecimiento.

Para su definición, la política está siendo planteada desde el área de dirección del museo como una serie de lineamientos que permitan filtrar la naturaleza de las adquisiciones recibidas por modalidad de donación, ya que se ha observado que en algunas de las piezas no hay gran trascendencia teniendo en cuenta la trayectoria artística y relevancia conceptual que la colección quiere representar.

Además, muchas de ellas no se ajustan a la formulación de los guiones, resultando muchas veces objetos estáticos con movimiento nulo que están ocupando innecesariamente un espacio que es necesario priorizar.

### ADQUISICIONES

#### Permanentes

Por las condiciones económicas del museo, el MAT adquiere piezas para su colección únicamente mediante la modalidad de donación. Los criterios de selección se están evaluando actualmente desde el área de dirección para que el comité curatorial, manejado por la junta directiva de la Corporación, tenga en cuenta aspectos como la hoja de vida del artista, su trayectoria, statement, características iconográficas de la obra, definición de la propuesta conceptual, entre otros aspectos cuando se trata de

---

<sup>68</sup> ICOM. (2013). p.8.

objetos ofrecido por su propio autor, para evitar así un crecimiento desproporcionado y desorientado de la colección.

De igual forma, en el caso de donaciones que provengan de coleccionistas privados, los parámetros para recibir las piezas parten desde la identificación del estado de conservación del objeto, para determinar las posibilidades de exhibición que puede tener dentro de la colección, y de esta forma, definir los costos que podrían tener los procedimientos de mantenimiento y restauración para decidir si vale la pena o no adquirirla.

Adicionalmente se contempla la relevancia técnica, conceptual e histórica, y se comprueba que la obra sea original y no tenga problemas de titularidad o derechos de autor.

Para ello se contacta al artista en caso de que esté vivo, o en el caso contrario se realiza la consulta con especialistas para determinar su originalidad. Paralelamente, se pide al propietario fotografías de las obras y documentación correspondiente como certificados de propiedad. Luego de ser evaluada y aceptada por el comité curatorial, el proceso se formaliza a través de un acta de donación en la que el tenedor cede la propiedad del objeto y los derechos de exhibición y reproducción al museo.

Respecto a la *Colección Galería Departamental*, teniendo en cuenta que es propiedad de la Gobernación del departamento y su total desentendimiento con ella, el MAT se encarga de garantizar, de forma independiente, su protección a través del establecimiento de medidas de conservación preventiva y restauración cuando son necesarias, ya que no existe ninguna política de parte de su propietario que guíe, limite o defina procedimientos a seguir en materia de adquisiciones, bajas o conservación.

En cuanto a la *Colección Ortiz Salazar*, es su propietario Darío Ortiz quien se encarga de definir los criterios de adquisición según sus intereses y gustos particulares, el MAT como institución encargada de administrarla vela por su almacenamiento y garantiza las mejores condiciones para su conservación.



## Ingresos temporales

### Comodato

Bajo esta modalidad de adquisición se encuentra la Colección Ortiz Salazar que por su naturaleza privada, es enriquecida con nuevas piezas bajo los criterios personales de su propietario el maestro Darío Ortiz.

### Traslados temporales

En materia de itinerancias, el MAT ha sido beneficiario desde hace varios años del programa de *Exposiciones Itinerantes* del Museo Nacional de Colombia, que con el fin de divulgar el patrimonio cultural colombiano y ampliar la cobertura de sus servicios y proyectos, ofrece a instituciones con reconocida trayectoria cultural la posibilidad de recibir una de sus exposiciones itinerantes. Estos ingresos temporales cuentan con una orden de préstamo interinstitucional en la que se desglosa el estado de conservación de las piezas y se establecen los parámetros de seguridad a tener en cuenta y las fechas de ingreso y retiro de los objetos del museo. El desembalaje, estado de conservación y montaje in situ de estas exhibiciones se hacen en presencia del comisario del Museo Nacional. En caso de alguna eventualidad surgida durante la exposición en ausencia del comisario, se hace la respectiva notificación por vía telefónica al Museo Nacional y este internamente se comunica con el área de curaduría y conservación para posteriormente indicar a distancia el procedimiento a seguir.



Ilustración 48 Guacal de embalaje (Foto archivo personal)

## DOCUMENTACIÓN Y CATALOGACIÓN

La documentación de las colecciones se encuentra en proceso de reconstrucción desde hace aproximadamente año y medio. Previo a esa fecha se contaba únicamente con un inventario que brindaba información superficial sobre el título y autor de los objetos de las colecciones Departamental y MAT.

Sobre la Colección Departamental, antes de la apertura del museo, el maestro Manuel León Cuartas escribió el texto *Actualización y reconstrucción total de la memoria histórica y técnica del desarrollo de la Colección de Arte de la Gobernación del Tolima*, escrito en el que realizó el rescate de información relativa a antecedentes, contexto artístico de la colección, la importancia de las artes para el departamento del Tolima, y una breve descripción de la trayectoria de los artistas que componen el acervo departamental. Este documento representa un material esencial para el trabajo que actualmente se viene adelantando. La Ortiz Salazar, por su parte, ha contado con investigación académica promovida por su propietario Darío Ortiz, quien ha enviado estudiantes a realizar el levantamiento de inventario, estados de conservación y registro fotográfico. Los productos de esta investigación conforman la documentación que el MAT posee de la colección pero únicamente en formato impreso.

Posterior a este estudio, desde el departamento de Gestión de Colecciones y Museología, se ha realizado la documentación y catalogación de las nuevas obras que el coleccionista ha adquirido.



Ilustración 49 Proceso de registro para estado de conservación

Actualmente esta documentación se encuentra en proceso de digitalización y actualización, para ser posteriormente ingresada al software Colecciones Colombianas. El Asesor de Dirección, quien se encuentra a cargo del proceso de reconstrucción, ha priorizado la actualización de la información de las piezas que más movimiento tienen en exhibiciones permanentes, temporales e itinerantes, como un método para fortalecer la información de las obras con más relevancia.

Por lo tanto, teniendo en cuenta el numeral 2.20 del código deontología del ICOM para los museos, por el cual *la documentación debe comprender la identificación y descripción completas de cada objeto, así como de sus elementos asociados, procedencia, estado, tratamiento de que ha sido objeto y su localización actual*<sup>69</sup>. El MAT se encuentra adelantando el proceso de catalogación de sus colecciones dentro de un sistema de información básico que ha podido consolidarse gracias al seguimiento individual de las piezas en reserva, y a la consulta del registro fotográfico existente de exposiciones pasadas y a la revisión de documentación entregada por la anterior dirección en el año 2004. Este último contiene documentos como cartas de donación y estados de conservación que no cuentan con ningún tipo de orden ni catalogación, sin embargo, ha permitido reconstruir parte de la hoja de vida de algunos objetos de la colección.

Esta labor ha sido la suma de ir a las reservas a identificar visualmente las piezas, realizar su registro fotográfico, tomar dimensiones, indagar entre las carpetas en busca de información relacionada, entre otras actividades de reconocimiento y documentación que han sido insumo para la reconstrucción que temporalmente está siendo almacenada de forma digital para posteriormente ingresarla al software Colecciones Colombianas. Dicha recopilación digital incluye documentos como: fichas de registro, actas de donación, estados de conservación e historiales de ubicación. De igual forma contiene documentación, bibliografía y publicaciones sobre los autores de las obras.

---

<sup>69</sup> ICOM (2013). p.10.

La ficha de registro diseñada por el Asesor de Dirección, Luís Edwin López se encuentra estructurada de la siguiente forma:


FICHA DE REGISTRO	
	
<b>Artista:</b>	Varela, Mariana
<b>Lugar y Fecha nacimiento/muerte:</b>	Ibagué, Colombia 1947
<b>Título:</b>	Dibujo N° 46
<b>Fecha de realización:</b>	1973
<b>Técnica:</b>	Dibujo a lápiz
<b>Soporte:</b>	Papel
<b>Dimensiones Obra:</b>	97 cm x 69,7 cm
<b>Dimensiones Marco:</b>	100,4 cm x 73,2 cm
<b>Descripción:</b>	Obra en formato rectangular vertical. Representación realista de detalle; corsé y dorso.
<b>Numero de Registro:</b>	A025
<b>Colección a la que pertenece:</b>	Colección Gobernación del Tolima.
<b>Forma en que llegó a la Colección:</b>	Donación de la artista.
<b>Fecha de llegada a la colección:</b>	Desconocida
<b>Avalúo:</b>	\$15.000.000 (Quince millones de pesos m/cte)
<b>Circulación:</b>	Galería Departamental - Museo de Arte del Tolima - Diciembre 2015 - julio 2016
	Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Septiembre 2013
	Plástica Tolimense - Museo de Arte del Tolima - Junio 2013
	Maestros Tolimenses - Museo de Arte del Tolima - Abril - Mayo 2010
	Homenaje a los Maestros Tolimenses - Museo de Arte del Tolima-Junio-julio 2011
	Mujeres en la Pintura Tolimense - Museo de Arte del Tolima - Abril de 2005
	Artistas Tolimenses - Museo de Arte del Tolima - Mayo de 2004

Ilustración 50 Ficha de registro de la obra Dibujo N° 46 de Mariana Varela (Imagen cortesía de Edwin López)

Adicionalmente, el proceso de registro es complementado por un estado de conservación de la obra que brinda un informe detallado sobre las afectaciones que

presenta el objeto y las posibles causas de su deterioro. El formato manejado por el MAT es el siguiente:



#### ESTADO DE CONSERVACIÓN


		
<b>Autor:</b> Mariana Varela		
<b>Título:</b> Dibujo N° 46		
<b>Dimensiones:</b> 96.7 x 69.7 cm	<b>Marco:</b> No	
<b>Técnica:</b> Lápiz		
<b>Soporte:</b> Papel		
<b>Año:</b> 1973	<b>Firma:</b> Si <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	Borde inferior hacia la derecha.
<b>Número de registro:</b> A025	<b>Colección:</b> Galería Departamental – Gobernación del Tolima	
<b>Estado de conservación:</b> Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input checked="" type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/>		
<p><b>Observaciones:</b> <b>Anverso:</b> La obra presenta: 1. Deterioro generalizado, 2. Desprendimientos en toda la superficie, 3. Franja amarillenta vertical a lo largo del borde izquierdo 4. Franja amarillenta horizontal en el borde superior desde el lado izquierdo. 5. Rayón de aproximadamente 103 mm en la zona superior comenzando a 11.8 del borde izquierdo y a 9 cm desde el borde superior. 6. Abrasión a lo largo del borde derecho. 7. Manchas oscuras en la zona superior a 78 mm del borde superior y a 75 mm del borde derecho. 8. Doble diagonal de 117 mm en la esquina derecha inferior. 9. Serie de marcas semicirculares en la esquina superior derecha. 10. Rasgadura de 34 mm en el borde superior iniciado a los 327 mm del borde izquierdo. 11. Pliegue de 70 mm en el borde superior a partir de los 395 mm desde el borde izquierdo. 12. Mancha circular de aparente humedad en la zona superior a 39 mm del borde superior y 387 mm del borde derecho. 13 Mancha semicircular en la zona superior a 25 mm del borde superior y 450 mm desde el borde derecho. 14. Manchas circulares y puntuales de color ocre oscuro en toda la superficie de la obra. 15. Pliegue en forma de L invertida de 274 mm a 427 mm del borde derecho y a una altura de 223 mm del borde inferior. 16. Pliegue semicircular hacia la esquina inferior izquierda a 76 mm del borde derecho y 14 mm del borde inferior. <b>Reverso:</b> Suciedad generalizada y manchas ocre en toda la extensión del cartón al que está adherida la obra.</p>		
<b>Localización:</b> Reservas, nicho 2 pared derecha parte inferior.	Fecha: 03/02/2016	
<b>Elaborado por:</b> Luis Edwin López Garnica.	Fecha: 03/10/16	

Ilustración 51 Estado de conservación de la obra *Dibujo N° 46* de Mariana Varela (Imagen cortesía de Edwin López)

Según Edwin López, en el software Colecciones Colombianas se ingresa a grandes rasgos toda la información acerca del museo como espacio físico, también a información de los objetos que están ubicados en cada uno de estos espacios (incluido reserva).dentro de la que se incluyen imágenes, información básica, documentación sobre la obra y bibliografía. En los próximos días el asesor de dirección viajará a Bogotá para capacitarse en el manejo del software Colecciones Colombianas.

Por ahora gracias a los tutoriales que se encuentran virtualmente y a la retroalimentación de una antigua funcionaria que recibió capacitación de la versión anterior, el asesor ha podido manejar de forma intuitiva parte del programa.

### **CONSERVACIÓN PREVENTIVA**

El museo cuenta con capacitación básica en términos de conservación y limpieza de las piezas que conforman sus acervos. Esto ha sido posible gracias a los diplomados y cursos de formación para funcionarios de museos ofrecidos por el Ministerio de Cultura, en los que varios miembros del equipo del MAT han podido adquirir conocimientos básicos para el tratamiento de sus colecciones.



Ilustración 52 Preparación de elementos para desmontaje de la exhibición *Armero, la Pompeya colombiana* (Foto archivo personal)

Así mismo, gracias a la buena relación que el MAT mantiene con el Museo Nacional, es posible realizar cualquier consulta al área de conservación de este y sus encargados cuando se requiera. Esto ha permitido que el MAT a pesar de no contar con especialistas en la materia, obtenga información necesaria para saber cómo actuar en determinadas situaciones que requieren el tratamiento de un conservador.

### **Exposición:**

Gracias al acondicionamiento de las salas realizado en la segunda fase de construcción del edificio, las condiciones lumínicas y de temperatura de las salas son bastantes favorables para la exhibición de las piezas. Con la clausura de varias de las claraboyas y ventanas inicialmente dispuestas en algunas de las salas, se lograron mitigar los riesgos de deterioro por rayos UV y por incremento en la temperatura al interior de las salas.

De igual forma, a partir de las conclusiones de un estudio realizado por practicantes de la universidad de Los Andes sobre las condiciones lumínicas de las salas y las características eléctricas de las luminarias instaladas, se tomaron las siguientes medidas para mejorar las condiciones de conservación de las piezas exhibidas:

- Cambio de luces a tecnología LED
- Acondicionamiento de la sala según la edad de las piezas expuestas, retirando algunas de las lámparas de las salas para crear una atmósfera escenográfica dejando únicamente luces puntuales.

De la misma forma que en las reservas, en las salas de exposición también se aplicaron los consejos proporcionados por el área de conservación del Museo Nacional y el restaurador Temístocles Suárez, así como los parámetros establecidos en el Manual de Conservación Preventiva diseñado por el Programa Red Nacional de Museos.

En cuanto a las piezas exhibidas en la plazoleta del museo, existen riesgos por las altas temperaturas de la ciudad y la naturaleza de algunos de los materiales en que las esculturas fueron realizadas, ya que no son aptos para estar expuestos en espacio público.



Para contrarrestar el riesgo se ha realizado un trabajo en conjunto con el especialista Temístocles Suárez, quien ha preparado ceras especiales para disminuir las afectaciones en la superficie de las obras mientras se logran remover temporalmente para hacer un tratamiento más profundo y efectivo al interior del museo.

**Almacenamiento:** Teniendo en cuenta las falencias a nivel estructural del espacio y la falta de equipos para regular la temperatura dentro de las reservas, el museo se encuentra a la espera del desembolso de los recursos solicitados al Ministerio de Cultura para la adecuación del espacio. Estos rubros serán destinados para arreglos locativos y para la compra de equipos, mallas y estantería adecuada para el almacenamiento de las colecciones.

Por ahora las obras bidimensionales se encuentran dispuestas directamente sobre el muro con aislante térmico detrás de cada una para prevenir daños. Las obras que están afectadas por agentes biológicos se fueron puestas en cuarentena para aplicarles un tratamiento especial según recomendaciones de la especialista en conservación del Museo Nacional.

**Manipulación:** El manejo de las obras es realizado por el asesor de dirección Edwin López, encargado del manejo del área de Gestión de Colecciones, en conjunto con Camilo Tavares, mediador del museo y que como parte de sus labores apoya el área de conservación.

El cuidado que tienen para realizar la manipulación durante los procesos de limpieza es principalmente el uso de guantes de algodón o de nitrilo específicamente para el manejo papel.

**Nivel permitido de intervención:** En cuanto a las normas de tratamiento de la colección durante procedimientos de conservación preventiva y limpieza, se ha establecido que no se debe tocar la superficie pictórica de las obras bidimensionales, por lo tanto se pueden intervenir únicamente los marcos y los espacios entre bastidor y marcos. Las intervenciones de índole correctiva son realizadas solamente por parte



---

de un especialista y se hacen cuando el museo cuenta con los recursos disponibles para remunerar sus servicios.

## **USO DE LAS COLECCIONES**

### **Préstamos**

Teniendo en cuenta que las aseguradoras nacionales no ofrecen protección a obras de arte para su traslado, las piezas de la Colección Departamental se prestan únicamente bajo el establecimiento de un seguro clavo sobre clavo con la institución que solicita el préstamo. Cuando se trata de traslados relacionados con piezas pertenecientes a la Colección Ortiz Salazar, se realiza la consulta previa con su propietario quien está de acuerdo en promover la itinerancia de su colección a pesar de que no haya un seguro que las proteja durante su traslado. Ocasionalmente, según las características de obra, se hace necesario realizar el acompañamiento de la obra por funcionarios del museo hasta que esta esté montada en la entidad receptora.

Existen casos excepcionales como los préstamos realizados al Museo Nacional, ya que cuenta con una ética profesional y responsabilidad impecables que son garantía de que la obra será devuelta en las mismas condiciones en que se prestó. En ese caso particular, y obedeciendo a la excelente relación entre ambas instituciones, los préstamos se hacen formalizando la documentación de egreso, acompañada del estado de conservación de la(s) obras, un embalaje adecuado según las indicaciones de conservación, finalizando el proceso con la generación de un acta de ingreso de la(s) pieza al recibirla(s) nuevamente luego de su itinerancia.

En otros casos, en los que la institución que recibirá la pieza o piezas no puede brindar mayores garantías, miembros del equipo del MAT viajan en transporte intermunicipal pagando asientos adicionales para que las obras viajen más seguras y estén siempre bajo su supervisión. Previamente se realizan a la institución solicitante las especificaciones pertinentes de adecuación de espacios en materia de conservación, regulando las fuentes de luz natural y la intensidad

de las luminarias instaladas. Así como también se recomienda pintar el espacio de exhibición con varios días de anticipación.

## PROTECCIÓN CONTRA SINIESTROS

Respecto a los agentes de deterioro relacionados con desastres naturales, el museo cuenta con planes de contingencia que indica las medidas a tomar en casos de emergencia. Estos planes están dirigidos principalmente a eventualidades que sucedan durante aglomeraciones al interior del edificio. En caso de siniestros o desastres que causen pérdidas materiales de las colecciones, las aseguradoras lamentablemente ofrecen al museo sólo la protección del edificio, por lo tanto, en caso de desastres naturales, no hay garantía sobre el valor de las obras porque únicamente se protegen objetos materiales cuya naturaleza no sea patrimonial. Sin embargo, a pesar de que las aseguradoras no cuentan con el conocimiento especializado para el diseño de planes de contingencia para museos, se ha contado con su apoyo para la implementación de las medidas generales que el museo ha ido adaptando a su objeto institucional.

Por lo tanto, se ha implementado un plan de emergencia que cuenta con puntos de encuentro en plazoleta y zona de talleres, salidas de emergencia ingreso principal y parqueadero, ubicación de extintores. Este se encuentra representado gráficamente en un mapa de rutas de evacuación que está ubicado en el área administrativa.



Ilustración 53 Señalización extintores  
(Foto archivo personal)

Adicionalmente, estas empresas han brindado el servicio de capacitación para que los funcionarios sepan cómo proceder durante estos eventos. Generalmente, las eventualidades se producen por la constante actividad telúrica característica del territorio de la ciudad de Ibagué. En esos casos, los guardas están capacitados para realizar la evacuación del edificio, brindando a los visitantes indicaciones básicas que

garanticen su seguridad. Así mismo, cuando se programa la visita de grupos grandes, estos son distribuidos por las diferentes salas, dejando máximo 20 personas por cada una con una guía que encargado de garantizar que todo se desarrolle bajo total normalidad.

Por otra parte, en el caso de daño por vandalismo y demás actos humanos intencionados, el museo ha contemplado la posibilidad de contar con un guardia adicional para que mientras hay uno fijo en la taquilla, el otro rote por las salas como medida de control para mitigar los riesgos. Sin embargo, por las dificultades económicas y la poca colaboración de parte de la Gobernación esto no ha sido posible. Por lo tanto, cuando hay asistentes sin visita programada algunos de los funcionarios deben encargarse de vigilar que las visitas en sala se desarrollen con normalidad. Afortunadamente, durante la realización de eventos masivos que es cuando mayor riesgo corren las obras por daños causados por los visitantes, la Gobernación envía refuerzos temporales para apoyar la seguridad de las salas.

### **SEGURIDAD DE LAS COLECCIONES Y DATOS CONEXOS**

Para el uso de la imagen de las obras por terceros el MAT ha determinado las siguientes acciones:

- Si se solicita el uso de las obras para reproducción o circulación se consulta al artista en caso de que esté vivo para solicitar su aprobación.

Adicionalmente se debe elaborar un documento realizando la solicitud, en el que se especifique el fin con el que se usará, y en caso de estar de acuerdo el museo da su aprobación.

Generalmente estos usos han servido al museo para difundir sus colecciones en plataformas alternas a las cotidianas, permitiendo a nuevos públicos conocer su patrimonio.

- Si el uso es con fines comerciales generalmente se niegan las peticiones porque el museo evita involucrarse en actividades ajenas a su horizonte institucional, y además no considera adecuado usar las obras como un medio para que terceros obtengan beneficios económicos.

## 10. Públicos del museo

El MAT se caracteriza por ser un museo con las puertas abiertas para todo tipo de públicos. Gracias al proceso de estudio realizado desde el departamento de educación, el MAT ha identificado que la mayoría de sus asistentes son jóvenes y en segundo lugar se encuentra el público académico.

La realización de eventos populares durante los días festivos y la apertura gratuita del museo, son momentos en los que se presentan grandes incrementos en las visitas.

Se ha evidenciado que las visitas aumentan significativamente en las temporadas de vacaciones, en los meses de junio, julio, semana santa, diciembre y enero. Siendo este un síntoma que refleja la consolidación de museo como un referente turístico bastante importante para la ciudad. Prueba de ello son las estadísticas de los primeros seis meses del presente año, en las que se confirma el aumento de las visitas en un porcentaje bastante importante. Hasta la fecha aproximadamente 3865 visitantes han ingresado al museo incluyendo grupos y público en general, cifra que respecto al 2016 se obtuvo hasta mediados del mes de octubre.



Ilustración 54 Boleto de entrada MAT (Foto archivo personal)



Ilustración 55 Estrategia de participación elaborada para la exposición Arcadio (Foto archivo personal)

La implementación del *Día del Museo Libre*, estrategia que permite la entrada gratuita al museo el último sábado de cada mes en horario extendido hasta las 8pm, es una de las causas que ha contribuido a este aumento sustancial, pues gracias a la gran oferta cultural realizada durante su desarrollo, se incentiva la participación de la comunidad y se diversifican los públicos típicos del museo.

La taquilla es el medio que facilita el conteo de las visitas individuales y grupales. Por una parte, a través del conteo de talonarios de boletas de ingreso se obtiene al final de cada día el número total de visitas individuales. Y por otra, para la sistematización de las visitas de grupos, los guardas cuentan con una carpeta que allegan al docente o persona encargada, para solicitar el número de estudiantes, la asignatura y el nombre de la institución educativa.

Ambos métodos han sido esenciales para la consolidación del sistema que permite la elaboración mensual del balance general de las visitas.

### **11. Marketing, difusión, investigación.**

Como estrategias de investigación y difusión de los contenidos de sus colecciones, el MAT ha diseñado estrategias que a través de medios como el fotográfico, audiovisual, radiofónico o virtual, le han permitido acercarse a diferentes públicos y crear programas que generan un impacto no sólo a nivel regional o nacional, sino que también ha logrado una cobertura internacional.

Los objetivos principales de estos proyectos están dirigidos hacia la formación de públicos para incentivar el reconocimiento del patrimonio artístico que el MAT protege, y abrir espacios de participación en los que museo y comunidad sean agentes activos de diálogo. Así mismo, buscan rescatar el panorama regional de las artes plásticas y compartir las experiencias de los visitantes a través de diferentes medios. Estos programas y estrategias son:

#### **Departamento de Investigación y desarrollo Audiovisual- DIDA:**

Espacio académico de investigación creado para el desarrollo de proyectos audiovisuales en diferentes medios como el cine, el video o la televisión<sup>70</sup>.

Su objetivo principal es generar ambientes de aprendizaje y producción audiovisual para fortalecer este campo de estudio a nivel nacional. A partir de este proyecto nace el *Festival Andino de Cortometrajes* en el año 2006. Este festival cambió su nombre en el 2009 a *Festival Audiovisual del MAT* y contó con la alianza de la Asociación Latinoamericana de Documentalistas Alados, organizadores del *Festival Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO*, quienes le al MAT proveían el material audiovisual para realizar las proyecciones.

Con esta iniciativa, Margareth, quien hasta la fecha dirige este departamento de investigación, decide emprender el camino de la producción documental desde el MAT.

---

<sup>70</sup> Museo de Arte del Tolima (s.f). <https://www.museodeartedeltolima.org/cine-mat-dida.html>



Ilustración 56 Publicidad festival Audiovisual MAT 7ma versión-

Este proyecto se trabaja con la aprobación de la Gobernación del departamento y hasta la fecha se han realizado cuatro documentales que hacen parte de la videoteca de artistas del museo. El objetivo principal de esta iniciativa es rescatar la valiosa historia de personajes que hacen parte de la riqueza artística y cultural que compone las colecciones del MAT. Los maestros Ricardo Angulo, Carlos Eugenio Naranjo, Edilberto Calderón y Arcadio Gonzáles, quienes en algún momento de su carrera fueron maestros de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad del Tolima, han inspirado hasta el momento esta serie documental que continúa proyectándose como un programa único para la reconstrucción de las artes plásticas de Colombia.

**Programa radial Abstracto:** Es una estrategia de comunicación que se ha realizado en la emisora virtual de la Universidad del Tolima *Tu Radio* y en la emisora cultural del Tolima con el fin de invitar al público a las diferentes actividades que organiza el MAT, y adicionalmente, informar a la comunidad sobre el movimiento cultural del sector.

Así mismo, en este medio se realizan entrevistas a artistas invitados, se hacen recomendaciones musicales y paralelamente, se promociona la programación cultural y la oferta académica del museo.

El material sonoro producto de este programa es editado y posteoado en YouTube y otras redes, para ampliar su difusión.

**Periódico Otearte**

Este medio se maneja impreso y virtual según la disponibilidad de recursos para su producción.

Adicionalmente se encuentra disponible para su consulta en la página web del museo y es publicado en la plataforma virtual issuu.

**Boletines de prensa**

Producidos con una periodicidad semanal, cuentan con información puntual sobre eventos y exhibiciones vigentes. Los boletines son enviados a listas de correo en las que se encuentran suscritos instituciones, público interesado, y medios de comunicación con cobertura nacional, regional y local. Con este material se envían adjuntos audios, piezas gráficas de publicidad y fotografías, para enriquecer la información que es compartida en diferentes formatos con el fin de facilitar su claridad y despliegue en los diferentes soportes de información.

**Canal de Youtube**

En esta plataforma virtual, el departamento de prensa y comunicación publica y recopila el contenido audiovisual realizado por el museo con el propósito de promover principalmente el periodismo cultural. En el canal se integran entrevistas a artistas, académicos y público asistente, también el cubrimiento en video de eventos culturales y académicos internos y externos, los teaser de los documentales de artistas producidos en el MAT, podcast, recopilación de las ediciones del programa de radio, entre otros contenidos que están clasificados en la siguientes secciones:

- *Audio-relatos MAT*, que presenta en formato podcast a personajes que han pasado por el museo o han sido figuras importantes en la producción artística y cultural de la región.
- Programa radial del MAT *Abstracto*: Recopilación de las diferentes versiones que se han realizado.
- Videoteca de Artistas: en esta sección se publican los fragmentos de los documentales producidos en el MAT



- Diálogos visuales del MAT: Abarca las entrevistas realizadas a personajes relevantes del movimiento artístico y cultural del museo en cuanto a exposiciones y programación académica.
- *Momentos MAT*: Recopilación de las experiencias de algunos visitantes tras su primer acercamiento al museo como un método de dejar la huella de la experiencia de los visitantes.
- *Red Departamental de Museos del Tolima*: Pretende divulgar audiovisualmente la programación cultural y académica de los museos regionales, con miras a fortalecer el papel del MAT como museo rector de la red y dinamizador de la cultura en el Tolima.
- Bienvenidos al MAT: Invitaciones en video a eventos del museo, a conocer los diferentes portales web y a asistir a las actividades de la programación cultural.
- Exposiciones del MAT: Compilación de recorridos audiovisuales y piezas publicitarias sobre exposiciones pasadas.
- Día Internacional de los Museos: Registro de las actividades realizadas en esta fecha anualmente.
- Formación académica del MAT: Información relativa a la oferta académica del museo.

### Salones

El MAT cuenta con cinco diferentes plataformas que incentivan la producción artística y cultural<sup>71</sup>. En primer lugar se encuentra el *Festival internacional de grabado* realizado durante el mes de mayo. Este evento convoca a artistas grabadores a presentar sus propuestas en las diferentes técnicas que este medio permite. Adicionalmente, este festival cuenta con un espacio teórico en el que se realizan jornadas académicas sobre el grabado.

En segundo lugar, está el *Festival de Junio*, un evento realizado en el marco del Festival Folclórico Colombiano, que pretende fortalecer la imagen del museo como un referente turístico importante de la región, rescatando las expresiones y manifestaciones culturales propias de nuestro país.

---

<sup>71</sup> Museo de Arte del Tolima (s.f). <http://www.museodeartedeltolima.org/exposiciones/salones.html>

El Salón Tolimense de Fotografía, en tercer lugar, es una iniciativa creada en 1990 por Margareth Bonilla, directora del MAT, con el propósito de crear un espacio para visibilización de la producción fotográfica del país.

En cuarto lugar, el *Salón de Diseño Síntesis Gráfica* creado en el año 2006 por iniciativa del colectivo grupo creativo, nació como un programa académico para el enriquecimiento de las artes plásticas y gráficas de Ibagué.

En él se realizan exhibiciones de diseño, charlas con diseñadores reconocidos, y adicionalmente, se programa una muestra de comerciales publicitarios.

Y finalmente, el *Premio de Pintura Julio Fajardo*, un concurso diseñado en el año 2011 como una plataforma para el visibilizar, reconocer y fortalecer el arte y la cultura de la región. Este premio recibe su nombre en honor del artista Julio Fajardo, quien desde sus creaciones promovía el rescate de la identidad nacional. Fajardo fue una figura esencial para la consolidación de las artes en el departamento del Tolima, siendo fundador y director en 1942 de la Escuela de Bellas Artes del Conservatorio del Tolima y director de la Escuela de Cerámicas de la Chamba.

Por otra parte, dentro de los proyectos de investigación a futuro se encuentra la propuesta de creación de una biblioteca virtual que pretende ser una plataforma para acceder a material digitalizado relativo principalmente a información sobre la historia del museo, sus colecciones y la trayectoria del MAT en el territorio departamental y nacional.

Desde el área de educación se han diseñado las estrategias de apropiación *Vecino conoce tu museo* y *Tu museo*. El primero está dirigido a promover el conocimiento del museo y sus servicios por parte de los habitantes cercanos a su lugar situado.



**Invitación:** Presentando este volante ingresa gratis con un acompañante durante el mes de abril  
 Museo de Arte del Tolima, Carrera 7 No. 5 - 93 B/ Belén, Teléfonos: 2732840 - 2614138.  
 Celular: 3164936614. [www.museodeartedeltolima.org](http://www.museodeartedeltolima.org) / [museodeartedeltolima@gmail.com](mailto:museodeartedeltolima@gmail.com)

El segundo es una invitación similar que está enfocada hacia el público general y que articula todos los procesos de formación ofrecidos por el MAT, incentivando a los ciudadanos de la región y el país a apropiarse de sus diferentes espacios culturales ofreciendo el ingreso gratuito como estrategia para aumentar sus visitas.

Actualmente se está formulando una propuesta de creación curatorial participativa que pretende incentivar la reconstrucción de la historia urbana con los habitantes del Barrio Belén, como una estrategia para construir la memoria colectiva del sector y evidenciar ante la comunidad que el museo es un espacio democrático en el que todos son bienvenidos.

### **Encuentros académicos de fotografía**

En el Marco del *Salón Tolimense de Fotografía* y del *Festival Audiovisual*, el MAT realiza programas de formación en fotografía y cine con especialistas invitados en aras de convocar al público interesado a adquirir y fortalecer sus conocimientos en estas disciplinas.

#### **12. Vínculos institucionales:**

Las alianzas del MAT están clasificadas en varios campos:

##### **a). GUBERNAMENTAL:**

**Gobernación del Tolima:** Propietaria del predio en donde está emplazado el edificio del museo.

##### **Alcaldía departamental y Dirección de Cultura del Departamento del Tolima:**

Encargadas de velar por el movimiento cultural de los diferentes sectores del departamento, asegurando su sostenibilidad a través del tratamiento de recursos de la estampilla de procultura, de la cual se debe destinar un 10% para el sostenimiento del MAT.

Adicionalmente, el equipo del museo como parte de su misión y responsabilidad de *promover el desarrollo de las artes plásticas y visuales en la región*<sup>72</sup>, realiza el servicio de operador para convocatorias de estímulos artísticos y culturales del departamento organizados por la Alcaldía o Gobernación Departamental.

Durante estos procesos, el MAT se encarga de efectuar los pagos a las propuestas elegidas, y adicionalmente garantizan que los proyectos se pongan en marcha. Por este servicio el MAT recibe como retribución recibe un 10% por operatividad.

Así mismo, como parte de su horizonte institucional, existe una alianza con el Conservatorio del Tolima para visibilizar las expresiones y actividades culturales que allí se producen. Para ello el museo presta sus espacios y de paso complementa su programación cultural con contenido musical.

El MAT se encuentra siempre dispuesto a abrir estos espacios de visibilización y divulgación de las manifestaciones culturales de la región, por lo tanto, convoca a que grupos académicos envíen sus propuestas para la realización de conciertos y recitales.

#### **b). INSTITUCIONAL:**

##### **Programa de Fortalecimiento de Museos**

Como instancia encargada de la implementación de la Política Nacional de Museos en Colombia, el PFM mantiene una constante y excelente relación con el MAT

##### **Red Departamental de Museos del Tolima**

Surge en el año 2011 con el fin de gestar alianzas entre los museos del Departamento, apoyando la difusión mutua de su programación con el propósito de consolidarse como referentes turísticos y culturales de la región.

---

<sup>72</sup> Museo de Arte del Tolima (s.f). <https://www.museodeartedeltolima.org/sobre-el-mat/nosotros.html>

Esta red se encuentra integrada por once museos de la región del Tolima inscritos en Simco, siendo el MAT el encargado de coordinar y representar la red en eventos a nivel nacional.

En la página web del MAT se encuentra la información básica sobre cómo llegar a cada uno de estos espacios, los servicios que ofrece y los requerimientos para acceder a ellos.

De esta manera, el museo no sólo fortalece y divulga su propia labor y misión patrimonial, sino que también difunde el la importancia de colaboración entre instituciones museales que pretenden salvaguardar el patrimonio de su región.

### **c). INSTITUCIONES EDUCATIVAS**

#### **Universidad del Tolima**

La exdirectora del programa de Artes Plásticas de la Universidad del Tolima Claudia Ortiz Prieto, quien también forma parte de la Junta Directiva de la Corporación Museo de Arte del Tolima, abrió un canal de comunicación entre universidad y museo con miras a que el museo fuera una plataforma para los proyectos de la universidad y viceversa.

Así, las salas de exhibición del museo han sido difusoras de las producciones plásticas de los estudiantes de último semestre exponiendo sus muestras de trabajos grado.

### **d). EMPRESA PRIVADA**

Por otra parte, el MAT obtiene alianzas estratégicas ocasionales con empresas privadas según la naturaleza de las exposiciones y/o eventos que el museo este llevando a cabo, estas asociaciones temporales buscan principalmente un intercambio de servicios publicitarios, educativos o en algunos casos de recursos materiales.



Ilustración 58 Aliados MAT (Foto archivo virtual MAT)

### 13. Consideraciones críticas

#### Déficit presupuestal

La debilidad principal del museo es la falta de recursos que limita la programación de actividades a largo plazo, y pone en incertidumbre la posibilidad de su realización, obligando a los funcionarios a actuar sobre tiempo con los recursos que estén disponibles en el momento.

Los desembolsos producto de convenios realizados con instituciones gubernamentales como la Alcaldía departamental se retrasan excesivamente, perjudicando el desarrollo de las actividades del museo. Este es un síntoma de la irresponsabilidad y el desinterés de los funcionarios que administran los recursos de la cultura. Adicionalmente, los recursos que según la ordenanza de la estampilla procultura deben destinarse en un 10% para el museo, se están desviando para otros propósitos desde la Dirección de Cultura del departamento, afectando así su sostenibilidad económica y arriesgando el patrimonio que el MAT debe proteger.

Por otra parte, a nivel presupuestal también se hace inminente la asesoría de un especialista en legislación cultural para la solicitud de declaratoria de las colecciones del MAT a nivel nacional. También, es necesaria una orientación acerca del proceso de deducción de impuestos, ya que por los avalúos de las piezas que conforman las colecciones, el pago de impuestos de la Corporación MAT se está haciendo insostenible.

Actualmente desde la dirección se están haciendo esfuerzos de gestión para que algunos agentes del departamento contemplen la posibilidad de destinar un recurso fijo anual que le permita una estabilidad al museo. Lamentablemente si la situación no mejora el museo está considerando cerrar temporalmente, pues económicamente no está siendo sostenible.

### **Riesgos a nivel estructural**

Para el mejoramiento de las afectaciones físicas del edificio, en el año 2015 se hizo una solicitud de apoyo económico al Ministerio de Cultura para el mejoramiento del área de reservas. Este dinero fue aprobado (78 millones) pero desafortunadamente se devolvieron a la nación por mala gestión de la alcaldía y secretaría de cultura del municipio.

Este hecho se repitió el año siguiente y en la actualidad la dirección del MAT se encuentra realizando nuevamente la solicitud con la esperanza de que en esta ocasión los recursos sean obtenidos para solucionar esta amenaza.

**Necesidades de restauración**

En cuanto a las medidas de conservación de las colecciones, es necesario realizar el cambio de bastidores y marcos, mandar a hacer mallas para ampliar espacio, adquirir muebles para el almacenamiento de obras de papel y poder desmontarlas de sus marcos para evitar contaminación biológica.

**Necesidad de fortalecer las estrategias de mercadeo y gestión de recursos con empresas privadas**

Como método para mitigar los riesgos de crisis económica, se recomienda fortalecer las estrategias de gestión de recursos, contemplando alternativas en la naturaleza de los intercambios solicitados y ampliando las expectativas sobre los beneficios que se quieren obtener.

Así mismo, es aconsejable permitir que miembros de áreas diferentes a la dirección puedan apoyar este proceso.

Actualmente, desde la junta directiva se están gestando las bases para solidificar las relaciones y estrategias de mercadeo con los empresarios de diferentes sectores comerciales con el fin de obtener patrocinio económico, y de fortalecer las suscripciones en la sociedad de amigos del museo.

**Públicos**

Definir estrategias para fortalecer y consolidar las visitas del público universitario del departamento -estudiantes y docentes- de Artes Plásticas y Visuales.

Por otra parte es necesario hacer atractivo el libro de visitas, ubicándolo en un lugar visible que evidencie su importancia. Para llamar la atención sobre este podría realizarse un diseño novedoso o un formato diferente que incentive a los visitantes a contar su experiencia.



Por ejemplo, podría adaptarse un formulario en la página web que se difunda a través de redes sociales. En este se dispondrían campos en los que los visitantes, posterior a las visitas en el museo, puedan compartir de forma escrita su experiencia. Esta estrategia beneficiaría la comunicación del museo con sus públicos, y sería una forma inteligente de recopilar información para los estudios de públicos, pues se pueden diseñar campos específicos para obtener información relacionada con género, edad, nivel de estudios, medio por el que se enteró del museo, entre otros aspectos que considero son valiosos para la formulación de estrategias pedagógicas y de divulgación.

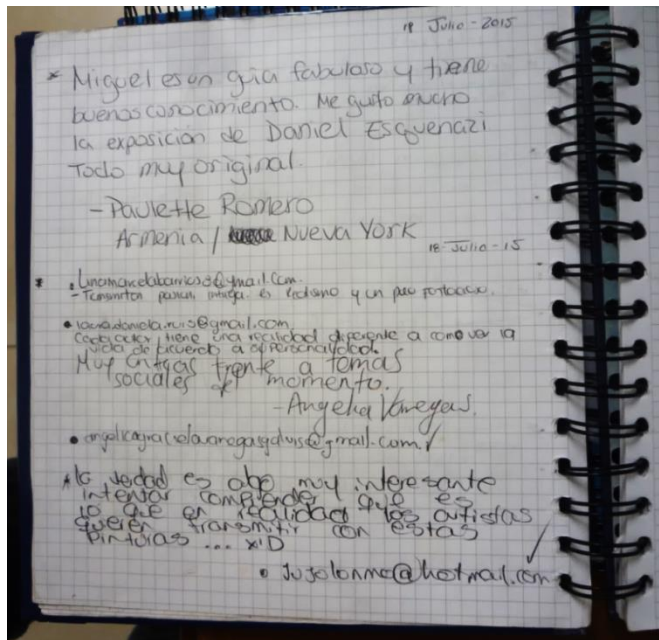


Ilustración 59 Libro de comentarios para visitantes

Como recomendación adicional se sugiere realizar la inscripción en el ICOM para recibir la información especializada y beneficios que esta organización ofrece.

## [REFERENCIAS]

ICOM. (2013). Código de deontología del ICOM para los museos. París: ICOM.

LEÓN M. (2003). Actualización y reconstrucción total de la memoria histórica y técnica del desarrollo de la Colección de Arte de la Gobernación del Tolima. Ibagué, Tolima: Facsímil / Biblioteca Museo de Arte del Tolima.

MMGP. (2016). *Pautas para la implementación de trabajo de grado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Museo de Arte del Tolima (s.f). *Servicios*. museodeartedeltolima.org. Disponible en: <http://www.museodeartedeltolima.org/sobre-el-mat/servicios.html>

Museo de Arte del Tolima (s.f). *DIDA*. museodeartedeltolima.org. Disponible en: <https://www.museodeartedeltolima.org/cine-mat-dida.html>

Museo de Arte del Tolima (s.f). *Salones*. Museodeartedeltolima.org. Disponible en: <http://www.museodeartedeltolima.org/exposiciones/salones.html>

Museo de Arte del Tolima (s.f). *Sobre nosotros*. museodeartedeltolima.org. Disponible en: <https://www.museodeartedeltolima.org/sobre-el-mat/nosotros.html>

Museo de Arte del Tolima (s.f). *Talleres*. museodeartedeltolima.org. Disponible en: <http://www.museodeartedeltolima.org/actividades/talleres-en-arte.html>

Museo de Arte del Tolima (s.f). *Visita el museo*. museodeartedeltolima.org. Disponible en: <http://www.museodeartedeltolima.org/sobre-el-mat/visita-el-museo.html>

ORTIZ, D. (2007). *Breve historia de las artes plásticas en el territorio del Tolima*. En Manual de Historia del Tolima, Tomo III. Ibagué: Pijao Editores.

