



*Trabajo final presentado para optar al
Título de Magíster en Museología y
Gestión del Patrimonio*

Manuel Rodríguez Barreto

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá D.C., Colombia

2019

El Museo Vibrátil: reflexiones sobre el afecto y el papel del trabajo emocional en los espacios culturales

Manuel Rodríguez Barreto

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

Director:

William Alfonso López Rosas

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá D.C., Colombia

2019

~ 3 ~

*“El afecto es la fuerza tangible de un vínculo invisible
No necesariamente reciproco que se da entre las personas
Puede trasmutar el olvido encapsulado en cristales de tiempo
Con rasgo de silencio, como gotas de rocío”*

Askier

Agradecimientos

A la maestría en museología y gestión del patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia y a cada uno de sus docentes, por generar un espacio académico de reflexión y construcción frente al campo de la museología en Colombia.

Al ICANH y el Museo de Trajes por abrirme las puertas de sus instituciones y permitirme empaparme de sus saberes, sus ideas y sus pasiones y poder contribuir con estas.

A Carmen Pérez, Gustavo Toro y Daniela Morris por su ayuda con todo su conocimiento editorial y de diseño que logró hacer de este trabajo lo que es.

A Catalina Mendoza, Carolina Quintero y Paula Torrado por ser las mejores compañeras que cualquiera podría tener, gracias por aguantarme y por las buenas vibras.

Finalmente, a todos mis afectos y a todas las personas que contribuyeron a este trabajo. De una u otra manera todos están reflejados en estas páginas; a todos, muchas gracias.

Resumen

El presente trabajo se divide en tres partes, cada una de las cuales cumplen un requisito para optar al título a Magister en museología y gestión del patrimonio. Un trabajo de orden conceptual que se ocupa de reflexionar sobre las practicas afectivas en los espacios culturales; la memoria resultante de los distintos procesos adelantados en el Museo arqueológico e histórico de Santa María la Antigua del Darién y la memoria y resultado de las prácticas realizadas en El Museo de Trajes en Bogotá.

La primera parte, es el trabajo conceptual titulado " El Museo Vibrátil: Reflexiones sobre el afecto y el papel del trabajo emocional en los espacios culturales", el cual remite a una reflexión teórica a partir del llamado giro afectivo sobre lo concerniente a los usos del afecto, las emociones y los estados provocados por los mismos en los museos.

El segundo apartado, trata las memorias rescatadas en el trabajo comunitario realizado en el Museo arqueológico e histórico de Santa María la Antigua del Darién. En éstas se relatan los procesos desarrollados para la construcción de los guiones museológico y museográfico de la sala de exposiciones temporales del museo.

Finalmente, en el último apartado se transcriben las memorias de las prácticas realizadas en el Museo de Trajes, cuyo objetivo fue la elaboración de una cartilla para el desarrollo de exposiciones temporales en el museo.

Palabras clave: museología, afectos, afectividad, emociones, museos, colaborativo, comunitario, museo de trajes, museo arqueológico, museografía.

Abstract

This document is divided into three parts, each of which is a requisite for the degree on Master in Museology and heritage management. A work of conceptual order that occupies reflections on affective practices in cultural spaces; the memory resulting from the different processes carried out in the Archaeological and Historical Museum of Santa Maria la Antigua del Darién and the memory and the result of the practices carried out in the Bogotá Costume Museum.

The conceptual work entitled "The vibrant museum: Reflections of the affect and the role of emotional work in cultural spaces" refers to a theoretical reflection of the so-called affective turn on the uses of affection, emotions and states caused in museums for these uses.

The second section deals with the memories remembered in the community work carried out in the Archaeological and Historical Museum of Santa Maria la Antigua del Darién, which informs the processes developed for the construction of museological and museographical guidelines of the temporary exhibition hall of the Museum.

Finally, the last part are my memories of the practices carried out in the Costume Museum, whose objective was the development of a brochure for the development of temporary exhibitions in the museum.

Keywords: museology, affections, affectivity, emotions, museums, collaboration, community, costume museum, archaeological museum, museography.

Índice

Resumen..... 6

Abstract..... 7

Capítulo 1

Trabajo conceptual: " El Museo Vibrátil: Reflexiones sobre el afecto y el papel del trabajo emocional en los espacios culturales"..... 9

Capítulo 2

Trabajo colaborativo: memoria del trabajo colaborativo realizado en el Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién..... 66

Capítulo 3

Práctica: memoria de la práctica realizada en el Museo de Trajes..... 127

Conclusiones generales..... 236

1. Trabajo conceptual

El Museo Vibrátil: Reflexiones sobre el afecto y el papel del trabajo emocional en los espacios culturales

Contenido

- Introducción.....	11
- Lo sólido, lo líquido y lo vibrátil.....	14
- El giro afectivo.....	27
- El museo vibrátil.....	30
- La ética del cuidado.....	42
- Horizontes del cuidado.....	52
- Conclusiones.....	57
- Bibliografía.....	60

Introducción

En las últimas décadas, el desarrollo de las ciencias sociales ha tomado un giro conceptual en sus temas y formas investigativas que se han agrupado bajo el nombre de "el giro afectivo" (Lara, 2015). Este interés parte del repentino giro emocional que se ha dado no solo en la academia, sino también en el contexto popular en general: queremos que nos hablen de emociones, queremos saber qué ocurre con ellas, si para aprender hay que emocionarse o si es posible trazar un mapa de las emociones que nos sirva de guía. Las emociones ya no son algo de lo que avergonzarse, sino un objeto de conocimiento lícito, mucho más en estos tiempos de cambio que atravesamos.

El giro afectivo es entonces el análisis de las emociones que habitan la vida pública y el esfuerzo por producir un conocimiento que profundice en esa emocionalización de la vida pública (en contraste con la racionalización característica de las ciencias tradicionales). Se dice que es un "giro", porque representa una ruptura con el objeto de estudio en el que se había asentado la producción de conocimiento tradicionalmente dentro las ciencias sociales. Es además "afectivo", porque los nuevos objetos de conocimiento son precisamente la emoción y el afecto (Lara y Enciso, 2013).

El siguiente trabajo se enmarca justamente en este giro, el cual se basa en una perspectiva transdisciplinar cuyo eje será el estudio del museo desde una óptica afectiva, entendiendo esta afectividad como una válvula que permite comprender como se superponen las lógicas emocionales con las evaluaciones racionales en las decisiones y las gestiones que se realizan dentro del museo. Para ello propongo utilizar el concepto de "vibratibilidad", extrapolado de las teorías de la psicoanalista y crítica de la cultura brasileña Suely Rolnik (1987) sobre el cuerpo vibrátil. Este resulta un concepto muy potente para entender como desde el afecto, se configura no solo el cuerpo y el mundo privado sino también la relación con la vida pública, la dimensión política, las instituciones (como el museo), la reclamación de cierto tipo de relaciones, derechos, solidaridades, acuerdos e incluso la misma modernidad.

En un primer momento, me centraré en la explicación del concepto de vibratibilidad desde las teorías sociológicas de Zygmunt Bauman para entender

su desarrollo histórico, que a su vez servirá de excusa para examinar los cambios heurísticos que ha sufrido el museo hasta llegar al concepto de afectividad que, se constituye en la apuesta para analizar nuevos campos de investigación, sujetos sociales y relaciones particulares instaladas en el campo museológico contemporáneo, haciendo énfasis en nuestro contexto latinoamericano, mas no alejándome por completo de otros espacios de desarrollo museológico como el europeo o estadounidense.

En segunda medida, ahondaré sobre el giro afectivo y como este se ha ido experimentando en el museo. Últimamente, se ha producido un crecimiento del trabajo relacionado con la gestión emocional en diferentes contextos, por lo que llama la atención que existan relativamente pocos estudios que intenten entender los aspectos emocionales del trabajo museístico (Eve, 2018). La intención con este apartado es, entonces, comprender la importancia del debate público sobre cómo lidiar con las emociones, pero, ante todo, sobre cómo entender que ellas siempre han sido parte de la vida política entre muchas otras dimensiones humanas. Entonces, se trata de comprender la importancia de las emociones en la acción social, que desde el giro afectivo implicaría advertir tanto en la agencia como en la inacción.

Seguidamente, entraré de lleno en el centro de este trabajo, el cual he llamado el "Museo vibrátil" como propuesta para entender el proceso, que ha llevado el museo desde lo afectivo para ejercer políticas de bienestar y malestar en sus espacios, íntimamente ligados con el interés y el uso de los afectos como agentes activos en nuestra forma de entender las instituciones museológicas, y su relación con la sociedad. Para ello, se ahonda desde una perspectiva interdisciplinar en la complejidad afectiva de los individuos y comunidades, y en la necesidad de politización del museo y de la relación consigo mismo y con estas comunidades.

Para terminar, es importante realizar una reflexión sobre la ética del cuidado en los museos, y como estos tienen un papel social fundamental no solo en la salvaguarda documental, patrimonial, educacional, etc..., sino también, en el desarrollo crítico, emocional y político alrededor de sus colecciones, con los visitantes y consigo mismos también; el buen manejo de este rol como agente activo en la construcción de individuos *sentipensantes*, como nos habla

Orlando Fals Borda, que desemboca en “aprender a sentir y pensar al otro” (Espinosa, 2014: 2).

Aspiro a que los contenidos que se presentan en este trabajo, contribuyan a la discusión académica y política acerca de cómo tomar en serio los afectos y las emociones. Ojalá, afecten y provoquen a quienes lean estas páginas y los inspiren a hacer nuevas lecturas que amplíen las ideas aquí reunidas.

Lo sólido, lo líquido y lo vibrátil

En la década de los 80, el sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman acuñó uno de los conceptos más acertados y usados en los análisis culturales a nivel global: la idea de una modernidad *líquida*. Esta metáfora de lo líquido, en la cual se entiende a la modernidad como algo que no se mantiene inmóvil, ni conserva mucho tiempo su forma (Bauman, 2010), se fundamenta en la observación que Bauman realiza en las sociedades modernas, las cuales han generado un tránsito de una modernidad sólida a la modernidad líquida, como un movimiento crítico que conlleva transformaciones en el nivel del sujeto y del sistema social.

Luz María Salazar en su libro "Bauman: algunos debates en torno a la modernidad", comenta que las transformaciones más significativas de esta nueva forma de concebir la modernidad, se dan en las dimensiones de: las nuevas medidas de tiempo/espacio, las nuevas relaciones en producción/capital/trabajo, las nuevas configuraciones del conflicto social/político, el nuevo significado del consumo necesidad deseo-anhelo y los contenidos, que redefinen a la comunidad/colectivos/individuo (Salazar, 2007). En estos grandes tópicos se encuentran cambios tanto a nivel macropolítico como micropolítico, siendo el cuerpo individual y el cuerpo colectivo los agentes con las mayores afectaciones de este tránsito de lo sólido a lo líquido.

Si bien las teorías de Bauman sobre lo sólido y lo líquido han resonado intensamente a lo largo del mundo, es necesario situar sus palabras y dialogar con las ideas que propone, pues Bauman escribe y piensa desde su propio contexto, una Europa industrializada con unas dinámicas particulares que configuran su discurso de una forma que en Latinoamérica, no se puede replicar. A razón de esto, mi intención no es trasplantar las ideas de Bauman de una forma simplista hacia Latinoamérica y el museo, sino hacer una revisión que se refuerce con sus postulados y tome los elementos más provocadores y sugestivos para entender algunas dinámicas de nuestra región, comprendiendo así que Latinoamérica, sus instituciones, dinámicas y procesos pueden leerse en claves sólidas, líquidas, viscosas, volátiles, vibrátiles, etc.

Para Bauman, la modernidad sólida estaba representada bajo los supuestos de rigidez institucional, pronósticos predecibles, futuros estables, cooperativismo y solidez estatal. Esta solidez no remite únicamente a aspectos laborales, económicos y políticos, sino que también, a las formas de consumo, las identidades y los afectos, como explica Bauman (2003) en su libro "Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos":

Los vínculos amistosos y afectivos por su parte, eran en menor cantidad, pero más estables, la interacción entre los niños del ayer se forjaba a base de vivencias y emociones compartidas. Por lo regular, la amistad que se consolidaba en esta etapa de la infancia con compañeros de la escuela y vecinos, se afianzaba tanto, que perduraba para toda la vida; de surgir alguna discusión que generara un distanciamiento entre ellos, se podía resentir de gran manera por la solidez de aquellos lazos afectivos (p 29).

En este estadio sólido, el cuerpo no juega un rol preponderante en la construcción de sociedad; el individuo no es un agente activo en las construcciones de significados de la modernidad sólida. Sus experiencias se supeditan a los intereses de las instituciones a las que pertenecen. Sus comunidades de sentido, a pesar de ser fuertes, no son polifónicas ni buscan dar cabida a segmentos de la sociedad ausentes. El modo de manejar las emociones en la modernidad sólida era el de sustituir los vínculos naturales irremediabilmente dañados por sus equivalentes artificiales, ocultar al individuo y sus sentires por la necesidad de privilegiar la máscara social que está constantemente en juego.

Examinar las instituciones y los sistemas supuestamente establecidos muy firmemente durante la modernidad sólida, nos da luces para comprender las formas de relacionamiento e identidad que se dan en la construcción de significado y en el desarrollo de las políticas del momento. Quisiera, a continuación, hacer una revisión de estos postulados con los desarrollos museológicos que considero dialogan mejor con las ideas Baumanistas de modernidad sólida para poder ir hilvanando estos conceptos y lograr un diálogo entre las teorías de Bauman y el museo.

La idea misma de museo y museología, son construcciones modernas que han tenido sus cambios y transformaciones en relación con su contexto y que resultan interesantes de abordar desde las teorías Baumanistas sobre la modernidad; ya muy curioso es el hecho de que el origen, algo arbitrario, de la modernidad para Bauman, que fue el terremoto de Lisboa de 1755, corresponda temporalmente con el primer registro del uso actual de la palabra "museo" en el texto "*museografía u orientación para la adecuada presentación y conveniente ordenación de los museos o cámaras de curiosidades*" de 1727 por Caspar Friedrich Neickel el cual fue un intento por ofrecer algunos consejos acerca del como inventariar y mostrar una colección.

El museo sólido, como podríamos referirnos a una primera etapa de esta institución, desde las ideas de Bauman se refiere a una estructura institucional que originalmente se encontraba arraigada en el sistema como un portador de verdades y un espacio para la construcción del meta-relato nacional. La idea del museo como un lugar de "entretenimiento racional" (Morales, 2002), responde al discurso moderno que se quiere construir por parte de la institución y las elites con respecto al sentido de realidad que se le otorga al individuo y la comunidad con respecto a los espacios que ocupan; el museo se constituye como lugar de enunciación para las identidades. Benedict Anderson (1983) en su libro "comunidades imaginadas" sitúa al museo como una institución producto de la era de la reproducción mecánica que, junto con el censo y el mapa, contribuyen a dar forma al modo en como las metrópolis coloniales empiezan a imaginar sus dominios:

El censo facilita una perfecta visibilidad, ya que le da a cada uno un número de serie que debe poder ser comprobado en cualquier momento, además de, otorgar una serie de categorías identitarias que producen distinciones arbitrarias que se fundan en el presupuesto de que el mundo está formado por conjuntos organizados en oposiciones como negro/blanco, trabajador/parado, rico/pobre, etc...

El mapa por su parte, no es una representación objetiva de la realidad, sino un modelo para formar una realidad que todavía no existe, un modelo para burócratas y militares. Es el censo el encargado de llenar políticamente el mapa. El diseño y utilización de mapas tenía dos objetivos básicos: el primero,

demostrar la antigüedad histórica de las fronteras en cuestión, colaborando de este modo con las narrativas biográfico-políticas propias del nacionalismo colonial. El segundo, convertir el mapa en un logotipo, pintando cada país de un color y representándolo de forma separada de su contexto geográfico para, de este modo, reforzar el discurso que trataba de naturalizar las fronteras administrativas de la colonia. Cabe señalar, sin embargo, que aunque la masiva reproducción del mapa-logo conseguirá, ciertamente, que el contorno del país se haga inmediatamente reconocible y penetre, de este modo, en la imaginación popular, también generará, paradójicamente, un nacionalismo anticolonial (Anderson, 1983).

Finalmente, Anderson aborda el museo como una institución con un origen político muy claro, en el que la museificación de las zonas sagradas, objetos e historias no puede explicarse sólo en términos de un exotismo orientalista inconsciente, sino también de consciente interés político. El museo y la arqueología monumental permitieron al estado presentarse como el guardián de una tradición generalizada pero también local, profundamente política, en un grado tan profundo que casi todos, incluyendo el personal estatal, ignoraban este hecho. Todo se había vuelto normal y cotidiano; y era precisamente la infinita reproducción cotidiana de estos símbolos lo que revelaba el auténtico poder del estado y la *solidez*¹ del museo como institución (Anderson, 1983).

Los postulados de Anderson con respecto al museo, dan luces sobre la percepción de la época frente a esta institución. Su análisis historiográfico y sociológico es un perfecto complemento para las afirmaciones que Bauman plantea con respecto a las reflexiones sobre las diferentes instituciones inmersas en la modernidad sólida, y sobre cómo estas instituciones sólidas, cuentan con un aparato ideológico y político tan abrumador, que terminan convirtiéndose en referentes para la construcción de identidades y comunidades de sentido particulares.

El imaginario de un museo en la actualidad, muchas veces y no sin razón, sigue siendo el del eterno recinto de la historia, en donde se aprende a *ser* y se enseña lo que se *es*; el uso del museo como herramienta de construcción de

¹ Las cursivas son mías

ciudadanía y de relato meta-nacional es una constante no solo en nuestra región, sino en el mundo entero, pues el poder que el lugar de enunciación que el museo ocupa, le permite establecer estos discursos de un fuerte carácter político, donde la modernidad sólida de la que Bauman nos habla, puede verse reflejada en la forma e intenciones que estas instituciones manejan².

Quisiera ahora examinar brevemente cuáles son los cambios del estado sólido al líquido en la modernidad, y como esto está intrínsecamente relacionado con el desarrollo del museo y sus formas de acción y gestión.

La modernidad líquida hace referencia a aquello que está en constante cambio, que no está establecido y está en constante búsqueda de cosas efímeras; el paso de la fase sólida a la modernidad líquida es un cambio a una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los comportamientos aceptables) ya no pueden, ni se espera que puedan, mantener su forma más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlos (Bauman, 2006).

La transición de una modernidad sólida a una líquida no tiene para Bauman una fecha concreta como anteriormente había planteado con el inicio de la época moderna. Para Bauman, el desarrollo de una etapa sólida a una líquida es un proceso lineal, un esquema que remite a la imagen de un camino descendente, pues para Bauman la modernidad líquida es el resultado de una serie de fallas e inestabilidades en la sociedad que hacen de este estadio un momento de eterna incertidumbre y malestar³. En Latinoamérica, esta imagen lineal no se puede rescatar de la manera que pretende Bauman, pues la modernidad latinoamericana se organiza y reproduce de otra manera. Es nuestro propio entrevero entre fenómenos sólidos, como los relatos de un maravilloso progreso, la necesaria conquista de la naturaleza y una rigidez en la moralidad pública, mientras que hay dinámicas líquidas como pueden ser el individualismo, el relativismo moral privado, el reemplazo de la ciudadanía

² El debate sobre la acción legitimadora del museo es aún un ejercicio en proceso y con mucho campo por cubrir; por el momento y para efectos prácticos la postura de este texto es la de entender el museo como un espacio de incidencia social e individual. ¿Qué tanto poder se le otorga en este sentido al museo en cada una de sus etapas? Cada lector le dará su propia interpretación.

³ Mi posición frente a la modernidad líquida y sus procesos es, en cambio, mucho más optimista.

por el consumidor, la desprotección y la inseguridad, y por supuesto, la globalización lo que nos explica que este tránsito no se puede dar aquí, y es el encuentro y mezcla entre lo sólido y lo líquido lo que responde a las lógicas latinoamericanas sobre modernidad (Gudynas, 2017).

La vida urbana, la vida pública y la vida privada en la modernidad líquida, se vuelven un asunto inestable y ambivalente; el cuerpo pasa a adquirir un estado político al igual que las instituciones que se insertan dentro de esta nueva modernidad; comenzamos a ver como la experiencia humana se constituye y recaba en torno a lugares donde se trata de administrar la vida compartida, donde se conciben, absorben y negocian los sentidos de la vida. Y es en lugares donde se gestan e incuban los estímulos y los deseos humanos, donde se espera satisfacerlos, donde se corre el riesgo de la frustración y donde casi siempre se termina frustrado y sofocado.

Entre estos lugares de sentido, por supuesto, encontramos el museo. ¿Cómo podemos entender el museo en su fase líquida desde los postulados sociológicos de Bauman y las corrientes museológicas contemporáneas?

Si bien el museo como institución es evidentemente el hijo de una tradición colonialista muy propia de la modernidad sólida, la museología⁴, por el contrario, es un esfuerzo epistemológico por entender e incidir en las posibilidades que el museo puede ofrecer como herramienta de acción social. Un museo líquido, como podríamos denominar a un museo con las características de la modernidad líquida de Bauman, pasa entonces de ser una institución portadora de verdades y generadora de identidades, a perder su función de constructor de metarelatos nacionales, al estudio de una masa líquida y cambiante compuesta de átomos individuales con capacidad de participar en la definición de principios como la verdad o la justicia. Las antiguas narraciones del pasado generalmente aceptadas y difundidas a través de la educación, se debilitan a medida que lo hacen las ideologías, las cosmologías o las prácticas intelectuales (Habermas, 1997).

⁴ Entendida como lo plantea el ICOM en 1970: “la ciencia del museo, estudia la historia y la razón de ser de los museos y su función social” junto con todas sus ramificaciones como la museología social, comunitaria, etc...

Ahora bien, a pesar de que Bauman nunca haya establecido un punto concreto en el tiempo para definir el paso de la modernidad sólida a la líquida, considero que en nuestro contexto, dentro de la museología latinoamericana, podemos proponer que este cambio se da con especial notoriedad a partir de las declaraciones de la mesa redonda de Santiago de Chile de 1972, que son el resultado de un trabajo interdisciplinario sobre “El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”, convocada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Se trata de un documento fundamental en la historia de los museos en América Latina, en el que se recogen un conjunto de recomendaciones que son producto de la reflexión que se dio sobre el rol y la importancia social de los museos⁵ (Araujo, 1995).

Esta serie de reflexiones es sin duda un antes y un después en la museología latinoamericana contemporánea, pues el carácter educativo, crítico y político del museo, se hace explícito dentro de estas declaraciones, y comienzan una serie de reorganizaciones institucionales dentro de los museos para corresponder a estas reflexiones. Entre los logros más importantes de la Mesa de Santiago de Chile, se encuentra el nuevo enfoque en la acción de los museos definido como “el museo integral”, destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medio ambiente natural y cultural, y la creación de la Asociación Latinoamericana de Museología (ALAM) en el marco de la celebración de los cuarenta años de la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile.

El concepto de "museo integral" resulta interesante de observar desde una mirada comparativa con el concepto de "museo líquido", pues ambos se basan en verse como una "red" y no como una "estructura", al mismo tiempo que a partir de estos conceptos se les busca dar cabida a segmentos de la sociedad que hasta ese momento habían estado ausentes; el arte de negociar significados compartidos y un *modus vivendi* agradable, se hace latente en la idea del museo integral y esto se hace fundamentalmente a través de la creación de nuevas estrategias y una constante renovación. La coherencia con su tiempo y necesidades actuales, resulta la punta de lanza de este concepto,

⁵ Importancia que en el estadio sólido no era el centro de la discusión de estos espacios.

íntimamente ligado con la liquidez de nuestra modernidad y generado a partir de estas reflexiones de la mesa redonda.

A continuación y como complemento al ejercicio conceptual del trabajo, voy a permitirme agregar de manera textual las resoluciones generales que se dieron en la mesa redonda de Santiago, con el ánimo de que el lector pueda analizarlas desde los postulados Baumanistas, sobre el mundo líquido, o los postulados que encuentre más sugestivos para su reflexión posterior⁶:

La mesa redonda de Santiago resuelve con carácter general:

1. Que es necesario la apertura del museo hacia las otras ramas que no le son específicas para crear una conciencia del desarrollo antropológico, socioeconómico y tecnológico de las naciones de América Latina, mediante la incorporación de asesores en la orientación general de museos.
2. Que los museos intensifiquen su tarea de recuperación del patrimonio cultural para ponerlo en función social para evitar su dispersión fuera del medio latinoamericano.
3. Que el museo facilite en la mejor forma posible, el acceso a sus materiales y gestione (dentro de sus posibilidades), ante las instituciones públicas, religiosas y privadas, la posibilidad de acceso a sus colecciones.
4. Actualizar los sistemas museográficos tradicionales a fin de mejorar la comunicación entre el objeto y el espectador.
5. Que el museo debe conservar su carácter que le consagra como institución con espíritu permanente, sin que ello signifique la utilización de técnicas y materiales costosos y sofisticados que pudieran incorporar al museo dentro de una tendencia de despilfarro ajena a nuestra realidad latinoamericana.

⁶ Las resoluciones completas de la mesa redonda de Santiago pueden encontrarse en línea en el noticiario mensual del año XVI No 190 - 191, mayo - junio de 1972 del Museo Nacional de historia natural de Santiago de Chile

6. Que los museos establezcan sistemas de evaluación para comprobar su eficiencia en relación con la comunidad.
7. Teniendo en cuenta el resultado del estudio sobre necesidades actuales y falta de personal de museos, que debe ser llevado a cabo bajo los auspicios de la UNESCO, los centros de formación de personal de museos que existen ya en América Latina deben ser reforzados y desarrollados por los mismo países.
8. Esa *red*⁷ debe ser completada y su proyección debe ser regional.
9. El reciclaje de personal existente deberá ser asegurado a nivel nacional y regional y debiera ser provistas las facilidades necesarias para el perfeccionamiento en el extranjero (UNESCO, 1972)

A partir de este espacio y con las reflexiones respecto al giro educativo que se da en la década de los 80 en las instituciones artísticas y culturales, el museo y sus actividades se posicionan como un lugar en el que él hablar, conversar, discutir y leer, constituyen en sí mismas una forma de hacer visibles o legibles —y relevantes— ciertos procesos artísticos, curatoriales y museológicos. Esta situación se ha producido como respuesta crítica a la economización de la educación, la formación en el arte y la producción institucionalizada de conocimientos en el marco de la reestructuración neoliberal de las sociedades occidentales y de sus instituciones educativas (Ibarra, 2016).

Esta idea de museo líquido es solo un ejemplo de cómo una institución se estructura en la red enorme y compleja que la modernidad actual provee a los individuos, como marco de referencia y entendimiento de las construcciones sociales, culturales e individuales a las que estamos sometidos. En Latinoamérica existe un dialogo entre museo líquido y sólido, pues ambas instituciones se encuentran vigentes, unas más fuertes que otras, entremezclándose y formando una suerte de escenario museológico viscoso, donde la viscosidad resulta de esa mezcla de componentes característicos de la modernidad sólida y la modernidad líquida. Con eso en mente entendemos que

⁷ las cursivas son mías

la obra de Bauman no puede ser trasplantada a América Latina, como si todo el continente, siguiera o debiera copiar el mismo sendero histórico que los países del norte. Pero sus escritos ofrecen provocaciones conceptuales y desafiantes imágenes que son muy útiles para reflexionar sobre nuestra realidad (Gudynas, 2017). Y es ahí donde reside el verdadero interés de Bauman, pues con sus ideas se pueden pensar y crear diferentes escenarios y teorías que complementen el panorama museológico y social latinoamericano.

Es con esta intención que propongo el proyecto de la *vibratilidad* el cual es, siguiendo una metáfora física, el movimiento constante sobre un medio que produce tensiones, deformaciones y alteraciones en su espacio, propagándose y afectándose tanto a sí mismo como a los elementos que lo rodean.

La física dice que todo vibra o se mueve, nada permanece inactivo. Todo está en un estado constante de movimiento y, por lo tanto, no hay tal cosa como la "inercia" o un estado de reposo. Esta vibración nos afecta física, emocional y mentalmente; el tomar conciencia de que partiendo de lo más etéreo y hasta la más importante forma de la materia está en un constante estado de vibración, nos permite comenzar a realizar análisis más profundos a partir de esta metáfora, pensándonos espacios *vibrátiles*, cuerpos *vibrátiles* y por supuesto modernidades *vibrátiles*.

No es adrede que los movimientos Nueva era ⁸ históricamente hallan hecho uso del término para referirse a estados de bienestar y empatía en relación a sus cuerpos, su entorno y sus afectos. Incluso, en la cotidianidad, no es inusual hablar sobre las "buenas" o "malas" vibras que sentimos frente a diversas situaciones, o utilizar el término para referirse al emocionarse o conmoverse por algo. "*La afición vibró con el juego y los goles de su equipo*" es un ejemplo que, curiosamente acabo de escuchar en la radio.

Lo vibrátil como concepto teórico nos ayuda a comprender diversos hechos sociales desde una perspectiva con dos ejes estructurales semánticamente parecidos: el afecto y el afectar.

Pensar en estos dos tipos de afecto de manera separada, resulta un ejercicio complejo pues están en constante dialogo, mas intentaré conceptualizarlos en

⁸ *New age movement* por su traducción al inglés

categorías aparte para comprender de una manera más completa su sentido. Por un lado, la capacidad de *afectar* en la modernidad vibrátil se entiende desde una perspectiva tanto macro como micropolítica; al vibrar un elemento se generan ondas que resuenan con su entorno y dentro de sí, se generan cambios a nivel macro y micro, y el estar consciente de los cambios que se generaron y de la capacidad de agenciamiento de estos cambios es parte fundamental dentro de los postulados de la vibratibilidad como marco de pensamiento. Bauman durante todas sus reflexiones sobre la modernidad dudaba del individuo como agente activo de cambio en su entorno. Por esto se usaba la idea de lo líquido como lo inestable y lo impredecible dentro de la vida cotidiana del individuo. En la modernidad vibrátil esto cambia, y el individuo pasa a convertirse en agente activo y consciente de cambio bajo una reflexión profunda sobre el cómo la modernidad atraviesa nuestros cuerpos y nuestras instituciones y cómo se pueden generar políticas que *afecten* y modifiquen la percepción y construcción de los mismos desde las posiciones de enunciación que se ocupan.

Suely Rolnik (2004) en su libro "Micropolítica. Cartografías del deseo", comenta sobre la conciencia que toma el individuo y sobre su necesidad de afectar y ser afectado en términos más psicoanalíticos a la hora de referirse a esta necesidad como el encuentro con la vulnerabilidad.

La vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad. Ahora bien, ser vulnerable depende de la activación de una capacidad específica de lo sensible, la cual fue reprimida durante muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas, que culminaron en las vanguardias culturales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuya acción se propagó por el tejido social en el transcurso del siglo XX. (p. 215).

Esta capacidad de lo sensible que debe ser activada, es lo que Rolnik denomina el "cuerpo vibrátil"; referente clave para entender la vibratibilidad

como eje conceptual a la hora de referirse a las políticas del afecto contemporáneas.

Para Rolnik, el cuerpo vibrátil es la capacidad que nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. El ejercicio de esta capacidad está desvinculado de la historia del sujeto y del lenguaje a causa de su represión histórica. Con ella, el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos. Se disuelven aquí las figuras sujeto y objeto, y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo. Esta capacidad de vibrar entra en choque con la capacidad cortical del cuerpo de percepción, la cual nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, de manera de atribuirles sentido. Esta capacidad que nos es más familiar, está asociada al tiempo, a la historia del sujeto y al lenguaje. Con ella, se yerguen las figuras de sujeto y objeto, claramente delimitadas y manteniendo entre sí una relación de exterioridad. Esta capacidad cortical⁹ de lo sensible es la que permite conservar el mapa de representaciones vigentes, de modo tal, que podamos movernos en un escenario conocido donde las cosas permanezcan en sus debidos lugares, mínimamente estables (Rolnik, 2004).

Las expresiones del cuerpo vibrátil, es decir, las formas culturales y existenciales engendradas en una relación viva con el otro, desestabilizan continuamente las cartografías vigentes que la capacidad cortical del cuerpo, y, por ende, la misma historia, ha normativizado, generando un rechazo y una tensión constante cuando se habla sobre esta capacidad vibrátil. Es la tensión de esta paradoja que moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/ creación, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible son intransmisibles por medio de las representaciones de las

⁹ Suely Rolnik (2006) propone que la neurociencia ha comprobado que los órganos de los sentidos tienen doble capacidad: por un lado, la capacidad cortical relacionada con la aprehensión y proyección de las formas en donde surge la imagen de sujeto y objeto manteniendo una relación de exterioridad, capacidad que se le conoce como percepción. Por el otro, la capacidad subcortical, relacionada con la aprehensión de las fuerzas que nos afectan, desvinculadas del lenguaje y de la historia del sujeto, en donde "el otro es una presencia viva hecha multiplicidad de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos" (Rolnik, 2006:4). A esta capacidad se le conoce como sensación.

que disponemos. Por esta razón, ellas ponen en crisis nuestras referencias e imponen la urgencia de inventarnos formas de expresión. Así, integramos en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala, y a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales.

La modernidad vibrátil resulta entonces del intento de hacer consciente esta estructuración a partir del uso de ambas capacidades del cuerpo: la cortical, o sea, las percepciones y representaciones tangibles y la subcortical, esto es, el mundo de las sensaciones, fuerzas y afectos históricamente ocultados pero relevantes dentro de toda la historia occidental de las políticas y representaciones, es decir, lo vibrátil.

Dos lógicas de aprehensión del mundo (en tensión)

LÓGICA PERCEPTIVA	LÓGICA VIBRÁTIL
Zona cortical del cerebro	Zona subcortical del cerebro
PERCEPCIONES (mundo de representación)	SENSACIONES (mundo en sensación)
FORMAS / REPRESENTACIONES	FUERZAS / AFECTOS
SENTIDO	MULTIPLICIDAD VIVA (intensidades, sensaciones)
H ^o DEL SUJETO Y LENGUAJE	TRANS-HISTÓRICO Y PRE-LINGÜÍSTICO
SUJETO / OBJETO (interioridad / exterioridad)	YO ES LA ALTERIDAD (se diluye la dicotomía objeto / sujeto)
	CUERPO VIBRÁTIL como dimensión expresiva, afectiva, abierta a la multiplicidad, a la resubjetivación, alternativa a los parámetros predominantes en la cultura eurocolonial moderna

10

La lógica vibrátil es entonces entender las presencias vivas de los cuerpos (entendiendo el cuerpo no solo como un cuerpo individual, sino también como un cuerpo social, cuerpo político, cuerpo sensible), como un conjunto de fuerzas que me afecta y pasa a ser una sensación en mi propia textura sensible, como si fuera parte de mi corporalidad. Todo el tiempo se acumulan sensaciones, porque todo el tiempo se está vulnerable al entorno. Y llega un momento en que toda esa novedad ya no puede ser expresada a través de las representaciones, y es ahí donde debemos abogar al terreno de lo sensible.

Ya con estas ideas básicas sobre la modernidad vibrátil como espacio que *afecta y es afectado* por los cuerpos que la habitan, quisiera ahondar sobre el otro tipo de afecto referido anteriormente, el afecto como una

¹⁰ Cuadro tomado del libro " Geopolítica del Chuleo" de Suely Rolnik y Félix Guattari

experiencia sensible y que fundamenta las estructuras vibrátiles de la modernidad, en las cuales el museo juega un rol importante. Para ello quisiera hacer en primer lugar una breve aproximación de cómo se ha llegado a entender el afecto desde las teorías antropológicas y culturales contemporáneas.

El giro afectivo

Pensar en el concepto de lo afectivo debe entenderse y ser tratado como sinónimo de "afectividad", en tanto que metodológicamente opera como una categoría que permite incorporar ambos agentes en la propia dinámica procesual de las relaciones sociales, e incluye tanto las emociones como los sentimientos y las pasiones.

El aproximarse a lo afectivo como una herramienta de análisis para diferentes estudios de caso, implica reconocer las construcciones de sentido particulares que se dan a la hora de establecer vinculaciones afectivas, pues es esta vinculación la que permite ciertos acercamientos y aleja otros, creando una dinámica en donde el conflicto tiene que ver con las maneras de cómo estas proximidades y distanciamientos pueden ser procesados (Canevaro, 2016)

Ahora bien, ¿por qué se comienza a hablar tan repentinamente sobre los afectos y las emociones como enfoques investigativos dentro de las ciencias sociales en la actualidad? Lo cierto es que el tema emocional ha estado presente siempre, no solo en las ciencias sociales sino también en las disciplinas artísticas, medicinales, etc... El problema es que estos tópicos no siempre se encuentran en los archivos bajo los mismos rótulos, ya que a veces aparecen referencias a ciertos estudios emocionales bajo diferentes palabras.

Por ejemplo, Norbert Elías (1999), para dar cuenta de la interdependencia de las personas en clave emocional, acuña las categorías "vínculo afectivo" (*affective bindung*) y "valencias afectivas" (*affective valence*). Se trata pues de necesidades humanas y al mismo tiempo de "eslabones de unión de la sociedad". Al buscar la satisfacción emocional, las personas requieren en gran medida de las otras personas. Dependiendo del grado de satisfacción o no, las valencias —como los enlaces de la química— pueden estar abiertas (positivas)

o cerradas (negativas), como en los casos del desamor o la muerte de alguien amado o bien con una oscilación cambiante y en ocasiones mezclada (*¿vibrátil?*)¹¹. Los seres humanos se enlazan con los otros desde diversas valencias afectivas, sin embargo, la necesidad de amor resulta particular pues es una de las "condiciones elementales de la existencia humana" (Elías, 2000a: 231).

PONER A VIGOTSKY AQUÍ

Resulta dificultoso pensar el afecto aislado. Siempre está subsumido en actos, palabras, cuerpo, vínculos, etc. En consecuencia es probable que cualquier tema cultural, artístico o político que elijamos discutir, lo incluya. Podemos comparar metafóricamente al afecto en psicoanálisis con un pentagrama (metáfora de Najmanovich) que está siempre presente. El afecto es el pentagrama y todo lo que se inscribe dentro estaría de por sí "afectado". Está implícito en todo nuestro quehacer, ocupa un lugar central en nuestra práctica. Los afectos en juego en un proceso analítico son lo que le da sentido (Lerner, 1998). Así el afecto y el afectar, el afectar y ser afectado se constituye como una máxima dentro de las teorías que se desarrollan dentro de los investigadores del giro afectivo.

Ana María Lozano (2019) resume lo dicho anteriormente de una manera prodigiosa en su introducción a la edición número 19 de la revista Errata titulada "Afectos, Afectividades y afectaciones" en la cual ella plantea:

El giro afectivo permite formular nuevas entradas al entendimiento de lo social, lo económico y lo político. Acento central se colocará en el cuerpo y su capacidad de afectarse y ser afectado, idea planteada por Baruch Spinoza y que se hará presente en muchas y muchos de los pensadores del giro. De las provocaciones dejadas por Spinoza se desprenden nociones que, en buena medida, abandonan la tradición del yo metafísico cartesiano, para dar paso a una alternativa no yoyca en el marco de la cual, por encima de hablar de sujeto y de individualidad se reflexiona en torno a encuentros, cruces y articulaciones entre

¹¹ las cursivas son mías

cuerpos y colectividades. Y ciertamente esta capacidad comienza por el reconocimiento del cuerpo como un actor fundamental en la producción de otras instancias desde las cuales construir mundo y mundos. (p.15).

Aprender los afectos es una tarea compleja pues estos no tienen imagen, ni palabra, ni gesto, y sin embargo, están ahí, son reales y consisten en los efectos de las fuerzas que agitan un determinado contexto en los cuerpos que lo componen, produciendo en el sujeto y su repertorio un estadio intraducible que los desestabiliza; el esfuerzo por traducir este estadio es pues la intención de las ideas sobre la vibratibilidad a las que se refiere tanto Rolnik y Guattari como yo en este texto.

La complejidad afectiva parte de un sistema y unas lógicas que no son propias de las bases de cognición normativas como lo hemos visto anteriormente en los postulados de Rolnik. Lo que esto implica en la práctica, es que así como la cognición adquiere un color afectivo, que afecta la percepción sensorial y la memoria, de la misma manera, el afecto suscita ciertas ideas y actitudes con las que se ha asociado el mundo interior del individuo (Gibbs, 2001) y que generan diferentes desarrollos no solo a nivel micropolítico, haciendo énfasis en el cuerpo y el individuo, sino también a nivel macropolítico, analizando desde esta complejidad afectiva las instituciones y los cuerpos colectivos regidos por esta afectividad.

Como eje explicativo, el giro afectivo ha sido uno de tantos giros y esfuerzos que se han dado en las ciencias sociales para dar explicación a los eternos dilemas de las sociedades modernas y su funcionamiento. Desde el giro educativo, el giro lingüístico, el giro semiótico, etc... hasta llegar al giro afectivo, todos resultan sugestivos dependiendo de los intereses del investigador; más para nuestro caso, dentro de las investigaciones museológicas resulta muy interesante enmarcar los nuevos procesos de gestión y desarrollo en museos desde una perspectiva afectiva. Primero por el poco desarrollo que este giro ha tenido en el campo, siendo relativamente claro en sus desarrollos, más ausente en su escritura, y segundo, por las nuevas propuestas que encontramos a lo largo del mundo en los museos, cuya intención ahora es la de generar experiencias, y como veremos más adelante,

generar empatía, una intención compleja que requiere abordarse desde los postulados afectivos anteriormente descritos para poder entenderla a cabalidad. Veamos pues como podemos entender el campo museológico desde lo afectivo y lo vibrátil, cuales son los intereses de un museo construido bajo estos marcos de referencia y cómo podemos aprehender y aprender la gestión museológica desde los afectos para un desarrollo coherente con los intereses de los visitantes y de los mismos museos.

El museo vibrátil

El papel de lo emocional y lo afectivo dentro del museo, ha sido un tema poco estudiado por los investigadores y trabajadores en museos, aspecto que llama la atención, pues la importancia del afecto en los espacios de memoria y patrimonio es evidente, al igual que su uso continuo desde hace muchas décadas en varios proyectos museológicos a lo largo y ancho del mundo. Quizás la literatura anglosajona sea la que ha desarrollado de manera más extensiva el rol de lo afectivo en los museos, siendo también conscientes de la ausencia de teorías y propuestas investigativas amplias al respecto. Como dice Laurajane Smith (2009), “hay un *elefante*¹² en el cuarto de los estudios de museo y de patrimonio, este paquidermo es el reconocimiento, o más bien la falta de reconocimiento, del afecto y la emoción como elementos constitutivos fundamentales de la producción patrimonial” (p. 3).

Explicar el porqué de la ausencia de la investigación emocional en los museos es un tema difícil de tratar. Podría decir brevemente que esto se dio debido a la falta de políticas sociales en los museos que hicieran de estos espacios lugares de encuentro, dialógicos y democráticos, que facilitaran el uso de estrategias afectivas con el fin de vincular al visitante de una forma empática con los contenidos presentados, y generar en él sensaciones que provoquen y transformen, pasando así de la idea de un museo que enseña a un museo que provoca.

¹² "There's an elephant on the room of museum and heritage studies"

La idea de un museo vibrátil se enmarca entonces en la lógica de ser un museo provocador, un espacio que no se entiende por su lugar de enunciación histórico (dador de identidades, portador de verdades, vindicador de pasados), sino por su potencia de creación, de imaginaciones creativas (afectos poéticos) y por su potencia de resistencia y de reinenciones sociales (afectos políticos). Cuando hablo de museos vibrátiles estoy haciendo referencia a espacios profundamente preocupados por el desarrollo tanto propio como de sus visitantes para convertirse en sujetos de acción, agentes de cambio. La vibratibilidad es el esfuerzo consciente de descolonizar el pensamiento, el sentimiento, el gusto y los modos de ser y estar en el cuerpo; cotidianamente la mentalidad colonial y colonizadora se afirma, se reafirma y se reproduce en las calles, en las escuelas, en las salas de clase, en los museos, en las universidades, en las relaciones familiares y conyugales y en los modelos mercantilistas y extractivistas (Chagas, 2016). El desafío de estos espacios vibrátiles es entonces el de asumirse como espacios del afecto, que no tienen miedo de afectar y ser afectados, que son espacios “con” y no “para” la sociedad, sitios de experiencia y experimentación, espacios sentipensantes con individuos igualmente sentipensantes.

Dentro de las teorías museológicas latinoamericanas han existido diferentes esfuerzos pasados en conceptualizar el museo como un espacio afectivo; en el texto, "Las dimensiones política y poética del museo: fragmentos de la museología social", Mario Chagas (2016) hace uso de las ideas del cuerpo vibrátil de Rolnik y los postulados del giro afectivo para desarrollar una serie de compromisos y sugerencias que la museología social aporta a la discusión de los nuevos y necesarios caminos, que el museo debería tomar en la actualidad. En él, Chagas discute el compromiso que la museología social debe tener con la reducción de las injusticias y desigualdades sociales, con el combate de los prejuicios, con la memoria de la calidad de vida colectiva, con el fortalecimiento de la dignidad y la cohesión social. Dentro de este mismo texto, Chagas comenta varias categorías para pensar el rol del museo como “museo risomático”, “museo social” o “museo como una isla de edición”, haciendo referencia a un poema brasileño, etc... Estas categorías son complementos de los postulados para comprender la idea de un “museo vibrátil”, pues como todo objeto vibrátil, puede ser esto y aquello y puede ser

otra cosa, una metamorfosis ambulante, un espacio de prácticas sociales transitorias y sin ningún deseo de eternidad.

Siendo así, un museo vibrátil es producto efectivo y afectivo de la museología social, constituyéndose como un cambio conceptual y teórico generado por las transformaciones relevantes en la museología, cuya máxima en la actualidad es servir para la vida, contribuir al bienestar de la vida afectiva y social del visitante y del mismo espacio, espacio que es bueno no solo para pensar, sino también para sentir, intuir, sensibilizar y actuar.

El museo siempre ha sido un lugar emocional, mas parece que esta emocionalidad ha sido infravalorada debido a ciertas políticas y razonamientos imperantes, que impiden al trabajo afectivo colocarse en el centro de la gestión de este tipo de espacios. No es inusual escuchar en un museo como se "aman" ciertas exhibiciones y se "odian" otras, como un curador o una conservadora "cuida" los objetos y muchas veces se preocupa profundamente por estos. El trabajo emocional y el razonamiento empático resulta pues una evidente revelación durante la labor cotidiana de los trabajadores de museos. La pregunta que podríamos hacernos entonces es: ¿cómo podríamos mejorar y dar relevancia al trabajo emocional en los museos? Esta pregunta tiene varias aristas que podrían llevarnos a caminos diferentes, ¿cómo reconocer y aportar al trabajo que muchos de los profesionales en museos ya están haciendo, para abrir canales de diálogo alrededor de los temas relevantes y sensibles de nuestro tiempo?, ¿cómo podemos radicalizar y construir lazos empáticos más fuertes con los museos?, ¿cómo podemos atraer más gente a conversaciones que contribuyan en la resistencia y refuerzo de comunidades vulneradas?

En 2013, la asociación de museos del Reino Unido inició la campaña denominada *Museums Change Lives*. Esta es un esfuerzo para encontrar formas de impacto social desde el museo, cuyo eje central es lo emotivo y la importancia de la empatía en estos esfuerzos, reconociendo que sin importar el tipo de museo que se maneje o en el que se trabaja, todos los museos tienen la capacidad de aportar al cambio social. Y este cambio debe ser ambicioso, pues el potencial que tienen los museos para ser un agente de cambio es enorme.

Para ello, la AM (*association museums*) resalta una serie de principios que me parece pertinente colocar sobre la mesa para el dialogo:

- Todo museo es diferente, pero todos pueden encontrar las formas para maximizar su impacto social.
- Todo el mundo tiene el derecho a una participación plena en la vida los museos.
- Los visitantes son creadores al mismo tiempo que consumidores de conocimiento, su punto de vista y experiencia enriquece y transforma la experiencia en el museo para otros.
- La participación pública y activa cambia los museos para bien.
- Los museos deben cuestionar, debatir y tener un pensamiento crítico.
- Los buenos museos ofrecen experiencias excelentes acordes a las necesidades del visitante.
- Los museos efectivos tratan con problemáticas contemporáneas.
- La justicia social está en el centro del impacto que se debe tener en el museo.
- Los museos no son espacios neutrales.
- Los museos están enraizados en un contexto y contribuyen con la distinción local.¹³

Fundamentalmente, lo que se observa en estos principios es la necesidad del museo de obtener respuestas de carácter afectivo de sus visitantes a través de las exhibiciones y trabajos realizados, entendiendo, por supuesto, que esta respuesta es contextual, y que no va a ser igual en cada visitante por mucho que se intente, pues el trabajo empático va por ambos lados, desde el museo que se encarga de generar una serie de estrategias que incidan en lo empático y emotivo, y desde el visitante cuya respuesta partirá de una compleja interacción entre el espacio, la exhibición, su estado de ánimo, su contexto político y social, etc... El museo puede ser usado por los visitantes de mil

¹³ Traducción mía, El texto original puede encontrarse en:
<https://www.museumsassociation.org/download?id=1001738>

maneras, pues cada persona busca usarlo de una forma particular. Desde aquellas que van a expresar o experimentar emociones, hasta las que van a recordar o reafirmar algo que saben; pero sobretodo resalto las personas que van a *sentir* (Smith, 2014).

Incluso si no se está de acuerdo con la afirmación de que el museo es un espacio para sentir, es indudable que el trabajo emocional refuerza los procesos de aprendizaje dentro de cualquier espacio o situación. John Falk (2009) en su libro *Identity and the museum visitor experience* nos habla de esta conexión: "Cada recuerdo viene atado con una estampa emocional, mientras más fuerte sea ese valor emocional, más sencillo será que la información sensible sea recordada" (p. 147). En otras palabras, la memoria y la emoción van de la mano en el cerebro humano. Si la emoción no está presente, el cerebro no pensará en eso como algo importante. Es por ello que, si dentro de los museos comenzamos a trabajar y transformar el proceso hacia lo emocional y la creación de momentos empáticos y memorables, la experiencia del visitante tendrá una mayor repercusión en este, en su contexto y en el mismo museo. El trabajo emocional es la clave para que un espacio *vibre*, al igual que sus agentes y sus prácticas.

Las emociones (en un contexto museal o donde se quiera) pueden ser positivas o negativas, privadas o públicas, inmediatas o premeditadas. Así mismo, como pueden haber diferentes niveles de intensidad dependiendo de la situación, del estado anímico del visitante, de su contexto o de su intención, lo importante es reconocer que no existen malas o buenas emociones durante un trabajo emocional en museos (o en ninguna parte). La intención del museo con hacer sentir es justamente esa, afectar, lograr adentrarse en lo más íntimo de la mente y el cuerpo vibrátil del visitante con la suficiente fuerza para accionar su "potencia de creación poética" y su "potencia de resistencia política". Aquí está justamente el desafío al que el museo vibrátil se enfrenta: ¿cómo logra afectar y ser afectado en un espacio en el que la colonización del pensamiento, del sentimiento, del gusto y de los modos de ser y estar en el cuerpo y en el mundo es profunda? el museo vibrátil nace de la museología social en un esfuerzo de referirse a un compromiso ético en lo que se refiere a las dimensiones políticas, científicas, poéticas y empáticas, que se diferencian claramente de museologías conservadoras de corte neoliberal. El museo

vibrátil lo asumo producto de una museología del afecto, que no tiene miedo de afectar y ser afectada; se asume como producto de una museología “con” y no “para” la sociedad, una museología “in-disciplinada”, con potencia poética y política, reconociendo que los museos tienen presencia en la poética de muchos autores y que él mismo (el museo) es espacio de experiencia y de experimentación poética; reconociendo también que los museos tienen presencia en las políticas públicas y que él mismo es un espacio de experiencia y de experimentación política (Chagas, 2016).

Ahora bien, el desequilibrio entre lo cognitivo y lo afectivo, lo político y lo poético en las instituciones museales es evidente, y reconocer este desequilibrio histórico nos permite introducirnos a otras formas de actuar sobre lo emocional que permitan desde el museo, educar, emocionar, compartir y afectar desde toda dimensión humana. Equilibrar la balanza entre la vertiente cognitiva y la emotiva posibilita que pequeños, jóvenes, mayores y ancianos inmersos en la sociedad de las tecnologías de la información y la comunicación, gocen de la oportunidad de experimentar verdaderas relaciones humanas en el marco de un museo. Pablo Álvarez Domínguez (2007) en su escrito "Educación emocional, desarrollo de la afectividad y museos pedagógicos" habla sobre una serie de objetivos generales pertinentes durante el trabajo afectivo dentro de un museo, que nos da luces sobre como un trabajador o un visitante puede y debe reconocer su labor dentro del museo para realizar un ejercicio afectivo potente que lo faculte a realizar reflexiones ulteriores sobre lo que ve, lo que siente y lo que lo afecta. Colocaré algunos de estos objetivos e invito al lector a empaparse más sobre las ideas de este autor que resultan sugerentes para este estudio:

- Concienciarnos de nuestros propios gustos y experiencias estéticas.
- Reconocer emociones agradables y placenteras ante escenarios educativos.
- Aprender a respetar la diferencia, a las personas, a los objetos, obras, piezas, espacios, instrumentos, etc... del patrimonio museístico histórico-pedagógico.

De esta forma, desde el punto de vista educativo, la visita a un museo va a posibilitar el desarrollo de determinados conceptos, procedimientos y

actitudes, que variarán en función de las diferentes actividades que en este contexto seamos capaces de plantear (Álvarez, 2007).

Quisiera terminar este apartado con las reflexiones que hacen las investigadoras Laurajane Smith y Gary Campbell, quienes apuntan al uso de los museos y los sitios históricos como espacios de manejo de emociones en los que el visitante acude porque son "espacios donde no solo se permite al visitante sentir cierto tipo de emociones, sino trabajar en cómo estas emociones refuerzan o se relacionan con aspectos del pasado y su significado con el presente" (Laurajane y Smith, 2015:443). El trabajo actual en los museos relativo al afectar y a la emotividad resulta ser muy simplista en la mayoría de los casos. Cuando se va a un memorial se espera causar un sentimiento solemne, de tristeza, de luto; si se va a un museo de historia nacional se ve (intencionalmente o no) un intento de orgullo patrio, de identidad; si integramos a propósito ideas sobre la emocionalidad y la afectividad en los planes museográfico y museológico tenemos un escenario más complejo y satisfactorio, en el que se podrían observar las variadas respuestas del visitante que nos ayudarían a entender y realizar mejor las propuestas que se están musealizando en cada institución. Smith y Campbell nos proponen una serie de estrategias para poder gestionar estas intenciones que considero son importantes de resaltar, pues el trabajo museológico no debe quedarse únicamente en el saber teórico, sino que debería plasmarse en la práctica con estrategias concretas, que faciliten el trabajo en el museo y más aun con temas poco explorados como la afectividad, la empatía y lo emocional. Así estas guías pueden resultar sugestivas si se quiere implementar el trabajo afectivo y la vibratilidad en los procesos que se llevan en las instituciones:

Comenzar con el equipo

El trabajo interpersonal es uno de los conceptos claves que se manejan dentro de la idea de un museo vibrátil. Durante la década de los 60 y 70, las instituciones museales se encargaron de otorgarle una mayor importancia al visitante que al objeto, mientras que el equipo de trabajo dentro de la institución quedo relegado a un espacio neutro en donde no se considera ni

como elemento de estudio ni como agente o gestor social. El instrumentalismo busca ser erradicado de las instituciones museales, promoviendo una gestión más horizontal entre los trabajadores de museos que promueva la escucha de diversas voces en las mesas de trabajo, y las propuestas que se manejan dentro de cada institución. Pensar el equipo desde una postura afectiva permite el desarrollo consciente de nuevas formas de trabajo que generen elementos que innoven en el panorama museológico, pues no es un secreto que el oficio en museos es un oficio interdisciplinar, que se nutre de diversas voces y diferentes conocimientos. Introducir oportunidades para practicar, observar y discutir afectividades y emociones desde toda su variedad y complejidad, permite al equipo aumentar su habilidad para generar contenido en las exposiciones y diseñar elementos que tengan un potencial emocional que afecte al visitante y al mismo equipo dentro del museo.

Considerar el objeto

El potencial emocional de un objeto es un criterio recurrente a la hora de escoger determinados objetos en una exposición. Laurajane Smith (2007) nos recuerda el potencial de ciertos objetos en el arte, como el Guernica de Picasso, o en espacios de memoria, la exposición de ciertos objetos, como los zapatos de personas asesinadas en campos de concentración, por ejemplo.

Buscar una respuesta emocional a partir de la exhibición y musealización de determinados objetos es uno de los objetivos dentro del museo vibrátil, aun así, se debe recordar que todo objeto puede evocar emociones diferentes en personas diferentes y con diferentes contextos. Es por esto que una retroalimentación constante dentro de los espacios de exposición se hace necesaria; ¿Cómo te hace sentir este objeto o esta instalación?, ¿colocar más o menos información cambiara la respuesta emocional que el objeto de por si carga?, ¿cómo fomentar estas respuestas emocionales cuando los objetos interactúan entre si durante el recorrido en la exposición? Estas son preguntas que se deben considerar desde el trabajo y concepción museológica para poder lograr un desarrollo efectivo y afectivo en los espacios museales.

Realizar un mapa emocional

Laurajane Smith (2007) propone durante el diseño y conceptualización de cualquier exposición, el mapeo de un paisaje emocional por el que se quiera llevar al visitante a lo largo del espacio. Este mapeo no se hace con la intención de dictar emociones, sino de considerar la curaduría y el arco que se está contando para comprender la variedad de respuestas emocionales que podrían darse durante el recorrido en el espacio. Podríamos como museólogos preguntarnos: ¿cuál es el desarrollo emocional que espero generar en el visitante y cuál quiero que sea el punto más alto?, ¿cómo espero que el visitante salga de la exposición?, ¿cuál es el papel del mediador dentro de mi mapeo emocional? Estas preguntas no son sino un ejemplo de muchos en los que el factor emotivo se pone en el centro del diseño y proceso de realización de una exposición. El mapeo emocional puede resultar un ejercicio interesante para considerar lo afectivo dentro de sus intenciones museológicas.

Considerar el espacio físico

El recorrido por un espacio de exhibición es una experiencia que se afecta por una multitud de factores, que por supuesto también afectan las emociones de quienes lo recorren. Una vez se establece una meta en la intención emocional que se quiere transmitir con el contenido, es necesario considerar también lo emocional y afectivo desde una perspectiva museográfica: colores, sonidos, texturas, olores, luces, etc... Activar nuestro cuerpo vibrátil a partir de las disposiciones corporales que se manejen museográficamente en el espacio, resulta un ejercicio fundamental dentro de un manejo afectivo en el museo. Como dice Rolnik (2009):

Si yo pongo en actividad esa capacidad (el cuerpo vibrátil) en relación con los otros órganos de sentido, del ojo, del tacto, del olfato, de la escucha, tu presencia viva como conjunto de fuerzas me afecta y pasas a ser una sensación en mi propia textura sensible, como si fueras parte de mi cuerpo. Pero esto no es una metáfora, es real. Todo el tiempo se acumulan sensaciones porque todo el tiempo estás vulnerable al entorno y llega un momento en que toda esa novedad ya no puede ser expresada a través de las representaciones. Esa es la paradoja que te fuerza a crear: uno se

siente forzado a expresar lo que ya es una realidad sensible pero que no está todavía actualizada en la realidad concreta (p.3).

La vibratibilidad como capacidad entra en conjunción con las estructuras sensibles y físicas del entorno, que activan lo que Rolnik teoriza como cuerpo vibrátil, la capacidad de lo sensible, del afectar y ser afectado.

Hacer espacio a la voz humana

La voz humana tiene una potencia enorme para expresar emocionalidad, y el escucharla en espacios museales resulta sugerente y muchas veces impactante si se trata de un relato en primera persona sobre el tema tratado. Musealizar el relato a través del audio muchas veces puede resultar un ejercicio poderoso para tratar ciertos temas, por ejemplo el conflicto armado, narrativas sobre el cuerpo, temas delicados, etc... Otorgarle un espacio a la voz humana dentro de los ejercicios museológicos afectivos puede ser una buena solución para tratar ciertos temas con la seriedad, el respeto y la emotividad que requieren.

Crear momentos de confort, expresión y conexión

No es suficiente el evocar emociones en una exhibición, es igual de importante apoyar al visitante en el procesamiento de estas emociones. Para ello nos podemos valer de soportes museográficos que permitan al visitante compartir sus propios pensamientos y sentimientos durante la exhibición; disponer elementos como sillas, espacios de reflexión, lugares para el silencio, mediadores preparados y oportunidades para expresar emociones. Todos estos elementos son herramientas que pueden ayudar al visitante en el procesamiento de sus respuestas emocionales.

Buscar oportunidades para empatizar

La empatía es probablemente el centro de toda discusión en lo que en materia de museología emocional se refiere, pues alimenta no solo la conexión social, sino también el cambio social. La empatía debe ser un componente central en toda institución museal, y aunque se han visto ejercicios en los que la empatía va cobrando fuerza en nuestro campo. Como ejemplo, el museo de la empatía en el Reino Unido, donde se desarrolla un ejercicio itinerante muy poderoso

en el cual se busca a través de juegos y propuestas interactivas, una respuesta afectiva en sus visitantes, que les permita comprender a través de la empatía algunos escenarios de vida de ciertas personas cuyas historias permiten un cambio a nivel tanto individual como colectivo ¹⁴.

El museo como lugar tiene la capacidad de percibir, compartir y/o inferir los sentimientos, pensamientos y emociones de los demás, basándose en el reconocimiento del otro como similar, esto es, por definición un lugar empático. Y por esto el desarrollo de la empatía en espacios museales debe ser un horizonte de trabajo a futuro en el complejo escenario museológico contemporáneo. Como dice Mario Chagas (2016): "Una museología que no sirve para la vida, no sirve para nada"

Apoyarse en emociones complejas

Emociones difíciles de procesar, escenarios emocionalmente complejos, espacios y temas delicados para individuos y colectivos son justamente los trabajos más importantes que se deben realizar en un museo. Tomemos como ejemplo el caso del Museo Nacional de la Memoria, el cual tiene a sus espaldas un escenario emocional supremamente complicado de manejar, pues es la historia de un malestar colectivo y un dolor no tramitado que hasta la actualidad no ha tenido ni un espacio ni una forma digna de enunciarse y visibilizarse a la sociedad, lo que impide que esta pueda aprender y sanar las heridas aún abiertas. Aun así el trabajo del MNM debe manejar estos escenarios complejos de una forma respetuosa y supremamente afectiva que permita empatizar, aprender y reconocer la historia de un conflicto y unos actores del mismo, para así formar y construir país a partir de esta empatía. La complejidad emocional que acarrearán estos procesos no debe reducirse ni silenciarse, deben buscarse estrategias y maneras de construir relatos dentro y fuera del museo que permitan tramitar estas emociones de la manera más efectiva (y afectiva) posible.

Evaluar el proceso emocional

La emotividad muchas veces funciona como puente entre el saber y el hacer, y cambiar o generar sensaciones o emociones en las personas puede ser igual de

¹⁴ Para mayor información visite la página del museo: <http://www.empathymuseum.com/>

poderoso e igual de válido en términos de lo que un museo ofrece en sus servicios. Evaluar lo que el visitante aprendió, sintió y experimentó es parte importante de los procesos de diseño y gestión museológica que se deben generar como parte del mejoramiento institucional a corto, mediano y largo plazo. Explorar y experimentar el papel de la emotividad y afectividad en el museo es algo que requiere práctica, y la evaluación de estas prácticas llevará a mejoras en las mismas que permitirán entender el rol que el museo y los afectos juegan en la construcción de sociedad e individuos sentipensantes, que aporten y hagan de su conocimiento, su empatía y sus cuerpos vibrátiles una herramienta de cambio social.

Estas reflexiones de Smith y Campbell son solo una serie de prácticas sugestivas en el ejercicio de fomentar el trabajo emocional en los museos, que resultan interesantes de mencionar en relación con la propuesta del museo vibrátil, pues es dentro de estas prácticas que encontramos unos primeros pasos en la intención de construcción de un espacio preocupado por el desarrollo afectivo, emocional y empático de visitantes y trabajadores. Conocer ideas y propuestas que han ido emergiendo a lo largo del universo museal, nos ayuda a reconocer que el trabajo emocional, a pesar de ser una preocupación incipiente en nuestro ámbito, es una preocupación legítima, y que propuestas como las de Smith y Campbell, Mario Chagas o mi propuesta en este escrito ayudan a ampliar el espectro teórico y práctico sobre lo afectivo en los espacios museales y contribuyen a forjar en los mismos nuevas formas de pensarse que contribuyan con el desarrollo y los intereses de la nueva museología y las nuevas formas de sentir y experimentar un museo.

En resumen, la idea de un museo vibrátil la defino entonces como producto de las ideas que la museología social desarrolla y las necesidades actuales que el museo como institución tiene para consigo misma y la sociedad. Un museo vibrátil es un espacio profundamente preocupado por el desarrollo empático y emocional de las personas que lo habitan, y busca ser un agente transformador el cual afecta y se deja afectar por medio de una serie de trabajos y ejercicios enmarcados en lógicas que buscan otorgarle importancia no solo a procesos de carácter racionalista sino también emotivos, pues reconoce que el sentir es igual de importante que el saber, dos lados de una misma moneda, y que su complementariedad ayuda al desarrollo de individuos y redes interesadas en la

generación de un bienestar colectivo que contribuya a la vida y al cuidado social, cultural, patrimonial y memorial. Reflexiones sobre el concepto de vibratibilidad y trabajo emocional pueden hacer que los museos aprovechen algunos de los valores que han surgido con fuerza en el auge de las redes sociales, como son la multidireccionalidad, el carácter participativo, colaborativo, multimedia y nodal, la horizontalidad en el desarrollo de propuestas o la necesidad de empatizar con el otro. Estos son ejes orientadores del desarrollo afectivo en instituciones culturales y de cualquier espacio que quiera acoger estos postulados dentro de sus gestiones, misiones y visiones, que lo coloquen como un agente importante de cambio y desarrollo social. El museo vibrátil es entonces un espacio de creación poética, política y sensible en el que se enseña y se aprende a ser parte de una sociedad interesada en la construcción de individuos empáticos capaces de sentir y reflexionar su contexto y otros de una forma crítica, contribuyendo desde sus conocimientos al desarrollo y bienestar de la sociedad. Ve la necesidad de moverse en los intersticios que enlazan lo personal con lo social, lo inconsciente con lo imaginario, lo extraño con lo conocido; ve la necesidad de apreciar los actos de creación como actos de resistencia y de orientar las acciones desde una “brújula ética”, motor de elección y de transformación sociopolítica (Escarraga, 2019).

Es necesario ahora hablar de otra dimensión dentro de las ideas de un museo vibrátil como concepto a desarrollar dentro de la museología social y crítica, pues ya he mencionado la dimensión poética y política que un espacio vibrátil debe contener. Mas hace falta la dimensión ética en el asunto, puente entre lo poético y lo político y parte fundamental de los intereses de cualquier espacio afectivo y de construcción de sentido. A continuación, escribo sobre el rol de la ética en la idea del museo vibrátil, y cómo esta puede configurarse de una forma complementaria a los postulados afectivos y emocionales de este tipo de espacios.

La ética del cuidado

Las investigaciones y aproximaciones sobre la ética han sido una constante en el trabajo museológico de las últimas décadas. Prueba de ello son los códigos

deontológicos redactados por diversas organizaciones relacionadas con museos, como lo pueden ser la “Declaración de principios y política sobre ética y conducta” adoptada por el *Royal Ontario Museum* de Canadá de 1982; el “Código de ética para museos” de la Asociación Norteamericana de Museos, el perfeccionamiento del llamado “Código de ética para trabajadores de Museos de 1925; el #Código de conducta para los conservadores de Museos” de la Asociación Profesional Nacional del Reino Unido de 1983 o el “Código de deontología profesional” del Comité Internacional de Museos (ICOM) dependiente de la UNESCO, aprobado en la Asamblea General celebrada en Buenos Aires en 1986 y revisado en el 2006.

En el ámbito del museo, la ética se puede definir como el proceso que busca determinar los valores y los principios de base sobre los que se apoya el trabajo museal. En este sentido la ética en el museo apunta a dos cosas: la primera, a guiar la conducta del museo en términos de su gestión y desarrollo como institución y la segunda, al desarrollo moral de las personas que lo habitan, algo complejo de abordar pues la conducta ética es por encima de todo, individual, aunque puedan y deban regularla las instituciones (como la escuela, el hogar o el museo).

La cuestión de la ética se revela entonces ambigua. Aunque de entrada se impone en el ámbito de los museos, no solo no acaba de entenderse, sino que en ocasiones incluso se ignora. Mi intención en este apartado es entonces el reflexionar sobre el papel de la ética en los museos partiendo de su desarrollo histórico, para a su vez proporcionar algunas críticas y propuestas sobre las transformaciones potenciales que tiene el museo en esta dimensión, continuando la línea de trabajo que he llevado a lo largo del texto en torno a lo afectivo y lo emocional.

Quisiera comenzar con una reflexión importante que nos brinda François Mairesse (2014) en su texto " Museos y ética: un enfoque histórico y museológico" en el cual Mairesse presenta una diferencia clave en la terminología que se usa museológicamente en diferentes contextos a la hora de referirnos a los códigos éticos dentro del trabajo en museos. Por un lado, la tradición hispanohablante y francófona utiliza el término "deontología" para hacer referencia a los códigos ligados a la profesión museológica, mientras

que, por el otro lado, la tradición anglosajona se refiere a estos códigos bajo el término de *codes of ethics*. Filosóficamente esto conlleva diferencias epistemológicas interesantes de analizar. Por un lado, la deontología supone un orden y un sistema de valores establecidos a partir de los cuales se establecen una serie de normas cuyo objetivo es regular los problemas prácticos de conducta en el mundo (cómo adquirir obras, cómo atraer a todo el público y presentar cuestiones delicadas, etc.) (Mairesse, 2014). La deontología museal se encarga de propagar y dar a conocer los deberes y las acciones que han de seguir los profesionales que hacen parte de la institución, moldeando y restringiendo si es necesario su conducta para el beneficio de la sociedad, para que sea respetada y para que cumpla su propósito. Siendo así un código deontológico implica un marco cerrado de acción en el que el profesional en museos debe presentarse y cumplir perfectamente su función de acuerdo al sistema presentado de manera implícita. En este marco de pensamiento no le corresponde al profesional en museos cuestionar el sistema que se le presenta, y es aquí donde entra la otra cara de la moneda. Desde la cuestión ética a la que se refieren filósofos como Aristóteles, Spinoza o Deleuze, el marco de pensamiento y acción parte de una postura más incierta, dominada por el relativismo de los valores. En un código ético le corresponde al ser humano reflexionar acerca de los valores y deberes que tiene a su disposición y que guíen su acción, significando esto replantear el sistema constantemente de acuerdo a las necesidades que el contexto le indique.

Dentro de la museología crítica lo que se pretende es justamente cuestionar la jerarquía y el sistema de valores del universo museal, por lo que de cierta manera la museología podría considerarse como la ética de lo museístico (Deloche, 2013), pues es esta la que dicta el rumbo y las acciones de las instituciones museales, de sus reflexiones y sus contribuciones al campo. Una reflexión sobre la deontología en el museo se inserta dentro de una ética museal, mientras que el resultado que dicta la conducta del profesional se desprende más bien de los códigos de deontología. En otras palabras, mientras que el código deontológico se refiere a las prácticas, deberes y conductas que se requieren en un museo, un código ético, o mejor dicho, una ética museal se refiere a las actitudes, reflexiones, críticas y compromisos que un profesional

en museos debe tener en su labor y que lo faculten para la realización de su oficio de la manera que mejor responda a las necesidades de su contexto.

Ambos conceptos son complementarios a la labor museal, mas considero importante hacer la aclaración, pues parece que las confusiones a la hora de hablar de ética y museos son recurrentes, quizás debido a las traducciones o el enfoque que se le ha dado a la deontología museal como la única ética dentro del museo cuando en realidad es solo una parte de la dimensión ética que se maneja en estos espacios. La actitud ética de la museología, no solo se circunscribe a la consignación de una serie de pautas que los responsables de los museos deben adoptar, sino que ella misma en cuanto que discurso teórico, requiere de un planteamiento ético, priorizando sobre qué se reflexiona, y analizando el cómo y el por qué (Sauret, 2013).

Ya teniendo clara la diferencia entre la deontología y la ética en el museo es igualmente necesario tener en mente la diferencia entre una museología que habla sobre ética y una museología éticamente comprometida. En esta última es inevitable el compromiso personal y vital del museólogo, y conlleva una postura auto reflexiva que se plantea la finalidad y la razón de ser de la propia museología como instancia activa y dinámica en los procesos de mejora y progreso social. Hablar entonces de una museología ética que va por el mismo camino de la museología crítica - comprometida con la vida - implica redefinir y cuestionar constantemente el rol del museo y su posición en la vida social, a su vez que reflexiona sobre las derivas a las que debe apuntar para seguir este compromiso: la deriva hacia lo social y la ciudadanía (vs. el objeto, la colección), la deriva hacia la instancia usuario (vs. la instancia público), la deriva hacia la participación abierta y la cooperación exógena, esto es, hacia el establecimiento de nuevas formas de institucionalidad (vs. el discurso institucional oficialista y cerrado) y la deriva hacia modelos híbridos de financiación (vs. la subvención pública) (Sauret, 2013).

Esta dicotomía fundamental parece establecer en la actualidad dos tipos de museos o dos modos de funcionamiento de los mismos. Por un lado, algunos museos muy tradicionales, como varios museos de arte que parecen inscribirse en un orden preestablecido ya que las colecciones se consideran sagradas y definen una conducta modelo por parte de los diferentes actores (visitantes y

trabajadores). Y por otro, museos más atentos a la vida y a procesos actuales de su contexto, que no se consideran sometidos a valores absolutos y los reexaminan sin cesar, y para los cuales las preguntas y las elecciones concretas (políticas y sociales) van más allá del culto a las colecciones. Este es el ejemplo de algunos museos etnográficos o antropológicos.

Por supuesto, como he dicho antes, la cuestión ética es eminentemente individual y esto pasa de la misma forma entre instituciones. Cada institución tendrá su planteamiento a la hora de abordar una dimensión ética y formativa en sus diferentes acciones. La idea de una museología ética no es la de homogeneizar el desarrollo ético en todos los espacios museales, al contrario, es el de entender los diferentes contextos desde una postura crítica y elaborar una reflexión ética pertinente a los intereses y alcances de cada institución en particular. Convendría entonces aplicar el discurso de la diferencia y diversidad al ámbito de la propia museología, hablando de museologías en plural con el fin de que este interés sobre la reflexión ética sea visto no como un intento de homogeneizar la dimensión ética en el museo, sino el considerar la ética como un motor de acción que implique pensar que el objetivo de las políticas museológicas y dispositivos museográficos es la transformación, esto es, la generación de fuerzas positivas para el cambio y el progreso.

Ahora bien, es justo comprender la diversidad de voces e ideas que desde la dimensión ética se pueden generar en relación al ámbito museal. Mas sirve de poco reflexionar sobre esto si no se generan propuestas que se sustenten en la praxis real, y que contribuyan al desarrollo posterior de la dimensión ética y su incidencia en las políticas y acciones del museo a futuro. A razón de esto, en las siguientes páginas quisiera sugerir una propuesta que va de la mano con la reflexión de este texto sobre la afectividad, lo emotivo y la vibratibilidad, la cual considero sugestiva para su análisis en relación con el ámbito museal, pues nos da luces y ayuda a los intereses que la museología social y las nuevas corrientes museológicas tienen, para pensarse el museo como un espacio de transformación social: la ética del cuidado.

El origen de la ética del cuidado como teoría, parte de los postulados de la psicóloga Carol Gilligan (1980) con respecto al desarrollo moral del ser humano. Estos fueron una respuesta a las teorías que el psicólogo

estadounidense Lawrence Kohlberg, profesor de Gilligan, formuló mediante una serie de experimentos con jóvenes varones durante casi 20 años sobre los niveles y estadios morales del ser. Kohlberg (1960) afirmaba que existen unas etapas de desarrollo cognitivo en las cuales se van aprendiendo principios morales universales, tales como la justicia, la igualdad, el respeto o la dignidad por la vida humana, los cuales son normas abstractas e imparciales que sirven para solucionar cualquier problema moral y a esto se le llamo "ética de la justicia"

Me permito colocar un resumen de estos niveles en la teoría de la ética de la justicia para ilustrar mejor las ideas de Kohlberg:

"i) Nivel preconvencional:

1. Estadio de la heteronomía y de la obediencia irreflexiva (de los 2 a los 7 años). Un ejemplo de razonamiento en este estadio sería: *"No hay que robar porque me pueden meter a la cárcel"*.

2. Estadio del egoísmo ilustrado, de la reciprocidad y del intercambio (de los 7 a los 11 años). Un ejemplo, *"Hay que obedecer a los padres y darles así contento porque hacen mucho por uno, y además porque los hijos que se portan bien suelen recibir juguetes"*.

ii) Nivel convencional

3. Estadio de la conformidad social (de los 11 a los 14 años). Ejemplo, *"Al jugar al fútbol no se puede cometer un atropello contra un jugador rival, pues un buen deportista juega siempre correctamente"* (rol social).

4. Estadio de la perspectiva sistémica (de los 15 a los 20, años). Ejemplo de razonamiento en este estadio: *"Ante un tribunal no se puede dar un falso testimonio porque esto va contra la ley; y además, porque si todas las personas mintieran, y no pudiéramos fiarnos de nadie, toda la vida social se vendría abajo"* (intereses del conjunto de la sociedad).

iii) Nivel postconvencional:

5. Estadio del contrato social (de los 20 a los 30 años). Ejemplo, *"El buen comportamiento moral consiste en respetar los derechos, cumplir el contrato"*

social implícito razonable y buscar el mayor bien para el mayor número de personas".

6. Estadio de los principios morales universales (a partir de los 30). Ejemplo, *"El buen comportamiento moral consiste en obrar en conformidad con principios morales universales tales como la justicia, la igualdad y el respeto a la dignidad de la persona".* (Hoyos, 2008, pg. 74)

Bajo estos niveles, la ética de la justicia asume entonces que el aprendizaje de los principios morales es lo más vital dentro de la construcción de sentido de un individuo, a su vez que resalta el carácter individual de la construcción moral, cosa que implica la resolución de conflictos desde una mirada individualista e imparcial y aplicando los principios morales que se han aprendido. Según la ética de la justicia, cualquier acto es moral mientras no lesione los derechos de los demás. Gloria Marín (1993) nos comenta un ejemplo respecto a esto:

Si un tendero compra, no paga a sus proveedores y se gasta el dinero, su comportamiento es calificado de inmoral, pues está atentando contra el derecho a la propiedad. Ahora bien, si el propietario de una cadena de grandes almacenes paga unos salarios muy bajos y además no hace nada por los millones de pobres que hay en el mundo no será calificado de inmoral, y si cede algo de sus beneficios se le considerará bondadoso (p.58).

Gilligan elaboró su teoría del desarrollo moral al considerar inadecuada la teoría de Kohlberg, fundamentalmente porque tomaba como sujeto de estudio únicamente a varones y dejaba a las mujeres de lado, considerando que con sus sujetos de estudio se podía realizar una teorización universal (y efectivamente logró posicionar su teoría como la dominante en el ámbito del desarrollo ético y moral en occidente). Gilligan pone de manifiesto que la teoría dominante sobre el desarrollo moral en realidad no reflejaba el desarrollo de los individuos de la especie humana, sino en todo caso el de los varones, mientras que era incapaz de captar el desarrollo del razonamiento moral de las mujeres y otros grupos diferentes al sujeto blanco, masculino y "rico" de la zona. Es un ejemplo de cómo algo que se elabora a partir de los hombres, es generalmente aceptado como universal, y por tanto neutro.

A partir de todas las anomalías que encuentra Gilligan en la teoría de Kohlberg, propone su propia teoría a partir de la replicación de los experimentos del mismo esta vez usando mujeres. Y se dió cuenta que las respuestas diferían de una manera importante. Encontró, por ejemplo, que mientras los niños prestan mayor atención al seguimiento de reglas o principios, las niñas se involucran en el conocimiento del contexto. Los primeros parecen más interesados por algo que podríamos llamar la justicia, en sentido abstracto, y las segundas por la atención cuidadosa del otro, de sus necesidades específicas. Así pues, Gilligan concluyó que las mujeres tienden a razonar con una "voz diferente"¹⁵ que puede resumirse de este modo:

Conforme a esta concepción, el problema moral surge de responsabilidades conflictivas más que de derechos que compiten entre sí, y requiere para su resolución un modo de pensamiento contextual y pormenorizado, más que formal y abstracto. Esta concepción de la moral como interesada en la actividad de cuidar a los demás centra el desarrollo moral en la comprensión de las responsabilidades y las relaciones, del mismo modo en que la concepción de la moral como equidad vincula el desarrollo moral a la comprensión de derechos y reglas (Gilligan, citada por Kymlicka, 1995: 289).

Siendo así, la ética del cuidado se fundamenta en el desarrollo de disposiciones morales y no en el aprendizaje de principios morales como lo dice la ética de la justicia. No ve al individuo aislado de su contexto, sino que entiende al sujeto fundamentalmente como relacional e interdependiente, unido a una red que se intersecta en varios niveles de lo personal y lo político; reivindica la importancia del contexto y desarrolla la importancia del cuidado como ideal político que desafía la separación entre la esfera pública y la privada, el sentimiento y la razón.

Fombuena (2006) atina al decir que:

El debate entre Kohlberg y Gilligan no supone la existencia de una ética femenina, específica, diferente a la ética masculina. No

¹⁵ este es el nombre de su libro donde explica la ética del cuidado: "A different voice".

se trata de plantear un enfrentamiento entre la ética y la vida buena, entre lo público y lo privado, lo imperativo y lo voluntario. Se trata de enfatizar la importancia imperativa del vínculo afectivo, de comprender que las relaciones humanas son todas relaciones de dependencia, siempre frágiles y discontinuas. Estas relaciones son fundamentales para la adquisición de las competencias éticas y para convertirnos en seres humanos autónomos. La mayor aportación de Gilligan está en dar cuenta de que existe otra posibilidad de enfocar el desarrollo moral." (p. 105).

La ética del cuidado y su interés en la voz y las relaciones es la ética del afecto y de la ciudadanía democrática, también es la ética a la resistencia al daño moral. No es una ética femenina pero si feminista y busca colocar al cuidado como eje y objetivo político social en donde la empatía y el desarrollo moral sean la liberación más radical de una sociedad dominada por separaciones y traumas sociales profundamente implantados en nuestra psique.

¿Cómo relacionar entonces la ética del cuidado con el trabajo en museos? Como he dicho anteriormente una de las intenciones de la ética del cuidado es manifestarse en lo público como una herramienta de transformación social. Ejemplos de uso del cuidado en la esfera pública podemos encontrarlos en el ámbito de la medicina y la enfermería, en donde la ética y el cuidado juegan un rol fundamental dentro de los trabajos que se realizan en estos oficios.

Alejandra Alvarado en su texto "La ética de cuidado" (2004) identifica algunos de los principios éticos y valores morales que predominan durante el proceso de atención de enfermería en el que prevalece el evitar el daño y la promoción del bienestar humano. Resulta un ejercicio interesante el hacer una comparación frente al trabajo en enfermería con respecto al trabajo museológico, en la creación de exposiciones o actividades dentro del museo.

Alvarado muestra el proceso de enfermería (valoración, diagnóstico, planeación, ejecución y evaluación) en el cual asigna unos valores y principios éticos a cada una de estas fases. Me permito enumerar algunos de estos valores e invito al lector a investigar más sobre este proceso, pues resulta de

interés para poder realizar una reflexión más profunda con respecto a la ética del cuidado en la esfera pública:

- Respeto a la persona y a su dignidad humana.
- Empatía, simpatía y afecto para lograr un trato digno y respetuoso.
- Honestidad, para no crear falsas expectativas.
- Dialogo, escucha activa.
- Responsabilidad.
- Propiciar un ambiente cómodo, privado, seguro e íntimo.
- Participación activa de la persona, familia y cuidadores (Alvarado, 2004).

Guardando proporciones, la aplicación de valores dentro de la enfermería desde una ética del cuidado es fundamentalmente la misma aplicación que debería realizarse en un espacio museal preocupado por el desarrollo afectivo y empático en sus contenidos, pues si trazamos una comparación entre estos valores con el desarrollo de exposiciones veremos líneas muy similares, como la escucha activa, la empatía, la responsabilización como agente de cambio y la importancia de un análisis contextual, entre otras cosas.

Una museología éticamente comprometida implica tomar en cuenta los valores de la ética del cuidado y desjerarquizar las claves que los distintos agentes de socialización política (la familia, la escuela, los pares, el mismo museo) se han encargado de implementar en la construcción de ciudadanías, con el fin de que los valores del cuidado y la responsabilidad dejen de pensarse como exclusivos de la mujer y lo privado, y pasen a ser abiertamente democráticos, revalorizando el cuidado que se da y se recibe en el ámbito público.

El cuidado en el museo es entonces una nueva mirada de construcción política social, la cual enfatiza la importancia del museo como espacio de bienestar y se desarrolla en clave afectiva y vibrante, teniendo en cuenta el carácter emocional de trabajadores y visitantes. Fomentando la empatía y sensibilidad necesaria para comprender realidades concretas que permitan hacer

reflexiones críticas y respuestas poderosas en relación con diversas problemáticas que un museo socialmente comprometido debería abordar. Conformando una museología que sirva para la vida, para el desarrollo social, individual, político y creativo y alejándose de las imágenes sepulcrales de enormes museos sin risas ni afectos, dedicados a la contemplación vana y la satisfacción de fetichismos de objetos y obras de arte, que poco ayudan al desarrollo de una sociedad equitativa y políticamente comprometida.

Las actividades propias del cuidado - escuchar, prestar atención, responder con integridad y respeto - son actividades relacionales y profundamente arraigadas en el trabajo museal, no solo con respecto a sus visitantes sino también a sus objetos y actividades. El cuidado es un eje en todos los ámbitos de la práctica museológica y reconocerlo como tal es un primer paso para el desarrollo de nuevas y mejores formas de acción. Resulta interesante imaginarse entonces las posibles transformaciones que una ética del cuidado puede provocar a futuro en el ámbito museológico contemporáneo. Por supuesto, debo destacar que la cuestión ética se desarrolla día a día dentro del museo de manera inconsciente. Hacernos conscientes de esta es redefinir los discursos y formas de ser y estar en el museo. Valernos del conocimiento de otras disciplinas, como la enfermería, por ejemplo, resulta sugestivo para el campo, y hace parte del largo trasegar que el museo debe tomar para posicionarse como un agente activo y fundamental de la construcción ciudadana, política y crítica que redunde en el bienestar de personas y comunidades. Una museología del cuidado es una museología vibrátil y pensarse desde estas categorías de enunciación tiene la potencialidad de generar cambio y progreso social, tan necesarios en nuestras sociedades.

Por supuesto, hay que tener en cuenta al margen de toda disquisición filosófica la realidad en la que nos movemos, pues entre los “enemigos” actuales del museo, de la ética museal y del museólogo y museóloga con ética, se encuentra un contexto que para el objeto de nuestro interés puede ser perturbador. Y es que pese a los buenos propósitos que abogan por una idea de museo volcada hacia el compromiso ético y social, subsiste todavía en determinados sectores un concepto instrumental de la cultura, según el cual ésta queda al servicio de la rentabilidad (Sauret, 2013). El cuidado, lo vibrátil y el componente afectivo del que me he referido a lo largo del texto queda

relegado como una posibilidad distante entre todas las barreras que el contexto impone a la ejecución de nuevas propuestas en espacios culturales. Es nuestro deber como museólogos y museólogas, como gestores de cultura, establecer políticas de acción resistentes y constantes que permitan visualizar en cada una de nuestras aéreas de trabajo la importancia de la dimensión afectiva y su incidencia en el desarrollo social, para así poder potenciarlo en el campo cultural como una política museológica establecida y una forma de acción valida y necesaria.

Horizontes del cuidado

El cuidado como paradigma y la ética del cuidado como agencia para el bienestar es una necesidad no únicamente en espacios museológicos o culturales, sino en la modernidad en general, pues los modelos actuales en los que la sociedad occidental vive, poco a poco nos han dado a entender su ineficiencia y caducidad a mediano plazo.

Saber cuidar es entonces el nuevo desafío de supervivencia de la especie y el paradigma ordenador y orientador de la política, la economía, la vida cotidiana y la vida privada; como dice el filósofo colombiano Bernardo Toro (año): “O aprendemos a cuidar, o perecemos”.

“Cuando amamos cuidamos y cuando cuidamos amamos. El cuidado constituye la categoría central del nuevo paradigma de civilización que trata de emerger en todo el mundo. El cuidado asume la doble función de prevención de daños futuros y regeneración de daños pasados.” (L. Boff citado por B. Toro, p.6).

¿Cómo puede entonces el museo ser un agente que fomente el cuidado como horizonte paradigmático en el futuro? En primer lugar, el museo, no importa de qué tipo de museo estemos hablando, se debe situar en contexto, comprenderse como parte de un entramado social y unas dinámicas muy actuales de ser, estar y participar. Como he relatado anteriormente, existen ciertas estrategias que se pueden aplicar con la intención de situar al museo en un espacio de cuidado y afecto. Mas estas propuestas no son ni leyes

inquebrantables ni elementos ausentes de discusión, pues cada museo antes que nada debe conocerse a sí mismo y descubrir las mejores maneras de actuar y realizar sus gestiones pertinentes en lo relativo a la creación de propuestas que le apunten al cuidado y la afectividad como nuevo horizonte. Este autoconocimiento es una parte fundamental del desarrollo museológico-afectivo de toda institución, pues permite entender los límites y diferencias entre el “cuidar” y el “controlar”, delgada línea que debe tomarse con pinzas en los análisis que se propongan pues es fácil caer en una demagogia del cuidado a la hora de buscar un desarrollo afectivo en este tipo de espacios.

El cuidado y el control son elementos presentes en todo espacio, tanto público como privado, en el museo, en el hogar, en el gobierno, etc... por lo que resulta importante hacer una diferenciación de ambos conceptos para poder continuar con la idea del cuidado como nuevo horizonte y paradigma moderno.

Piense en una familia en la cual los padres ordenan a sus hijos a leer un libro todos los días; y el hijo obedece, y lee todos los días, y probablemente aprende cosas de su lectura, pero si no existiera esa orden, ¿seguiría leyendo libros? Ahora imagínese una familia donde los padres inculcan a sus hijos el hábito de leer diariamente usando diversas estrategias: a partir del ejemplo, recomendándoles libros que los emocionen, en fin... Probablemente sus hijos lean un libro diariamente y probablemente sigan leyendo después, pues fue una acción inculcada y no forzada. Esta es la diferencia entre el control y el cuidado. El control crea la norma desde afuera, y a esto se le llama *heteronomía*, mientras que el cuidado crea la norma desde adentro, esto es *autonomía*.

El paradigma del cuidado es entonces el cultivo de la propia norma, de la *auto-nomía*, lo cual significa el aprendizaje de la autorregulación, la autoestima y el autoconocimiento, elementos claves en el cuidado del *Yo* el cual es un primer paso para el cuidado colectivo, del *nosotros* y del *ellos*.

Bernardo Toro en su artículo “El cuidado: el paradigma ético de la nueva civilización” (2016) habla sobre las múltiples dimensiones del cuidado desde una perspectiva educativa que pueden resultar sugerentes para hablar posteriormente sobre cuidado y museos. Toro habla de cuatro dimensiones

fundamentales a la hora de entender el cuidado: cuidar de sí mismo, de los cercanos, de los lejanos y de los extraños. ¿Dónde puede entrar el museo dentro de estas dimensiones?

El museo como institución forma parte del enorme andamiaje educativo y pedagógico que tiene la facultad de legitimar, crear conocimiento y ser un espacio de orientación y formación del conjunto de valores de la cosmovisión que se quiere tener en el mundo.

Esta cosmovisión como ordenadora de la realidad es la que contiene un conjunto de valores que le dan coherencia y persistencia a las diferentes distinciones, juicios y emociones que cada persona produce al observar y actuar en la realidad (Toro, 2015, p.3). Guiados por un “paradigma guerrero” el cual impone verdades, construye sujetos competitivos, busca otorgar conocimiento legitimado por el propio ethos del espacio, el museo tradicional se construyó para continuar estas lógicas heteronómicas en las que el saber se otorga, se transmite, por lo que de cierta manera se controla la forma de ser, de estar y de aprender en un museo, cosa que configura la relación museo-usuario a una forma muy particular y "correcta".

El museo bajo un horizonte de cuidado es entonces un espacio preocupado por la formación de la autonomía de sus usuarios, en la que sus métodos educativos dejen de ser métodos directivos para pasar a métodos de aprendizaje de trabajo en grupo. El enfoque pedagógico es lo que ayuda a generar una nueva sociedad. Es así que un museo pensado bajo los horizontes del cuidado busca alejarse de este paradigma contemporáneo del guerrero y pasar a lo que llamo el “paradigma del jardinero”, fundamentado en la integralidad de aspectos ecológicos y humanos que se *cultiven* como se hace en la jardinería, a través de la paciencia y el cuidado constante.

No se trata de hablar o establecer nuevos valores, sino los de siempre, pero adaptados a las necesidades de hoy. La mentalidad guerrera nos enseña bajo los principios de la competencia, una serie de valores fundamentales que deben ser recuperados bajo los principios del cuidado y la comensalidad. El museo tiene todas las facultades de ser ese espacio donde fomentar estos valores y esta comensalidad, creando estrategias de participación conjunta y desarrollando propuestas pedagógicas encaminadas a la creatividad y no a la

retención de información. “Los métodos educativos deben dejar de ser métodos directivos a métodos de aprendizaje de trabajo en grupo, si no pasa esto no se tendrá la solidez para pedir y dar ayuda. El enfoque pedagógico es lo que ayuda a generar una nueva sociedad” (Toro, 2015:8)

Si el museo logra incidir en el aprendizaje de estas disposiciones y nuevos paradigmas sobre el cuidado propio y el ajeno, el cultivo de la autoestima, la autorregulación y el autoconocimiento, el comensalismo y la empatía, a partir de la realización de propuestas pedagógicas por parte de los trabajadores en museos se está automáticamente colocando al museo como un espacio fundamental y de indiscutible importancia para el desarrollo futuro de las nuevas formas de educación formal y no formal que se darán en el mundo. Está en nuestras manos como profesionales e interesados en la museología y las nuevas formas de construirla, en orientar nuestros esfuerzos hacia este fin.

Desde una postura crítica, los estudios feministas latinoamericanos han colocado el concepto de cuidado en el centro de las discusiones respecto al rol de lo femenino en el campo de trabajo público y privado, considerando lo privado como lugar y punto de partida de una posible moral pública, como modelo de actividad para el ciudadano: una actividad política fundamentada en las virtudes de la esfera privada, una concepción de la persona comprometida con las capacidades relacionales, de amor y cuidado por los otros. La intención de este trabajo comparte y desarrolla desde una perspectiva museológica varios de los aportes que los estudios feministas generan con respecto al cuidado, siendo cómplice de igual manera en el proyecto político de la inserción del cuidado en la esfera pública, relegando al *control* de su preponderancia a nivel institucional y gubernamental. Lo anterior no significa que se niegue la dimensión microsociedad de los cuidados, sino que convoca a pensar sobre la compleja y necesaria interdisciplinariedad de su estudio. En este sentido, tanto la investigación feminista como la investigación museológica tienen el compromiso y el reto de ser capaces de abarcar distintas dimensiones, mediante el uso de metodologías que permitan acceder tanto a los procesos subjetivos relacionados con el cuidado, como a sus componentes instrumentales y macrosociales.

En Latinoamérica, el cuidado se sigue considerando una actividad ‘femenina’. En términos generales, se prioriza la provisión de cuidado en el espacio privado y familiar frente al público y colectivo (Esquivel, Faur y Jelin, 2012). Esta distribución solo en parte depende de nuestros deseos o de los acuerdos establecidos en el interior de nuestras familias. En buena medida se asocia, además, con la estructura de derechos y responsabilidades que nos asisten, con las imágenes de género que acarreamos, con el papel del Estado en la provisión de servicios y en la regulación de los mercados y con la energía organizativa de las comunidades. Es decir, con una organización social y política que establece los grados relativos de actuación de las instituciones públicas y privadas en el cuidado, y que expresa la dinámica y la interdependencia entre factores estructurales, tendencias políticas e ideológicas y cierto “estado de la cultura” (Faur, 2014). Empezar desde el museo a incentivar estos nuevos horizontes de cuidado permite ir avanzando desde el campo cultural con los nuevos roles políticos que debe tomar el Estado y la familia, pues la capacidad de legitimación de los espacios museales no debe pasarse por alto y debe ser aprovechada de una manera pensada en el bienestar social y ecológico, evidenciando que el control en su versión macro y micropolítica es una categoría oxidada bajo la cual el futuro desarrollo consciente y colectivo resulta inviable.

Para terminar, es necesario comprender que la modernidad nos ha dado las herramientas para nuestra propia destrucción y al mismo tiempo para nuestra propia salvación. Por un lado, hemos creado todos los elementos posibles para una condena segura. Los grandes cambios climáticos y pandemias existentes, los grandes imperios económicos fundamentados en una profunda desigualdad social al igual que las políticas del olvido que son fomentadas por una ingesta cantidad de naciones despreocupadas de la memoria como base del bienestar colectivo. Y al mismo tiempo, hemos logrado conectar al mundo entero a partir de lo virtual, establecer redes de afecto y apoyo autorreguladas para la ayuda del más vulnerable. Está en nuestras manos el apoyarnos y cuidarnos desde nuestro lugar de enunciación. La generación de redes y la empatía, es hoy, más que nunca, una necesidad.

Conclusiones

La vida emocional y el mundo de los afectos es un foco de investigación con un enorme potencial para el desarrollo de teorías y accionares museológicos que permitan colocar al museo como un espacio líder de transformación social. Mi intención con este texto no fue otro que el de suscitar interés y reflexiones sobre el afecto y el papel del trabajo emocional en los espacios culturales, para que el lector pueda generar sus propias preguntas y respuestas que lo ayuden dentro de su trabajo en el ámbito social y cultural que lo rodea. ¿Cómo influyen los valores, afectividad, sentimientos y emociones en el aprendizaje de quienes acuden a una institución museística?, ¿qué papel juega la educación en valores, las emociones, los sentimientos y el desarrollo de la afectividad en el contexto del museo?, ¿se está hablando de una posibilidad real de implementación, o de una utopía?, ¿qué dispositivos o desarrollos museográficos podrían generarse con el fin de lograr una respuesta emocional durante una exposición? Estas son solo algunas preguntas sin respuesta concreta que planteo para que el lector, desde sus propios conocimientos reflexione y ahonde más en los temas propuestos que sin duda resultan sugestivos para todo trabajo museal.

Los teóricos del giro afectivo fundamentan sus ideas en la máxima de que los factores emocionales son tan importantes como los intelectuales en cualquier proceso de aprendizaje ligado a un museo o espacio de educación formal o no formal, lo que nos ha de obligar a participar en la construcción de nuevas didácticas y formas de entender el patrimonio, la memoria y la ciudadanía, a través del diseño de propuestas pedagógicas y actividades significativas y adecuadas para contribuir al desarrollo de una educación emocional en el espacio museístico. Siguiendo los postulados de Mash (2005), el eje de partida de un espacio preocupado en el desarrollo afectivo e integral de las personas que lo habitan se divide en tres:

- Entender las tres dimensiones básicas del humano - Pensar, hacer y sentir- permite generar respuestas eficaces en los procesos pedagógicos en espacios culturales que involucren e intersecten estas dimensiones con el fin de contribuir a la construcción de individuos con una formación holística, que les

permita comprenderse a sí mismos y a su entorno y los faculte para convertirse en agentes de desarrollo y bienestar a partir de sus intereses y conocimientos particulares.

- La educación es un proceso destinado a satisfacer demandas de aprendizaje, desarrollo personal y social, que permitan colaborar y responder a las exigencias de la comunidad. Una educación emocional debe tratarse en todos los espacios del desarrollo individual y colectivo, como el hogar, la escuela, la ciudad, y por supuesto el museo, pues en la medida en que se generen redes de educación emocional se fomenta la construcción de redes de afecto que contribuyen a un bienestar colectivo necesario y objetivo fundamental de los postulados sobre el trabajo emocional y la afectividad.

- Por último comprender que muchos de los procesos y problemas de la sociedad actual en la que nos encontramos inmersos tienen un trasfondo emocional, tratar estos problemas desde la esfera privada y la pública permite subsanar estos malestares y evitar problemáticas futuras.

Presento las ideas de la vibratibilidad y la ética del cuidado como propuestas a aplicar en el museo, con el fin de generar una nueva mirada a la forma tradicional del trabajo museal que se ha llevado en nuestras instituciones, en las que muchas veces sigue priorizándose la idea del objeto como fin último de estas, relegando al visitante como un cuenco vacío al que se debe llenar de información. Un museo vibrátil y una museología con bases en la ética del cuidado parten de la idea de que los espacios museales deben servir para la vida y el bienestar colectivo e individual. Son espacios profundamente preocupados por el contexto actual en el que se encuentran y por ello, tratan a partir de sus temáticas particulares incidir en las problemáticas y las necesidades que encuentran, apoyándose en sus redes y construyendo conocimiento con y para las personas que los habitan -trabajadores y visitantes - facultando así ejercicios de diálogo, solidaridad y empatía, herramientas fundamentales dentro de la construcción ciudadanías políticas.

La práctica museística necesita de una transformación consciente. Para que los museos sigan siendo útiles y valiosos para sus usuarios y comunidades tienen que trabajar desde una posición cívica y social, y actuar conforme a ella; en vez de realizar ejercicios aislados y temporales, tenemos que trabajar desde

una perspectiva sistémica en la que el uso del museo signifique algo duradero. Para lograr esto, la empatía y la ética son claves en el museo, pues ayudan a pensar temas como la inclusión, representación, privilegio, discriminación, entre otros que, en nuestro contexto latinoamericano, resultan muy familiares e importantes a tratar con el respeto que se requiere.

Usemos el trabajo emocional como táctica radical en contra de una sociedad que enseña que las emociones son signo de debilidad; en contra de la idea de un museo como un espacio petrificado; en contra de la compulsión individualista de una cultura profundamente afectada por el machismo y la discriminación; aprendamos a cuidar, a apoyar, a sostener y a empatizar. Así es como lograremos una verdadera transformación social.

"Es importantísimo entrar en un museo con ojos de niño. Muchas veces entramos abrumados por el peso de la cultura, quizá, pensando que no tenemos suficiente preparación para entender un cuadro si antes no hemos estudiado el siglo en el que se pintó o no conocemos la biografía del artista o personaje representado, y esa circunstancia cultural termina haciendo que no disfrutemos de la obra. En realidad, aquellos artistas lo que buscaban era impactar emocionalmente en quien contemplara su obra. Por lo tanto, si nos adentramos en un museo con ojos de niño, de querer sorprenderse, estaremos haciéndole el buen servicio al artista porque nos caeremos dentro de su pintura, que es justo lo que ellos pretendían."

Javier Sierra, escritor español

Bibliografía

- Acaso, M. (2014). *Museos y participación biográfica: Introduciendo lo personal como alternativa a lo hegemónico*. MIDAS Museus e estudos interdisciplinares. España.
- Alvarado, A. (2004). *La ética del cuidado*. Revista Aquichan. Colombia.
- Álvarez, P. (2007). *Educación emocional, desarrollo de la afectividad y museos pedagógicos*. Universidad de Sevilla. España.

- Álvarez, P. (2013). *Educación en emociones y transmitir valores éticos: un desafío para los Museos de Pedagogía, Enseñanza y Educación*. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*. España.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas*. Verso editorial, USA.
- Angy, S. (2014). *El cuidado como objetivo político social, una nueva mirada desde la ética del cuidado*. Universidad Pública de Navarra. España.
- Araujo, M. (1995). *Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos*. Comitê Brasileiro do ICOM. Brasil.
- Bartolomé, O. (2019). *Nueva Museología, Museología Social*. Revista del Museo de Antropología. Argentina.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. Argentina.
- Bonfil Batalla, G. (1990), *México profundo: una civilización negada*. Editorial Grijalbo, México.
- Campbell, G y Smith, L. (2009) *The elephant in the room: heritage, affect and emotion*. Australian National University. Australia.
- Canevaro, S. (2018). *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Revista Maguare. Colombia.
- Chagas, M. (2016). *Las dimensiones política y poética de los museos: fragmentos de la museología social*. Memorias de la xx Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”, Universidad Externado. Colombia.
- Comins, I. (2003). *La ética del cuidado como educación para la paz*. Universitat Jaume I. España.
- Deleuze, G y Guattari, F (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. 5ª Ed. España
- Deloche, B. (2001). *El museo Virtual*. Editorial Trea Gijon. España.

- Escarraga, O. (2019). *Prácticas poéticas y micropolítica: “Mi Casa Mi Cuerpo”, “La Casa de la Frontera” y “Radio Conversa”*. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
- Elías, N. (1994). *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Editorial Península. España.
- Escolano, A. (2017). *El giro afectivo en la historia de la formación humana, memoria de la escuela y emociones*. Historia y Memoria de la Educación 7. España
- Espinosa, R. (2018). *Una educación sentipensante: hacia una escuela diferente*. 1º Concurso de Artículos Grupo Geard. Colombia.
- Ester, M. (2009). *Los cuerpos en la educación. Proyecto de investigación inserto en la Red PUC*. Problemáticas Urbanas Contemporáneas. Argentina.
- Eve y Cano, R. (2018). *Museos y trabajo afectivo*. Eve, museos e innovación. España.
- Eve, I. (2014). *La museografía emocional*. Eve innovación. España.
- Falk, J. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. Left Coast Press. USA.
- Faur, E. (2014). “El maternalismo en su laberinto. Políticas sociales y cuidado infantil en Argentina”. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, 7, 45-6 La ventana vol.3 no.21 Guadalajara, México.
- Fernández, I. (2016). *La ética como herramienta para pensar el museo*. Universidad Nacional de Tucumán. Perú.
- Fernández, M. (2008). *La educación emocional en los ámbitos formal y no formal. Propuesta aplicable a una visita museística*. Universidad de las Islas Baleares. Palma de Mallorca. España.
- Fregoso, A. (2016). *El maternalismo en los movimientos de mujeres en América Latina*. Centro de estudios de género. UdeG. México

- Fombuena, J. (2006). *La ética de la justicia y la ética del cuidado*. Redalyc.org. Universitat de València. España.
- Gibbs, A. (2002). *After Affect: Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication*. Melissa Gregg & Gregory Seigworth Eds. Londres.
- Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado*. Fundacion Victor Grifols y Lucas. USA.
- Gisela, P. (2010). *Estructura del desempeño idóneo: saber hacer, saber conocer y saber ser en la formación por competencia*. Universidad Rafael Belloso. Venezuela.
- Gudynas, E. (2017). *Nuestra modernidad viscosa, Bauman aquí en el Sur*. Palabras al Margen. Colombia.
- Habermas, J. (1997). *Más allá del estado Nacional*. Trotta. España.
- Hoyos, D. (2008). *La ética del cuidado, ¿una alternativa a la ética tradicional?* Universidad de Caldas, Colombia.
- Hunsley, J. y Mash, E.J. (2005). *Introduction to the special section on developing guidelines for the evidence based assessment (EBA) of adult disorders*. Psychological Assessment. USA.
- Ibarra, S. (2016). *El giro educativo y su relación con las políticas institucionales de tres museos y centros de arte del contexto español*. Universidad de Barcelona. España.
- Kymlicka, W. (1995). *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford Scholarship. UK.
- Lara, A. (2015). *Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead*. Universidad de New York, USA.
- Lara, A y Enciso, D (2014). *Ciencia, Teoría Social y Cuerpo en el Giro Afectivo: Esferas de Articulación*. Quaderns de Psicologia. España.
- Lara, A y Enciso, D (2013). *El Giro Afectivo*. Universitat Autònoma de Barcelona. Athenea Digital. España.

- Lavado, P. (2015). *La museología social: en y con todos los sentidos. Hacia la integración social en igualdad*. her&mus 16 volumen vii, número i. España.
- Le Breton, D. (2013). “Por una antropología de las emociones”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°10. Año 4. Argentina.
- Lerner, D. (2001). *Pensar la subjetividad. Notas y debates de actualidad. Utopía y Praxis Latinoamericana*. Universidad de CAECE. Argentina.
- Lozano, A. (2019). *Afectos, afectividades y afectaciones*. *Revista Errata* # 19. Colombia.
- Mairesse, F. (2014). *Museos y ética Un enfoque histórico y museológico*. *Museus.es*. España.
- Marín, G. (1993). *Ética de la justicia, ética del cuidado*. Texto independiente. Colombia.
- Morales, S. (2002). *La racionalidad de la moral. Respuesta a los comentarios de José Luis Pérez Triviño y Victoria Roca*. Universidad Autónoma de Madrid. España.
- Munro, E. (2014). *Doing emotion work in museums: reconceptualising the role of community engagement practitioners*. *Museum & Society*. USA
- Museum's association. (2013). *Museum change lives*. Museum Association. Londres.
- Najmanovich, D. (2001). *Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencia*. *Notas y debates de actualidad*. Argentina.
- Norris, L. (2017). *Developing a Toolkit for Emotion in Museums*. Nuts & Bolts. USA.
- Rolnik, S. (1987). *Cartografía ou de como pensar o corpo vibrátil*. Núcleo de Estudios de la Subjetividad: PUC-SP. São Paulo. Brasil
- Rolnik, S. (2004). *Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)*. *Documenta 12 Magazine*. Brasil.

- Salazar, L. (2007). *Bauman: algunos debates en torno a la modernidad*. Colegio Mexiquense, Mexico.
- Sauret, T. (2013). *Ética y museología: Sobre la museología como postura ética y como práctica*. Universidad de Málaga. España.
- Scheiner, T. (2018). *Museología — Poética, Política y Ética: Dimensiones transformadoras de las relaciones entre lo Humano y lo Real*. ICOFOM Study Series. USA.
- Sibina, J. (2014). *La museografía de la felicidad Una museografía accesible para todos*. SIBINA & partners. España.
- Simeone, A. (2016). *Empathy and Its Potential in Museum Practice*. University of Washington. USA.
- Smith, L. (2011). *Affect and registers of engagement: navigating emotional responses to dissonant heritages*. Representing Enslavement and Abolition in Museums: Ambiguous Engagements. USA.
- Smith, L. (2017). *Fostering empathy through museums*. Australian National University. Australia.
- Tamayo Franco, R. (2019). *Guía de visita de la exposición voces para transformar a Colombia*. Museo de Memoria de Colombia. Colombia
- Toro, B. (2016). *El cuidado paradigma ética de la nueva civilización*. Ensayo sin publicar. Colombia
- Unesco. (1972). *Declaraciones de la mesa de Santiago*. Asociación Latinoamericana de Museología. Chile.
- Zubiaur Carreño, F. (2007). *Consideraciones sobre la necesidad de una ética en nuestra profesión de museólogos*. X jornadas de museología. Museo No 12. España

2. Trabajo Colaborativo

Memoria del trabajo colaborativo realizado en el Museo arqueológico de
Santa María la Antigua del Darién

Contenido

- Introducción	68
- Ficha Técnica.....	69
- Historia del museo.....	70
- El Proyecto.....	73
- Objetivos del proyecto.....	76
- Cronograma y desarrollo.....	77
- Analisis del contexto.....	78
- Proyecto Desarrollado	80
-Resultado final (Guiones).....	98
- Reflexiones críticas.....	119
- Costos.....	122
- Contribuciones personales.....	123
- Problemas metodologicos del trabajo colaborativo.....	124
- Conclusiones.....	125
- Bibliografia.....	126

Introducción

El siguiente escrito es el resultado del trabajo realizado de manera conjunta por cuatro integrantes de la Maestría en Museología y gestión de patrimonio en el Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién, en el cual se realizó un ejercicio colaborativo para el desarrollo de los guiones museológico y museográfico de la sala comunitaria del museo. Todo el proceso fue asesorado por el arqueólogo Alberto Sarcina, coordinador del museo y vinculado al ICANH, entidad institucional encargada de la gestión de este museo arqueológico y con la cual se realizó el convenio para la realización de este ejercicio con la maestría.

Los integrantes de este trabajo son, a saber:

Carolina Quintero, historiadora de la Universidad Nacional de Colombia

Catalina Mendoza, diseñadora y artista plástica de la Universidad Jorge Tadeo Lozano

Manuel Rodríguez, antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia y

Paula Torrado, artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia

A continuación, estructuro este escrito en tres partes con el fin de que el lector tenga un orden sencillo, el cual pueda seguir durante su lectura. La primera parte será un contexto básico que permita comprender los aspectos formales, metodológicos y teóricos usados durante la práctica. La segunda parte, desarrolla el informe y resultado grupal del proyecto, el cual fue mostrado y posteriormente ejecutado y producido en el espacio por el ICANH. La última parte es una memoria que da cuenta de los aportes, consideraciones, reflexiones, críticas y conclusiones personales del trabajo.

Ficha técnica



Ubicación:

El Parque Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién está ubicado en la vereda de Santuario, corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó).

Cómo llegar:

Desde Bogotá puede tomar un avión hasta Montería o Apartado, después tomar un bus hasta Turbo y ahí agarrar una Panga (Lancha) hasta Tanela. En Tanela tome una moto hasta Santuario. La duración aproximada de este viaje es de 8 horas

Tarifas y Horarios:

La casa museo del Parque Arqueológico e Histórico Santa María de La Antigua del Darién abre de martes a domingo de 8:00 a. m. a 12:00 m. y de 2:00 a 5:00 p. m

Actualmente, el ingreso al museo es gratuito.

Numero de contacto: 3426042

ubicación exacta de la ciudad. Solo hasta el año 2013 después de un proceso de casi una década, en un proyecto encabezado por el arqueólogo Alberto Sarcina bajo el financiamiento del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), se confirmó su existencia. Entonces, se delimitó la ciudad prehispánica y colonial, 489 años después de su desaparición en la vereda Santuario del municipio de Unguía, departamento del Chocó. Esta zona de Colombia ha sufrido un fuerte conflicto social, pues la presencia paramilitar ha sido una constante en este territorio. Esto dificulta todos los procesos investigativos y arqueológicos en Santa María la Antigua, pues el conflicto armado del país se vive y se experimenta como una constante en esta región.

El parque de Santa María de La Antigua del Darién se constituye como el primer parque con el doble carácter, arqueológico e histórico. Arqueológico, porque guarda el rastro del paso de comunidades indígenas que habitaron este territorio desde el siglo XI. Histórico porque es el primero del ICANH en el que se encuentran objetos arqueológicos que dan cuenta del contacto inicial de españoles con nativos americanos. Este carácter se refuerza también por el trabajo con fuentes históricas que guió la investigación arqueológica, así como por la importancia que reviste este lugar para la historia de Colombia.¹⁷

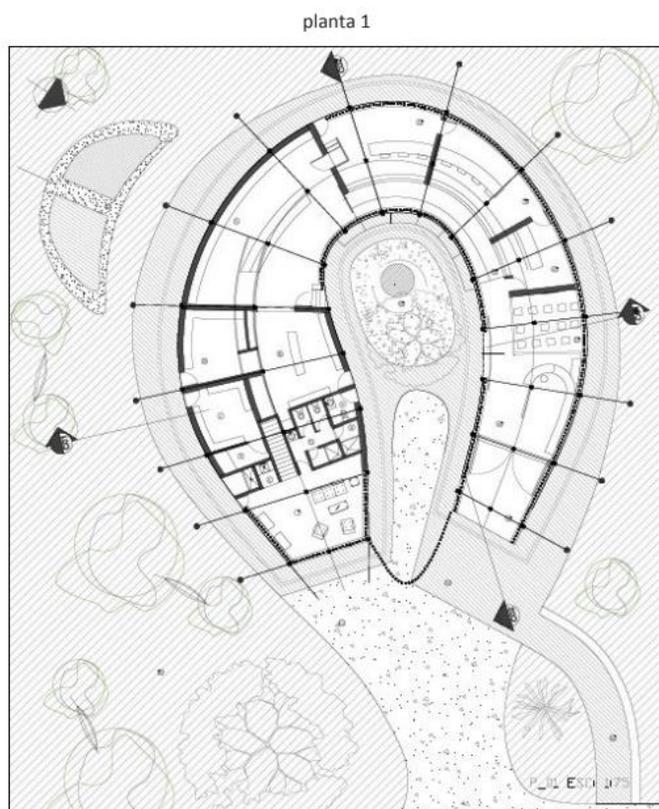
En el 2015 el ministerio de cultura declaró bien de patrimonio material a Santa María la Antigua del Darién¹⁸ y se comienza una gestión a través del Plan Especial de Manejo y Protección (PEMP) del sitio con objeto de reforzar y adelantar procesos de salvaguarda del patrimonio, entre los que se encuentran la construcción de un museo en el parque que contenga los hallazgos y objetos de las excavaciones y al mismo tiempo de cuenta, no solo de la historia de la ciudad en la época prehispánica y colonial sino al mismo tiempo que tenga un carácter social en el que pueda ser considerado un punto de encuentro y activación social de las diferentes comunidades que habitan este espacio entre los que se encuentran las comunidades afro, embera, cuna y los colonos entre otros.

¹⁷ ICANH. (2019). La historia. Página oficial del ICANH: Santa María la antigua del Darién.
https://www.icanh.gov.co/santa_maria/institucional/la_historia

¹⁸ Número 618 del listado del ministerio de cultura: link:
https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/BIENES%20DE%20INTER%20C3%89S%20CULTURAL%20DEL%20C3%81MBITO%20NACIONAL_%20mayo%202017.pdf

El 4 de abril del 2019, el Ministerio de Cultura de Colombia inauguró el Parque Arqueológico. Ernesto Montenegro, ex director general del ICANH, explicó que con el parque “tenemos una nueva posibilidad de contarle a los colombianos y a todos los visitantes cómo fueron los procesos tempranos de ocupación territorial por parte de los europeos sobre el espacio americano”¹⁹

Siendo así, el parque arqueológico y el museo se constituyen como una herramienta de gestión y desarrollo social y patrimonial determinante en la región, y es a través de estos canales que se abren diversas posibilidades y proyectos comunitarios en los que se busca generar una mayor difusión de los saberes locales entre las comunidades y con los visitantes al parque, pues como he dicho anteriormente el parque y la intención del ICANH con este espacio es de doble y hasta triple carácter: histórico, arqueológico y social.



¹⁹ Noticia de MinCultura "Después de 30 años, Colombia tiene nuevo Parque Arqueológico"
link: <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Despu%C3%A9s-de-30-a%C3%B1os,-Colombia-tiene-nuevo-Parque-Arqueol%C3%B3gico.aspx>

²⁰ Vista cenital del proyecto arquitectónico de la casa museo, Fuente: Archivo personal de Alberto Sarcina

El proyecto

A razón del carácter social del museo en el que se busca integrar y hacer partícipes del proyecto a las comunidades del territorio, desde el ICANH se planteó la estructura del museo con un fuerte componente comunitario en el que se juntaran saberes en pos del desarrollo del mismo y se pudiera hacer de este una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización. La idea de un museo con un componente comunitario es la de un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad. Fortalece la identidad, porque legitima la historia y los valores propios, proyectando la forma de vida de la comunidad hacia adentro y hacia fuera de ella. Fortalece la memoria que alimenta sus aspiraciones de futuro (Morales, 2009).

Dentro de la casa museo además de albergar las colecciones arqueológicas e históricas encontradas en el sitio, se construyó un espacio dedicado a exposiciones temporales las cuales estarían gestionadas desde las mismas comunidades, a partir de sus intereses colectivos en difundir ciertas prácticas o saberes que consideren importantes para exponer en esta sala.



21

Desde principios del 2019 y a partir de varias reuniones con las comunidades y representantes del ICANH se llega a la decisión de realizar la primera de las

²¹ Rrender del museo, Fuente: archivo personal de Alberto Sarcina

exposiciones temporales en torno al tema de la *Maternidad*, pues entre las comunidades se llegó al consenso de utilizar este tema como primer exponente debido a todas las peculiaridades y diferencias que se dan entre comunidades y la importancia y validez de resaltarlas, conocerlas y apropiarlas. Es desde esa propuesta que a su vez se decide contactar con la maestría en Museología y Gestión del patrimonio para poder contar con una asesoría y colaboración por parte de personas con conocimientos específicos en temas de museología y museografía que puedan ayudar en estos procesos comunitarios, desde una perspectiva mediadora en la que el conocimiento museológico no se imponga sobre el conocimiento local, sino que, se complemente y se ayuden mutuamente para lograr un resultado de buena calidad dentro del espacio que destina el museo para estas exposiciones comunitarias.

Se conforma entonces un equipo de trabajo compuesto de 4 estudiantes de la maestría: Catalina Mendoza, Carolina Quintero, Manuel Rodríguez y Paula Torrado para realizar el trabajo en este espacio teniendo como asesor institucional al arqueólogo Alberto Sarcina, encargado de los proyectos arqueológicos y museológicos de Santa María la Antigua del Darién.

El objetivo de este proyecto es entonces la realización del diseño museológico de la sala comunitaria del Museo de Arqueología e Historia de Santa María de la Antigua del Darién. Se plantean tres resultados esperados de este trabajo:

- Guión curatorial de la sala comunitaria del Museo: estructura conceptual sobre el tema a tratar en la sala. Organizar el espacio expositivo en diferentes ámbitos de acuerdo a los resultados de las investigaciones. Definición de las piezas que se presentarán (objetos, textos, fotografías y apoyos gráficos) y construcción de la narración que llevará este espacio.
- Guión museográfico: en donde se establecerán la comunicación visual del Guión curatorial, la organización del espacio expositivo y sus diferentes componentes. Un plano de la sala con la distribución de los objetos y textos, la organización de los ejes en el espacio, el mobiliario museográfico, el recorrido, la circulación, el sistema de montaje, las escalas, el material de apoyo, la iluminación y la señalética.

- Diseño museográfico: en el que se definirá la identidad visual de la sala, color, diseño de fuentes y material gráfico de apoyo.

Dentro de las actividades realizadas en el proyecto están:

* Investigación del contexto del museo: a partir de la documentación de las investigaciones arqueológicas, históricas y etnográficas realizadas por el ICANH en el parque Arqueológico de Santa María de la Antigua del Darién.

* Contacto y comunicación con las comunidades (Universidad de Antioquia, ICANH y mesas de trabajo del parque arqueológico). Además del ICANH y las comunidades del territorio existió un trabajo previo en la zona por parte de un equipo de estudiantes de la Universidad de Antioquia, el cual realizó un trabajo de campo en el que se preguntaba a las diferentes comunidades sus propuestas en el desarrollo de la sala comunitaria en el museo. A partir de este trabajo previo se fundamentaron las reflexiones y acercamientos museológicos en el trabajo de campo realizado.

* Visita al Museo, reunión con las comunidades.

* Elaboración del guión curatorial y museográfico.

* Entrevistas a miembros de las comunidades.

* Levantamiento de planos.

* Definición de ejes temáticos, título de la exposición, públicos, contenidos temáticos y material expositivo.

* Definición de material de apoyo, textos, fichas, dispositivos y desarrollo gráfico.

* Reuniones periódicas con supervisor institucional.

* Socialización del desarrollo con la mesa de trabajo conformada por las distintas comunidades presentes en el territorio, anterior a la entrega de los productos definitivos y acorde a las fechas estipuladas en el cronograma.

* Entrega de guiones, diseño e informe al ICANH.

Objetivos del proyecto

Parte del interés en la creación del parque arqueológico de Santa María la Antigua del Darién es, además de dar cuenta del patrimonio arqueológico y la historia del lugar, reconocer las prácticas y comunidades que se encuentran en la actualidad como una fuente de enorme riqueza en términos culturales y sociales. La diversidad de comunidades en la región, da cuenta de toda una serie de saberes y costumbres que es necesario reconocer y recuperar, y es en la sala de exposiciones temporales del museo donde encontramos un posible espacio para este fin, entendiendo esta sala como una herramienta para que las comunidades afirmen y den a conocer la riqueza de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización.

Los objetivos específicos del proyecto son:

- Diseñar una propuesta de guión curatorial de la sala comunitaria del Museo junto al Comité Cultural del Darién, conformado por representantes de las comunidades presentes en la región: población indígena Embera y Kuna, afrodescendientes y población colona de Córdoba y Antioquia.
- Realizar una propuesta de guión museográfico de la sala comunitaria del museo de acuerdo al guión curatorial.
- Diseñar la propuesta del desarrollo museográfico de la sala de acuerdo a las pautas establecidas por el ICANH y como resultado del trabajo participativo junto a las comunidades del Darién.

Esto va ligado al uso de estrategias participativas en los procesos de creación y desarrollo museológico, como una herramienta importante de utilizar y con una serie de implicaciones y diferencias de aplicación dependiendo del contexto en que se usen, y las cuales relataré más adelante. La importancia de establecer un primer paso de metodologías participativas, a partir de necesidades e interés comunitarios, y más aún en espacios con un conflicto social tan álgido como lo es el Darién, es vital para un desarrollo social del territorio que fortalezca las redes sociales dentro del mismo y colabore con el bienestar en términos sociales, culturales y políticos de sus habitantes.

Cronograma y desarrollo

Actividad	May	Jun	Jul	Ago	Sept	Oct
Documentación administrativa	■	■	■			
Investigación del contexto del museo	■	■	■			
Contacto y comunicación con las comunidades (U de Antioquia, ICANH y mesas de trabajo del parque arqueológico)	■	■	■	■		
Revisión de bibliografía y material comunitario		■	■	■		
Visitas al Museo, reunión con las comunidades, por parte de los 4 integrantes del Proyecto.			■			
Elaboración del guión curatorial y museográfico				■	■	■
Diseño museográfico					■	■
Reuniones periódicas con supervisor institucional	■	■	■	■	■	■
Socialización del trabajo						■
Entrega de guiones e informe						■

Análisis del contexto

El Darién es una región inhóspita y olvidada por el Estado. Es la cuna de varios grupos paramilitares que controlan el tráfico de mercancía de contrabando y estupefacientes y es una zona de paso de inmigrantes ilegales de todas partes del mundo interesados en subir hacia el norte y cuyo objetivo es atravesar el muro que separa México de Estados Unidos para lograr una "vida mejor". Es común encontrarse en las pangas, transporte fluvial típico de la región, a personas de Asia, África y Suramérica, que con unas cuantas maletas emprenden su travesía por este denominado a veces como "el pedazo de jungla más peligroso del mundo" (Mothlag, 2015).

Para llegar hasta allí desde Bogotá o desde ciudades del sur del país, la ruta más común es ir en avión a Apartadó o a Montería y luego viajar por tierra a Turbo (Antioquia). En Turbo se debe tomar una panga para atravesar el golfo de Urabá hasta su lado occidental, donde una de las bocas del Atrato espera con sus exuberantes bosques, gran biodiversidad y una temperatura media de 28 C °. Al entrar por el río, se pasa por la ciénaga de Marriaga, que es un pequeño mar de agua dulce en medio de la selva. En este trayecto, que dura aproximadamente dos horas, también se pasa por las poblaciones pesqueras de Bocas del Atrato y Marriaga, construidas sobre palafitos, donde la vida transcurre encima de las tablas suspendidas sobre el agua. Una vez en el puerto de Tanela, son diez minutos por tierra hasta Santuario y al lugar donde hace quinientos años existió la ciudad de Santa María de La antigua del Darién (Quintero y Sarcina, 2019: p15.).

Al llegar, el primer saludo que recibes es el de los zancudos que te esperan ansiosos entre las ramas y el verde tropical. No por nada antes de llegar, te recomiendan embadurnarte en repelente y tomar lo que creas necesario para evitar este molesto saludo. La malaria y la fiebre amarilla son enfermedades típicas de la región, y el centro médico más cercano es en Turbo, a dos horas en panga de allí. Así que las precauciones en materia de seguridad van por partida doble: por un lado, la naturaleza agreste y devoradora y por el otro, la

violencia armada y amenazante. Ambas invisibles a la luz del día, pero con una clara influencia en la zona.

Se entenderá ahora un poco mejor el reto que significa la construcción de un museo en esta zona. En materia museográfica, el traslado de materiales y elementos de montaje ya constituye de por sí una barrera enorme para el museo, pues muchos de los objetos necesarios no se encuentran en la zona. Y aunque en la medida de lo posible se intenta trabajar con materia prima y personas locales, muchas veces es necesario realizar el viaje desde Bogotá con los elementos que no se pueden construir en este lugar. Sarcina y Quintero (2019) nos cuentan en su libro "Las 4 vidas del Darién" un poco más de este tema:

Una parte apreciable del material visual impreso, los equipos de audio y todos los vidrios de las vitrinas tuvieron que transportarse desde Bogotá hasta la Casa Patrimonial, pues no era posible su producción en la zona. Fue necesario tener el mayor cuidado, especialmente en el transporte de los 32 vidrios (de los cuales cinco eran de repuesto), ya que tuvieron que viajar en camión desde Bogotá por más de 750 kilómetros; ser descargados en el puerto de Turbo, entre vendedoras de pescado, omnipresentes motos y transportadores de madera; vueltos a cargar en una enorme lancha que tenía que pasar las olas del golfo, luego las aguas del Atrato y de las ciénagas hasta llegar a Tanela; de ahí, pasar de la lancha a otro camión, sufrir la amabilidad de los baches de las carreteras del Darién y, finalmente, llegar a Santuario. En esta pequeña odisea se rompieron solamente dos vidrios: un éxito rotundo (p. 15).

De igual manera, a pesar de las inclemencias naturales y los horrores del olvido estatal, que se traducen en la eterna presencia de actores armados en la zona, el Darién tiene una magia particular que solo se aprecia estando allá; un olor enrarecido, mezcla de mango y madera en las mañanas, y en las noches una tormenta permanente ilumina el cielo, pues es normal ver caer centenas de rayos a lo lejos. Algunos incluso caen cerca de las casas y en los bosques de teca sembrados por los colonos que adornan todo el parque arqueológico.

El Darién es un lugar de contrastes y sin duda trabajar allá resulta una experiencia enriquecedora, pues da cuenta de la realidad a la que como museólogos debemos enfrentarnos en el territorio, porque las ciudades son espacios de confort en los que muchas veces se da por sentado una solución, o no se piensa más allá por tener todos los elementos a la mano. El ejercicio museológico en espacios con tantas dificultades estimula la creatividad e implica un cambio en el pensamiento tradicional, pues implica trabajar con lo local y buscar nuevas formas de gestión y desarrollo que faciliten los procesos que se quieren llevar a cabo. A continuación, veremos cómo fue nuestro desarrollo en campo con el ejercicio planteado y cuáles fueron las estrategias que escogimos como camino a desarrollar y formular los productos requeridos.

*Proyecto desarrollado*²²

29 de junio del 2019. El vuelo salía a las 6 de la mañana rumbo a Montería; con una maleta de mano llena de ropa y repelente de zancudos tomamos el avión que nos llevaría hasta allá; Carolina conocía el recorrido, pues ya había ido varias veces al museo, por lo que no tuvimos ningún problema en ubicarnos o en sortear los vendedores que nos ofrecían pasajes en transportes de dudosa reputación. Después de casi 12 horas de recorrido y utilizar casi todos los tipos de transporte conocidos: carro, avión, bus, lancha, moto y a pie llegamos a nuestro destino. Alberto nos dio un recorrido rápido por el corregimiento, Santuario. Son unas pocas casas de madera pintada que pertenecen a una gran familia que se asentó por vez primera en esas tierras por "La abuela", una mujer amable y ya con muchos años encima. Muy a mi pesar nunca conocí su nombre pero sí sus buenas maneras de cocinar, pues nos compartió unas galletas de harina y panela en el transcurso de la semana, las cuales fueron ampliamente apreciadas.

²² El siguiente relato se forma con algunos extractos del diario de campo realizado durante el trabajo y fragmentos de las charlas sostenidas con los miembros de las comunidades.



El Santuario, aparte de sus casas, consta de una pequeña maloca en donde hay un televisor que logra captar dos canales nacionales y usualmente está prendido para ver la Copa América que se realizaba en esas fechas; al lado de esta maloca está la tienda del corregimiento, centro del lugar, pues no solo allí consigues los elementos básicos como el papel higiénico o el agua y la comida, sino también la cerveza y el vallenato, eterna música del lugar que no cesaba sino hasta muy entrada la noche, y con seguridad, fue el dolor de cabeza de más de uno de los visitantes que nos encontrábamos allí. Unos pasos más adelante encuentras un campo de futbol destapado pero con mucha vida, pues es el centro de juego de los niños del lugar y el alma de Santuario, pues durante el día los encuentras jugando futbol, bajando mangos, o esperando conocer un nuevo juego que la gente que está en el museo les haya traído para compartir. Carolina compartió unas canicas con ellos en cuanto llegamos, motivo de juegos y disputas pues los mayores solían quitárselas a los pequeños. El primer día realizamos un pequeño torneo de canicas en la

²³ Mapa de la ubicación de Santa María la Antigua del Darién realizado por la BBC para el reportaje " La increíble y triste historia de Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad fundada por los españoles en "Tierra Firme" de América"

Link: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46961742>

entrada del museo, con la compañía de varios niños de Santuario, como Karen, Ketty, Juan David, Dairo, Deiner, Pedro y Kevin, y conocí por vez primera el Museo Arqueológico de Santa María la Antigua del Darién.



24

²⁴ Karen, Kevin, Pedro, Dairo y Deiner jugando "Kubb" frente al museo. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado



25

La Escuela Taller de Bogotá construyó la Casa Patrimonial del Darién, diseñada por el arquitecto David Fuentes, con formas y materiales que tienen una clara conexión con el territorio y sus tradiciones constructivas. Es casi una maloca contemporánea que dialoga con el paisaje en forma armónica.

La Casa Patrimonial surgió con la idea de ser un punto de encuentro y participación de todas las culturas presentes en la región, respondiendo al mismo tiempo a múltiples necesidades: resguardar los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas, crear un espacio adecuado para los laboratorios de restauración, clasificación de la cerámica y demás investigaciones que se realizan en torno a los trabajos arqueológicos y construir un espacio expositivo para la divulgación de las investigaciones arqueológicas, históricas y etnográficas (Quintero y Sarcina, 2019).

²⁵ Entrada al museo. . Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

Dormimos en el segundo piso del museo donde se encuentran unos cuartos y una hamaca para los investigadores, investigadoras y personas que vayan a trabajar en él, arrullados por el sonido del vallenato y los zancudos rondando los toldillos nos dispusimos a pasar esta primera noche pues al siguiente día tendríamos la reunión con las comunidades para poder conocerlas y comenzar con el trabajo.



26

El día comienza temprano en Santuario; a las 6 de la mañana Alberto se despierta y comienza a realizar sus trabajos de embalaje y organización de las piezas que ha encontrado en las excavaciones; nos lleva a una casa del corregimiento donde tienen siempre preparado el desayuno: huevos, jugo y fruta. Puede que sean personas humildes y con muchas necesidades, pero la comida no es una de ellas, pues todo el espacio se encuentra rodeado de árboles de mango y animales de granja que les proveen de lo que necesitan para alimentarse, quizás por eso se llame Santuario a la final.

²⁶ Equipo de trabajo conformado por estudiantes de la maestría en museología, de izquierda a derecha: Catalina, Carolina, Paula y Manuel. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado.

Uno a uno, cada integrante de las comunidades va llegando al museo. El ICANH es el encargado de financiar el viaje individual, por lo que muchas veces no puede encargarse de costear los viajes de todos los representantes, y muchas otras no se puede contactar con ellos pues la luz y la señal van y vuelven periódicamente. Por esto es casi imposible una reunión con todos los representantes de todas las comunidades. Pasadas las dos de la tarde ya han llegado varias personas de las comunidades de Cutí, Arquia, Citara y Marriaga, representantes emberas, cunas y afro quienes ya se conocen, pues han estado en este proyecto desde hace mucho tiempo ya y comienzan a hablar mientras se organiza el espacio en el museo donde se realizara la reunión. Entre traductores, representantes y nosotros contamos unas 15 personas aproximadamente. Alberto toma la vocería, nos presenta a todos y recapitula el objetivo de la reunión, el cual es el escucharlos sobre las ideas previas que habían surgido para la construcción de la exposición en la sala del museo, y que se había acordado que tendría como tema principal la maternidad. Este era un aspecto con el que todos concordaban en su importancia y en necesidad de aprender y conocer. Así pues, comienza la charla con la siguiente pregunta: ¿usted que entiende por maternidad?, a la cual la primera persona en tomar la voz fue Francis Blandón de la comunidad afro de Marriaga.

"Les voy a narrar lo que nosotros los Afros, entendemos por maternidad. Es muy importante porque es algo que nosotras las mujeres, al principio es un anhelo de uno tener ese hijo, al cual uno comienza a sentir esa vida. Uno se va motivando de que ya hay algo que se mueve en nuestro vientre, ya comenzamos a darle cariño a cantarle, hasta darles palmaditas porque se mueve mucho, se temple hacia un lado y uno comienza como a regañarlo, y ahí es donde entra el trabajo de la partera. Nosotros los negros, el trabajo de la partera es desde muy temprano: 3, 4 meses de embarazo, porque cuando hay unos embarazos que son muy grandes, de igual manera a veces los bebés tienen mucho movimiento, entonces nosotros acudimos donde la partera para que nos haga movimiento, nos desencaje el niño. ¿Entonces qué hace esta partera?. Comienza a darnos masajes en la barriga, en la parte de abajo que lo sube, que lo baja, lo estira. Es costumbre ya entre nosotros que la partera comienza a tener esta parte de nuestra maternidad, porque es quien cada rato

nos hace... Cada mes que uno va al médico, que hay que ir a las citas mensuales, nosotros tenemos la partera ahí -vea que se me encajo, que una cosa que la otra-..."

Entre los temas que aborda nos habla sobre las parteras y su importancia en la comunidad afro, algunos de los remedios que se hacen, como el agua de canela para el dolor en el parto, y algunas de las prohibiciones que se deben tener al quedar embarazada, como el no comer cosas con pescados con dientes. El tema en el que más ahondo Francis fue el de la práctica del ombligado, práctica ritual muy tradicional de la región y que posteriormente retomarían las demás comunidades, ya que es algo que se realiza en todas estas. Este es un ritual que a través de la curación que la partera le hace al ombligo del recién nacido, le transmite cualidades y poderes que se le atribuyen a los distintos elementos propios del entorno, los cuales definirán aspectos del ombligado, de manera que pueda ser un hombre o una mujer con cualidades específicas. La ombligada busca que el infante pueda tener "...ciertas propiedades específicas de las bestias, que encuentran en grado menor su equivalente en el hombre, le pueden ser transmitidas a éste mediante la acción ritual de una persona que tiene el poder de ombligar [...] no a la manera de una cosa que se toma, usa y deja, sino de un emparentarse [...] en una comunión"(Arocha, 1999:203).



27



28

²⁷ Francis Hellen Blandón, representante de la comunidad Marriaga. . Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

²⁸ Municipio de Marriaga; se dedica fundamentalmente al comercio de pescado; Francis es la representante y gestora de actividades culturales y de desarrollo en el lugar. . Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

Después de la intervención de Francis continuaron las demás comunidades bajo la misma pregunta, ¿qué se entiende por maternidad?, a lo que continuaron las de Cutí y Citara, ambas pertenecientes al pueblo embera. María y Pedro, los encargados de traducir al español las palabras del resto de mujeres de Cutí, nos comienzan a hablar sobre la importancia del cariño que se le da al bebe antes, durante y después del parto; del hablarle en lengua constantemente, de los cantos y arrullos que tienen y de la necesidad de la palabra para que el niño desde antes de nacer sea un embera en toda forma. Pedro nos dice:

"... la compañera narra que primero que todo cuando una mujer esta embarazada se cuidan, se echan sus baños y plantas medicinales, dice ella que también mientras que el feto está adentro también le hablan para que digamos cuando ya salga tenga ese conocimiento como embera, con sus plantas, ya cuando sale de la placenta, sale como embera, y el primer bautizo que le hacemos es untar con jagua, es el primer bautizo como embera, y que hacemos luego... con la jagua la colgamos arriba a la casa, pa mirar si esa hoja, esa concha, si se seca, si se cae, pues significa que el niño va a durar poco, y eso se pone arriba del fogón... esa es la cultura."

Se retoma al ombligado como practica importante en esta comunidad, hablando sobre los animales que usan para ombligar, tales como la tortuga, la anguila o la serpiente. A su vez hablamos sobre la jagua como un elemento importante durante el proceso de gestación, pues al nacer el niño se unta con esta planta para protegerlo, ya que al estar pintado con ésta los mosquitos no se acercan y tampoco los malos espíritus. Es por esto que es una planta tan importante en la región.



29

Después de esto, los representantes de Citara toman la palabra comenzando por una serie de prohibiciones que se tienen como él no comer cosas "que no sean lisas" ni frutas grandes, pues eso puede hacer que él bebe tenga la cabeza grande lo cual dificultaría el parto. Nos relatan algunas prohibiciones y abstinencias más a tener en cuenta, a las cuales el resto de personas asienten, ya que consideran lo mismo en sus comunidades, aunque con ligeras diferencias. Francis comenta sobre algunos usos que se dan a las velas y el fuego cuando se acaba de parir, a lo que los embera responden que el fogón en su casa, junto con la escalera son elementos fundamentales, pues son el centro del hogar y donde se viven tanto los rituales del ombligado y los bautizos, como la misma vida social. Pedro nos relata:

"Escuchen lo que dijo María Constanza... ella dijo que eso es un sufrimiento hasta que el niño nazca, hasta que dé a luz, y mientras que este cargando la mujer se cuida mucho de no comer tantas cosas como frutales grandes,

²⁹ Pedro, de sombrero al fondo, explica cuál es el proceso para ombligar en su comunidad. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado.

animales que no son lisos, como el gurre, son cosas que son como con espinas, entonces si la comen el niño queda trancado, no pare bien... entonces comemos cosas que son lisos todo, de ahí ella dijo que cuando el niño nace también antes se utilizaban cuchillos de caña, y esos cuchillos, los guardaban bien guardados, no los dejaban tocar... es una guadua afilada, y eso si lo tocaban, entonces no sanaba el niño bien ligero, si lo dejaban quieto el niño nace bien ligero... se usa pa cortar el ombligo, entonces cuando el niño tiene el ombligo cortado para que el niño tuviera fuerza ellos usaban los palos fuertes, como el pichinde, pa que no le cayeran enfermedades usaban la planta de hojas redondas, en embera es toto, pero no sé en español..."



30

Después de un receso, que utilizamos para almorzar, retomamos la conversación con la intervención de Edgar Ramírez, un profesor de la comunidad de Arquia, de etnia cuna, quien lleva un proceso de varios años sobre reapropiación de los saberes ancestrales con una pedagogía muy interesante sobre el conocimiento indígena³¹.

"...veo que esto es un tejido, nosotros no nacemos solos, siempre tenemos que intervenir a otro ser, a otra energía para poder llegar a esta luz. Dentro de eso

³⁰ Mujeres embera hablando sobre las plantas medicinales que usan en el proceso de parto. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

³¹ Durante el proceso, Catalina realizó una serie de videos con Edgar para el portal "Colombia aprende", en los que se muestra una nueva forma de enseñar. Se espera su divulgación a través de plataformas digitales. Consultar el siguiente Link para más información: <https://www.youtube.com/watch?v=0Nmuk2vLqak>

hay abstinencias, hay prohibiciones, creo que es muy importante también. Los Cunas siempre mantienen el fuego presente primero está el fuego, primero tengo que acudir al fuego para hacer sahumero antes del parto y por eso para nosotros el fuego es sagrado. Inclusive en la representación del número 1, está la energía, el fuego. Los sabios dicen que nosotros antes de llegar al embarazo, estamos en un espacio, en un nivel que se llama *sapi ibenega*, ahí estamos antes del embarazo. Y desde ahí 8 abuelos mencionan, uno por uno, comienzan a cantar y cada abuela tiene una voz que está marcando y está tejiendo ese bebé o esa bebe que viene en camino, comienzan a cantar para qué va a llegar a esta faz de la tierra. Cuando ya llegamos al estado de embarazo, las abuelas cantan a los bebés y ahí comienzan a pedir energía a otros seres que son las plantas..."

Entre lo que yo resalto de la intervención de Edgar entra nuevamente el ombligado y el uso de plantas medicinales, mas él también pone sobre la mesa prácticas y saberes importantes de resaltar como son los números cuna, el color negro dentro de su cosmogonía, los puntos cardinales o los cantos y escrituras antiguas que se usaban en rituales. Sin duda, una intervención muy potente que ayuda al resto de oyentes a entender un poco más sobre el pensamiento cuna y sus prácticas.



32



33

³² Canto tradicional cuna. Esta forma de escritura está a punto de perderse, pues solo una persona lo conoce y lo puede recitar (fuente oral). Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

Para terminar la reunión se realizó un taller de dibujo en el que se les animaba a todos los presentes a dibujar lo que quisieran respecto a lo que habíamos hablado. Algunos dibujaron las plantas que mencionamos, los animales que se usan en el ombligado y otros dibujaron madres, partos, etc... Fue un ejercicio muy valioso cuyos resultados ayudaron para la formulación del proyecto museográfico



34

Finalmente, se realizó un recorrido por las instalaciones del museo. Puesto que el recorrido de vuelta para muchos era de más de 2 horas y el toque de queda³⁵ se acercaba, Alberto mostró el museo para aquellos que no lo conocían o querían recorrerlo una vez más. También les enseñó el espacio donde estaría la exposición de maternidades y les preguntó cómo se imaginarían el espacio

³³ El numero 10 según los cunas. Cada número tiene un símbolo diferente que reúne un significado matemático y cultural (fuente oral). Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

³⁴ En el ejercicio de dibujo se pidió tanto a niños como adultos que participaran. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado.

³⁵ Al ser una zona con dominio paramilitar es peligroso estar en carretera en horas de la tarde, porque lo que en general todas las comunidades se han autoimpuesto un toque de queda.

con los comentarios que habíamos escuchado a lo largo de la reunión. Entre una lluvia de ideas, surgieron propuestas como la construcción de un árbol, el poner un fogón en el centro de la sala, una espiral en el techo, etc.... Todas estas propuestas, necesarias de una revisión técnica para analizar su viabilidad, fueron anotadas para poder nutrir el trabajo a realizar. Finalmente, a eso de las 4 de la tarde se dio por terminada la reunión y se programó una nueva reunión con Edgar para conocer un poco más sobre la forma de pedagogía que usa en su comunidad. Al anochecer, realizamos un cine foro con los niños en donde se proyectó la película de “Guardianes de la galaxia” de Marvel, a la cual asistieron todos los niños y niñas de Santuario, siendo un éxito sin duda alguna.

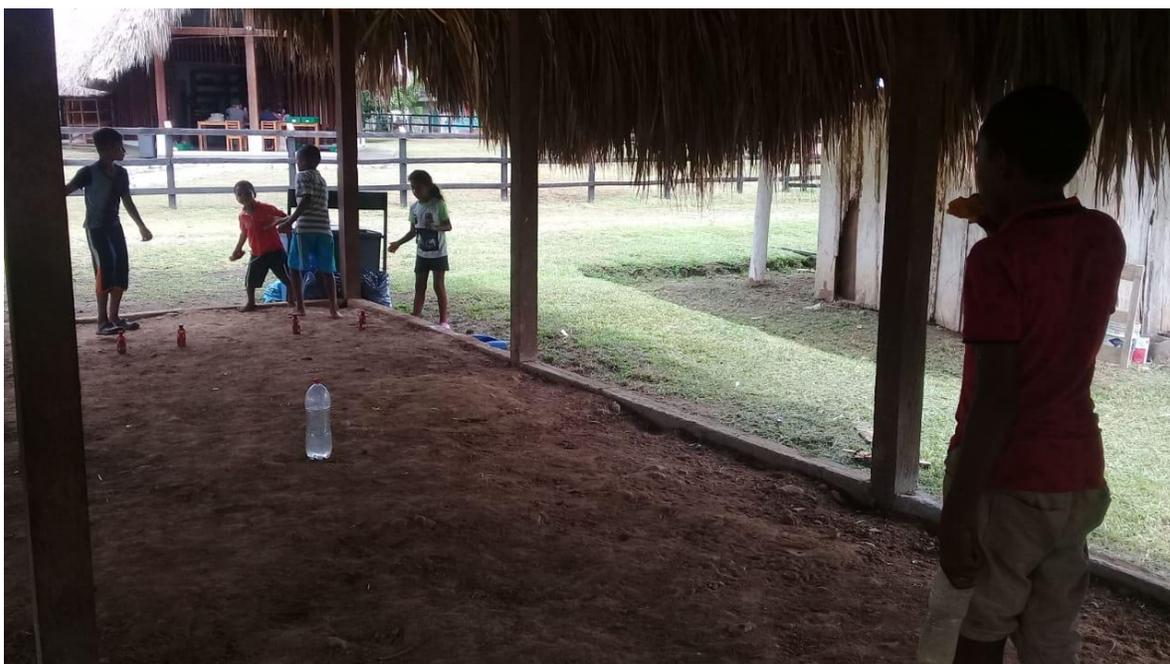
Al día siguiente, realizamos un recorrido por la zona arqueológica donde Alberto nos comentó los proyectos que se tienen pensados para la zona, pues la intención no es únicamente realizar el levantamiento de la antigua ciudad española, sino también mostrar la naturaleza que la rodea en la actualidad, pues el parque cuenta con varias especies de árboles y plantas endémicas de la región que son habitadas por una alta diversidad de fauna. El proyecto para el parque consta de 3 caminos, de los cuales solo uno está en proceso de construcción: el primero es el camino español, el cual muestra los descubrimientos arqueológicos y algunas reconstrucciones de cómo se pudo ver la ciudad antes de su desaparición. En este camino la idea es mostrar edificios como la herrería, la iglesia o la plaza central que aún no ha sido descubierta de una forma que sea interesante para la visita.³⁶

Los siguientes dos caminos son proyectos a futuro en los cuales se quiere resaltar la naturaleza de la región y la vida de las comunidades anteriores a la aparición y colonización española. El parque es de una extensión considerable y con un potencial enorme para su musealización, mas también cuenta con varios problemas en su territorio pues antes de la llegada del ICANH el terreno se utilizaba para la siembra de especies maderables como la teca que servían como sustento para los habitantes de la región pero provocaba una alteración en el sistema ecológico y a posteriori una seria dificultad con las

³⁶ antes de iniciar el proyecto de la sala comunitaria se nos había propuesto realizar el guion para este camino más los intereses del grupo nos llevaron a preferir la construcción de los guiones curatoriales de la sala comunitaria antes que los del camino del parque.

excavaciones arqueológicas pues para realizarlas en ciertos espacios hace falta talar varios de estos árboles y eso resulta en un perjuicio económico para las personas dueñas de esta siembra; otra barrera a tener en cuenta en la construcción del parque.

El resto del día transcurrió con normalidad, enseñándole a los niños nuevos juegos con los objetos que teníamos a la mano, principalmente botellas vacías de cerveza y agua, las cuales usamos como objetivos para juegos de destreza y puntería.



37

Se intentó nuevamente realizar un cine foro en el museo, mas no se logró debido a la falta de luz y las fallas técnicas de los equipos. Así, optamos por continuar con el torneo de canicas del primer día.

Al siguiente día, continuamos con las entrevistas y charlas con las comunidades. Esta vez de la mano de la abuela, la persona fundadora de Santuario, quien nos habla de su experiencia como partera la cual se funda a

³⁷ Kubb, juego tradicional eslavo realizado con botellas de agua y cerveza recicladas. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

través de su propio cuerpo, pues con 9 hijos encima "uno sabe cómo se hace eso".

"Yo empecé a atender partos desde los 14 años. Mi mamá ese día tenía la nuera cómo así... yo era una niña, y entonces me dijo ella "apañe ese niño. Si mi hija, ya viene pa 'fuera" y yo cogí el trapo le hice caso a ella, uno les hacía caso a los papas. Y sí señor, le dio esa fuerza a esa mujer, pero a mí no me dio ganas de vomitar, me dijo ella "coja una cuchilla y móchale el ombligo". Eso hice, cogí el ombliguito y se lo enredé ahí, se lo amarré. Le hicieron su fajincito y vea. Nació ese pelado y vea y se crió. A mí me han tocado muchas cosas difíciles, hay veces que uno debe tener corazón de acero."



38

Con la información de la abuela comenzamos con la tarea técnica de tomar medidas del espacio y hacer anotaciones iniciales y bocetos sobre posibles intervenciones museográficas. Las primeras ideas fueron basadas casi por completo en las ideas propuestas en las reuniones anteriores. Como un árbol

³⁸ Torneo de canicas. Fuente: Archivo personal de Paula Torrado

en mitad de la sala, o una espiral de iraca en el techo, poco a poco fueron reformulándose las mismas hasta encontrar un punto de equilibrio entre estas, las posibilidades del espacio y el conocimiento museográfico y museológico de nosotros. Se comienzan a entrever los ejes que se manejarían en la sala: las plantas, los ombligados y las prácticas y ritos.

La formulación del proyecto museológico comenzó con la revisión de los audios realizados en la reunión con las comunidades en las que se extrajeron palabras y conceptos claves que serían posteriormente sintetizados en ejes de la exposición, los cuales se alimentarían con los comentarios de las personas y los relatos que compartieron de manera tanto oral como escrita en los ejercicios de dibujo. Esto junto con un análisis técnico de la sala y el entorno nos lleva a la conclusión de, en la medida de lo posible, trabajar con materiales que se encuentren en la zona, como los tejidos de iraca o la madera de teca, con el fin de mantener un vínculo no solo en el discurso expositivo que se plantea, sino también en la manera en que se ejecuta para que sea un trabajo comunitario y que aporte a la economía local al mismo tiempo, siendo estos trabajos encargados a los artesanos locales para que ellos mismos realicen la museografía de la sala.

Se realizan un par de entrevistas más con personas que no pudieron asistir a la reunión de las comunidades, y una reunión extra con Edgar para entender mejor sus planteamientos respecto a los números Cuna y la cosmología que maneja. Esto en conjunción con un trabajo lúdico con los niños es como pasamos los últimos días en Santuario, del cual nos despedimos después de una semana de mucho aprendizaje mutuo y bonitas experiencias.

Posteriormente al trabajo de campo se realizaron reuniones periódicas para el desarrollo de la propuesta museológica y museográfica de la sala, la cual para el mes de septiembre ya se tenía formulada y lista para una revisión y retroalimentación de las comunidades. Sin embargo, debido al conflicto armado en la zona que se ha acrecentado en los últimos meses, Alberto no pudo viajar nuevamente para compartir estos resultados en las fechas esperadas, así que debimos esperar hasta finales de octubre para obtener la retroalimentación. Les encanto el resultado. No pude estar en esa reunión, pero Carolina y Alberto, que fueron los asistentes, nos comentaron la alegría

que se sintió al mostrarles el resultado del trabajo y cómo las comunidades y sus representantes aceptaron unánimemente la implementación del proyecto en el museo. Sin duda esto fue una noticia muy bonita y nos afectó a todos de una forma muy positiva.

Resultado final (Guiones)



La Maternidad

Guión curatorial y museográfico de la sala comunitaria -

Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién

Carolina Quintero

Paula Torrado

Catalina Mendoza

Manuel Rodríguez

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Colombia

Práctica colaborativa para Trabajo de grado en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH)

Noviembre, 2019

Justificación

Dentro del terreno del parque arqueológico, en el 2017, la Escuela Taller de Bogotá construyó la Casa Patrimonial del Darién. Esta casa surgió con la idea de ser un punto de encuentro y participación de todas las culturas presentes en la región, respondiendo al mismo tiempo a múltiples necesidades: resguardar los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas; crear un espacio adecuado para los laboratorios de restauración, clasificación de la cerámica y demás investigaciones que se realizan en torno a los trabajos arqueológicos y crear un espacio positivo para la divulgación de las investigaciones arqueológicas, históricas y etnográficas.

El museo ya tiene dos salas de exposición que dan cuenta de la investigación arqueológica e histórica y del material encontrado en las excavaciones, así como el trabajo con la comunidad y la importancia del lugar. Sin embargo, todavía falta un espacio donde las comunidades locales: indígenas Emberá y Guna (Kuna), poblaciones afrodescendientes y población colona de origen chocoano, cordobés y antioqueño, tengan un lugar para la gestión y comunicación de su propio patrimonio. Esta sala va a permitir el diálogo entre la riqueza de saberes y conocimientos de las diferentes poblaciones de la región y adicionalmente es una oportunidad para que la comunidad se apropie del proyecto y tenga protagonismo en la toma de decisiones para la construcción y dinamización del museo.

Introducción

La sala de exposiciones temporales del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién, es un espacio donde las diferentes comunidades del territorio pueden construir un conocimiento colectivo y establecer un diálogo de reconocimiento y aprendizaje de las prácticas de los demás.

Durante reuniones realizadas por el comité de Propuestas Culturales del Darién, los diferentes representantes de las comunidades manifestaron un interés común por desarrollar el tema de La Maternidad en la sala comunitaria del museo.

Continuando con el objetivo de realizar un trabajo colectivo con las diferentes comunidades, durante la primera semana de Julio de 2019, el equipo de la Maestría en Museología, representantes del ICANH, del comité de propuestas culturales y de las comunidades, tuvimos un encuentro donde discutimos el contenido y elementos curatoriales que se van a desarrollar en la sala. De este encuentro se definieron los tres ejes principales de la exposición y la museografía de la sala. En un segundo encuentro en la primera semana de noviembre de 2019 se socializó y discutió la propuesta curatorial y museográfica. En este encuentro se hicieron pequeños ajustes y el proyecto fue aprobado por la comunidad.

Objetivos específicos

- Diseñar una propuesta de guión curatorial de la sala comunitaria del Museo junto al Comité Cultural del Darién, conformado por representantes de las comunidades presentes en la región: Población indígena Emberá y Guna (Kuna), afrodescendientes y población colona de Córdoba y Antioquia.
- Realizar una propuesta de guión museográfico de la sala comunitaria del museo de acuerdo al guión curatorial.
- Diseñar la propuesta del desarrollo museográfico de la sala de acuerdo a las pautas establecidas por el ICANH y como resultado del trabajo participativo junto a las comunidades del Darién.

Guión curatorial

Ejes conceptuales

1. El Ombligado	2. La Tierra	3. Cosmogonías
Práctica donde el ombligo se conecta con elementos de la naturaleza que le darán habilidades al bebé durante su vida	Los diferentes usos de plantas y elementos de la naturaleza durante las etapas del embarazo	Creencias que dan respuesta al origen del universo y al desarrollo de la humanidad.

Nota: Los títulos y textos presentes en este documento no corresponden a los textos definitivos de sala, son la conceptualización. Los títulos y textos finales se definirán con la comunidad en la fase de producción.

Pieza Arqueológica

En diálogo con las investigaciones arqueológicas realizadas por el museo junto con las comunidades, proponemos un espacio dentro de la sala de exposiciones temporales que esté destinado a la exhibición de una (o varias) pieza arqueológica que tenga relación con el tema a tratar. La escogencia de esta pieza se realizará colectivamente. En un primer momento se haría una selección de posibles piezas y posteriormente en una reunión con el Comité Cultural del Darién se elegiría la pieza a exponer, resaltando los relatos que se despliegan a través de ella. También con las comunidades se decidirá el lugar y el dispositivo para su disposición en la sala.

1. El Ombligado

En distintos lugares del Pacífico colombiano, y en casi todas las poblaciones que están presentes en la región del Darién, el ombligo es el punto para conectar lo humano con elementos sagrados presentes en la naturaleza. Esta conexión le permite al recién nacido adquirir habilidades que lo

acompañarán el resto de su vida y tener un rol especial en su comunidad. De las plantas y los animales se obtiene una preparación que se pone en el ombligo del recién nacido para que crezca con las propiedades de la naturaleza, como la fortaleza del guayabo, la agilidad de la anguila o la fuerza del tigre. Este será el tema central de este eje.

Ombligado afro

“Tortuga para que el niño aguante mucho debajo del agua, anguila, objetos de los padres para que el niño no se separe y oro”

Ombligado Cuti

“Sangre de tortuga. Se unta la barriguita para que ella cuando quede embarazada no se vea demasiada barriguda, porque la tortuga es así planchita”

Ombligado Citará

“Para que el niño salga fuerte se usan huesos de tigre, lo secan y lo raspan y se revuelve con jagua y se unta todo en el ombligo para que el niño sea fuerte para la pelea, y si es para que sea bueno en las carreras utilizan venado, y tigre para la pelea”

Ombligado Eyaquera

“varios animalitos que son como unos peces, los bacalaos, y otros animales del monte, como la danta”

2. La Tierra

Las plantas son para las comunidades una fuente de conocimiento y sabiduría. La tierra es concebida no sólo como un espacio físico habitable, sino como proveedora de bienestar y también como aquella que brinda a la madre elementos con los cuales puede cuidarse durante el proceso de gestación. Las plantas elegidas con las comunidades para este eje son las siguientes:

Canela: se utiliza en las comunidades afro en infusión para ayudar al dolor durante el parto.

Jagua: en la mayoría de comunidades indígenas se utiliza de diversas maneras: como un primer bautizo, untando el cuerpo del bebé con el tinte de la jagua y pasándolo por el fogón para que adquiera fuerza; ombligándolo con la misma; o colgando la rama con la cáscara del fruto que se ha utilizado, encima del fuego para ver si se cae, indicando si el niño vivirá por mucho o poco tiempo.

Nacedera: los yerbateros usan esta hierba para facilitar que el niño salga en el parto.

Verrugosa: los Emberá toman verrugosa para que el parto sea más fácil. Pero ésta planta puede ser venenosa y normalmente las serpientes habitan cerca de ella.

Albahaca: los Guna la utilizan para los primeros baños que hacen al recién nacido, es su primer jabón.

El canto del Titiribí: escuchar el canto de este pájaro en las casas indica que una mujer adentro está embarazada.

Sangre de Tortuga: además del ombligo también se usa en las comunidades indígenas a modo de ungüento para que la mujer no tenga la panza tan grande cuando esté embarazada.

3. Cosmogonías

En el diálogo con los diferentes líderes y voceros, se encontraron conexiones y temas comunes sobre las tradiciones en torno a la maternidad que hacen parte de las creencias y cosmogonías propias de cada una de las comunidades. En estos escenarios se plantean diferentes argumentos que dan respuesta al origen del universo y de la propia humanidad. Algunos de los temas tratados en este eje se relacionarán con la percepción del espacio, los cantos sagrados, la representación simbólica de la maternidad, la numerología y mitos fundacionales.

Sub-eje 1

Representación simbólica de la maternidad

Cada comunidad tiene tradiciones en torno a la maternidad que hacen parte de las creencias y cosmogonías propias de su cultura, este eje tratará temas como la numerología Guna, la simbología del color y el uso de la Jagua.

Sub-eje 2

Abstinencias y cuidados

Un aspecto importante en todas las comunidades es el cuidado que deben tener las madres durante el embarazo. En este eje se enumeran una serie de prácticas de abstinencia para prevenir riesgos y facilitar el parto. Estas prácticas incluyen cantos o comer cierto tipo de alimentos y plantas.

“Los peces con dientes grandes como el moncholo, el mero, el sable o la cachama, no deben comerse pues después el ombligo no se sana fácilmente” Comunidad de Marriaga.

“No se deben comer cosas grandes como el coco o la papaya, pues después el niño sale con la cabeza muy grande, todo debe ser pequeño” Comunidad emberá de Citará.

“Las frutas como el mango o el banano no se deben comer para evitar la flema y enfermedades respiratorias del niño” Comunidad de Marriaga.

Sub-eje 3

Partería

La partería es una práctica importante durante la gestación, el nacimiento y el post parto para las comunidades presentes en la región. En esta se entrecruzan el rol de la partera, la mujer y la conocedora de la integralidad del cuerpo humano. En cada comunidad hay mujeres que mantienen vivo este conocimiento ancestral, ya sea a través de cantos que facilitan el parto o como en el caso de la comunidad de Santuario la figura de la abuela, miembro fundador.

“Las parteras pueden saber cuantos hijos mas va a tener la mujer dependiendo de los nudos que se formen en la placenta” Comunidad de Marriaga.

Sub-eje 4 Sabbi ibenega

Todas las culturas hablan de la espiral como símbolo importante. También el transcurso de la vida lo conciben como una espiral escalonada. Para los Guna antes de llegar al embarazo las personas se encuentran en otro espacio-nivel llamado *Sabbi ibenega*. En este eje se tratarán estas concepciones del espacio y el tiempo relacionadas con su territorio.

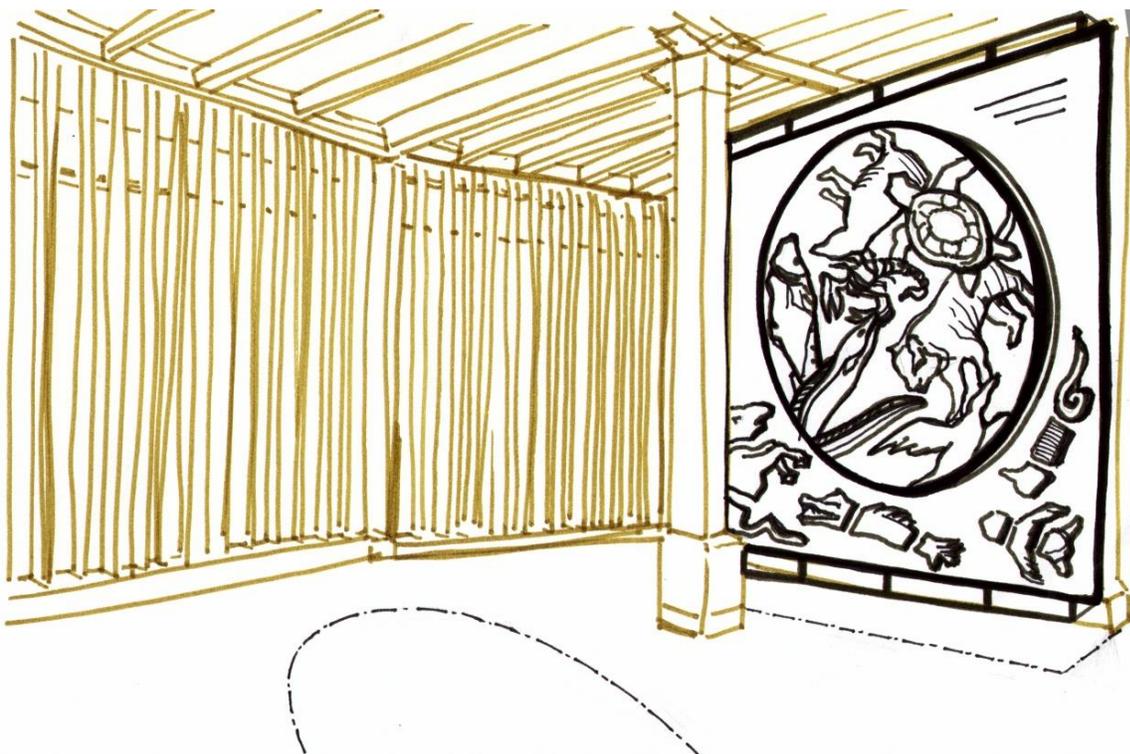
Guión museográfico

La sala destinada para las exposiciones temporales cuenta con dos muros contrapuestos en donde se ubicaran los dispositivos museográficos del primer y segundo eje, y en la zona central de la sala se instalarán los dispositivos pertenecientes al tercer eje.

Material impreso

La exposición estará acompañada de un material que los visitantes se puedan llevar. En este irán impresos: un texto introductorio sobre la exposición; los textos introductorios de cada eje; una versión de las ilustraciones en monocromo; el contenido de los cantos que están expuestos; una breve explicación de las propiedades de los animales presentes en el eje de los ombligados; algunos fragmentos de las entrevistas y los diálogos con los integrantes de las comunidades y los respectivos créditos a todos los participantes. Este material se realizará en la fase de producción.

1. El Ombligado



El dispositivo consta de dos partes: la primera es un mural circular con la ilustración de diferentes elementos de la naturaleza con los que se acostumbra a ombligar en las distintas comunidades. El mural se realizará sobre una plataforma giratoria y podrá observarse desde cualquier punto de vista. Esta plataforma se sostendrá a la superficie de triplex con un rodamiento de 8 pulgadas anclado a la estructura metálica por medio de un eje. El segundo componente de este dispositivo implica la participación de los visitantes: alrededor del mural se dispondrán piezas de animales fragmentados que se podrán armar en el muro, a manera de "bestiario", respondiendo a: *¿con qué te gustaría ser ombligado? Arma tu animal*. Cada fragmento hecho en madera y pintado también en acrílico se sostendrá al dispositivo con un tarugo. El título del eje irá en la esquina superior derecha de la pared, fuera del círculo.

Materiales:

Lámina de drywall; estructura metálica como base; pintura acrílica; tarugos de madera para las piezas armables; rodamiento de 8 pulgadas en acero inoxidable.

Medidas:

Estructura de drywall: 240 x 250 cm; círculo de drywall: 170 cm de diámetro; desde la base de la estructura de drywall 75 cm de alto para disponer el círculo.



Ilustración del mural de los ombligados, realizada por el Colectivo Monte Fiero para la exposición

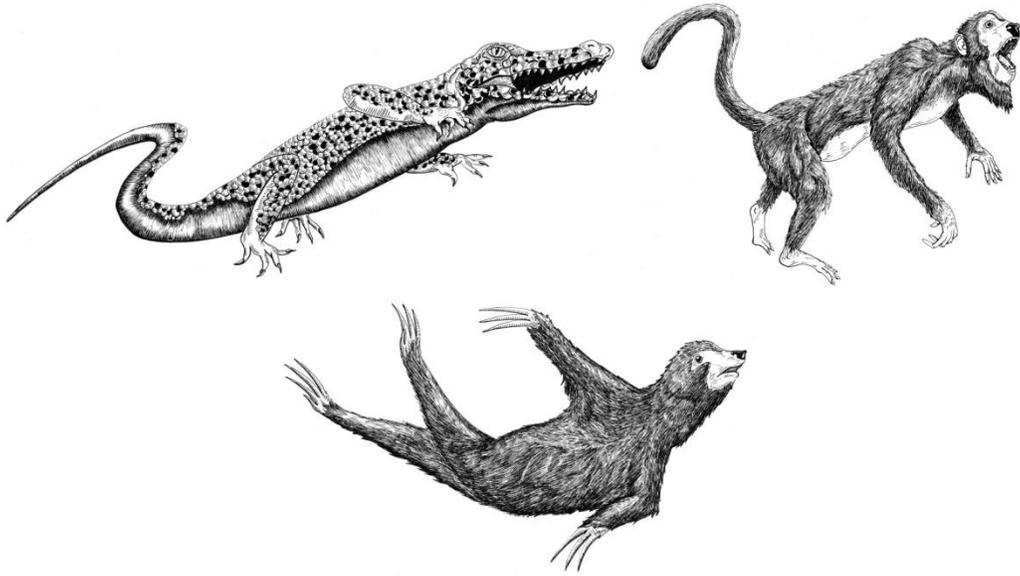
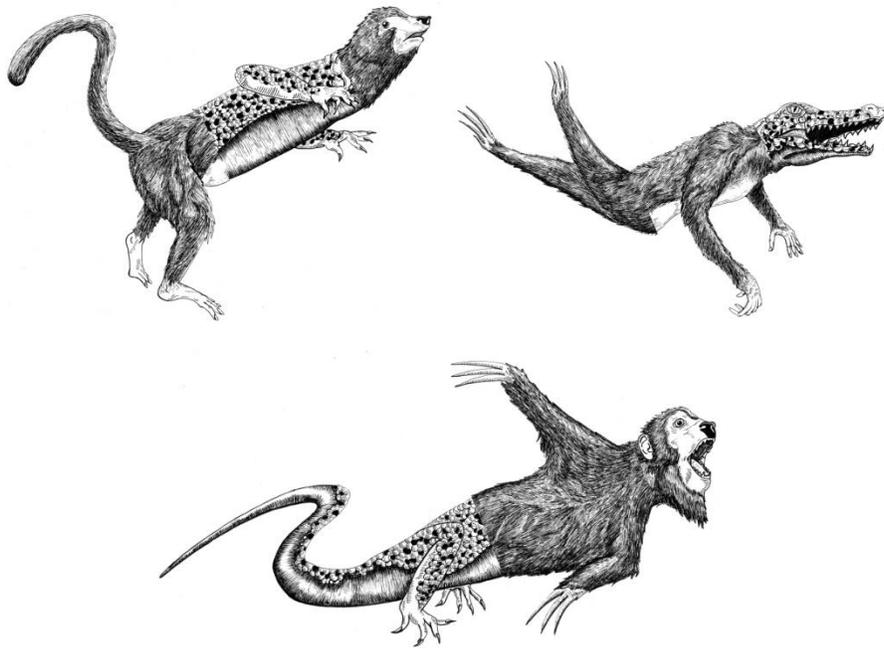
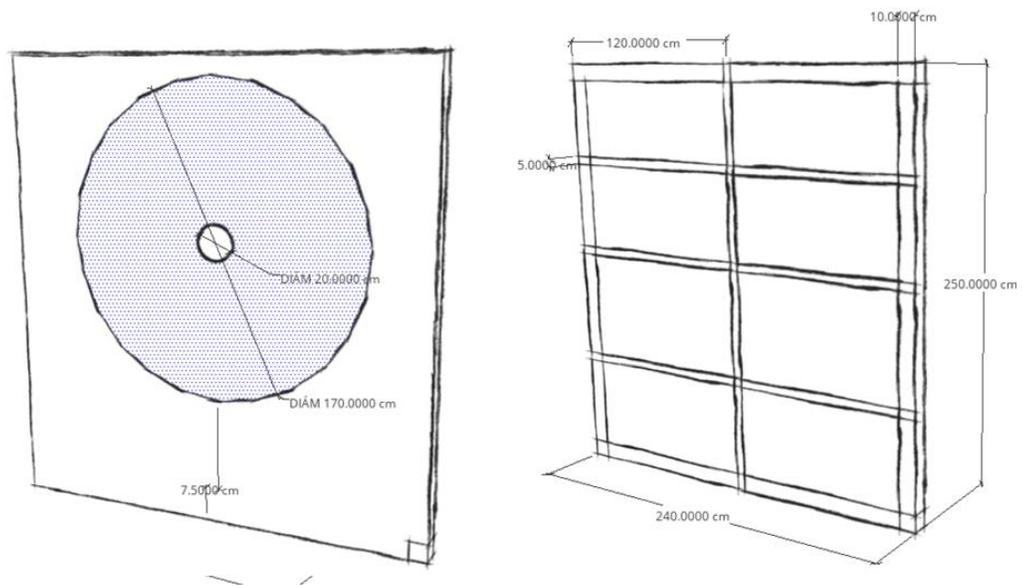


Ilustración animales para armar, realizada por el Colectivo Monte Fiero para la exposición



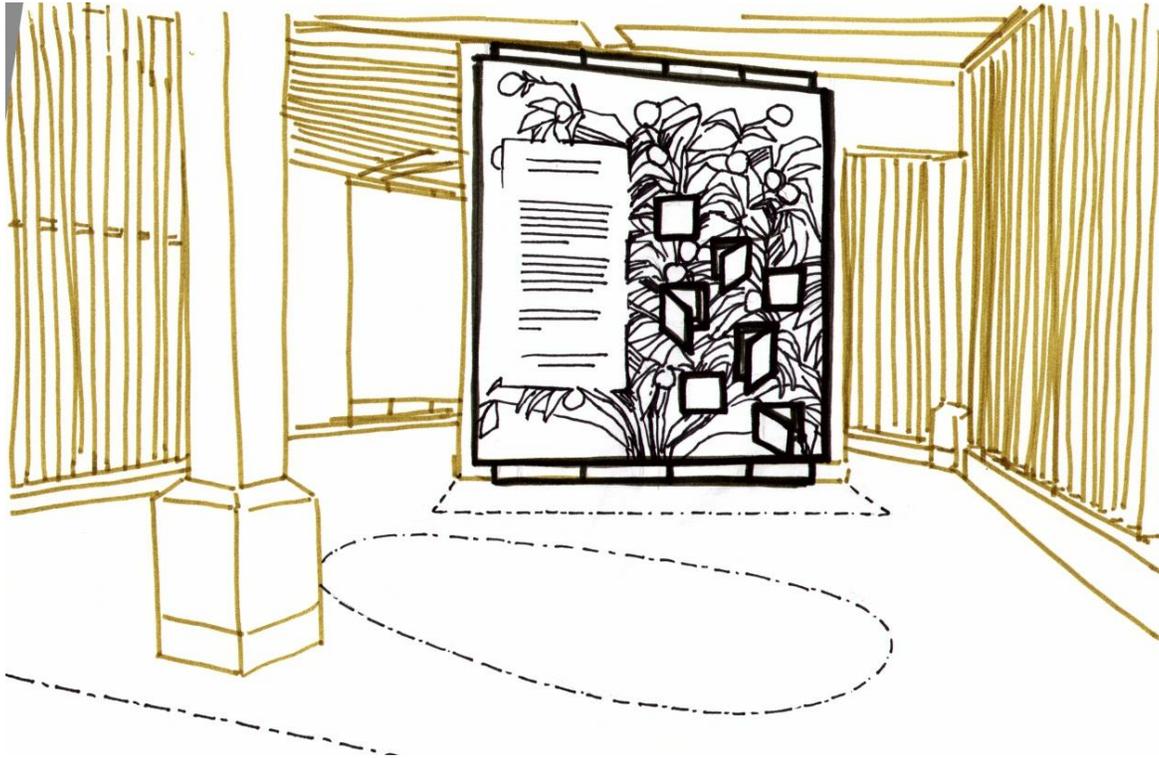


Esquemas de la plataforma circular y la estructura posterior



Ejemplo de rodamiento de 8 pulgadas

2. La Tierra



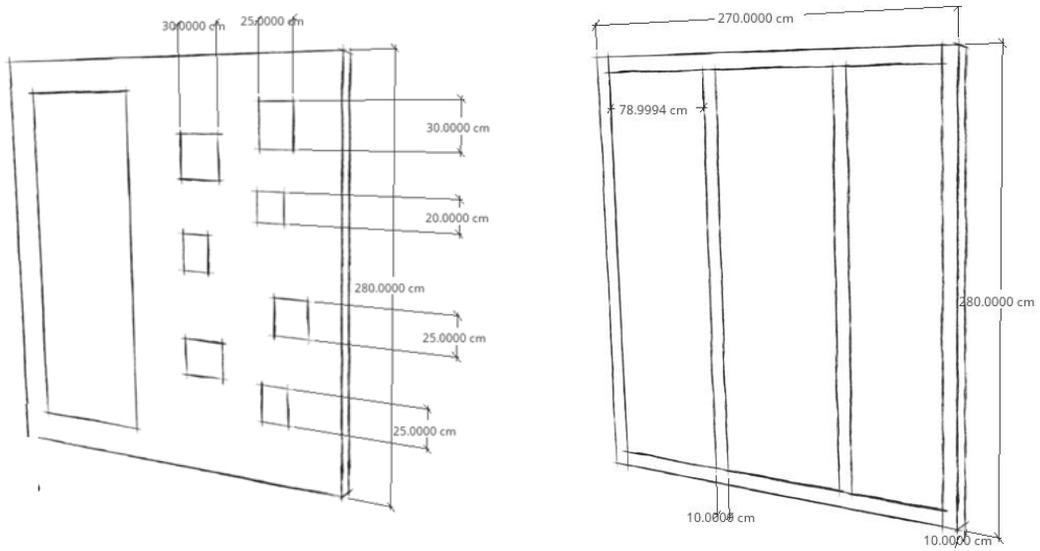
Este eje tendrá una estructura también en triplex con base metálica, con compartimientos en los cuales se encuentra cada uno de los elementos que componen el eje. Estos compartimientos o cajas se podrán abrir y cerrar, adentro estarán las plantas que se podrán tocar y oler –uno estará dedicado al Titiribí con una ilustración y un dispositivo sonoro que reproduzca su canto–. Cuando todos estén cerrados se podrá observar la representación de un árbol de jagua. Detrás de cada puerta de los compartimientos estarán los nombres de las plantas y una frase que indique cuál es su uso. A un lado de la ilustración del árbol irá el texto introductorio de la exposición acompañado de un texto de agradecimientos y créditos. El título de este eje estará impreso en la parte superior derecha del dispositivo.

Materiales:

Lámina de drywall; estructura metálica como base; Ilustración impresa en plotter; cajas de madera incrustadas; visagras; objetos y plantas; dispositivo sonoro para canto del pájaro que se activa cuando se abre la caja.

Medidas:

Estructura drywall: 2,70 x 2,80; Ilustración del árbol: 250 cm de ancho x 280 cm de alto; cajas de madera de 5 cm de profundidad y dimensiones variables (entre 20 y 30 cm por lado); texto situado a aproximadamente 120 cm de alto.



Esquemas de superficie de triplex y la estructura

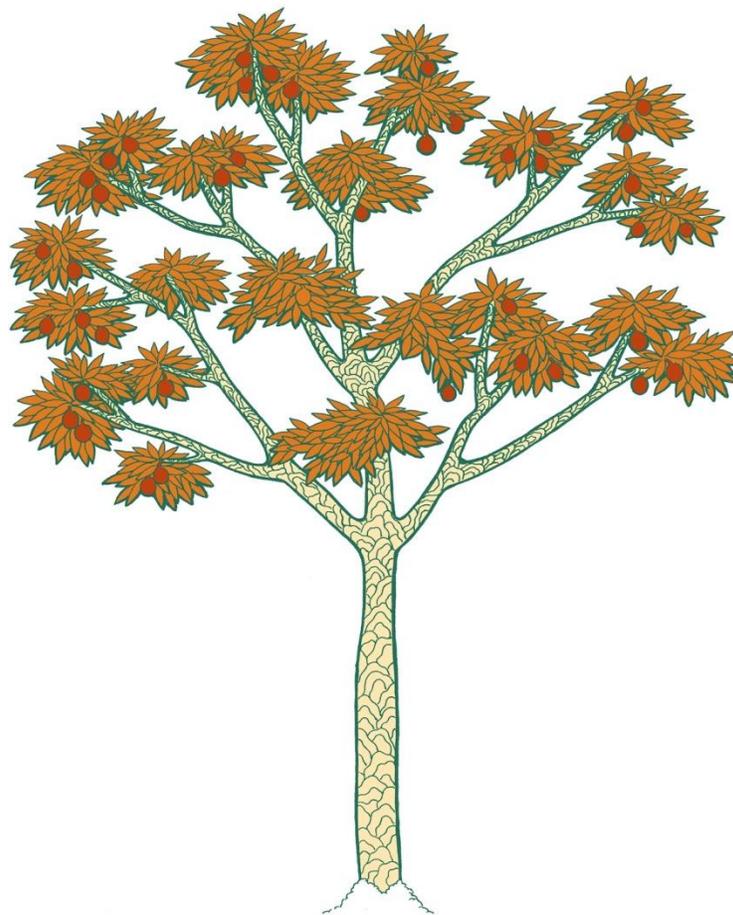


Ilustración árbol de Jagua, realizada por el Colectivo Monte Fiero para la exposición



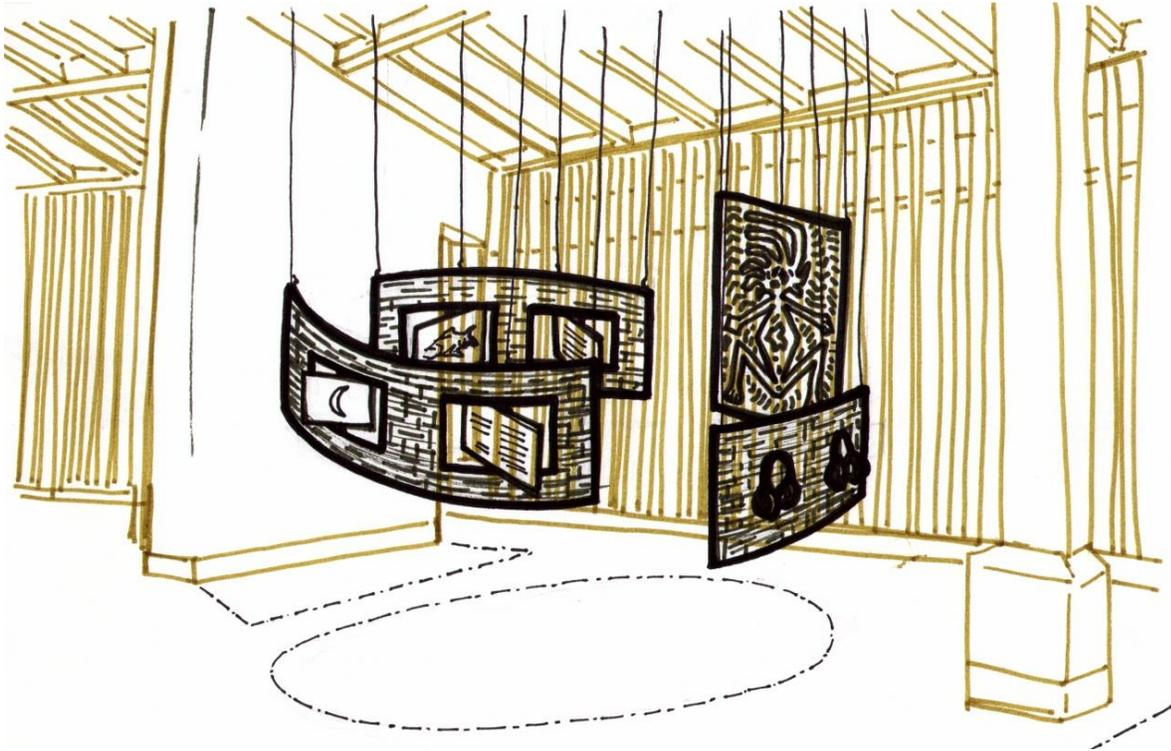
Ilustración del pájaro Titiribí o Pechirrojo, realizada por el Colectivo Monte Fiero para la exposición

Los textos estarán ubicados en la parte interna de las puertas de cada caja. Cada texto es una pequeña descripción del uso de las plantas y otros aspectos simbólicos, como el canto del titiribí. En la siguiente tabla se encuentra los textos iniciales propuestos, que después deberán ser consultados y terminados con la comunidad en la fase de producción, en las diferentes lenguas:

Canela	Agüita de canela pa' aliviar los dolores "Comunidad Afro"
Jagua	Del fruto del árbol de jagua sale una tintura negra que dura varias semanas sobre la piel. Entre sus usos está el de untar el cuerpo del recién nacido pa' que adquiera fuerza. ombligar al bebé con ella para que tenga sus características o colgar la rama con la cáscara del fruto que se ha utilizado sobre el fuego y contar el tiempo hasta que cae para ver que tan larga será su vida.
Nacedera	Una infusión con hojas de Nacedera, huevo y malta ayuda a que el parto sea más fácil "Comunidad Afro"
Verrugosa	Una toma de verrugosa ayuda al estómago

	después del parto, pero Cuidado al buscarla! a las serpientes les gusta estar cerca. "Comunidad Embera"
Albahaca	Los primeros baños del bebé se hacen con Albahaca para purificarlo. Antes hay que hablarle a la albahaca para tomar las hojas y pedirle permiso para usarla "Comunidad Guna"
Canto del titiribí	Si escucha este canto cerca de alguna casa, significa que dentro de ella hay una mujer que está embarazada "Comunidad Guna"
Sangre de tortuga	Untada en la panza ayuda a que no se ponga tan grande cuando está embarazada "Comunidad Embera"

3. Cosmogonías



Para esta zona se dispondrán los dispositivos de cada sub-eje en forma de espiral, suspendidos del techo. Para tres de los sub-ejes proponemos paneles hechos en tejido de iraca y para el cuarto una mola también suspendida. El título de este eje estará impreso en plotter y ubicado en la columna que se encuentra a un lado del dispositivo.

Sub-eje 1

Representación simbólica de la maternidad

Esqueleto cóncavo en metal forrado en tejido de iraca con dos ventanas que rotan en su mismo eje y contienen ilustraciones de la numerología Guna, con la descripción de su simbología. Para el texto se incluirán fragmentos de las entrevistas en donde se relacionan contenidos sobre la simbología del color negro y el número que lo representa.

Materiales:

Tejido de iraca; estructuras de metal; láminas de triplex para superficies giratorias; pivotes de metal para láminas giratorias; guayas.

Medidas:

Panel: 150 cm de largo x 40 cm de ancho; ventanas: 30 cm x 30 cm; entre el dispositivo y el suelo hay 80 cm.



Ejemplo de herramientas pedagógicas usadas en la comunidad Guna para explicar las matemáticas.
Representación y descripción del número uno (*Gwensag*, el "vientre" del universo)

Sub-eje 2 Abstinencias y cuidados

Esqueleto cóncavo en metal forrado en tejido de iraca con dos ventanas que rotan en su mismo eje y contienen: un reproductor de audio con el canto de Anibal Padilla, *Saila* de la Comunidad Guna, que facilita el parto y otro canto Guna sobre las pobladoras originarias; textos cortos con ilustraciones de los alimentos que no se deben consumir y otros cuidados (ilustración de un pez con dientes y en la cara posterior nombres de otras abstinencias).

Materiales:

Tejido de iraca; estructuras de metal; láminas de triplex para superficies giratorias; pivotes de metal para láminas giratorias; guayas; dispositivo sonoro.

Medidas:

Panel: 120 cm de largo x 40 cm de ancho; ventanas: 30 cm x 30 cm; entre el dispositivo y el suelo hay 100 cm.

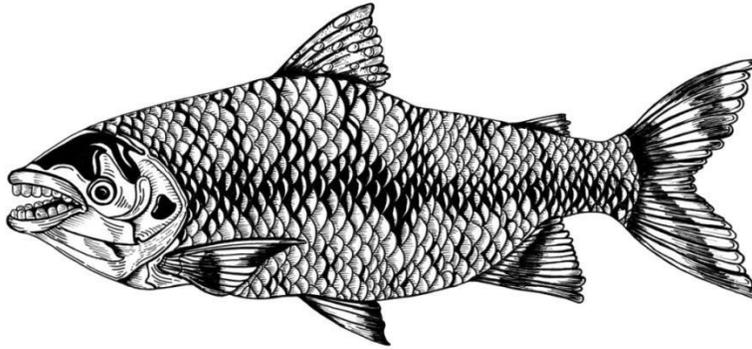


Ilustración del pez dentado, realizada por el Colectivo Monte Fiero para la exposición

Sub-eje 3 Partería

Este panel será fijo, sin ventanas. Se incorporarán dispositivos sonoros individuales en los que se podrán escuchar cantos tradicionales Cuna de arrulllos, nacimientos y la voz de la abuela a manera de relato transversal que conectará las distintas miradas de este eje.

Materiales:

Tejido de iraca; estructuras de metal; guayas; dispositivos sonoros.

Medidas:

Panel: 120 cm de largo x 40 cm de ancho; entre el dispositivo y el suelo hay 120 cm.

Sub-eje 4 Sabbi ibenega

Este panel se diferenciará de los otros tres sub-ejes pues el tejido no será iraca, en su lugar será una mola que represente la idea de Sabbi ibenega y de la maternidad. Está mola será comisionada a la comunidad Guna. En la columna se pondrán textos en castellano, emberá y Guna en los que se hable de esta representación y la importancia la espiral para el concepto de la exposición. Se propondrá a la comunidad que la mola esté inspirada en una mola de 1909, encontrada en esta región, que tiene un motivo representativo de la maternidad, sin embargo se dará total libertad para su elaboración.

Medidas:

100 x 70 cm, suspendida a 180 cm del suelo.



FABRIC OF CUT AND INSET WORK.

Ground yellow, backing under cut work red, and on the smaller sections of dark blue, leaving a border of red. Lined with coarse linen. San Blas Indians, Panama. Original 17 by 21 inches. Design human figure.

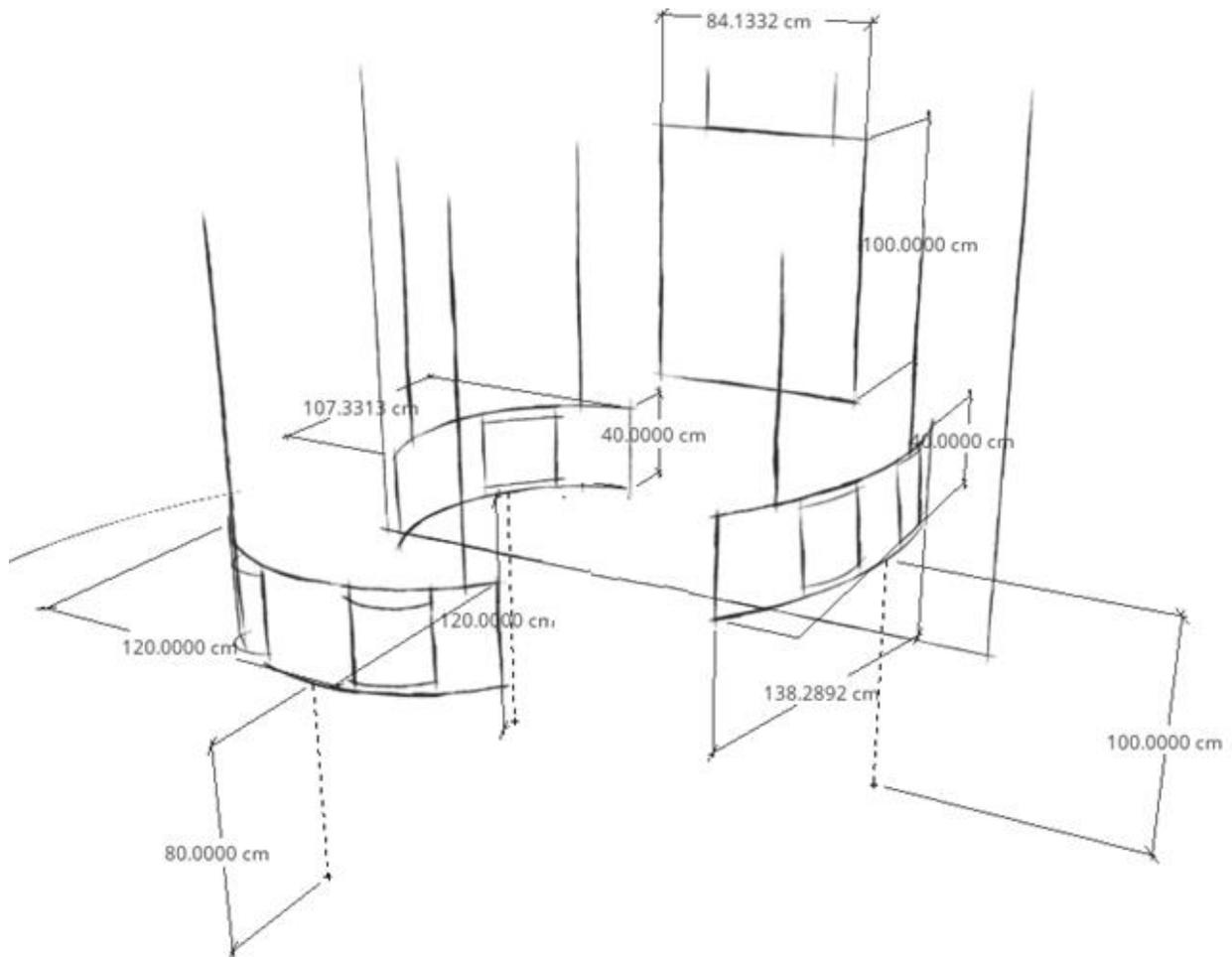
Referente de mola que representa la maternidad



Ejemplo de tejido de iraca



Ejemplo de pivotes



Esquema del dispositivo

Presupuesto Estimado

La siguiente tabla es el costo aproximado de los materiales necesario para la realización de cada uno de los ejes de la exposición. No corresponde a los valores finales exactos y no se incluye costos de transporte de los materiales, honorarios de las personas que dirigen la producción y montaje y costo de producción del material entregable.

Eje: Ombligado

Elemento	Cantidad	Precio Unitario	Precio total	Lugar cotización
----------	----------	-----------------	--------------	------------------

Perfil metálico cold Rolled para estructura	20 mts	15.525 x mt	310.500 \$	Homecenter
Lamina de triplex 1,22 x 2,44	3	114.900 \$	344.700 \$	Easy
Rodamiento 8 pulgadas	1	350.000 \$	350.000 \$	Rodamientos Colombia
Eje metálico	1	50.000\$	50.000 \$	Escuela de artes y oficios
Corte láser para figuras de animales	15	40.000 \$	40.000 \$	Comercial papelera
Tarugos en madera	15	2.000 \$	30.000 \$	N.A

Eje: Cosmogonía

Elemento	Cantidad	Precio Unitario	Precio total	Lugar Cotización
Pivotes	8	5000 \$	40.000 \$	Homecenter
Barras metálicas de hierro	18	23.100 \$ por metro	415.800 \$	Gerdau
Iraca	100	1000 \$ por metro	100.000 \$	N.A

Guaya metálica	10	30.000 \$ por 5 metros	60.000 \$	Homecenter
Tablas pirograbadas	4	5.000 \$	20.000 \$	N.A
Audífonos	1	20.000 \$	20.000 \$	Fiddler
Soldadura	1	500.000 \$	500.000 \$	N.A
Tejido	1	600.000 \$	600.000 \$	N.A
Pirograbado	1	100.000 \$	100.000 \$	N.A
Mola	1	400.000\$	400.000\$	N.A

Eje: Tierra:

Elemento	Cantidad	Precio Unitario	Precio total	Lugar cotización
Perfil metálico cold Rolled para estructura	18 mts	15.525 x mt	279.450 \$	Homecenter
Lamina de triplex 1,22 x 2,44	3	114.900 \$	344.700 \$	Easy
Carpintería	1	800.000 \$	800.000 \$	N.A
Audífonos	1	20.000 \$	20.000 \$	Fiddler

Otros

Ilustraciones	5	1.700.000 \$	1.700.000 \$	N.A
---------------	---	--------------	--------------	-----

Total:	6'525.150 \$
---------------	---------------------

CRÉDITOS

Ministra de Cultura: Carmen Vásquez
 Director General ICANH: Nicolás Loaiza
 Coordinador parques Arqueológicos ICANH: Fernando Montejo
 Director del Proyecto ICANH: Alberto Sarcina

Museología

Carolina Quintero
 Catalina Mendoza
 Paula Torrado
 Manuel Rodríguez
 Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio - Universidad Nacional de Colombia
 Comité Cultural del Darién

Ilustraciones:

Colectivo Monte Fiero

Agradecimientos:

Comunidad Guna de Arquía
 Comunidad emberá Citará
 Comunidad emberá de Cuti
 Comunidad emberá de Eyaquira
 Comunidad de Marriaga
 Comunidad de Santuario

Reflexiones críticas

La construcción de exposiciones comunitarias responde a dinámicas particulares relativas al entorno y los públicos visitantes de este tipo de iniciativas. A la hora de formular un proyecto museológico de este orden, quizás, la primera pregunta que se debe hacer es, como dice Elaine Heumann Gurian (2015) en el libro "Layering en los museos" es, "¿Cuáles son los usuarios primarios y secundarios a los cuales debemos orientar los recursos expositivos, de diseño y educativos del museo?" (p.18). Y es que en espacios con tantas barreras, como lo es el Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién, la pregunta de hacia quien va dirigida su propuesta es importante de formular antes de cualquier otra cosa. En este tipo de proyectos " ... el trabajo con las comunidades es el eje principal pues se busca activar su patrimonio como medio para promover canales efectivos de comunicación, valoración del patrimonio y apoyo al desarrollo de proyectos sostenibles que redunden en beneficio de nativos y visitantes" (Rodríguez, 2019:7). La museología siempre será una ciencia contextual, un área de conocimiento que reconoce las situaciones de su entorno como herramientas de las que valerse, y con las que debe contar y saber gestionar para lograr los resultados esperados. Es cierto que hay pocos estudios o información escrita sobre museología en espacios de conflicto armado. De hecho la museología colombiana en este momento se está consolidando como un espacio pionero de museología del conflicto, pues nuestro contexto actual ha fomentado iniciativas que proponen espacios museales en zonas donde hubo o hay conflicto armado con un interés social fundamental. Y es que la museología en este tipo de espacios de conflicto debe ser una museología social y participativa, de lo contrario, sus alcances no serán ni los esperados ni los necesarios para que un proyecto pueda sostenerse en el tiempo.

"Tenemos el reto de pensar y soñar otras maneras de construir museos para nombrar, ver y sentir el contexto social y cultural de los diferentes territorios. Construir espacios espejo, en donde las vivencias individuales y colectivas se hagan presentes, al igual que sus conflictos a través de maneras de hacer y sentir" comenta Margarita Reyes, curadora de estos proyectos. La museología actual debe tener un firme carácter social en el que

el visitante sea el eje en el que se fundamente la exposición. El objeto ha pasado a un segundo plano y en ejercicios como los de Santa María la Antigua del Darién, en el que el visitante es al mismo tiempo co-creador: prosumidor y beneficiario de estos proyectos, es donde encontramos el mejor ejemplo de un horizonte de acción válido y necesario en la museología contemporánea: reflexiva, crítica, comunitaria y con una fuerte incidencia social.

Además de esto, entender museología sin un trabajo comunitario en el territorio resulta un despropósito puesto que ambos trabajos se nutren mutuamente en la medida que su unión representa una sostenibilidad a largo plazo de los proyectos realizados.

A pesar de la existencia de diferentes contextos, y teniendo en cuenta que la idea de la Nueva Museología surgió asociada al desarrollo sociocultural, las ideas se aproximan unas a otras en función de los valores que tienen en común. En efecto, debido a su naturaleza y compromiso, la dimensión social del concepto de sostenibilidad podría tener una relación muy estrecha con el concepto de comunidad en la Nueva Museología y la dimensión ambiental del territorio.

Ahora bien, como se ha dicho anteriormente, el trabajo en el Darién se fundamentó en la idea de la participación y la acción comunitaria, ideas que se pueden realizar desde diferentes puntos de vista, dependiendo del contexto y el interés del proyecto en las comunidades. Por fortuna, el interés de las comunidades en este espacio es evidente, si no fuera así, el desarrollo del ejercicio sería algo totalmente diferente (tristemente hay muchas iniciativas que caen por falta de interés y apoyo de la misma comunidad), por lo que el ejercicio de realización participativa y comunitaria se consideró y se logró de una buena manera. Aun así hay que comentar ciertas dificultades con las que nos tropezamos en el camino y es importante entenderlas como parte de un proceso museológico en territorio:

- Un museo se entiende desde su contexto. El caso de Santa María la Antigua del Darién resulta complejo, pues su contexto está enmarcado por conflictos armados intensos que se reflejan en las condiciones sociales y políticas del territorio. Entender esto como museólogo es fundamental, pues da pie a generar estrategias y relaciones importantes que crear en este tipo de

situaciones. Por ejemplo, durante nuestra visita al territorio se nos fue prohibida la entrada a ciertas comunidades como Arquia, donde vive Edgar Ramirez. A razón de esta prohibición fue necesario que Edgar volviera una vez más a Santuario para continuar el proceso con él, aunque sin duda hubiera sido más provechoso y sugestivo el realizar la visita personalmente a otras comunidades. La imposibilidad de esto debido al conflicto hace que se deban pensar en otras estrategias y destinar otro tipo de recursos a las mismas. El museo en este tipo de espacios debe pensarse como un agente mediador y no imponer voluntades o intereses políticos en el espacio, sino hacer frente a las necesidades y particularidades de los otros agentes en el espacio y encontrar un punto medio en el que se puedan ejecutar y gestionar proyectos de manera sólida y continua en el tiempo.

Los museos en zonas de conflicto armado tienen retos enormes y posibilidades de acción limitadas, mas aun así poseen un enorme potencial como agente generador de bienestar para las comunidades aledañas víctimas de este conflicto armado. Para este tipo de escenarios el museo debe concebirse como un espacio seguro, un espacio de encuentro y dialogo, que si bien no está ajeno a su contexto y está atento a lo que pase en el territorio, sus políticas y accionares se inclinan más a un desarrollo social y un mejoramiento en la vida de sus habitantes, en particular los niños y niñas que lo visitan.

- La parte técnica en la gestión de este tipo de museos es un factor que debe ser pensado a detalle, pues las condiciones espaciales son una barrera más a ser considerada en el trabajo. Altas temperaturas, presencia constante de insectos o humedad elevada son solo algunos de los factores a considerar en terminos museográficos y de conservación. Se debe restringir el uso de ciertos materiales y soportes que no aguanten estas condiciones (cartones, metales oxidables o material orgánico), al mismo tiempo que con las piezas se debe tener un cuidado especial en su manejo, pues las condiciones climaticas son ideales para el deterioro de las mismas. De este modo, hay que contar en la medida de lo posible con mecanismos de control y detección de amenazas haciéndose necesario para el bienestar de la colección.

- El considerar al museo como un espacio de encuentro, diálogo e inclusión implica muchas veces realizar trabajo fuera del museo, en las comunidades,

con las diferentes poblaciones etareas y socioculturales. El trabajo social y el fomento de vínculos afectivos entre estas poblaciones y el museo refuerza las bases institucionales y el proceso museológico que se da en el territorio.

Costos

A pesar de que el componente colaborativo haya sido una parte del proceso académico de la maestría en conjunción con el Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién y por ende un ejercicio *ad honorem*, es importante resaltar el costo que acarrearía la formulación de un proyecto de este tipo sin los vínculos institucionales que se tienen, pues es una forma de vindicar la labor del museólogo y su pertinencia en materia política y económica dentro de la sociedad

Descripción	Costo
4 Profesionales en museología	16.000.000 (4.000.000 por persona por proyecto a 23.000 la hora de trabajo con un estimado de 170 horas trabajadas)
Viáticos	1.000.000 (250.000 por persona)
Diseñadora gráfica	350.000
Transportes	2.000.000 (500.000 por persona)
	Total: 19.350.000 COP

Esta tabla es el resultado de nuestro trabajo colaborativo desde una perspectiva económica. Nuevamente, reivindicar el papel y la necesidad de tener en cuenta el valor de este trabajo y la importancia de estos espacios de apoyo interinstitucional es un ejercicio que debería ser realizado a nivel general en todas las prácticas realizadas por estudiantes de cualquier carrera u oficio. Vindicar el papel de la Universidad y la academia en materia económica y política como herramienta de apoyo es una necesidad.

Contribuciones personales

Si bien el ejercicio realizado para el proyecto se basó en la participación activa y constante durante todo el proceso de todos los integrantes del equipo, desde la investigación, desarrollo del trabajo en campo, formulación de propuestas museográficas y museológicas y diseño final de guiones es importante señalar como el papel del antropólogo entra a jugar en un proceso de diseño y gestión multidisciplinar.

El rol del científico social es, en esencia entender al otro y no juzgarlo, saber que no hay una sola realidad, sino múltiples realidades. Por eso cada vez que el Estado va a aplicar proyectos en los territorios se asesora de un equipo de antropólogos que saben que los afros del Chocó tienen necesidades y realidades diferentes a las de los indígenas del Vichada o a las de una comunidad de vecinos de un barrio en el sur de Bogotá. Lo mismo hacen las empresas que deben conciliar con la población de la zona en la que operan." (Botero, 2018, pg 3). Ese entendimiento se refleja en los procesos de diseño museológico en la medida que este se permea por la capacidad analítica para entender de que manera plasmar los intereses y necesidades de las poblaciones del territorio de una manera eficaz, con un lenguaje sencillo y que oriente a los visitantes a comprender estas estructuras mentales que se han hecho presentes durante el diálogo y la construcción de la exposición con las comunidades.

Además de esto es importante resaltar el trabajo social realizado con la población infantil de Santuario, pues el fomento y desarrollo de estrategias lúdicas y participativas en esta comunidad hace del museo un referente como espacio de bienestar para esta población. A nivel personal considero fundamental desarrollar esto en el territorio, pues es mostrarle a los niños y niñas nuevas formas de construcción de vida y diferentes enfoques que pueden aplicar en un espacio con oportunidades tan limitadas como lo es el Darién. El proceso pedagógico con los niños resulta uno de los ejercicios más importantes a realizar por parte del museo, no solo en terminos educativos sino también recreacionales y motivacionales. Que los niños en el territorio puedan conocer, entretenerse, aprender y dialogar con sus pares y con otros es

una actividad fundamental en la construcción del museo como un eje de cambio social.

Problemas metodológicos del trabajo colaborativo

Una parte importante de cualquier trabajo comunitario se encuentra en el diálogo constante y la retroalimentación permanente entre partes, siendo este diálogo el motor de procesos y dinámicas diferentes que permita explotar al máximo las capacidades y conocimientos de todas las partes involucradas en el proceso y gestión de los productos a mostrar. Durante nuestro trabajo, este diálogo se vio supeditado a la semana de trabajo en campo que pudimos realizar y a un trabajo previo de diálogo con la Universidad de Antioquia, que también había realizado un trabajo de campo previo a nosotros donde realizaba un análisis de las diferentes comunidades con el fin de encontrar puntos y acuerdos comunes para el desarrollo museográfico de la sala de exposiciones temporales del museo. Esta falta de comunicación se da nuevamente por las barreras geográficas y políticas del territorio, pues la comunicación virtual con las comunidades se puede dar únicamente en muy pocas ocasiones y debido al conflicto armado y su nuevo auge, debido a las políticas actuales del gobierno y las noticias en esta materia, se hace muy difícil por parte del ICANH el poder mandar a personas a continuar los trabajos en campo y a realizar sesiones de retroalimentación con las comunidades. A raíz de eso se propuso trabajar y formular el proyecto con una propuesta muy concreta en materia museográfica y museológica para eventualmente poder mostrarla a las comunidades del territorio y realizar los ajustes pertinentes con objeto de poder mandar a producción en cuanto se aprueben estos diseños. Al momento de escribir esta memoria, 25 de septiembre del 2019, este proceso sigue en espera.

Conclusiones

¿Por qué hacer un museo en un espacio tan alejado como Santa María de la Antigua del Darién? Esto responde a la necesidad actual de la arqueología y la museología de constituir herramientas de apoyo social. El museo del Darién es uno de los primeros ejercicios museológicos en el país que afronta la realidad y los intereses contemporáneos de la museología desde diversos frentes: como un espacio comunitario interesado en realizar procesos y productos con y para la comunidad que lo habita y es habitada por él; como un punto de encuentro y reflexión frente a las problemáticas del territorio; como un espacio consciente de la importancia de contar con apoyos de profesionales en el ámbito museológico, que aporten a sus dinámicas, los saberes propios de esta rama del conocimiento, los cuales provocan y generan formas de ser en el espacio que resultan sugestivas para su utilización y consumo por parte de los visitantes.

De igual manera, el ejercicio planteado pone a la vista las inmensas barreras que en el mundo real se enfrentan los procesos museológicos en territorio y a partir de su práctica invita a reflexionar al respecto de las mismas, comprendiendo la realidad que vivimos, con una museología incipiente y sin un sustento político, económico y social que permita generar procesos de fortalecimiento del campo de una manera sólida. Que permita también el afianzamiento de esta rama del conocimiento dentro de políticas estatales que reivindiquen la importancia del museo y sus profesionales en el campo cultural del país.

Los museos y la museología dependen enteramente de su contexto para la realización de sus gestiones y prácticas de una forma eficiente. Como museólogos es nuestro deber el encontrar puntos de apoyo desde la museología que permitan el desarrollo social, económico y político del país y sus comunidades, en pos de un mejoramiento en miras al progreso del estado de bienestar que debemos propender como instituciones e individuos.

«Los museos son lugares donde el tiempo se transforma en espacio». Orhan Pamuk

Bibliografía

- Arocha, J (1997). *Los ombligados de Ananse*. Revista Nomadas, Bogota, Colombia
- Botero, X. (2018). *¿La antropología sirve para algo?*. Revista Semana, Colombia.
- Heumann, E. (2015). *Layering en museos*. Fundación TYP A, España.
- Morales, T. (2009). *Manual para la creacion y desarrollo de museos comunitarios*. Fundacion interamericana de Cultura y desarrollo, Bolivia.
- Mothlag, J. (2016). *El infierno de cruzar el Tapón del Darién, la región más intransitable y peligrosa de América Latina (que corta en dos la ruta Panamericana)*. BBC mundo, España.
- Montenegro, E. (2015). *Después de 30 años, Colombia tiene nuevo Parque Arqueológico*. Mincultura, Colombia.
- Quintero, C. y Sarcina, A. (2019) *Las cuatro vidas del Darién. El museo arqueológico e histórico de Santa María la Antigua del Darién*. ICANH, Bogota.
- Rodríguez, M. (2019). *Nuevos usos, abusos y desusos del Patrimonio Arqueológico en los museos de Colombia*. Universidad Nacional de Colombia
- Rojas, C. (2015). *Museografía y discurso: Recorrido por tres formas de representación de Colombia en la museografía*. Universidad Nacional de Colombia. MMPG, Tesis sin publicar.
- Sánchez, A. (2013). *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: Una propuesta para las colecciones de arte*. Universidad Nacional de Colombia. MMPG, Tesis sin publicar.
- Sarcina, A. (2015). *Santa María de la Antigua del Darién, la primera ciudad española en Tierra Firme: una prospección arqueológica sistemática*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.Colombia.

- Vignolo, Paolo y Becerra, V.(2011). *Tierra Firme: el Darién en el imaginario de los conquistadores*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.Colombia.

3. Práctica

Memoria de la práctica realizada en el
Museo de Trajes

Contenido:

- Introducción.....	129
- Ficha técnica.....	130
- Historia.....	131
- Organigrama administrativo.....	141
- Descripción del proyecto realizado.....	143
- Costos.....	157
- Resultado final.....	158
- Consideraciones críticas.....	228
- Conclusiones.....	231
- Bibliografía.....	234

Introducción

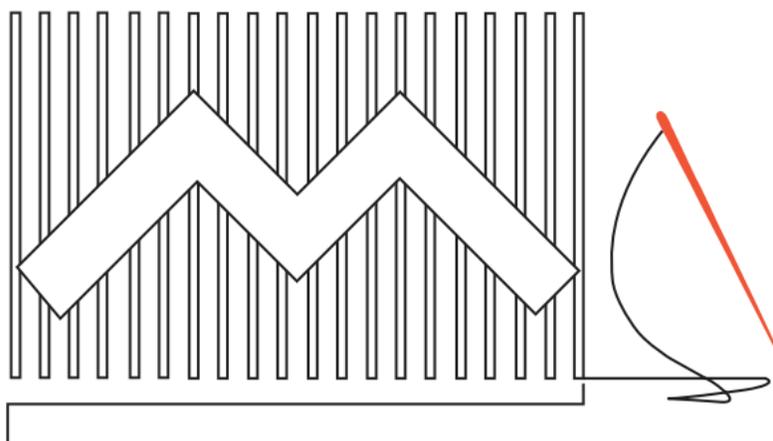
La presente memoria da cuenta del proceso que adelanté en el Museo de Trajes bajo la asesoría institucional de María del Pilar Muñoz, directora del Museo y Consuelo Osorio encargada del área de Educación y Comunicación del mismo.

El objetivo general de la práctica fue la construcción de una cartilla para la realización de exposiciones temporales en el museo, dado que desde la dirección se evidenció la necesidad de este material ya que la forma en la que se realizan este tipo de exposiciones en el museo es el invitar a artistas o colectivos de personas (artesanos, comunidades indígenas, estudiantes de diseño, etc.) interesados en el tema del traje y sus variantes para que expongan su trabajo y utilicen el museo como una ventana para sus proyectos. Esto en términos organizacionales requiere un esquema claro para que estas personas o colectivos puedan guiarse en la construcción de sus propuestas museográficas y museológicas, puesto que muchas veces no cuentan con una idea concreta de cómo mostrar su trabajo de una manera ideal en el espacio expositivo, tanto para el visitante como para el mismo museo. Esta cuestión deriva en varios problemas a nivel institucional tal y como la ausencia de inventarios o el daño de objetos debido a las condiciones en las que se exhibieron, entre otros.

La intención de esta cartilla fue entonces ser una herramienta práctica para que los interesados en formular una propuesta expositiva para el Museo de Trajes pudiesen conocer cuáles son los requisitos básicos y las condiciones del espacio. Y que de esta forma pudiesen formular su propuesta de un modo más claro y con todas las necesidades que de parte del museo se requieren para avalar un proyecto expositivo en sus salas.

A continuación, estructuro esta memoria con el fin de que el lector tenga información básica que permita comprender los aspectos formales, metodológicos y teóricos usados durante la práctica y el desarrollo del producto, además de una reflexión crítica respecto al quehacer y desarrollo museológico de esta institución.

Ficha técnica



Museo de Trajes

Dirección: Calle 10 # 6 - 26. Bogotá - Colombia

Número de contacto: 3419089

Correo electrónico: edu.museotrajesh@uamerica.edu.co

Horarios de atención:

Lunes a viernes: 9 a.m. a 4 p.m.

Sabado : 9 a.m. a 2 p.m.

Domingos y Festivos: no hay servicio

Redes sociales:

<https://www.facebook.com/Museodetrajesh/>

<https://www.instagram.com/museodetrajesh/>

<https://twitter.com/museotrajesh>

Historia:

El inicio y fundación del Museo de Trajes va íntimamente de la mano con el trabajo personal de la antropóloga y arqueóloga Edith Jiménez Arbeláez, quien en compañía de su esposo Santiago Muñoz Piedrahita fundó en 1956 la Fundación de la Universidad América. Esta, durante sus primeros años, realizó diversos estudios y trabajos con comunidades campesinas e indígenas de Colombia en los que Edith colaboró en la recopilación y estudio de costumbres, relatos, vivencias y tradiciones de estas comunidades en las que el traje y lo textil se convirtió en un elemento importante de estudio. Esto permitió con el tiempo ir conformando una colección muy valiosa de trajes tradicionales de diferentes regiones del país, que en 1972 fue condensada en una publicación con la financiación de la corporación de Ballet de Colombia, la cual tuvo el nombre de "Trajes Regionales de Colombia" (Avella, 2018).

Ya a partir de este trabajo previo y con la colección conformada, se decide por parte de la fundación de la Universidad de América la formación de un museo a partir de los elementos recopilados durante los años de investigación y viajes de Edith, que en primera instancia tuvo el nombre de "Museo de Trajes Regionales de Colombia". Este obedecía a unas lógicas muy típicas en ese momento sobre la idea de lo que era un museo y como se debía conformar, un santuario de lo exótico gestionado con el fin de exhibir objetos que enseñasen y generaran un conocimiento erudito sobre temas específicos. Avella en su texto "Museología y gobernanza cultural" divide la historia del museo en 4 momentos fundamentales para poder comprender su concepción, desarrollo y perspectivas de una forma más detallada y sintética:

- De 1975 a 1993:

El periodo de fundación y consolidación del museo como un proyecto cultural complejo y a largo plazo, estructurado bajo la dirección de Edith Jiménez, quien ya tenía un antecedente de trabajo en museos como gestora de colecciones del Museo Nacional de Colombia en la década de 1950, lo cual le

permitió realizar un plan museológico y curatorial completo que respondía a las necesidades e intereses de la época.

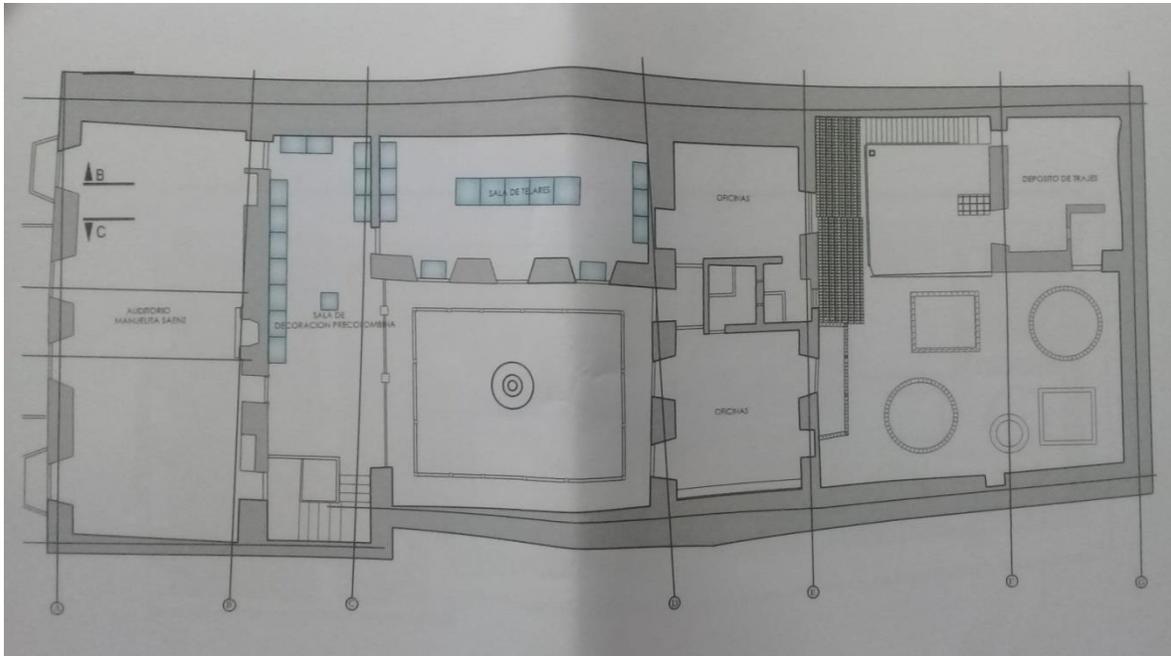


39

El Museo de trajes regionales de Colombia se constituyó en un primer momento bajo un plan curatorial dividido en tres ejes:

- Físico y geográfico: que revelaba la relación entre la vestimenta y los diversos climas y regiones de Colombia.
- Sociales e históricos: que daba cuenta de los procesos de mestizaje, así como de las relaciones de los trajes con los procesos históricos del país, permitiendo ver los rasgos que los relacionaban con grupos indígenas o con españoles para rastrear el origen de los elementos del traje y de sus influencias.
- Vínculos culturales: que manifestaban las creencias mágico-religiosas, costumbres y rituales de las comunidades en relación con sus prendas de vestir (Avella, 2018: 118).

³⁹ Edith Jiménez Arbeláez en 1941. Foto: Archivo de María del Pilar Muñoz



40

A partir de estos ejes se configura un desarrollo museológico inicial en la primera sede del museo ubicado en la antigua casa de Manuelita Sáenz, en el centro de Bogotá, la cual se dividió en 4 salas, en donde se dispuso la colección bajo un esquema museográfico tradicional del cual se encuentran rastros en el actual montaje, como algunas de sus vitrinas, por ejemplo.

⁴⁰ Plano en vista cenital de la casa Manuelita Sáenz y la primera disposición museográfica en esta. Foto propia tomada del archivo personal de María del Pilar.



41

Esta primera etapa da cuenta de varias cuestiones particulares del desarrollo de espacios museológicos en Colombia durante esa fecha como lo es el rol de la mujer en la construcción de museos y memoria en el país, elemento presente hasta la actualidad como podemos deducir de las cifras que se observan en el ingreso a ofertas académicas relativas al gremio, o el porcentaje de trabajadoras de museos en el país. Es esta potencia femenina ilustrada mas no feminista la que da los primeros pasos en el desarrollo museológico del país; Marta Traba, Gloria Zea (MAMBO) o Edith Jiménez (Museo de Trajes) son ejemplos a resaltar.

Este tema resulta interesante para abordar más profundamente, en posteriores reflexiones: el surgimiento de espacios y conocimiento museológico en el país, mas por el momento me centraré en el caso particular de Edith, pues es lo que atañe a la escritura de estas páginas. Aun así, animo a los lectores de las mismas a investigar y escribir sobre esta potencia y liderazgo femenino en el campo.

⁴¹ Vitrinas de la primera disposición museográfica del Museo que se conservan hasta la actualidad. Foto propia.

A la hora de hablar de Edith, como gestora y generadora de esta incipiente museología colombiana durante esta época, hay que subrayar su formación como antropóloga, pues esto es lo que configura sus intereses en el tema del traje desde lo etnográfico. Además, su posición dentro de los espacios públicos, políticos y académicos la facultan, con ayuda de la Fundación de América y del entonces presidente Alfonso López Michelsen, para la generación de contenido museológico que gira en torno a los intereses y saberes propios, siendo un ejemplo de cómo muchos de los proyectos culturales de este periodo se ven iniciados por intereses y capitales individuales que más tarde desembocan en un desarrollo más fino y concertado con entidades públicas o privadas, que se encargan de otorgarle un desarrollo diferente al proyecto, haciendo de este como veremos más adelante, más que un proyecto personal, un espacio de desarrollo cultural y social.

Un pasaje del artículo "Manos que nunca descansaron" de Pilar Muñoz (2013), actual directora e hija de Edith nos da mayores luces al respecto:

En las décadas del 60, 70, 80 además de su labor silenciosa como investigadora, acompañó a Santiago en su vida política como concejal de Bogotá y re-presentante a la Cámara y se convirtió en su compañera de análisis y de giras. Durante el gobierno de Alfonso López Michelsen, fundaron con la primera dama Cecilia Caballero de López, Cecilia de Iregui de Holguín, el centro de enseñanza de oficios tradicionales en la Presidencia de la República. Posteriormente con sus hermanas en Medellín fundaron "ARAMA", Asociación para el Rescate de las Artes Manuales en Antioquia. Estas organizaciones tuvieron como propósito el rescate de oficios y habilidades tradicionales relacionadas al mundo de lo textil, que como ella lo decía, estaban dormidas y latentes en la población, orientando estas organizaciones con un espíritu de servicio a la comunidad.

En el Museo de Trajes Regionales, como en su primer oficio, ella se encargó del montaje, de las investigaciones que fueron los guiones de las diferentes salas, de los textos y fichas, de la formación de las guías, de las propuestas de talleres. Su

formación como pedagoga quedó allí plasmada, al igual que su visión que trascendía la realidad física de los trajes para adentrarse en el alma de quienes los portaban. Este espacio fue el escenario en donde quedaron muchos de sus trabajos, las mantas reconstruidas de los guanes, los trajes producto del mestizaje, los de las comunidades indígenas, los oficios relacionados con el mundo textil, los símbolos, los mitos y las diferentes cosmogonías... (p.166)

- 1993 a 2001:

Ya constituido y formalizado el proyecto inicial de museo, bajo estas lógicas e intereses personales anteriormente mencionados que posicionan al Museo de trajes regionales de Colombia como un espacio de enunciación típico de la etnografía y antropología tradicional, en la que el conocimiento de comunidades y tradiciones lo imparten desde la academia y desde las altas esferas políticas y económicas y no desde las mismas comunidades que son relegadas a la vitrina y las fichas técnicas, se comienza un proceso de difusión de la colección permanente y desarrollo de actividades educativas principalmente con público escolar y universitario.

Durante este periodo aparecen entidades como la Asociación Colombiana de Museos (ACOM) o los programas de redes de museo impulsadas por el Museo Nacional de Colombia como lo pudo ser el proyecto “El Museo un aula más”, entre otros. El Museo de Trajes regionales y en general el resto de instituciones museológicas en el país se preocupan por una formalización institucional y en la construcción de una red tanto distrital como nacional e internacional (Avella, 2018). A estas redes, el Museo de Trajes le apunta a vincularse separándose así de su primer acercamiento museológico basado en un proyecto personal y constituido casi como un gabinete de curiosidades. Así pasa a interesarse más por el giro educativo que se estaba dando en los museos del país, mejorando este aspecto con la vinculación de Pilar Muñoz al equipo del museo y la conformación de un área de educación que se encargará únicamente de los proyectos pedagógicos que el museo quería ofrecer, como los talleres para docentes, visitas mediadas para público estudiantil, etc...



42

Este quizás sea el periodo en el que el museo tiene menos visibilidad, pues dentro del ámbito museológico y cultural del país no se encuentran proyectos o eventos desarrollados aparte de la vinculación a ciertas plataformas institucionales, que poco a poco se verían reemplazadas por organismos internacionales como por ejemplo el ICOM. Cabe resaltar que durante esta época es el período de transición de lo físico a lo digital en muchas instituciones, razón por la cual los archivos del museo durante estos años no se encuentran en línea y son resguardados por la fundación de América, la cual no los tiene a disposición del público.

- 2001 a 2008:

María del Pilar Muñoz, hija de Edith, economista y filóloga de la Universidad de los Andes se vincula de forma permanente al Museo como directora, generando nuevas dinámicas entre las que podemos contar como grandes hitos, la reestructuración de los guiones curatoriales creados por Edith Jiménez y la formalización de alianzas con diferentes instituciones como el Museo Nacional o el sistema integrado de conservación SIC. Esto impulsa

⁴² Antigua fachada del Museo, casa de Manuelita Sáenz, ubicada en la casa contigua a la actual sede. Foto del Archivo del Museo.

diferentes estrategias de conservación en el espacio a partir de talleres, modernización de la infraestructura y el mobiliario.

Uno de los grandes cambios que María del Pilar realiza es modificar el nombre de "Museo de Trajes regionales de Colombia" a "Museo de Trajes" en el año 2007, generando así todo un giro frente a la concepción del museo, de sus colecciones y de las posibilidades y retos que se quieren afrontar a futuro por parte de la nueva administración de María del Pilar. La intención del cambio de nombre es permitir la entrada de nuevas voces y propuestas al museo, pues el indicativo de "Trajes regionales de Colombia" resultaba una visión muy limitada para los intereses en la mente de María del Pilar hacia el museo, que no vinculan lo etnográfico de una manera tan directa como lo hacía Edith Jiménez. Por el contrario, el hecho de denominarse como "Museo de Trajes" a secas permite la vinculación de propuestas contemporáneas, exposiciones de artistas, de estudiantes de diseño de moda, etc... que le dan un nuevo aliento al museo y resulta acertado pues se reactiva el espacio de formas diferentes a las que se venían llevando anteriormente. Aun así, y a pesar de las tan variadas reflexiones por parte de interesados en museología en el país que se han hecho en este museo, el Museo de Trajes no se ha consolidado como una institución líder en el desarrollo museológico ni nacional ni distrital, más que por su gestión, por su falta de apoyo a nivel logístico y económico en su relación con la fundación de América, de la cual es totalmente dependiente.

En el año 2008, Edith Jiménez muere a sus 92 años dejando el museo en manos de su hija quien continúa con este cargo hasta la fecha.

-2007 - actualidad:

Ya con la conformación de la nueva identidad del museo como "Museo de Trajes", consecuencia de un replanteamiento de la misión y visión del Museo y evaluaciones sobre el contexto del mismo que sustentarán el cambio de nombre, se comienzan a generar procesos en el tema de exposiciones temporales, inclusión, vinculación de practicantes y generación de prácticas museológicas enfocadas al crecimiento de la institución en todos sus ámbitos que continúa hasta la fecha.

Resulta interesante resaltar los vínculos que ha tenido la maestría en museología y gestión de patrimonio de la Universidad Nacional con el Museo de Trajes en esta época, pues han sido varios estudiantes de esta maestría los que han estado en calidad de practicantes para analizar y aportar sus conocimientos al museo⁴³. Muchas de estas propuestas han sido acogidas y algunas otras rechazadas por varios motivos, siendo uno de los museos más estudiados y reflexionados museológicamente. Esto muestra el interés que genera este espacio en personas en formación museológica que a la final demuestra el enorme potencial que cuenta el museo y como este ha tenido todo un trasfondo histórico importante de mencionar.

Actualmente la misión y visión del Museo de Trajes es:

MISIÓN

El Museo de Trajes tiene como misión, ser un espacio de encuentro alrededor del tema del Traje y del diálogo entre el pasado, presente y futuro del traje en Colombia.

VISIÓN

El Museo tiene como visión para el año 2020 ser reconocido como el punto de referencia de máxima calidad sobre el tema del traje y particularmente del traje en Colombia.

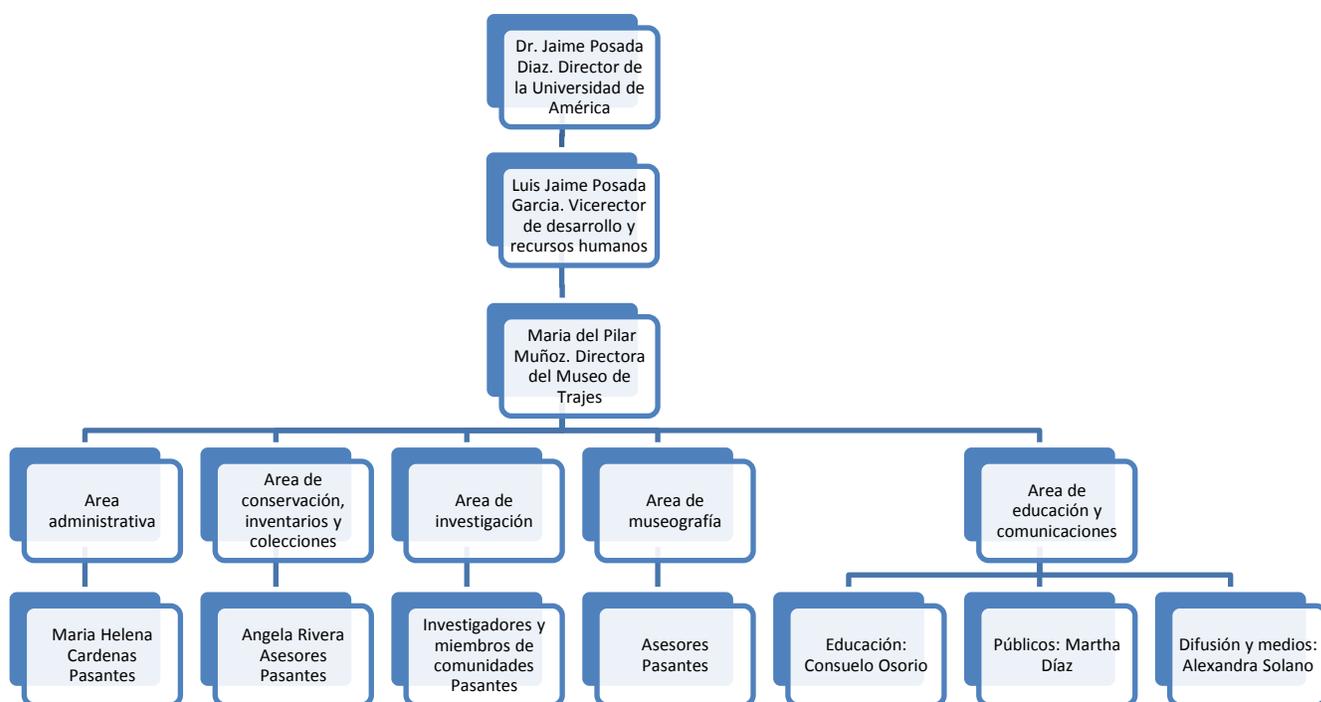
⁴³ Resalto el trabajo realizado por Mariana Avella, Carlos Rojas y Kelly Carpio, entre otros, en cuyos trabajos se encuentran propuestas y reflexiones sobre el museo de trajes que son importantes para tener en cuenta durante la investigación de este espacio como referente museológico en el país.



44

⁴⁴ Actual fachada del Museo. Foto propia

Organigrama administrativo:



Como se puede deducir del organigrama anterior, el Museo de Trajes es una institución adscrita a la fundación Universidad de América, razón por la cual el museo podría ser considerado un Museo universitario. Aun así, realmente la condición de Museo universitario no corresponde a sus planteamientos o actividades pues no es un espacio donde se vinculen ni se presenten estudiantes de la Fundación Universidad de Américas, característica importante de los museos universitarios que, además de esto, deben cumplir funciones de apoyo a la docencia y a la investigación (Mansard, 2012), cuestión por el momento igualmente poco explorada por el Museo de Trajes.

Este carácter ambiguo entre museo universitario y museo etnográfico representa una de las peculiaridades del espacio que no ha sido reflexionada aun ni dentro ni fuera del museo y puede ser una oportunidad interesante de crítica y reflexión museológica que por el momento no abordaré en el texto, pero dejaré la inquietud para futuros interesados.

El Museo de Trajes se ha constituido como una institución con un enfoque organizacional que le ha permitido sostenerse en el ámbito museal colombiano de manera continua, debido justamente a su pertenencia a una institución que soporta y apoya sus gestiones como parte de su misión e intereses particulares. Sin el apoyo de la Universidad de América, el proyecto del Museo de Trajes no podría continuar, pues económicamente no es una institución independiente o que pueda valerse de los recursos que genera por sí misma. Así mismo, su organización ha definido, planteado y planificado el desarrollo de actividades que van desde la adquisición de objetos, su investigación, conservación y restauración, hasta la comunicación, exhibición y el fortalecimiento de procesos educativos a partir de su colección, sin embargo en la práctica estas actividades se realizan de forma periódica y con ciertas dificultades debido a la escasez económica de la institución .

"Es una institución creativa, organizada, relevante, dinámica y abierta que a través de sus diversas actividades acerca al público y lo hace partícipe del conocimiento, cuidado, valoración y comprensión de su colección." (Avella, 2018: 115).

Ya teniendo un breve contexto histórico y organizacional del Museo quisiera entrar de lleno en el proyecto que realice, el cual continúa la línea de investigación, producción y reflexión museológica que ha tenido este museo en alianza con la maestría, y el cual para fortuna mía, no fue descartado por la dirección del museo, fundamentalmente debido a que su producción resultaba económicamente viable en el momento en que se realizó. Es un hecho que, como varias instituciones culturales, el Museo de trajes cuenta con varios problemas financieros que le impiden la realización de sus proyectos y dificultan la gestión y construcción de elementos que permitan aumentar la relevancia y el abanico de acciones que el museo realiza en términos educativos y culturales.

A continuación, relataré como se realizó el proceso de construcción de la cartilla para exposiciones temporales en el museo: sus bemoles, sus barreras y los resultados finales, mediados por los intereses concretos del museo y los conocimientos museológicos que quise relatar dentro de este material.

Descripción del proyecto realizado:

En primera instancia el componente de práctica se planteó hacia la realización de dos ejercicios dentro del museo. El primero sería la realización de la cartilla para el desarrollo de exposiciones temporales en el Museo y el segundo, la ejecución de una exposición temporal sobre trajes y armaduras en la edad media para poner a prueba la cartilla y tener un acercamiento curatorial y museográfico dentro de este componente.

Rápidamente nos dimos cuenta que esta idea resultaba demasiado amplia como para realizarla a cabalidad en un periodo tan corto como el de la práctica, por lo que en conjunto con las asesoras del museo (María del Pilar, la directora y Consuelo, directora del área educativa) y la maestría se decidió acotar el ejercicio únicamente al primer punto, enfocando el tiempo de práctica y los esfuerzos metodológicos únicamente en la realización de la cartilla. ¿Por qué?, fundamentalmente por dos razones. El ejercicio de la construcción de una exposición temporal es ya de por sí un ejercicio amplio que para su mejor desarrollo requiere un grupo interdisciplinar que complemente las falencias y los vacíos de las otras personas, para así generar en la medida de lo posible una exposición de alta calidad. Por otro lado, el Museo de Trajes planteó una necesidad imperante de un formato, debido a la falta de uno que pudiera dar los detalles a toda persona o colectivo interesado en realizar una exposición con ellos. Un formato con el que pudiesen, de manera sencilla, construir los elementos básicos que requiere el museo para adelantar el proceso y producción de una exposición temporal. Por ello, la elaboración de una cartilla que tuviera este tipo de formatos le resultaba más provechoso ya que facilitaba los procesos de comunicación y desarrollo entre este y las personas interesadas en utilizar el espacio.

El único acercamiento a formalizar o estandarizar los requisitos básicos para la formulación de exposiciones temporales era una hoja en *word* con poca información y cuya redacción no solo era pobre, sino en términos generales no satisfacía los requisitos básicos que se deben tener a la hora de la construcción de una exposición. Anexo este primer referente que el museo tenía para poder realizar una comparación posteriormente:

MUSEO DE TRAJES			
Exposición temporal			
PLANEACIÓN			
VER	CANT	INFORMACIÓN GENERAL	
		ENTIDAD	
		OBRA	
		NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN	
		PERSONA CONTACTO	
		OBJETIVO DE LA EXPOSICIÓN	
		CORREO ELECTRÓNICO	
		CARGO	
		TELÉFONO	
		CELULAR	
		FECHA DE SOLICITUD	
		FECHA DE EXPOSICIÓN	
		FECHA MONTAJE	
		HORA:	
		FECHA DESMONTE	
		HORA:	
VER	CANT	REQUERIMIENTOS	OBSERVACIONES
		Carta de solicitud	
		Guión museológico	
		Guión museográfico	
		Lugar de exhibición	
		Sistema de exhibición	
VER	CANT	PREPARACIÓN DE LA MUESTRA	OBSERVACIONES
		Logos FUA-Museo	Código y vigilado por..... envío
		Pendón exterior	1.40 x 2.10 m Banner
		Texto introductorio	
		Texto	

	Fichas	
	Invitación virtual	
	Inducción al personal del museo	
	Folleto o volante	
	Inventario enviado:	
	La muestra consta de	
	Libro de visitantes	
AMBIENTALES		
	Mediciones lux	
	Ventilación	
	Mantenimiento y limpieza	
	Seguridad	
RECURSOS HUMANOS		
	Personal de carga y descarga	
ACTIVIDADES		
	Programación de actividades	
	TV, Video beam	
	Información del museo	
	Logos FUA-Museo	
	Inauguración	
	Hora	
	Se ofrecerá	

CRITERIOS PARA EXPOSICIÓN TEMPORAL

1. Nombre de la exposición, en tamaño grande.
2. Medida de los textos, letra grande.
3. Objetivo de la exposición.⁴⁵

⁴⁵ Este anexo no tiene ninguna modificación ni comentario adicional, es de forma explícita lo que se entregaba antes del desarrollo del resultado final de mi práctica.

Como se observa en el anterior anexo la falta de un criterio museológico sólido en la estructuración de la planeación de exposiciones temporales es evidente, y da cuenta de la ausencia de una formación museológica que ejecute de una manera eficaz las necesidades básicas y componentes fundamentales de un ejercicio de este calibre. No desconozco la profesionalidad del Museo de Trajes, pues es un espacio sugestivo en muchas de sus prácticas e intenciones (prácticas colaborativas, desarrollos comunitarios, etc.), más debo ser crítico en evidenciar el desinterés de algunos desarrollos y elementos básicos, como la ausencia de material que le permita un avance y una mejor sistematización de algunas de sus prácticas. Valerse de la maestría en museología y gestión del patrimonio es una idea atinada que le ha permitido un mejor acercamiento al ámbito museal en donde se encuentra.

Ya con este único ejercicio como componente de práctica, el primer paso fue la búsqueda de referentes de cartillas y bibliografía de otras instituciones para tener lineamientos básicos sobre la construcción de una propia del museo. A pesar de que existen muchas cartillas y bibliografía relativa al tema de construcción de exposiciones, preferí centrar esta búsqueda en resultados nacionales como los ejercicios planteados por el Museo Nacional y la Quinta de Bolívar ("Cartilla de buenas prácticas", "Proyecto Museográfico", "Manual de museografía" entre otros) pues resultan un buen referente local del producto que estaban interesadas en tener las personas administrativas del Museo de Trajes.

Dividí el trabajo práctico de la siguiente forma para establecer un cronograma ordenado que cumpliera con las horas requeridas y fuera ideal para ambas partes (el museo y yo):

<i>MES (Año 2019)</i>	<i>OBJETIVO</i>
Mayo	Conceptualización, recolección de información
Junio	Diseño de textos y conceptos
Julio	Correcciones de textos, propuestas de diseño, retroalimentación
Agosto	Diseño editorial

Septiembre	Envío a producción
Octubre	Producto terminado – retroalimentación y puesta en ejercicio

A continuación, desglosaré cada uno de estos objetivos y momentos con el fin de entender cómo se realizaron, además de las fallas y fortalezas con las que me encontré durante todo el proceso.

1. Mayo - Conceptualización y recolección de información:

En esta primera etapa me reuní con María del Pilar y Consuelo, directora general y directora del área educativa respectivamente, para conocer cuáles eran las necesidades concretas del museo para realizar esta cartilla; que era lo que buscaban, cuáles eran las particularidades del espacio, cómo habían realizado exposiciones anteriormente, cuáles eran las fallas que habían notado durante los procesos de gestión previos, etc...

Resulta entonces, que la manera en cómo se gestiona la realización de exposiciones temporales en el museo es a partir de la colaboración con otros colectivos, no por una condición relacionada con su proyecto museológico, sino mas bien por la ausencia de elementos dentro del museo que permitan generar exposiciones *Del* museo. Por esto, la *colaboración y participación* resulta una herramienta importante para el desarrollo de contenido y agenda, habiéndose convertido en una de las políticas del museo que todavía no ha sido totalmente explotada, pues los diálogos desarrollados son más guías por parte del museo que construcciones de conocimiento conjunto. Este desarrollo ha funcionado de manera empírica, pues al ser un espacio abierto y diverso para todo tipo de propuestas, han llegado personas y colectivos como artistas regionales, campesinos, estudiantes universitarios y comunidades indígenas entre otros, que no conocen el proceso para realizar una exposición y cuyo imaginario es el de ir al museo, colocar las piezas en una vitrina y esperar que con esto se entienda el trabajo y las ideas que quieren expresar. La intención entonces del museo para realizar esta cartilla era la de dar a conocer a

personas que saben poco o nada del tema, de una forma muy sencilla e interactiva, ideas y conceptos básicos sobre lo que se necesita para formular un proyecto expositivo. Pero además de eso, tener una herramienta que les permita como institución tener un formato claro y conciso para conocer los proyectos interesados en exponer en el museo y tener mayor control sobre los bemoles que puedan ir surgiendo durante el proceso.

Teniendo en cuenta estas necesidades e inquietudes, la cartilla debía formularse siendo:

- De lectura sencilla y corta.
- Interactiva.
- Concreta con las posibilidades y barreras que tiene el museo.
- Práctica con la información que se necesita para realizar el proyecto.

¿Por qué debería tener estas características? Por un lado, una de las virtudes de la escritura museológica está en su capacidad de condensación, así que la extensión no necesariamente implica una mayor o más elaborada complejidad, al contrario, la síntesis resulta un elemento muy interesante para abordar en la construcción de cartillas de contenido museológico, pues se basa en la máxima del "menos es más" y la reflexión a partir de puntos muy concretos que permiten al lector generar sus propias ideas y fomentar un pensamiento personal respecto a los temas tratados.

Por otro lado, la intención de hacer la cartilla interactiva, en el sentido de que el lector pueda y deba responder preguntas que se formulan en ella es, por un lado, incentivar las reflexiones y construcciones concretas de las necesidades de una exposición desde las ideas de la persona interesada en construirla y por el otro, facilitar la sistematización de los formatos necesarios para validar administrativamente las exposiciones temporales del museo, formato que también se construyó como parte de la práctica; más adelante hablaré de este.

Además de esto la recopilación de información se realizó de manera virtual y los referentes más importantes para la conformación de los elementos de la cartilla fueron los manuales de Diseño de Exposiciones I y II de Luis Alonso

Fernández (1993) y las cartillas de proyectos museográficos y buenas prácticas del Ministerio de cultura (2014) entre otros (consultar bibliografía).

2. Junio - Diseño de textos y conceptos

Ya con las consideraciones por parte del museo y los referentes bibliográficos claros, procedí al diseño de textos de la cartilla, contemplando algunos conceptos fundamentales para un buen diseño expositivo y pensando sintetizar cada componente en máximo una hoja para su lectura rápida y sencilla.

Dividí el cuerpo de la cartilla en 4 partes básicas para su lectura:

- Preguntas frecuentes:

En esta primera parte se responden preguntas básicas que podrían surgir antes de elaborar una propuesta expositiva para el museo; cosas como cuáles son las condiciones para intervenir el espacio, que objetos tiene el museo para poder utilizar en una exposición temporal (vitrinas, soportes, etc.), que puede y no puede hacer, etc.

Se trata entonces de una introducción a las posibilidades reales en el museo, las normas a seguir en el espacio y los elementos técnicos que se deben tener en cuenta por parte de los expositores.

- Propuesta:

Aquí se desarrolla todo el concepto de la cartilla, pues en esta sección se abordan los elementos básicos de toda exposición y como estos se formulan en una propuesta con un componente interactivo en el que se busca que el lector intervenga, escriba y dibuje en la cartilla, a medida que va leyendo. Todo lo que se relata está enfocado a las particularidades del Museo de Trajes, siendo una lectura que, si bien es muy específica en algunas partes debido a los requisitos puntuales del museo, tuvo también la intención de que pueda ser usada como un manual básico o un referente para un desarrollo expositivo en cualquier espacio museológico. Como he dicho antes, intenta abarcar

elementos presentes en toda exposición lo que hace de su lectura algo útil no sólo para el interesado en realizar una exposición en el Museo de Trajes, sino también, guardando proporciones, para cualquier otro espacio.

- Consejos útiles:

Este apartado se conforma a partir de la idea de la integración de saberes por competencias de los nuevos modelos de acción educativa utilizados en diferentes espacios académicos y de formación, en las cuales se contemplan tres factores a tener en cuenta en el desarrollo pedagógico en general: el saber, el saber Hacer y el saber Ser. A partir de estos tres saberes, desarrollo una serie de consejos prácticos enfocados al proceso museográfico y expositivo en el museo que pueden ser valiosos para las personas que estén formulando su proyecto, pues les proporciona sugerencias y formas prácticas de hacer algunas tareas que se deben realizar en los espacios expositivos.

- Saber: es la parte cognitiva, encargada de los conocimientos que se adquieren en toda su formación.

- Saber Hacer: es la parte de la aplicación, encargada de la práctica que se realiza una vez se tenga lo cognitivo (saber).

- Saber Ser: es la parte de las emociones, encargada del desarrollo humano que se adquiere durante su formación (López, 2016).

- Anexos:

Además de esto realicé, como última parte, un formato con la información requerida por el museo para las propuestas expositivas. Originalmente se pensó en que este formato iría dentro de la cartilla misma, pero por practicidad se decidió realizarlo de forma separada. En este formato se pide de manera muy sintética el resultado concreto de lo que el museo necesita para realizar una exposición temporal: nombres, fechas, inventario, etc.

3. Julio - Correcciones de textos, propuestas de diseño, retroalimentación

En esta fase muestro a la directora y la coordinadora del área de educación la propuesta general de la cartilla en su estructura y textos, en cuya revisión se concluye que debía acotarse más para una mayor comprensión del lector y separar el formato de realización de la cartilla *per se*, pues según la directora habría personas que sólo rellenarían el formato y no leerían la cartilla, cosa con la que a pesar de no estar de acuerdo se debió acatar. A su vez, se presentaron tres propuestas de diseño de las cuales se escogió una para su desarrollo y se comenzó a estructurar la propuesta gráfica en torno a esta.

Otra de las correcciones realizadas fue el uso de la primera persona del plural en la cartilla, pues utilizar el "nosotros" a la hora de referirse al museo según la directora no resultaba convincente. Por ello en términos de estilo se decidió optar por la tercera persona "El museo".

En esta fase se tomaron fotografías del espacio, se realizó un levantamiento de planos (con las medidas acotadas de cada sala y paredes disponibles para la realización de exposiciones temporales) y se solicitó un permiso para ordenar y catalogar el depósito del museo ubicado en la casa Manuelita Sáenz. Este permiso nunca fue aprobado por la fundación de América por lo que el ordenamiento e inventario de los objetos del depósito nunca se pudo realizar, quedando esa parte de la cartilla sometida a lo que la coordinadora del área educativa recordaba que se tenía en ese espacio.

Es importante aclarar que el diseño de la cartilla y la toma de fotografías fue realizado no por mí sino por dos colegas, Gustavo Toro, fotógrafo, y Daniela Morris, diseñadora gráfica, ya que no cuento con las habilidades y conocimientos necesarios para esta labor. Este proceso fue entonces gestionado y supervisado mas no realizado por mí ni por el Museo. Esto da cuenta de la necesidad de grupos y conocimientos transdisciplinarios a la hora de las construcciones de materiales museológicos, ya que difícilmente una persona podrá contar con todas las competencias necesarias para la realización de materiales de buena calidad en todos los sentidos.

El hecho de reducir la cantidad de texto y acotar a formas más sencillas la estructuración de la escritura de la cartilla, obedece a la experiencia tanto de la

directora María del Pilar como a la de Consuelo en la parte educativa, pues según ellas había elementos que no eran necesarios para el cometido de la cartilla y podían obviarse buscando que la cartilla fuese únicamente producida con lo más elemental en materia museológica posible. Esto tiene sus pros y sus contras, mas lo que resalto aquí es la importancia de un diálogo constante entre los directivos y los realizadores de contenido ya que tener claro que es lo que busca una institución es el primer paso para el desarrollo de cualquier tipo de material.

4. Agosto - Diseño editorial

Esta fase se basó fundamentalmente en la supervisión del diseño realizado por Daniela Morris en la cual se buscó, a partir de varias visitas al museo, utilizar elementos presentes en las colecciones para generar ese diálogo entre las mismas y la cartilla. Se optó por una paleta de colores similar a la utilizada por la Fundación de América (verde y amarillo) para generar ese enlace institucional y un uso de figuras geométricas encontradas en la sala de traje prehispánico y comunidades indígenas que nos resultaron muy interesantes para denotar ciertas cosas escritas en la cartilla.



46

⁴⁶ Algunos elementos como los símbolos en las mochilas Kogui fueron tomados para la realización del diseño de la cartilla. Foto propia

Cabe anotar aquí que este proceso no fue apoyado económicamente por el museo debido a varias dificultades presupuestales que tenían en el momento. Por esto, la búsqueda de diseñadora y fotógrafo fue fundamentalmente hecha a partir mis redes de contactos con las que se logró llegar a un acuerdo que difícilmente se hubiera logrado con personas ajenas a mis afectos y círculo social. Este es un ejemplo claro de cómo la solidaridad y el afecto juegan un papel clave en el desarrollo de propuestas museológicas en instituciones de tamaño medio en donde la escasez de recursos económicos es una constante en su trasegar.



CARTILLA PARA
EL DESARROLLO
DE EXPOSICIONES
Y MUESTRAS
TEMPORALES
EN EL MUSEO
DE TRAJES



CARTILLA PARA EL DESARROLLO
DE EXPOSICIONES Y MUESTRAS TEMPORALES
EN EL MUSEO DE TRAJES





CARTILLA PARA
EL DESARROLLO
DE EXPOSICIONES
Y MUESTRAS TEMPORALES
EN EL MUSEO DE TRAJES

Estas son las 3 propuestas (Dos imágenes por cada una) que se mandaron a revisión por parte de la directora y el equipo educativo. Finalmente, se decidió por la última propuesta pues resultaba con un carácter "más sobrio e institucional que las otras dos" según la directora.

5. Septiembre - Envío a producción

Producción por parte de imprentas cercanas al museo.

6. Octubre - Producto terminado – retroalimentación y puesta en ejercicio

Con el producto terminado se realizó una reunión con el personal del museo para explicarles en qué consistía, el objetivo principal de la cartilla, escuchar inquietudes y sugerencias, entregar formalmente el material impreso y digital y *a posteriori* ejecutar un proyecto propio con el mismo.⁴⁷

⁴⁷ Hasta la fecha (mayo del 2020) y debido a la contingencia sanitaria del Covid 19 no se ha realizado.

Costos:

A pesar de que el componente práctico haya sido una parte del proceso académico de la maestría en conjunción con el Museo de Trajes y por ende un ejercicio *ad honorem*, es importante resaltar el costo que acarrearía un proyecto de este tipo sin los vínculos institucionales que se tienen, pues es una forma de vindicar la labor del museólogo y su pertinencia en materia política y económica dentro de la sociedad:

Teniendo en cuenta que el salario de una persona recién egresada de la maestría en museología y gestión de patrimonio debe estar en 5.000.000 COP, el siguiente cuadro desglosa los costos de cada parte del proceso:

Descripción	Costo
Profesional en museología	2.500.000 COP (costo por 110 horas estipuladas de trabajo. costo por hora de 23.000 COP)
Fotógrafo	250.000
Diseñadora gráfica	500.000
Corrector de estilo	100.000
Impresión	150.000 (8 unidades)
Transportes	50.000
	Total: 3.550.000 COP

Esta tabla es el resultado de mi trabajo desde una perspectiva económica. Nuevamente, reivindicar el papel, la necesidad de tener en cuenta el valor de este trabajo y la importancia de estos espacios de apoyo interinstitucional es un ejercicio que debería ser realizado a nivel general en todas las prácticas realizadas por estudiantes de cualquier carrera u oficio. Vindicar el papel de la universidad y la academia en materia económica y política como herramienta de apoyo es una necesidad.

Resultado final:



**CARTILLA PARA
EL DESARROLLO
DE EXPOSICIONES**



**Y MUESTRAS
TEMPORALES
EN EL MUSEO
DE TRAJES**

**CARTILLA PARA
EL DESARROLLO
DE EXPOSICIONES**



**Y MUESTRAS
TEMPORALES
EN EL MUSEO
DE TRAJES**



CARTILLA PARA EL DESARROLLO DE EXPOSICIONES Y MUESTRAS TEMPORALES EN EL MUSEO DE TRAJES



Dirección: María Del Pilar Muñoz

Coordinadora: Consuelo Osorio

Concepto y textos: Manuel Rodríguez

Diseño gráfico: Daniela Morris

Impresión:

Imagen de Portada: Gustavo Toro

Octubre 2019. Bogotá - Colombia

Con el apoyo de la de la Maestría en Museología y G.P.



*Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial
con o sin ánimo de lucro por cualquier sistema o medio electrónico
sin autorización previa.*



LA SIGUIENTE CARTILLA TIENE COMO OBJETIVO SER UNA GUÍA PRÁCTICA PARA PERSONAS O COLECTIVOS INTERESADOS EN REALIZAR UNA EXPOSICIÓN O ACTIVIDAD DENTRO DEL MUSEO DE TRAJES. A PARTIR DE EJEMPLOS MOSTRAMOS CÓMO PODRÁ FORMULAR SU PROPUESTA DE UNA FORMA CLARA Y CONCRETA PARA EL DESARROLLO DE LA MISMA; ¡ESPERAMOS QUE ESTA HERRAMIENTA SEA DE UTILIDAD PARA USTED!

DE IGUAL FORMA RECUERDE QUE ESTA CARTILLA ES SOLO UNA HERRAMIENTA Y NO UN PUNTO FINAL EN EL DESARROLLO Y REALIZACIÓN DE UNA MUESTRA O EXPOSICIÓN. POR LO ANTERIOR, TENGA PRESENTE ESTAR SIEMPRE EN DIÁLOGO CON SU GRUPO DE TRABAJO Y CON EL MUSEO PARA LOGRAR UN PRODUCTO FINAL DE EXCELENTE CALIDAD.

El Museo de Trajes tiene como Misión ser un espacio de encuentro alrededor del tema del Traje y de diálogo entre el pasado, presente y futuro del traje en Colombia.

Recuerde que siempre puede contactarnos para resolver preguntas o inquietudes:

REDES SOCIALES DEL MUSEO:

www.facebook.com/Museodetrajesh
www.instagram.com/museodetrajesh

TELÉFONO DEL MUSEO:

3419089

CORREO DEL MUSEO:

edu.museotrajesh@uamerica.edu.co

HORARIO DEL MUSEO:

Lunes a viernes: 9 a.m. a 4 p.m.

Sábado: 9 a.m. a 2 p.m.

Domingos y Festivos: No hay servicio.

INDICE



PREGUNTAS FRECUENTES

- ¿Qué puede hacer en el Museo?
- ¿Qué no puede hacer en el Museo?
- ¿Con qué cuenta el Museo?



LA PROPUESTA

- Formato
- Planeación de su proyecto
- Nombre de la exposición
- Objetivos
- Tiempo de la exposición
- El público
- Seguridad y protección
- Material gráfico
- Organización espacial
- Montaje
- Evaluación



CONSEJOS ÚTILES

- Saber
- Saber Hacer
- Saber Ser



ANEXOS



El museo es un espacio abierto tanto para el diálogo como para todo tipo de propuestas que busquen dejar algo en sus visitantes. Sin embargo, existen ciertas normas que debe conocer si quiere utilizar sus espacios para el desarrollo de sus actividades y/o exposiciones.

¿QUÉ PUEDE HACER EN EL MUSEO?



Los espacios del museo pueden ser utilizados para actividades de carácter lúdico, artístico y pedagógico entre otros. Dependiendo de lo que trate su actividad existen diferentes espacios que son más idóneos para ciertas actividades que otros. Venga al museo y busque el mejor espacio para la propuesta que quiera desarrollar.

En caso de requerir alguna intervención en los espacios del museo debe recordar que todas estas deben ser de carácter reversible; por ejemplo, agujeros hechos por puntillas deben ser resanados al terminar la exposición, o cualquier tipo de traslado de las colecciones del museo deben ser devueltas a su espacio original al terminar su exposición.

¡Lo invitamos a buscar nuevas formas de explorar el museo!, el uso de sonidos, texturas o elementos interactivos son formas de exponer muy interesantes y posibles en el museo.

¿QUÉ NO PUEDE HACER EN EL MUSEO?



La intervención de cualquiera de los objetos del museo está prohibida por fines de conservación.

Pintar directamente sobre las paredes resulta riesgoso para la conservación del inmueble, se recomienda utilizar plotter de corte o fondos en madera para la colocación de textos sobre las paredes.

El uso de materiales biológicos en el museo queda restringido, con excepción de objetos cuyo uso no constituya un riesgo para las colecciones y los visitantes. Lo anterior deberá ser discutido previamente con el departamento de conservación del museo.

¿CON QUÉ CUENTA EL MUSEO?



El museo dispone para el préstamo a sus expositores de algunos elementos de montaje que pueden utilizar para su propuesta:

OBJETO:	TAMAÑO:	COLOR:	CANTIDAD:
Módulo cuadrado	45X45	Blanco	2
Módulo rectangular	65,5X25	Blanco	2
Módulo rectangular	75X25	Blanco	2
Módulo rectangular	85X25	Blanco	2
Módulo rectangular	50,5X25	Blanco	1
Módulo rectangular	18X15	Blanco	2
Módulo rectangular	34X15	Blanco	2
Módulo rectangular	15,5X50	Blanco	2



A continuación se presentan algunos puntos clave que debe tener en cuenta en su propuesta para que sea presentada de una forma clara y completa.

NOTA IMPORTANTE

SI USTED DESEA REALIZAR SU EXPOSICIÓN CON EL MUSEO, ANEXO A ESTA CARTILLA ENCONTRARÁ UN FORMATO QUE DEBERÁ SER DILIGENCIADO CON LA INFORMACIÓN PERTINENTE SOBRE LA MISMA. ENTREGAR ESTE FORMATO ES INDISPENSABLE PARA LA REALIZACIÓN DE SU PROPUESTA, LE RECOMENDAMOS REALIZAR UNA LECTURA JUICIOSA DE ESTA CARTILLA Y COMPLETARLA CON LO SUGERIDO EN LA MISMA.

FORMATOS

Las muestras o proyectos en el museo pueden ser realizadas de diversas maneras, dependiendo de su intención, habilidades o elementos con los que cuente. Tenga en cuenta qué es lo que usted quisiera mostrar y como le gustaría hacerlo.

Recuerde que la intención es transmitir un mensaje, generar emociones, vincular a los visitantes con el tema a tratar. Piense en cómo le gustaría ver a usted los temas que está tratando y en cuál sería la mejor forma para comunicarlo; a partir de esto proponga los formatos que se usarán.

De la siguiente lista señale el o los formatos que a usted le gustaría manejar en su proyecto:

- Exposición temporal
 - Conferencias
 - Performance
 - Demostraciones
 - Charlas
 - Presentaciones musicales
 - Otros: ¿cuáles?
-

PLANEACIÓN

Antes de desarrollar de una manera más profunda su proyecto piense por qué quiere realizarlo, cuáles son sus intereses, los motivos que lo llevan a plantearlo; planifique la forma en que lo llevará a cabo y escriba su propuesta. Anote qué tiene, qué necesita y qué le gustaría, así tendrá una forma más ordenada para gestionar su proyecto.

ESQUEMA DE EJECUCIÓN DE UN PROYECTO EXPOSITIVO:



¿Por qué me gustaría realizar este proyecto en el museo?

.....
.....
.....

¿A quién quisiera dirigirlo?

.....
.....
.....

¿Cuál quiero que sea el impacto de mi proyecto?

.....
.....
.....

¿Cuánto dinero necesito?

.....
.....
.....

¿Cómo puede ser más atractivo?

.....
.....
.....

¿Cómo voy a publicitar el proyecto?

.....
.....
.....

Reflexione sobre estas preguntas para llegar a una idea concreta de cómo quiere que funcione su proyecto. Si en el proceso le surgen más preguntas, anótelas e intente responderse.

PLANEACIÓN

Usualmente el nombre de cualquier tipo de proyecto es el primer acercamiento de los visitantes con la misma, por lo que un nombre sugestivo resulta importante como método de invitación para que el público se interese por la propuesta.

Un buen nombre debe ser:

- 1. Orientativo:** indique el tema que se está abordando.
- 2. Descriptivo:** insinúe de qué va su propuesta pero sin explicarla por completo.
- 3. Conciso:** menos es más, escoja las palabras adecuadas para generar recordación en el espectador.

Tenga claro el tema y el público al que quiere dirigirse, de esta manera le resultará más sencillo crear un nombre acorde a sus necesidades.

Pongamos como ejemplo el nombre de una exposición. No es lo mismo:

***“Proyecciones digitales de las estatuas de San Agustín” que
“«El silencio de los ídolos»”¹***

¡Despierte interés!, sea conciso y comprensible para cualquiera.

Revise títulos de propuestas similares, intente escribir 3 o 4 títulos y convérselos con otras personas, léalos en voz alta e identifique defectos de tono y estilo. Escoja cuidadosamente cada término.

Aquí puede poner algunas de sus ideas:

.....

.....

.....

¹ Exposición temporal del Museo Nacional con la que se buscaba traer varias estatuas del parque San Agustín, pero por diversos problemas no se logró su realización, así que decidieron poner este nombre en alusión a esta ausencia, jugando con la poesía y la historia del proyecto. Se busco un nombre concreto y de cierta manera ambiguo, cosa que tiene tanto defensores como detractores.

OBJETIVO



Los objetivos representan las metas que requiere alcanzar con su propuesta; son la base para establecer criterios en la selección y secuencia de los contenidos, así como la evaluación del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Todas las propuestas en el museo deben contar con objetivos claros que permitan entender al visitante lo que está viendo y el por qué lo está haciendo. Estos objetivos pueden ser pedagógicos, documentales o lúdicos entre muchos otros; lo importante está en tener claridad sobre qué se quiere contar y por qué se quiere hacer.

Recuerde que sus objetivos deben ser:

Claros: que no confundan o den vía libre a interpretaciones.

Medibles: formulados de una manera con la que se puedan analizar posteriormente.

Realistas: que estén al alcance de sus posibilidades y se refieran a procesos reales que se puedan observar.

¿Qué quiero contar?

Escriba aquí las ideas de su propuesta: de qué trata, cómo surgió la idea.

.....

.....

.....

.....

.....

¿Cómo lo voy a contar?

Cuál cree que sería la mejor forma de contar su idea, qué recursos usaría.

.....

.....

.....

.....

.....

¿Qué espero conseguir?

Qué impacto quiere que su propuesta tenga en los visitantes, qué le gustaría suscitar en ellos.

.....

.....

.....

.....

.....

TIEMPO DE LA EXPOSICIÓN

Una exposición no empieza al momento de la inauguración, sino que tiene todo un proceso anterior y posterior que implica un trabajo tanto para el museo como para usted.

Las exposiciones temporales en el Museo de Trajes normalmente se dan por períodos de 3 a 4 meses dependiendo de la misma, ya que se busca tener una cartelera diversa para los visitantes. De igual manera si usted cree que su propuesta puede ser de una mayor o menor duración hágalo saber.

IMPORTANTE

PARA UN BUEN DESARROLLO DEL CRONOGRAMA LE PEDIMOS ENVIAR SUS PROPUESTAS PARA REVISIÓN Y APROBACIÓN CON POR LO MENOS 2 MESES DE ANTERIORIDAD A LA FECHA DE INAUGURACIÓN.

TENGA EN CUENTA QUE USTED MISMO DEBE HACERSE RESPONSABLE DEL MONTAJE DE SU PROPUESTA. CONOZCA LOS TIEMPOS Y HERRAMIENTAS NECESARIAS PARA REALIZAR ESTE PROCESO.

Recuerde que el montaje, inauguración, desmonte y actividades, se deberán realizar dentro de los horarios del museo que son de lunes a viernes de 9:00 a.m. a 4:00 p.m.

Fecha de montaje:

.....
.....
.....

Fecha de inauguración:

.....
.....
.....

Fecha de finalización de la exposición:

.....
.....
.....

Fecha de desmontaje:

.....
.....
.....

Fechas y horarios tentativos de actividades extra (conferencias, muestras, charlas, conciertos...):

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

EL PÚBLICO

Todas las exposiciones en el Museo de Trajes tienen un componente educativo, por esta razón se considera a todas las propuestas dentro del museo como ejercicios de información, comunicación y diálogo.

Para que este ejercicio se realice de la mejor forma es importante tener en cuenta al público al que va dirigido su propuesta, ya que a partir de esto usted podrá realizar su montaje y creación de contenidos.

Algunos públicos potenciales en El Museo de Trajes:

Turistas - Estudiantes - Artesanos - Investigadores - Público general

¿Conoce algún otro?, escríbalo:

.....

.....

.....

Dependiendo de esto escoja usted los medios más adecuados para presentar sus contenidos, haga de su propuesta algo atractivo y pedagógico con el que su público se entretenga, dialogue y aprenda.

**UNA VISITA GUIADA, UN CENTRO DE INFORMACIÓN,
UNA GUÍA SONORA, UNA CONFERENCIA,
UNA DEMOSTRACIÓN.... SON SOLO ALGUNOS
DE LOS RECURSOS QUE PUEDE USAR PARA CAUTIVAR
A SU PÚBLICO. BRÍNDELES HERRAMIENTAS
PARA CONSEGUIR TRANSMITIR
LO QUE USTED DESEA.**

Por otra parte, recuerde considerar al público con limitaciones físicas, visuales, discapacidades auditivas, motoras e intelectuales. Además, es importante para una buena formulación de su propuesta tanto prever medios para la correcta comunicación con este tipo de grupos, como el considerarlos en sus políticas de educación.

SEGURIDAD Y PROTECCIÓN

La seguridad debe contemplarse en todos los estadios o fases de su propuesta: concepción, diseño, traslado, instalación, montaje, desmontaje, etc...

Todas las cuestiones de seguridad pueden resolverse con una planificación adecuada que involucre tanto a la seguridad del espacio físico como la de las colecciones y por supuesto a los visitantes. Entre las consideraciones de seguridad para el montaje de exposiciones en el Museo de Trajes se solicita y se sugiere:

- ◇ Realice un inventario con las piezas presentes en su proyecto (revisar anexos). Allí se debe manifestar el estado actual y los cuidados, de ser necesarios, de cada uno de los objetos. Use fotografías.
- ◇ Si sus colecciones pueden manipularse, redacte instrucciones de uso para el visitante sobre cómo se puede utilizar el dispositivo.
- ◇ Redacte instrucciones para el Museo donde se indique los límites y necesidades que su proyecto debe manejar para un correcto desarrollo en términos de seguridad (Máximo permitido de visitantes, limpieza periódica, cambios de lugar de las piezas, etc...)
- ◇ Al tener espacios de exposición al aire libre en el museo, los objetos que se coloquen ahí están sometidos a factores climáticos (humedad, luz solar, corrientes de aire, lluvias) ajenos a control. En la medida de lo posible utilice estos espacios con objetos que no sean delicados y que puedan resistir estos factores.

◇ ¡Utilice el sentido común! no bloquee puertas de acceso, utilice soportes adecuados que eviten accidentes, facilite el acceso a las salas dando espacio entre los objetos, no fume o permita el ingreso de alimentos en ningún momento, NO está permitido en el Museo.

10 AMENAZAS A TENER EN CUENTA:

Según su criterio elabore un plan de seguridad para su exposición teniendo en cuenta las amenazas que se deben prever en un Museo:

FUERZAS FÍSICAS (GOLPES, CAÍDAS...)

PESTES

TEMPERATURA INCORRECTA

ACCIONES VANDÁLICAS

HUMEDAD INCORRECTA

AGUA

ILUMINACIÓN

DISOCIACIONES

CONTAMINACIÓN AMBIENTAL

FUEGO

Identifique sus mayores riesgos potenciales y realice controles periódicos para evitarlos.

MATERIAL GRÁFICO



En una exposición el material gráfico es una parte importante, al ser una gran ayuda para una buena comunicación con el visitante. Las imágenes, gráficos, fotografías y textos de apoyo permiten no solo apoyar el concepto de su exposición sino también ayudar al visitante a sentirse más cómodo con la información y el espacio donde se encuentra.

Para el mejor aprovechamiento de este material gráfico en el museo siga las siguientes recomendaciones:

PARA LOS TEXTOS:

- ⦿ Utilice fuentes claras, de fácil lectura. A la hora de la diagramación, una medida ideal para las letras es de 1cm, de esta forma se logra una lectura cómoda en el espacio.
- ⦿ Que sean comprensibles para todo tipo de público, por lo que en su escritura evite el lenguaje muy especializado; puede interactuar con su público haciendo preguntas en sus textos o recordándoles algo que evoque a la exposición.

EN EL MUSEO SE DIVIDEN LOS TEXTOS EN:

1. Título: nombre de la exposición
2. Texto introductorio: una breve reseña de lo que se encontrará en la exposición; normalmente la extensión sugerida es de **250 palabras**.
3. Textos de sala: un escrito explicativo sobre el o los objetos que se encuentran en la exposición, la extensión sugerida es de **60 palabras**.
4. Ficha: información básica sobre las piezas. Se elaboran de la siguiente forma:
 - ⊙ Autor
 - ⊙ Título de la obra
 - ⊙ Fecha de elaboración
 - ⊙ Técnica

Si sus piezas tienen otro tipo de información diferente a la de esta ficha agréguela en orden de importancia.

PARA LAS FOTOGRAFÍAS, GRÁFICOS E IMÁGENES:

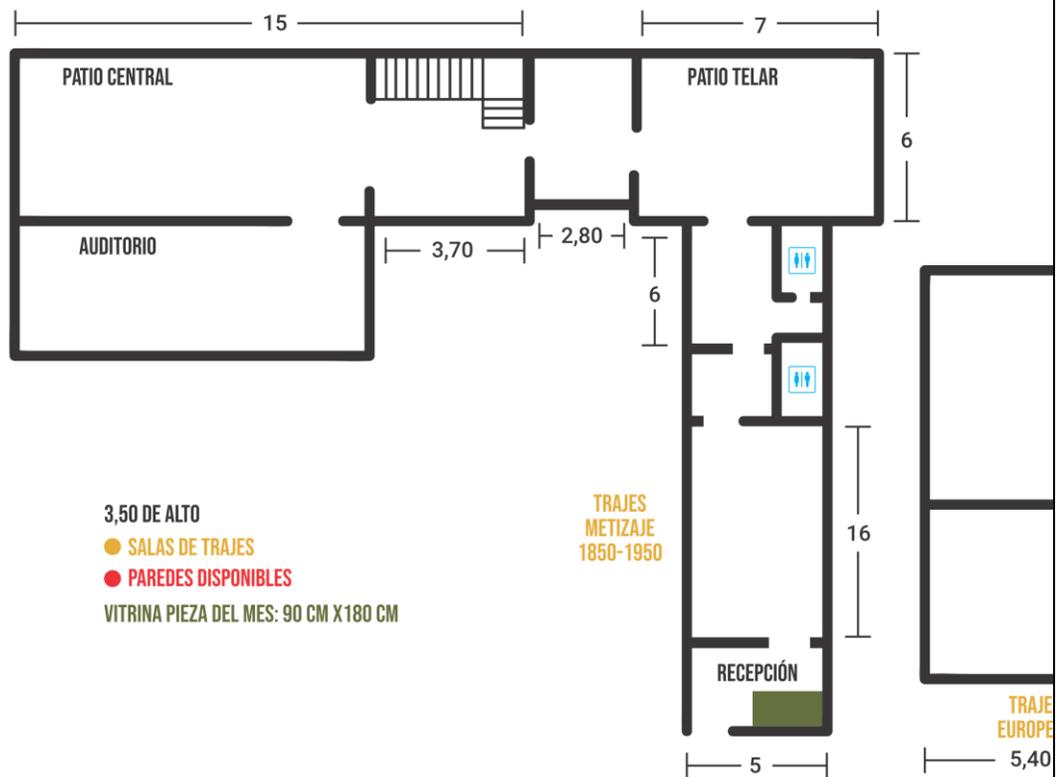
- ⊙ Se recomienda utilizar soportes de buena calidad para su impresión, de manera que resulte más cómoda su lectura. También recuerde la escala que desee manejar dependiendo de los intereses que usted tenga en el manejo de este material gráfico. **(Revisar anexos)**
- ⊙ La unidad gráfica es básica para que la exposición se vea de manera adecuada. Por esto, utilice una misma paleta de colores a lo largo de todo el material no solo dentro de la exposición sino también en los folletos, catálogos y publicaciones en redes que realice.

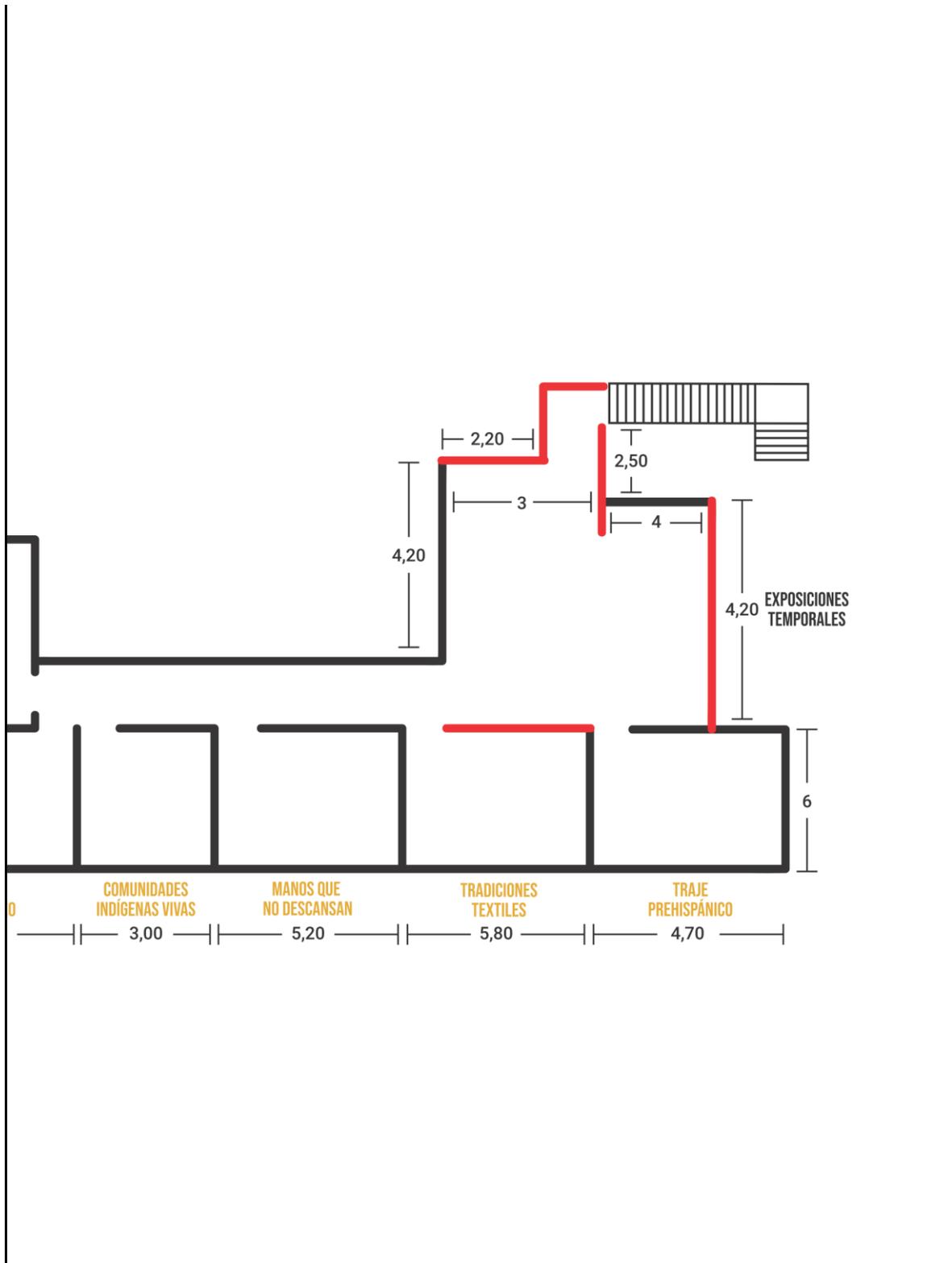


¡IMPORTANTE! PARA LA DIFUSIÓN DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES EN EL MUSEO DE TRAJES SE REQUIERE EL DISEÑO DE UNA PIEZA PROMOCIONAL. ESTA SERÁ UTILIZADA COMO PENDÓN EN LA FACHADA DEL MUSEO Y COMO IMAGEN PUBLICITARIA PARA REDES SOCIALES. POR FAVOR ANEXE ESTE DISEÑO DENTRO DEL FORMATO DILIGENCIADO DE EXPOSICIONES TEMPORALES QUE SE ENCUENTRA AL FINAL DE ESTA CARTILLA AL CORREO: EDU.MUSEOTRAJES@UAMERICA.EDU.CO

ORGANIZACIÓN ESPACIAL

Un esquema previo de su montaje le será de utilidad para ver las diferentes posibilidades que ofrece el espacio del museo. En este apartado usted puede dibujar y bosquejar diferentes opciones para la organización espacial de su exposición; tenga en cuenta las paredes disponibles, los espacios de cada sala, las salidas de emergencia y los recorridos que a usted le interesaría que realizaran los visitantes. Realice varias propuestas y vaya acomodándolas dependiendo de sus recursos y de los soportes con los que cuenta el museo que usted desee utilizar.





**SALA DE
TRAJES METIZAJE
1850-1950**



PATIO TELAR





**SALA DE
EXPOSICIONES
TEMPORALES**



**SALA DEL TRAJE
PREHISPÁNICO**



**SALA
DE LABORES
TEXTILES**



**SALA DE TRAJES
COMUNIDADES
INDÍGENAS VIVAS**





**SALA DE
TRADICIONES
TEXTILES**



**SALA DE TRAJES
EUROPEOS**

MONTAJE

El montaje es la última actividad del proceso de producción de una exposición. Es de esta fase que dependerá en gran medida el éxito o fracaso de todo el proceso que ha venido realizando.

En esta sección se comentan algunos detalles importantes a la hora de realizar un montaje dentro del museo para que usted pueda desarrollarlo.

Para poder descargar los objetos e ingresar al museo es necesario gestionar un permiso de parqueo para el ingreso de vehículos por la calle 10, por lo que es indispensable que avise con al menos dos semanas de anterioridad cuál será la fecha de montaje de su exposición.

Adicionalmente tenga en cuenta el tamaño de los objetos. El tamaño de la puerta principal permite el ingreso de objetos de un máximo de 90 cm de ancho x 185cm de alto, de lo contrario se deberán ingresar por la puerta secundaria y para esto se debe realizar una gestión con al menos una semana de anticipación, ¡informe si requiere la apertura de la puerta secundaria para su montaje!

De igual manera, si piensa colgar o utilizar los techos del museo para su montaje recuerde que el o los montajistas requieren un curso de alturas para la realización del mismo.

Probablemente el montaje de una exposición es la parte más estresante de la misma. Tómesele con calma, muchas veces lo escrito en el papel no funciona en el espacio así que no se cierre únicamente a lo planeado, recuerde que siempre puede ir mejorando el montaje dependiendo de las percepciones propias y de los visitantes.

Revise la sección de **Consejos útiles** de esta cartilla para mayor información sobre la realización de un montaje en el Museo.

EVALUACIÓN

La evaluación es uno de los instrumentos más importantes en el proceso de diseño de una exposición. Puede tomar la forma de una simple revisión del trabajo realizado, u observaciones del público interactuando con la exposición y dejando sus comentarios, o incluso, formalizarse con un estudio que utiliza cuestionarios e indaga sobre los diversos aspectos de la exposición.

Uno de los recursos que utiliza el Museo de Trajes es el del libro de visitantes. Se recomienda estar pendiente de las percepciones que los visitantes depositan en este libro para estar al tanto de lo que piensan las personas que recorrieron la exposición.

A su vez, si usted tiene otros métodos de evaluación recuerde que deben seguir un orden y tener un propósito, pues hacer una evaluación porque sí, sin tener una necesidad o un interés autocrítico resulta solo en pérdidas de tiempo y dinero. Considere estos aspectos en el desarrollo de sus sistemas de evaluación para realizarlos de una forma apropiada:

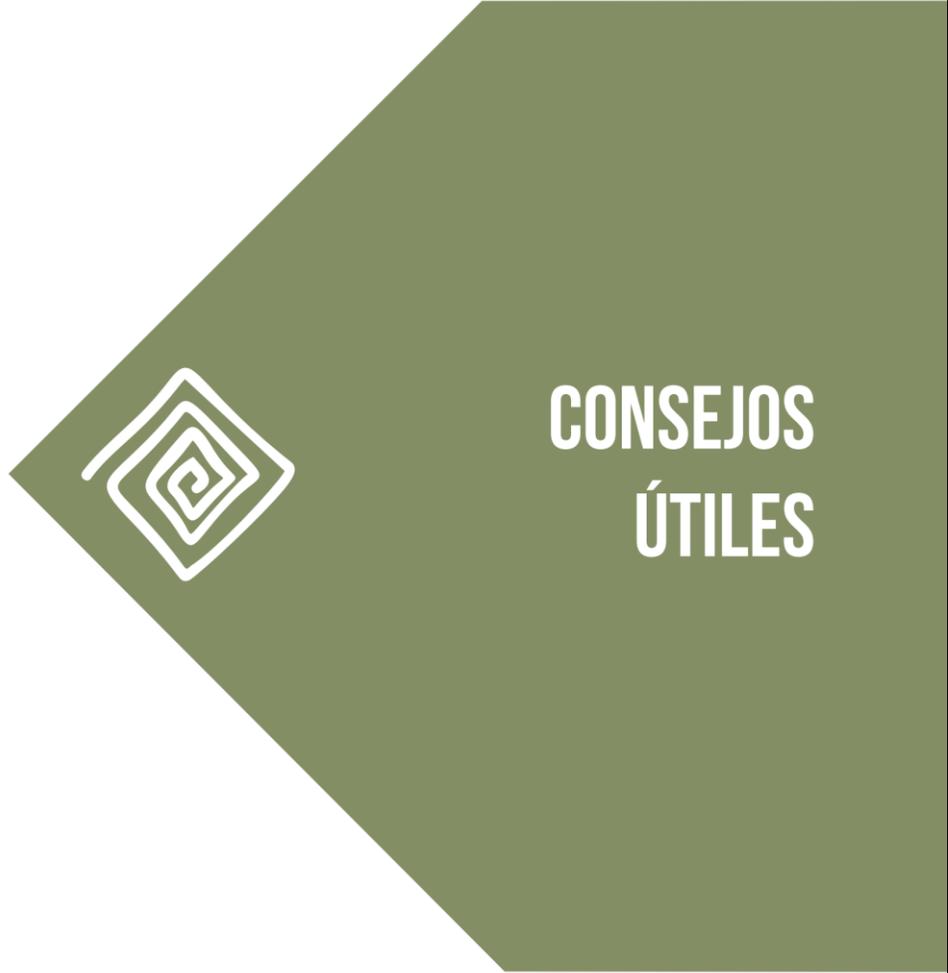
⊙ **Objetivos:** qué clase de información se quiere obtener de la evaluación y de qué manera esta información va a ser válida para la organización de futuras exposiciones y la revisión de la presente.

⊙ **Información:** determinar qué datos sobre los visitantes son importantes para el estudio y determinar asimismo la muestra, grupos, número, edad, sexo, etc...

⊙ **Medios:** establecer el programa de evaluación: costes, tiempo, personal.

⊙ **Proceso de evaluación:** tipo de método a utilizar.

⊙ **Análisis de resultados:** referencia a los objetivos iniciales, identificación de las deficiencias y aciertos, interpretación de los resultados y aplicación a situaciones reales.



SABER

- ⦿ Sepa con qué cuenta: en tiempo, en dinero, en potencial humano... ¡y aprovéchelo! Conocer sus recursos es la mejor manera de administrarlos de una forma adecuada, planee con antelación y sáquele partida a sus habilidades y recursos.
- ⦿ No todas las personas piensan como usted, y una exposición es el espacio perfecto para conocer otras voces. Hágase escuchar, pero también escuche al otro. El Museo de Trajes es un espacio de Diálogo y conocer las muchas voces que habitan en él es lo primordial.
- ⦿ En una exposición no hay reglas inquebrantables, si quiere ejecutar una idea busque la mejor manera de realizarla. Transgredir los formatos tradicionales de exposición está al alcance de su mano, es cuestión de saber qué quiere y por qué lo quiere.
- ⦿ El Museo es más que sus paredes, y muchas veces la mejor forma de transmitir un mensaje no es colgando imágenes en estas. Conozca su tema y busque actividades para realizar tanto dentro como fuera del Museo, invite a los transeúntes y personas curiosas a conocer más sobre lo que se está haciendo.

⦿ Identifique proveedores de confianza, en lo posible utilice proveedores locales y trate de que estén cerca de usted para poder supervisar el proceso de producción; de igual manera siempre tenga un plan B, en la producción nunca se sabe si los proveedores fallarán en tiempos, o en medidas, así que es importante prever.

⦿ Aproveche la iluminación natural de nuestros espacios expositivos, pero esté atento de no dejar elementos frágiles a la merced de esta; los papeles y las telas de antigüedad están sujetas a degradarse rápidamente si están en contacto directo con el sol.

⦿ La comodidad es importante: piense que si en su exposición va a incluir videos largos o elementos multimedia, podría ser útil colocar sillas o elementos donde las personas puedan descansar.

⦿ Una buena exposición no necesariamente requiere de grandes presupuestos. Tenga en cuenta las tres R's: Reducir, Reciclar, Reutilizar, e investigue materiales económicos y duraderos para lo que sea que necesite.

⦿ Conozca su público: si por ejemplo usted está interesado en captar público extranjero, recuerde colocar en sus textos diálogos en inglés; si su público es infantil, puede acudir a dibujos y letras grandes; si su público es invidente, utilice herramientas sonoras y textos en braille, ¡Las exposiciones son para el público! Siempre piense en ellos primero.

SABER HACER

- ⦿ Un embalaje adecuado es fundamental para los comienzos de una exposición: durante el transporte, los objetos deben ser capaces de soportar choques, vibraciones, y caídas desde una altura mínima de 1,5 metros. Para ello utilice dos tipos de embalaje: exterior e interior.
- ⦿ El embalaje exterior, dependiendo del objeto, pueden ser desde cajas de cartón robusto, de plástico o cajones de madera laminada en caso de ser muy frágil; recuerde que estas siempre deben estar marcadas con una flecha indicando el lado de arriba de la caja y con las respectivas señalizaciones dependiendo de lo que contenga (Frágil, Tóxico, etc...)
- ⦿ Por otro lado, el embalaje interno funciona para que durante el transporte los objetos permanezcan estáticos; puede ser papel burbuja, papel de embalaje o espumas densas.
- ⦿ El inventario es una tarea útil y necesaria en la preparación de una exposición pues muestra qué ingresa al Museo. Además, permite llevar un control de los objetos y de su estado de conservación. Por lo anterior, tome fotos antes del ingreso de los objetos y diligencie el formato de inventario anexo en esta cartilla.

⦿ Durante el montaje cerciórese de contar con las herramientas adecuadas para los trabajos que necesite hacer: bisturí, tijeras, hilo nylon, armellas, taladro etc... Si va a colocar algún plotter sobre las paredes, utilice agua con jabón sobre la pared antes de pegar el plotter. De esta manera le será más fácil manipularlo en su colocación.

⦿ Empiece el montaje con los objetos sobre pared y termine con los objetos en el suelo. Procure tener una mesa de trabajo preparada para lo que se requiera y trate en lo posible de trabajar en grupo.

⦿ Para que la exposición llegue a una mayor cantidad de personas es importante contar con publicidad digital; las redes sociales son de nuestras mejores aliadas en esta época, pues con estas evitamos la impresión innecesaria de papelería, asimismo nos permiten llegar a públicos diversos para que visiten y participen en las actividades. Intente hacer publicidad creativa y digital para que a través de las redes sociales se dé a conocer.

SABER SER

- ⦿ ¡Menos es más! Sea sintético en la información que presente... Es imposible mostrar toda la investigación en una exposición; seleccione sus ideas principales y póngalas en el espacio; puede hacerle preguntas al visitante, interactuar con este de forma que se sienta bienvenido y tenga más interés en el tema que está observando.
- ⦿ Es necesario trabajar en la perspectiva del establecimiento de la curiosidad, la familiaridad, lo lúdico, la introspección, la exploración, el uso de lenguajes comunes que propicien el proceso de adquisición y construcción de conocimientos.
- ⦿ Organícese. El seguir su plan de trabajo reduce la posibilidad de problemas a futuro. Ser ordenado en sus tiempos y sus procesos lo llevará a un desarrollo exitoso.

- ⦿ Aún así, el ser organizado no es garantía de que no vayan a aparecer problemas sobre la marcha, así que, cuando aparezcan, esté listo para ello. Sea ingenioso en sus soluciones, normalmente la solución más sencilla suele ser la más eficaz, así que esté atento y use el sentido común.
- ⦿ Póngase metas realizables y objetivos medibles, como dice el dicho “el que mucho abarca poco aprieta” y esto es igual de aplicable en la realización de una exposición, sea estratégico con sus objetivos.
- ⦿ Escuche con atención los comentarios de los visitantes y de sus pares convirtiéndolos en una oportunidad de mejora.



FORMATO DE INVENTARIO



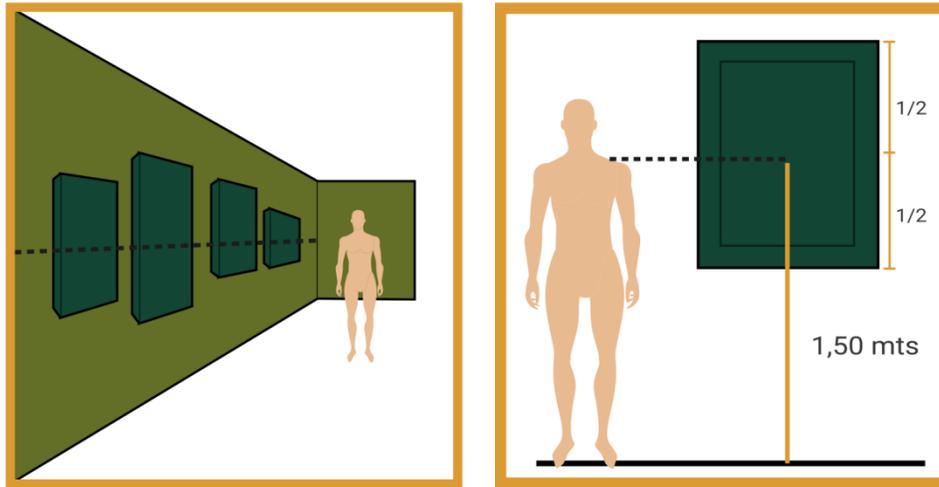
Diligencie este formato en el anexo a esta cartilla con la información de cada una de las piezas que ingresan al Museo, tome como referencia el ejemplo que se muestra a continuación:

OBJETO:	Vestido de Baile.
DESCRIPCIÓN:	<p>Medidas: 1.50 x 90</p> <p>Material: Seda y terciopelo</p> <p>Autor: Sesconocido</p> <p>General: Vestido de baile de seda azul con aplicaciones de terciopelo negro, manga corta con puntos negros.</p>
FOTO:	
ESTADO:	Buen estado de conservación, usado.
OBSERVACIONES:	Tiene un agujero en la parte trasera a unos 20 cm del suelo.
CUIDADOS:	No exponerlo directamente al sol, limpiarlo únicamente con una brocha seca, no ser tocado por los visitantes
FECHA DE ENTRADA AL MUSEO:	Julio 26 del 2020
FECHA DE DEVOLUCIÓN Y/O DESMONTAJE:	Septiembre 15 del 2020

ESCALAS

Recuerde la regla de oro de las escalas: a mayor detalle tenga el objeto, mayor cuidado deberá tener con la escala.

ESCALAS PARA DIFERENTES PÚBLICOS	ALTURA
5 años a 8 años	1,15 mts
8 años a 12 años	1,33 mts
12 años a 15 años	1,41 mts
15 años en adelante	1,50 mts



Este es un ejemplo de cómo podría ubicar sus piezas. De acuerdo a su muestra puede crear la suya.

Las fichas suelen ponerse en la parte inferior derecha de la pieza exhibida.



**YA CON ESTA INFORMACIÓN, DILIGENCIE EL
FORMATO ANEXO Y PRESENTELO EN LAS OFICINAS
DEL MUSEO O ENVÍELO A NUESTRO CORREO
EDU.MUSEOTRAJES@UAMERICA.EDU.CO
PARA REVISAR SU PROPUESTA Y COMENZAR EL
PROCESO PARA LA REALIZACIÓN DE SU EXPOSICIÓN.**





**FORMATO DE
PLANEACIÓN
DE EXPOSICIÓN**



**EN EL MUSEO
DE TRAJES**



ELABORADO POR: MANUEL RODRÍGUEZ.

CONDICIONES DE EXPOSICIÓN



TODA EXPOSICIÓN DEBE FORMULARSE CON AL MENOS 2 MESES DE ANTICIPACIÓN, POR ESTO PEDIMOS DILIGENCIAR ESTE FORMATO CON MÍNIMO ESA ANTICIPACIÓN PARA SU REVISIÓN Y CORRECCIÓN.

UNA VEZ INICIE LA EXPOSICIÓN NO SE PODRÁ HACER NINGÚN CAMBIO EN ELLA SIN AUTORIZACIÓN PREVIA DEL MUSEO, SI VA A AGREGAR O REMOVER OBJETOS DEBE HACERLO SABER.

TODA INTERVENCIÓN EN LOS ESPACIOS DEL MUSEO DEBE SER REVERSIBLE, A RAZÓN DE ESTO NO SE PODRÁ PINTAR LAS PAREDES O REALIZAR ACCIONES QUE AFECTEN LA ESTRUCTURA DE LA CASA.

RECUERDE QUE PARA LAS EXPOSICIONES QUE SE VAYAN A REALIZAR LE PEDIMOS TRAER SU PROPIO EQUIPO HUMANO Y HERRAMIENTAS NECESARIAS.

CUALQUIER INQUIETUD PUEDE CONTACTARNOS POR CORREO ELECTRÓNICO O DIRECTAMENTE EN LAS OFICINAS DEL MUSEO PARA MÁS INFORMACIÓN.

INFORMACIÓN DE CONTACTO	
NOMBRE COMPLETO:	
TELÉFONO:	
CORREO ELECTRÓNICO:	
NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN:	

FECHAS:	
FECHAS DE SOLICITUD:	
FECHAS DE MONTAJE:	
FECHAS DE INDUCCIÓN:	<i>Charla informativa obligatoria para nuestros funcionarios sobre su exposición.</i>
FECHAS DE DESMONTAJE:	
DURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN:	
<i>Recuerde que el montaje y desmontaje debe ser realizado en las horas de la mañana únicamente de Lunes a Viernes</i>	

OBJETIVO:

¿Qué es lo que busca o quiere transmitir con esta exposición?

.....

.....

.....

.....

PREGUNTAS CLAVE:

¿POR QUÉ ME GUSTARÍA REALIZAR ESTE PROYECTO EN EL MUSEO?

.....

.....

.....

¿A QUIÉN ESTÁ DIRIGIDO?

.....

.....

.....

¿CUÁNTO ES EL PRESUPUESTO QUE SE NECESITA PARA LA EXPOSICIÓN?

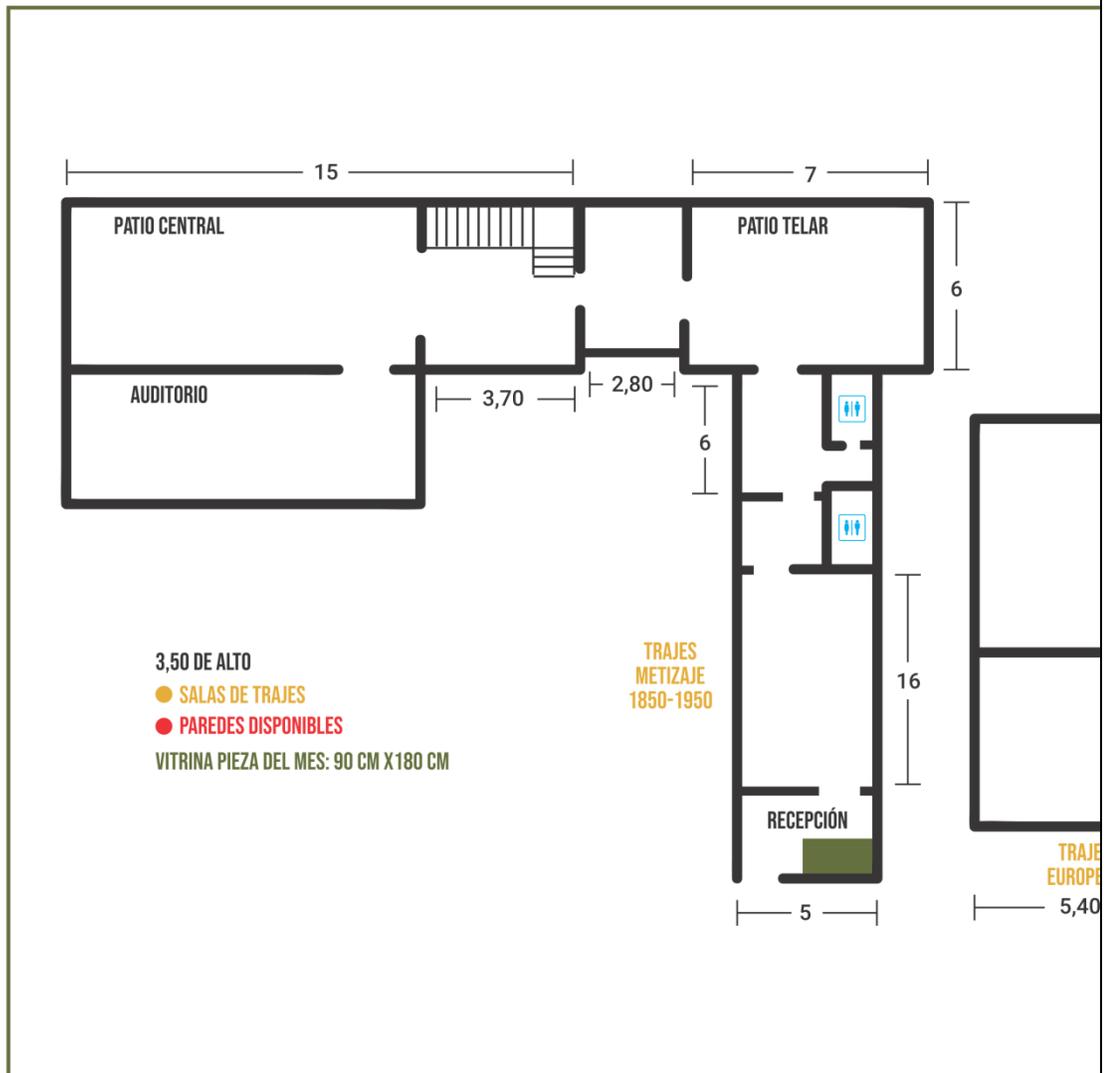
.....

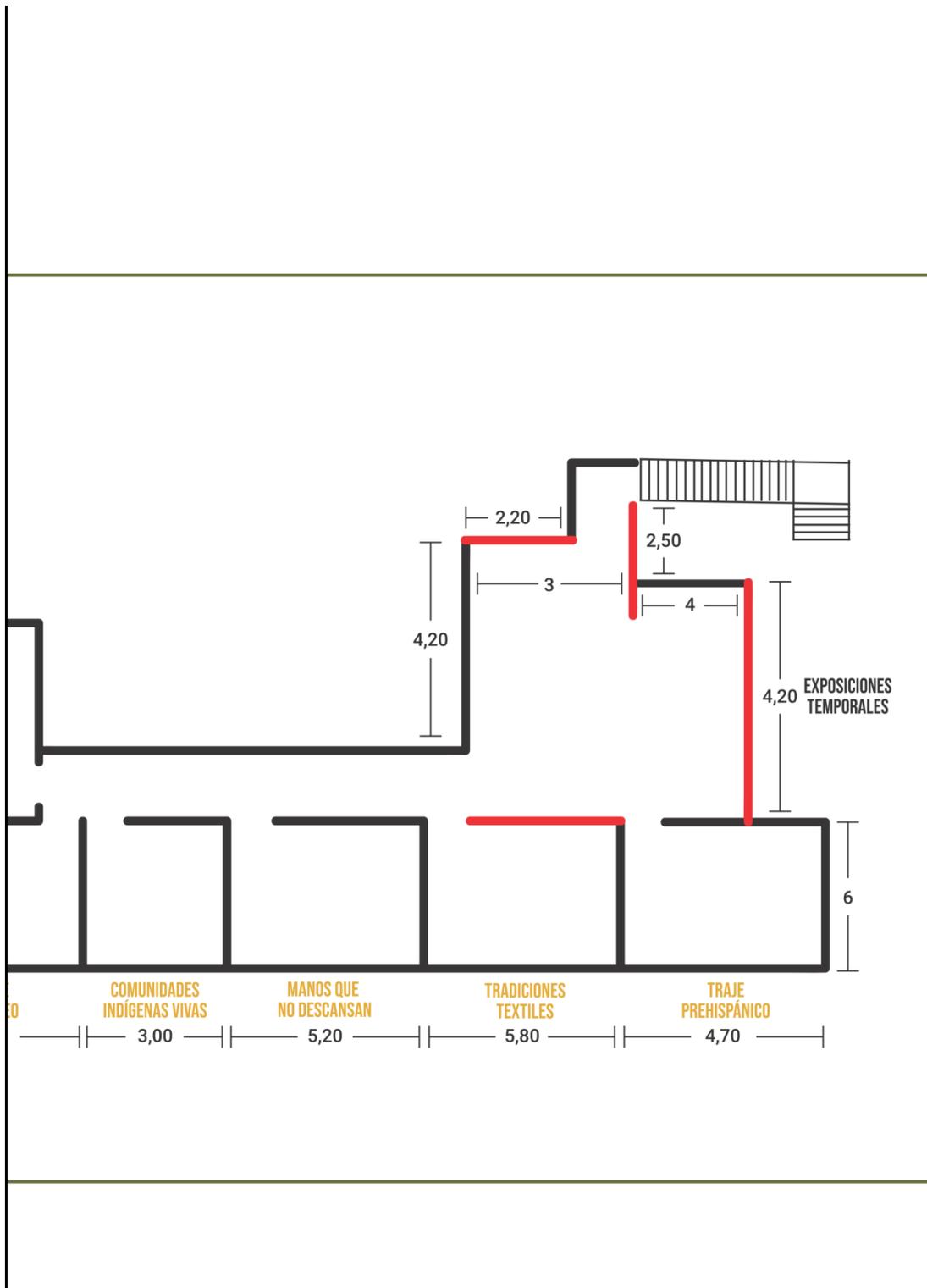
.....

.....

ORGANIZACIÓN ESPACIAL:

Su esquema planeado de cómo se vería su exposición en el museo





TEXTOS:

BIOGRAFÍA:

Reseña del autor o autores de la obra (Extensión sugerida de 200 palabras)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

TEXTO INTRODUCTORIO:

De que trata su exposición (Extensión sugerida de 250 palabras)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

TEXTOS DE SALA: Si su exposición tiene varios ejes, escriba una corta reseña de cada uno de estos
(Extensión sugerida de 100 palabras)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

FICHAS: Información básica sobre las piezas u objetos exhibidos, realice una por cada objeto

AUTOR:	
TÍTULO DE LA OBRA:	
FECHA DE ELABORACIÓN:	
TÉCNICA:	

Si sus piezas tienen otro tipo de información diferente a la de esta ficha agréguela en orden de importancia.

Tenga en cuenta que estas fichas suelen colocarse en la parte inferior derecha de las piezas exhibidas. Consulte la cartilla de planeación de exposiciones en la sección de anexos para más información.

GRÁFICOS:

Adjunte vía correo electrónico los siguientes materiales para su exposición.

- **PENDÓN EXTERIOR:**

1.40 x 2.10 mts: Imagen de su exposición con el nombre de la misma para colocar en la fachada del museo.

- **FOLLETO O VOLANTE DE INVITACIÓN:**

formato para impresión con información básica sobre su exposición.

- **INVITACIÓN VIRTUAL:**

Pieza gráfica para difusión por redes con información sobre su exposición

- **REQUERIMIENTOS:**

Anote los elementos que necesite y que el museo pueda proveer, para ello consulte la sección "¿Con qué cuenta el museo?" en la cartilla para el desarrollo de exposiciones temporales.

.....

.....

.....

- **REQUERIMIENTOS DE MANTENIMIENTO:**

Realice una lista con los cuidados que el museo debe tener con sus colecciones para poder darles el mantenimiento necesario durante el tiempo de exposición.

.....

.....

.....

○ **PROGRAMACIÓN:** *Horarios y contenidos*

.....

.....

.....

○ **INAUGURACIÓN:**

.....

.....

.....

○ **ACTIVIDADES EXTRAS A REALIZAR:**

(charlas, muestras, bailes, etc), coloque los nombres, horarios y una breve reseña de las actividades que planea realizar

.....

.....

.....

INVENTARIO:	
<i>Para cada uno de sus objetos rellene este formato</i>	
NOMBRE DEL OBJETO:	
DESCRIPCIÓN: <i>(Materiales, Medidas, Uso, información general)</i>	
FOTO:	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: <i>(Bueno, Regular, Malo, etc...!)</i>	
OBSERVACIONES: <i>(Particularidades que tenga el objeto)</i>	
CUIDADOS:	
FECHA DE ENTREGA AL MUSEO:	
FECHA DE DEVOLUCIÓN:	

Fotocopie o Copie y pegue este formato de inventario las veces que sea necesario dependiendo de la cantidad de objetos que tenga su exposición y anéxelos en este formato

Consideraciones críticas:

En relación con la experiencia personal y profesional obtenida tras el desarrollo de la práctica, a continuación presento una serie de reflexiones relacionadas con el trabajo en el Museo de Trajes:

- Matriz de análisis DOFA:

<p>Debilidades</p> <ul style="list-style-type: none">- El museo tiene una serie de dificultades económicas y administrativas al ser parte de la Fundación de América que lo cohiben a la realización de diversos proyectos que requieren un musculo económico importante- El uso de los espacios del museo está limitado a lo que la fundación diga por lo que espacios muy interesantes para un uso expositivo están restringidos	<p>Oportunidades</p> <ul style="list-style-type: none">- El museo lleva reinventándose durante los últimos años y cuenta con mucho apoyo institucional por parte de otros museos y universidades para ayudarlo a realizar sus proyectos- Con una buena gestión se podría utilizar la casa Manuelita Sáenz en este momento abandonada para una infinidad de proyectos y practicas
<p>Fortalezas</p> <ul style="list-style-type: none">- El sector en donde se ubica es muy potente para prácticas museales- El personal del museo lleva muchos años en el por lo que conocen muy bien su colección y su planta física- Se tiene una misión, visión y horizonte concretos que permiten dirigir las gestiones que se hagan a puntos claros	<p>Amenazas</p> <ul style="list-style-type: none">- Si no se apuran las gestiones administrativas se corre el riesgo de perder objetos en la bodega que es importante organizar y catalogar- se debe mejorar el aspecto de difusión en redes para mejorar la baja asistencia al museo

- La profesionalización de los espacios museales:

Poner a consideración a profesionales en el campo de museos para la realización de propuestas y acciones que requieran estas instituciones para el mejoramiento de sus políticas y actividades es un paso importante para la dignificación de estos espacios y el reconocimiento de los mismos como entidades serias y con una puesta de valor considerable para el ámbito cultural y patrimonial del país. La maestría en museología y gestión del patrimonio ha hecho avances con diversas instituciones frente al tema de la precarización de ciertas políticas y formas de accionar en diversos museos nacionales y aunque los avances son buenos sin duda hay un largo trecho por recorrer.

El Museo de Trajes por su parte ha tenido varios practicantes de la maestría que se han encargado de formular propuestas siendo yo parte de esta lista de actores que han pasado por las puertas del museo y construido contenidos en conjunto, muchas veces no ejecutados por falta de presupuesto o falta de interés por parte de la administración. Ejemplos de estos son las propuestas educativas realizadas por Ana María López de la maestría en Artes visuales, o el equipo de trabajo de Carlos Díaz Granados de la maestría en Museología sobre la renovación de la sala de traje prehispánico entre otras. Es importante aclarar que el equipo del Museo no cuenta con ninguna persona formada para este tipo de instituciones; todo el personal del museo ha realizado su formación de manera empírica y a través de un largo proceso de años de aprendizaje en esa institución, pues la mayoría de integrantes del equipo de trabajo tienen más de 10 años formándose y capacitándose en el museo. La reflexión que quiero resaltar aquí es la importancia de la complementariedad entre el conocimiento empírico y adquirido a través de la experiencia con el conocimiento formal de personas especializadas en el manejo y gestión de museos, pues el resultado de la mezcla de estos dos saberes resulta en productos muy interesantes e importantes de realizar en una etapa en la que la museología como ciencia es apenas incipiente en nuestro país y estos productos ayudan a reforzar el campo museal en lo que política e institucionalmente se refiere.

- *La realidad de los museos:*

Complementando con el anterior punto el Museo de Trajes y los museos medianos en general están sometidos a una serie de presiones administrativas y presupuestales que impiden la realización de varios proyectos interesantes para el desarrollo de las mismas y del ámbito museológico nacional; al ser una entidad adscrita a la Fundación de América el protocolo administrativo para mi vinculación como practicante fue quizás la parte más complicada del proceso y a lo largo de toda mi practica me fui dando cuenta de que estos protocolos son quizás la barrera más difícil de franquear para la realización de diversos proyectos; tan solo el hecho de no poder acceder al depósito para organizar y catalogar lo que se encuentra allá da cuenta de cómo esa barrera se encuentra presente en lo más pequeño hasta en lo más ambicioso. La voluntad administrativa es una necesidad que muchas veces sale de las manos de los trabajadores de museos y es una cultura que debe ser mejorada desde adentro como fuera de las instituciones.

- *Herencias museológicas:*

El caso del Museo de trajes como he resaltado a lo largo de estas memorias constituye un ejemplo sobre el cómo se han construido históricamente los espacios patrimoniales y museales a partir de unas dinámicas oligárquicas particulares en donde la figura de lo femenino es importante de analizar, al mismo tiempo que la idea de una herencia y una monopolización del campo por parte de ciertos sectores que calcifican el campo museológico debido a una serie de políticas que impostan directores y personajes en ciertos espacios de poder debido a relaciones filiales o de afecto, como es el caso de María del Pilar Muñoz, directora del museo de trajes, hija de Edith Jiménez, fundadora del museo. Este título que roza con los pomposos títulos nobiliarios de antaño y es un ejemplo de lo que denominó como "Delfines museológicos" nos abre puertas para la reflexión crítica sobre la importancia de la real democratización de espacios museales y su apertura a nuevas voces no solo en términos colaborativos o participativos, sino que entren en profundidad en las venas de estas instituciones y se empapen de ellas, voces capaz de afectar y

ser afectadas, voces que importen, que incomoden, que incidan, que ayuden, que contribuyan.

- El afecto, las redes y su importancia en el campo museológico:

La precariedad en términos presupuestales de una inmensa mayoría de instituciones museológicas en el país es algo que ni pasa desapercibido ni debe considerarse como una barrera infranqueable en el proceso de mejoramiento y desarrollo de nuevas propuestas y proyectos dentro de estos espacios. El afecto y el uso de redes y contactos es fundamental en nuestro campo para suplir estas necesidades; y es que es a partir de la construcción de vínculos institucionales y personales es que el desarrollo del campo puede tener mejores horizontes. Esto no es en ningún momento precarizar el trabajo a raíz de la demagogia de un afecto impostado pues no sería un correcto uso del afecto como estrategia política y efectiva de gestión; un uso consciente del afecto y las redes de apoyo implica construir desde la ética y los juicios de valor sobre el trabajo justo, digno y empático. Es el apoyo y el afecto lo que en nuestra actualidad debe desarrollarse dadas las condiciones de nuestro entorno, una política del afecto en la que cada parte decida ayudarse por el simple hecho de colaborar mutuamente puede resultar en procesos comunales muy interesantes y sobretodo muy fuertes a largo plazo, lo que se ha denominado en las ciencias sociales como el "giro afectivo". Una premisa básica en el Giro Afectivo es que las emociones y el afecto tienen un papel muy importante para la transformación y la producción de la vida pública. Por ejemplo, dentro de las instituciones y sus sectores (los medios de comunicación, la salud, la legalidad, etc.), que repercuten en la manera de relacionarnos y en la forma en la que experimentamos el mundo.

Conclusiones:

Este componente de práctica es, como dice su nombre, un acercamiento practico a la realidad laboral de los espacios museales y culturales en los que como museólogos nos veremos en la necesidad de afrontar. El aproximarse a

los procesos de estas instituciones da un mejor panorama de su funcionamiento pues muchas veces es difícil darse cuenta del detalle y los pormenores a los que estas instituciones están sometidas sin haberse vinculado o haber trabajado en la práctica con ellas.

Se comprende mejor a través de estas prácticas las dificultades y barreras para materializar cualquier tipo de propuestas en estos espacios. Aterrizar la cartilla y hacer de la misma un proyecto viable e interesante para ambas partes requirió de un esfuerzo en tiempo y dinero considerables que genera reflexiones sobre las formas de gestión y las maniobras que deben hacer estas instituciones para poder realizar sus proyectos, pues tristemente están sometidas a dificultades muy grandes que cohíben varias iniciativas interesantes de realizar.

Ya formalmente en el desarrollo y producción del material final me di cuenta de ciertos elementos que no tuve en cuenta y que hubieran sido valiosos para poder darle otro elemento que nutriera la cartilla para un mejor uso, entre estas acciones que omití y hubiera sido interesante rescatar están:

- Participación:

El realizar charlas y encuentros con gente interesada en realizar una exposición en el museo de trajes y que compartieran sus mayores inquietudes para tenerlas en cuenta en el desarrollo de la cartilla; al mismo tiempo el buscar gente o colectivos que ya hubiesen realizado exposiciones hubiera sido útil para escuchar sus mayores inconformidades, preguntas y consejos para la cartilla. Si bien si existió un componente participativo y colaborativo durante el desarrollo del ejercicio estos dos segmentos poblacionales no se les realizó un seguimiento o un desarrollo continuo que favoreciera la cartilla pues a la final es para este público la razón del porque se hace esta herramienta.

- Comunicación:

Durante el proceso de elaboración de la cartilla no solo se habló con las directivas del museo sino también con compañeros de la maestría y profesores que me dieran retroalimentación de los progresos que realizaba en el proyecto;

ahora que está terminado considero que hubiera sido interesante hacer del proyecto un espacio abierto para todo interesado en aportar haciendo uso de, por ejemplo, encuestas y visualizaciones previas del proyecto en redes sociales y grupos de personas interesadas en el tema con el fin de encontrar comentarios y voces diversas en estas plataformas.

- *Gestión de conocimiento:*

Si bien el proceso de edición y producción de la cartilla está terminado, espero con el tiempo poder ponerla a prueba con una exposición propia (porque no, continuar con la primera idea de una exposición de vestimentas medievales) para poder probar la cartilla como herramienta práctica en la gestión y producción de exposiciones, encontrar falencias en la puesta en práctica y eventualmente poder realizar una re edición de la misma con lo encontrado en estas pruebas.

Siempre se debe ser crítico con el trabajo realizado y si bien los resultados sean satisfactorios, repensar lo realizado y someterlo a evaluación y reedición debe ser una constante en el trabajo de museólogos interesados en contribuir con el desarrollo del campo en el país.

Bibliografía:

- Avella, M. (2018). *Museología y gobernanza cultural: una mirada crítica a los indicadores propuestos por instituciones supranacionales (UNESCO 2014)*. Universidad Nacional de Colombia
- Calderón, P. (2018). *De Museo Para Ciegos A Centro Multisensorial*. Universidad Nacional de Colombia
- Fernández, L. (1999). *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Editorial Arte y Música
- Fernández, L. (2002). *Diseño de exposiciones II: concepto, instalación y montaje*. Editorial Arte y Música
- Fundación Typa. (2015). *Layering en museos. Diseño de exhibiciones a la medida del visitante*. Editorial Red Mus
- López, F. (1993). *Manual de montaje de exposiciones*. Museo Nacional de Colombia
- López, J. (2016). *Saber: Es la parte cognitiva, encargada de los conocimientos*. En línea, Prezi.
- López, A. (2017). *Urdimbre y trama*. Universidad Nacional de Colombia
- Rojas, C. (2015). *Museografía y discurso: Recorrido por tres formas de representación de Colombia en la museografía*. Universidad Nacional de Colombia
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2005). *Proyecto Museográfico*. Museo Nacional de Colombia
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2014). *Cartilla de buenas prácticas*. Museo Nacional de Colombia

- Muñoz, P (2013). *Manos que nunca descansaron*. Revista Baukara, Bogotá, Colombia.
- Rico, Mansard (2012). *Museos universitarios: memorias y reflexiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México
- Sánchez, A. (2013). *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: Una propuesta para las colecciones de arte*. Universidad Nacional de Colombia

Conclusiones generales

A modo de cierre...

Realizar estos tres trabajos parte de la idea de explorar tres formas de hacer museología radicalmente diferentes la una a la otra. Por un lado desarrollo un análisis y una propuesta teórica de carácter museal - El museo vibrátil - con el fin de tener un acercamiento desde la museología y la academia a escenarios posibles de desarrollo social y encontrar nuevos razonamientos aplicables al incipiente escenario museológico que se está construyendo en el país, buscando en principio difundir estas propuestas en las personas interesadas en el ámbito de los museos y la museología y a futuro generar una línea de estudio y gestión frente a los temas tratados - el afecto y el trabajo emocional - para fortalecer lo que considero una rama importante de las nuevas formas de pensar y trabajar en espacios museales.

Por otro lado la construcción de una propuesta museológica y museográfica en una zona en conflicto - Los guiones curatoriales de la sala comunitaria del Museo arqueológico de Santa María la Antigua del Darién -, un espacio en donde la ausencia de estado y la problemática social en cuanto a tráfico de drogas y presencia armada son una barrera inmensa en el desarrollo de propuestas culturales, y de cualquier tipo, lo que requiere abordar el trabajo desde diferentes perspectivas que medien entre la problemática de la región y los intereses que se tenga en el desarrollo de estas propuestas. Sin duda un trabajo en este tipo de espacios da cuenta de reflexiones profundas en el ser y el quehacer de la museología pues no es sino cuando se está allá que uno puede darse cuenta de la importancia de este tipo de trabajos en regiones alejadas y con tantas ausencias como lo puede ser el Darién, o la mayoría del territorio colombiano. Una museología comprometida con el cambio y el bienestar social empieza desde aquí, pensando su quehacer desde la periferia y construyendo nuevas formas de acción y nuevas formas de gestión que faciliten su inclusión y pertinencia en este tipo de espacios; el potencial que

tiene un espacio museal en lugares como el Darién para el desarrollo de nuevas perspectivas y nuevos horizontes en las comunidades que afecta es inmenso, hacen falta museólogos y museólogas comprometidos y dispuestos a trabajar en estos espacios.

Finalmente, el último trabajo realizado en el Museo de trajes - La cartilla para exposiciones temporales - da cuenta de un trabajo en museos muy tradicional, evidenciando las faltas, fallas y razones de ser del actual trabajo en la mayoría de museos de la ciudad en donde existen una serie de barreras que impiden el desarrollo de nuevas propuestas y avances en el campo museológico. Sin la intención de desmeritar el trabajo y las intenciones de estos espacios es evidente que el desarrollo museológico se ve truncado debido a varias ausencias en el campo, fundamentalmente dos: la ausencia de museólogos y museólogas en estos espacios, lo que genera una suerte de estancamiento en las propuestas que se plantean desde estas instituciones - un museo sin museología, unos ejercicios sin proyección a futuro - y lo segundo es la ausencia de políticas claras que den continuidad a estrategias que estos espacios tienen para difundirse; políticas invisibles que imposibilitan la financiación, el desarrollo y practica de proyectos sugestivos y por ende, una vez más, el estancamiento perpetuo del Museo.

Estas tres maneras de Ser, de Hacer y de Pensar la museología hace reflexionar sobre el enorme escenario que tenemos frente a nuestros ojos los interesados en el trabajo en museos y todas las dimensiones y plataformas desde las cuales se puede actuar e impactar a través de nuestras ideas, compromisos y propuestas en el desarrollo y construcción de ciudadanías y redes sociales empáticas, políticas, creativas y críticas... El trabajo por supuesto no es fácil y hace falta esfuerzos mancomunados muy grandes para hacer del oficio del museólogo y de la museología una punta de lanza en los nuevos procesos sociales y culturales de nuestra región; espero, como dije al principio que estas reflexiones afecten y provoquen a quienes lean estas páginas y los inspiren a hacer nuevas lecturas y nuevas prácticas que amplíen las ideas aquí reunidas.

Quisiera terminar con unas reflexiones de carácter personal sobre este trabajo y lo que me dejan estas experiencias en mi formación profesional y personal:

Reconocí

Que el museo se puede abordar desde múltiples dimensiones, tan cercanas o lejanas a mi visión del museo como sea posible; conocerlas, participar de ellas y tratar de entenderlas es un paso valioso para una museología consciente de sí.

Aprendí

Que puedo tener las mejores piezas de arte o los objetos más exóticos, pero sin una idea que los active, sin una propuesta que lleve a estas piezas a ser parte de y para una comunidad, poco estoy haciendo. Un museo es un espacio de encuentro que busca un desarrollo de las personas que lo habitan, y son las voces de ellas y ellos lo realmente valioso.

Entendí

Que una museología consciente va más allá de las paredes del museo; se ejecuta en la vida, en las calles, en las casas; ver la museología como una reflexión para la vida permite entender maneras más interesantes y sugestivas de ser y estar dentro y fuera del museo.

Recordé

Que somos muchos, y cada vez más, que no estamos solos, aunque muchas veces lo parezca, que sí vale la pena dedicar mi tiempo a promover el arte, la cultura y la participación de la gente en el espacio museístico.

"Una museología que no sirve para la vida no sirve para nada"

Mario Chagas

Gracias.