



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**Curadurías críticas para la  
subjetivación política.  
Reconfiguraciones de lo común en el  
Museo de Antioquia**

**Paula Juliana Torrado Arévalo**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes  
Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio  
Bogotá D.C., Colombia  
2020



# **Curadurías críticas para la subjetivación política. Reconfiguraciones de lo común en el Museo de Antioquia**

**Paula Juliana Torrado Arévalo**

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

Directora:

Mg. Ana María Sánchez Lesmes

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio

Bogotá D.C., Colombia

2020



*Hacer crecer un intervalo, un surco trazado en el presente, para  
intensificar la experiencia de otro modo de ser.*

—Jacques Rancière



## Agradecimientos

A la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio: a la sexta cohorte; a los docentes que incentivan otro modo de pensar; a la comunidad de base y el equipo administrativo por hacer posible los espacios para la imaginación.

A Ana María Sánchez Lesmes por todo el interés y apoyo en este proceso.

A Carolina Quintero, Catalina Mendoza Manuel Rodríguez, Oscar Rincón, Giulia Angeloni, Felipe Betancur, María Rojas, Andrés Jurado y Ana Roa, que potencian los afectos colectivos en todas sus formas posibles y en los espacios más cotidianos, para experimentar otros modos de crear, discutir y compartir.

A las personas que con generosidad en cada encuentro contribuyeron a estas reflexiones: a Nydia Gutiérrez, Carolina Chacón, Paula Mesa, Julián Zapata y Ángela Jiménez; a Alberto Sarcina y al ICANH; a la comunidad Guna de Arquía, las comunidades emberás de Citará, Cuti y Eyákera, a las comunidades de Marriaga y de Santuario en el Darién; a Elena Salazar, Andrea Solano y a la FUGA.

A Sonia Arévalo, Javier Torrado y Rolando Torrado por todo el cariño y el apoyo incondicional.



## Resumen

El presente documento está articulado en tres componentes. El primer apartado responde a un trabajo de orden conceptual que busca reflexionar sobre premisas museológicas críticas que asumen la práctica curatorial como una instancia de enunciación política al confrontar los discursos consensuales constitutivos de las instituciones museales, a partir de algunos proyectos realizados en el Museo de Antioquia. El segundo capítulo corresponde a la memoria de un trabajo colaborativo realizado para el diseño museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién; finalmente el tercer capítulo da cuenta de una práctica realizada con la colección de arte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

**Palabras clave:** Curaduría, museología crítica, subjetivación política, museo de arte, museología social, museo arqueológico e histórico.

## Contenido

	Pág.
Resumen.....	9
Introducción .....	11
<b>1. Trabajo conceptual .....</b>	<b>13</b>
1.1 La dimensión política del museo .....	14
1.2 Escenas de desacuerdo en el Museo de Antioquia .....	24
1.2.1 Remontajes de un archivo: <i>Historias para repensar</i> .....	32
1.2.2 Acción e imaginación colectiva: <i>Polis</i> .....	39
1.2.3 Intermediaciones: <i>Residencias Cundinamarca</i> .....	45
1.3 Conclusiones parciales: reconfiguraciones de lo común.....	54
Referencias.....	58
<b>2. Trabajo Colaborativo .....</b>	<b>61</b>
<i>Diseño museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién - ICANH</i> .....	61
Referencias.....	90
<b>3. Práctica.....</b>	<b>91</b>
Referencias.....	110
<b>Anexos.....</b>	<b>111</b>

## Introducción

El presente documento se estructura en tres capítulos que dan cuenta de Trabajo Final presentado a la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Este trabajo parte de un interés por explorar, desde sus componentes teóricos y prácticos, múltiples formas en que las prácticas curatoriales pueden generar intervenciones críticas en las instituciones museales, desestabilizando los discursos establecidos en torno a sistemas de representación social e imaginarios culturales excluyentes, a través de formas de relacionamiento con la memoria, el territorio y las comunidades que antes no tenían lugar dentro de los modos de percepción canónicos del museo.

En el primer capítulo, correspondiente al *Trabajo conceptual*, llamado “Curadurías críticas para la subjetivación política. Reconfiguraciones de lo común en el Museo de Antioquia”, desarrollo una reflexión teórica sobre la dimensión política del museo, haciendo un reconocimiento de este como un lugar para la enunciación de derechos culturales, la reivindicación ciudadana, y en donde están en juego las inclusiones y exclusiones de subjetividades en el discurso sobre un cuerpo social colectivo. Esto a través de un breve recorrido por algunas referencias de la museología social, la crítica cultural, la teoría estética y la filosofía política, que me han permitido, en esta búsqueda personal dentro del campo de la museología, pensar las potencialidades emancipatorias de las prácticas curatoriales y artísticas. Para este fin, en un segundo apartado, me propongo observar como caso de estudio un museo de tradición histórico-artística como lo es el Museo de Antioquia, y especialmente tres proyectos realizados por el equipo

curatorial entre el 2012 y el 2019, así como las posibilidades que a través de estas experiencias se plantean para abrir espacios que permitan imaginar otro panorama de lo común dentro de las acciones del museo.

Un segundo capítulo comprende la memoria individual del proceso adelantado en el marco del componente *Trabajo colaborativo* con el desarrollo del diseño museológico propuesto para la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién. Para este trabajo, junto a tres colegas también estudiantes de la Maestría y a representantes de comunidades habitantes del Darién chocoano, buscamos repensar las formas de articular, en el espacio de exhibición, otros conocimientos y experiencias que van más allá de los ámbitos disciplinares especializados en arqueología e historia, materializados en un proyecto curatorial y museográfico.

Finalmente el tercer capítulo presenta la memoria resultante de la *Práctica* realizada con la colección de arte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá.

## **1. Trabajo conceptual**

***Curadurías críticas para la subjetivación política.  
Reconfiguraciones de lo común en el Museo de  
Antioquia.***

## 1.1 La dimensión política del museo

En el campo museológico colombiano en el transcurso de los últimos años se han creado numerosos espacios que emprenden procesos de construcción de memoria histórica liderados por colectivos que han trabajado durante décadas, a lo largo del territorio nacional y desde distintos niveles de acción política, reconociendo formas de organización autónomas en donde son los sujetos, los pueblos y las distintas comunidades que han sido históricamente vulneradas, excluidas e invisibilizadas, quienes deciden e intervienen sobre los asuntos que les conciernen, y quienes a través de una amplia producción audiovisual, museográfica, literaria, teatral, entre muchas otras formas de comunicación, confrontan múltiples mecanismos de violencia y trabajan para la construcción social de derechos culturales desde posturas radicalmente democráticas<sup>1</sup>. Estas formas de organización reaccionan no solo ante la opresión socioeconómica, sino también ante la exclusión simbólica producto de la forma en que son representados —mal representados— dentro de los discursos consensuales de organizaciones estatales y sus distintas formas de marginalización y de integración victimizantes, encontrando en el orden de lo simbólico la potencia transformadora de la imaginación colectiva, y en la intervención estética posibilidades para la inscripción de la igualdad; reclaman el reconocimiento de su

---

<sup>1</sup> Es importante resaltar el trabajo de más de treinta lugares e iniciativas de memoria histórica en el país, congregados en la Red Colombiana de Lugares de Memoria, que buscan ser organizaciones igualitarias en lugares comunitarios. Un ejemplo de esto es el Museo Itinerante de la Memoria y la Identidad de los Montes de María (El Mochuelo) que a través de metodologías de investigación etnográfica y artística, y de una estrategia de circulación itinerante inédita, se ha consolidado como una plataforma para la participación ciudadana y la reparación simbólica ante el conflicto armado de la región. Algunas de estas iniciativas encuentran resonancia con corrientes de la museología crítica y la museología social o sociomuseología. Heredera del movimiento de la Nueva Museología, durante la década de los noventa, la museología y la sociología entraron en contacto más estrecho adoptando el nombre de “museología social”; museólogos como Mário Moutinho y Mário Chagas señalan en su práctica una concepción más amplia de la participación comunitaria

capacidad de decidir sobre lo común y de su poder de intervención en la construcción de la memoria y sus efectos políticos. Sin embargo, a pesar de las luchas por la incidencia de organizaciones y movimientos autónomos dentro del conflicto inexorable en el trabajo por la memoria, se siguen invisibilizando grupos poblacionales y sus formas de resistencia, se siguen replicando posturas negacionistas sobre el conflicto armado nacional en los “discursos oficiales” de los principales museos, que siguen fijando fronteras de sentido excluyentes en torno a las identidades regionales y nacionales dentro de estructuras desiguallitarias.

Los museos se han convertido en espacios en donde los poderes discursivos se disputan nuevos marcos historiográficos, en un constante conflicto entre proyectos culturales de opresión y acciones comprometidas bajo el estandarte de la igualdad, que con sus exigencias han buscado poner en cuestión y dislocar las formas dominantes de comunicación y de narración histórica en las construcciones de la memoria. El presente ensayo busca reflexionar sobre las posibilidades que tienen las instituciones museales para la reconfiguración de esos marcos de sentido que se han constituido atávicamente en los discursos hegemónicos, explorando algunos procedimientos curatoriales y artísticos que emergen como estrategias para la producción de otros vínculos y otras relaciones que ponen en tensión las identidades (individuales y colectivas) generadas por las narrativas culturales totalizantes, y que pueden llegar a desestabilizar esas asignaciones identitarias fijas en determinados museos. Para este propósito revisaré parte del trabajo curatorial llevado a cabo en el Museo de Antioquia durante los últimos siete años, por ser un caso significativo para la comprensión de premisas museológicas que asumen la práctica curatorial como una instancia que posibilita la apertura a formas de enunciación crítica que entran en conflicto con los discursos preestablecidos en la institución. Pero antes de aproximarme a la singularidad de estos proyectos en relación a los posibles efectos que pueden generar en el Museo, me detendré en algunas reflexiones sobre el binomio estético-político, desde las que se pueden abordar procesos que buscan la

interferencia de los modos de percepción y regímenes discursivos heredados del colonialismo y de sus declinaciones contemporáneas enquistadas en las instituciones culturales.

\*

En la segunda edición de los *Cadernos Museológicos*, dedicada a la accesibilidad en los museos y publicada por el Instituto Brasileiro de Museus, Mário Chagas y Cláudia Stordino (2012) plantean la dimensión política de la accesibilidad estrechamente relacionada al ejercicio de la ciudadanía. Los autores resaltan el gran desafío que implica la democratización y la participación en la producción de códigos culturales de amplia circulación —la accesibilidad a los medios de producción cultural<sup>2</sup>—, así como la construcción de conocimiento y difusión de contenidos que escapan de los discursos hegemónicos del museo. Esta dimensión política de la accesibilidad insiste en que en el centro de los conflictos fundamentales de la democratización está la discusión por quiénes pueden tener acceso a la elaboración de los discursos y a decidir los contenidos de esos discursos dentro de las instituciones. Es así que este acceso a los bienes culturales no se da de forma natural, son necesarias luchas y confrontaciones renovadas, aseguran los autores, “incluso en sociedades en las que el derecho legal de acceso está garantizado, la transformación de ese derecho en práctica social ciudadana, en una realidad que se experimenta a diario, requiere confrontaciones y confrontaciones sistemáticas. En una palabra: requiere militancia”<sup>3</sup>. La afirmación de este horizonte político en las acciones que se orientan hacia la inscripción de la práctica social ciudadana en espacios

---

<sup>2</sup> Los autores afirman que “para contemplar adecuadamente la pluralidad y diversidad de formas de ser y estar en el mundo, que caracterizan a los ciudadanos, implica la adopción de una visión más amplia del concepto de accesibilidad. En este sentido, podemos pensar en diferentes niveles o posibilidades de acceso, entre los cuales destacamos: 1. Accesibilidad a los códigos culturales; 2. Accesibilidad a los medios de producción cultural; 3. Accesibilidad física; 4. Accesibilidad sensorial; 5. Accesibilidad cognitiva e informativa; y 6. Accesibilidad económica y social”. (Chagas; Stordino, 2012: 7; traducción propia)

<sup>3</sup> *Ibíd.*: 8; traducción propia.

museales, subraya la confianza en la potencia transformadora de la producción simbólica y en las posibilidades emancipatorias de la intermediación con las comunidades para generar espacios críticos.

La comprensión contemporánea del museo como mediador cultural, desde la dimensión de lo comunitario y en consonancia con discursos museológicos críticos, ha sido producto de continuas concienciaciones que desde la década de los setenta del siglo pasado han movilizad el desarrollo de agenciamientos heterogéneos en los museos, que comenzaron a conectar agentes y medios del campo cultural en procesos experimentales al margen de las disciplinas, produciendo redes cooperativas y procesos colaborativos entre las instituciones y el contexto social del que hacen parte. Comenzando la década de los setenta, Duncan Cameron proponía el *Museo Foro* como una “institución de la sociedad” en oposición al Museo Templo que reflejaba el patrimonio burgués y la cultura aristocrática. La función del museo que presentaba se centraba en establecer un espacio de debate que diera la oportunidad a artistas y críticos de producir juntos, de ser oídos, vistos, y de confrontar valores y estructuras institucionales establecidas (Cameron, 1971). Así mismo, en diversos espacios geográficos paralelamente se fue reafirmando la función social del museo, tal es el caso de la “Mesa Redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo” realizada en Santiago de Chile en 1972, organizada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), y el encuentro del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM) de 1984 en Quebec, en donde se hizo un llamado a ampliar los objetivos de la museología a favor de “incidir en el entorno humano y físico” y se destacó la postura de nuevas experiencias en el desarrollo crítico de la ciudadanía a través de la participación e interdisciplinariedad.

Estas constantes aperturas en el campo de la museología han estado advertidamente influenciadas por el impulso de intervenciones que desde el arte buscaban conectar prácticas estéticas con acciones políticas. Desde los años sesenta, en consonancia con un gran momento de rupturas del orden

institucional, político, social, que mostraba nuevos escenarios para la emergencia de actores políticos, muchos artistas buscaron tener un impacto en la esfera pública con acciones y denuncias sobre los mecanismos del campo del arte y sus marcos disciplinares; intervenciones que buscaron también la ocupación de los museos. Para estos objetivos, transformadores a gran escala, fueron muy importantes en Latinoamérica los movimientos artísticos que con su potencia *poético-política* precipitaron un cambio irrevocable en el régimen del arte que, en este contexto, intensificaba la disolución de las fronteras entre práctica artística y militancia en “acciones que tienen lo político como aspecto de su propia poética”<sup>4</sup> (Rolnik, 2010, p. 44). En otras latitudes, dentro del eje Estados Unidos—Europa occidental, se planteó la cuestión crítica en las prácticas de las “generaciones” de artistas de la denominada *crítica institucional*<sup>5</sup>. Para este caso, Andrea Fraser (2005) afirmó que los artistas posteriormente abandonaron la “confrontación” y el “desmantelamiento” de la institución, siendo responsables en potencia de la llamada “institucionalización de la crítica”, asegurando que la actividad crítica no podía existir fuera de la institución pues no tendría ningún efecto sobre esta<sup>6</sup>. Ante esta interpretación, Brian Holmes insistió en la necesidad de ir más allá de esa clausura de los campos socioprofesionales, y redefinir los modos, los medios

---

<sup>4</sup> Prácticas artísticas que se dieron durante las décadas de 1960 y 1970 en América Latina y que reaccionaban, en sus distintos contextos, a las opresiones dictatoriales del siglo XX, como un modo de supervivencia. Suely Rolnik señala esto como un aspecto esencial para diferenciar la “crítica institucional” latinoamericana, en donde la cuestión política “se plantea en las entrañas de la propia poética”, de aquella que se dio en EEUU y Europa occidental, en donde la crítica denunciaba “situaciones exteriores al terreno del arte que en muchas oportunidades aparecen en las obras representadas o ilustradas” (Rolnik, 2010).

<sup>5</sup> Los habitualmente citados como pertenecientes a la “primera generación” de la *crítica institucional*: Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher; y los posteriormente agrupados en la llamada “segunda generación”: Renée Green, Christian Phillip Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser.

<sup>6</sup> “Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, no puede tener efecto alguno sobre él. De manera que, si no hay un afuera para nosotras, ello no se debe a que la institución esté herméticamente cerrada o porque exista como un aparato del ‘mundo totalmente administrado’ o porque haya crecido hasta ser omniabarcadora en su tamaño y alcance. Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotras mismas no podemos salir” (Fraser, 2005).

y los objetivos de una nueva fase de la crítica institucional, enfocada en “los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares” (2007). Para esta reserva crítica, la práctica curatorial tiene un rol principal en lo que Holmes denominó *investigaciones extradisciplinares*:

Se pone en funcionamiento aquí un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja. El término “tropismo” expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré *investigaciones extradisciplinares*.

Los distintos matices, movimientos, transformaciones, que han tenido las acciones estéticas, impulsadas por la potencia política del arte, nos lleva a una comprensión de la práctica curatorial en los museos de arte desde una perspectiva contemporánea —ya no desde la intención exclusiva de la transferencia del conocimiento de los expertos a partir de unos valores fijos sobre las obras de arte, como se consolidó en el museo moderno, ni relacionada a la univocidad de una disciplina<sup>7</sup>— que trabaja para conectar la práctica artística con

---

<sup>7</sup> Sobre la práctica curatorial López Rosas afirma que “se trata de un género de investigación cuya principal finalidad es la construcción de un espacio discursivo, y cuya concreción museográfica dentro el espacio expositivo tiene una intencionalidad comunicativa. Esta intencionalidad, donde el objeto se convierte en una unidad narratológica, como ocurre con claridad en el museo moderno, está fuertemente articulada, como objetivo pedagógico, a una disciplina, a una historia o artes

un campo de experiencia más amplio y en conflicto constante con las distribuciones contingentes del presente en el que se inscribe.

En el entramado de discursos y modos de percepción, siempre conflictivo, que dan forma al museo, las prácticas curatoriales despliegan la posibilidad de generar espacios críticos para la inscripción de otras formas de experiencia, desde esta perspectiva *extradisciplinaria* que señala Holmes, buscando producir otros lugares de enunciación (visibilización, exhibición, aparición) que cuestionen continuamente las lógicas institucionales que privilegian ciertos saberes expertos y que establecen fronteras fijas en torno a la definición de los significados y los sentidos, ensayando para esto otras formas de proximidad e identificación y llegando a involucrar movimientos sociales, asociaciones activistas, grupos universitarios o comunidades diversas en procesos que faciliten el intercambio y cruce de saberes. Tomando distancia de las posturas intelectuales críticas que pretenden develar verdades ocultas para la “gente del común”, y de las prácticas críticas que siguen la lógica binaria adentro/afuera respecto a la institucionalidad, se trata acá más bien de identificar las posibilidades de generar articulaciones heterogéneas en sus fronteras, que es en donde se pueden llegar a dar intervenciones transformativas y movimientos disyuntivos para la emergencia de instancias de enunciación que antes no eran pensables dentro de las lógicas de condicionamiento de los discursos. Esta perspectiva de la dimensión política del museo concierne a la capacidad de generar articulaciones inéditas que reconfiguren los marcos de significación en su dispositivo estético.

Para esta perspectiva han sido muy enriquecedoras algunas premisas derivadas del pensamiento de Jacques Rancière. A partir de sus numerosas contribuciones a las discusiones contemporáneas en torno a la agencia crítica, los procesos de emancipación en distintos ámbitos y las políticas del arte, se abren caminos para abordar experiencias del campo de la museología en las que se plantean la

---

relación entre lo estético y lo político para la emergencia de perspectivas críticas. Las formas de producción de conocimiento y de comunicación que se configuran en el museo son determinadas por significaciones establecidas históricamente en ciertos “repartos de lo sensible” (*partages du sensible*), como llama este autor al sistema de evidencias sensibles producto de regímenes específicos de identificación y de pensamiento, que definen lo que puede tener parte en el *sensorium* común y lo que no (Rancière, 2009). Así, en el espacio del museo, “entendido no como simple edificio sino como forma de división del espacio común y modo específico de visibilidad”<sup>8</sup>, los procesos de subjetivación política pueden actuar en el ensamblaje y desensamblaje de las identidades y de las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada:

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible, Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa. El efecto del museo, del libro o del teatro reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en el contenido de tal o cual obra.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Rancière, 2010, p. 61

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 65

Las posibilidades de la “política del arte”, teniendo en cuenta esta perspectiva rancieriana, tiene como finalidad entonces no la producción (o reparación) de lazos sociales en general —como se pretende abordar en muchas ocasiones el arte participativo<sup>10</sup>— sino la subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas del mercado, por las decisiones de élites culturales y la comunicación mediática. La elaboración que hace el autor en varios de sus textos de la *subjetivación política* como la aparición de una capacidad o instancia de enunciación que no estaba antes, mediante una serie de actos que pueden ser discursivos, gestuales o performativos en un campo de experiencia determinado —el espacio del museo en este caso—, contribuye a la interpretación de la dimensión política del museo desde procesos que proponen abrir un conflicto en la disposición de los espacios y los discursos establecidos, para la manifestación de formas de igualdad en nuevas formas de experiencia. Esto permite pensar procedimientos curatoriales críticos como operaciones *disensuales*, en la medida en que tienen la capacidad de interrumpir discursos con respecto a la representación en un orden de sentido predeterminado (en términos de región, nación, identidad cultural, memoria); de fisurar mediaciones sobre una cierta configuración de la vida colectiva. Estas prácticas se pueden servir de las disposiciones institucionales para formular demandas, buscando abrir escenarios desde los que pueda emerger una instancia de participación ciudadana en procesos de *subjetivación política*, al alterar los escenarios propios, produciendo formas de relacionamiento con potencialidades emancipatorias<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> En lo que respecta al llamado arte participativo, arte relacional, arte de interacción social o arte socialmente comprometido, la crítica e historiadora Claire Bishop realiza un exhaustivo estudio en *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectacularia*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas (2016).

<sup>11</sup> Sobre estas “potencialidades emancipatorias” en términos de subjetivación política, Laura Quintana plantea una perspectiva desde los derechos (a nivel social, cultural, jurídico) y desde *prácticas emancipatorias* que prolongan y multiplican las formas de acción política en las instituciones: “estas prácticas emancipatorias pueden servir de instituciones dadas, como derechos reconocidos, para reclamar derechos no reconocidos que se han ido creando en sus formas de experimentación y para exigir el derecho a intervenir de actores políticos no reconocidos.” (Quintana, 2020, p. 319)

La comprensión que ofrece Rancière del *desacuerdo* como base de una ruptura de la lógica consensual, que permite desensamblar y rearticular el orden de sentido inscrito en la desigualdad social, cultural, desde estrategias que hacen visible —que hacen sensible— en un espacio que es igualmente estético y político, conduce a la pregunta: ¿cómo se pueden dar escenarios de desacuerdo en una institución museal? Las estrategias investigativas y relacionales de la práctica curatorial para este propósito pueden ser muy variadas y responden al contexto específico de cada proyecto que emprende, sin embargo puede haber potencialmente un principio operativo y reflexivo estrechamente relacionado a la implicancia política de la curaduría para la producción de espacios discursivos críticos: un método de experimentación basado en la idea del “dispositivo de *montaje*”, desarrollada por Georges Didi-Huberman, mediante el cual se ensayan formas alternativas de construcción de sentido y articulación política en un reparto (*partage*) expositivo.

La propuesta del “principio de montaje”, entendido como una puesta en relación de elementos heterogéneos que actúa en la escisión de las lógicas de mediación representativa, en movimientos de desensamblaje—reensamblaje (desmontaje—remontaje), se da a partir del pensamiento dialéctico de Walter Benjamin, en donde la realidad “alcanza legibilidad” en la puesta en relación de *imágenes dialécticas* que desmontan su falsa unidad y demuestran un conflicto<sup>12</sup>. Desde esta dialéctica benjaminiana, el conocimiento histórico emerge no mediante una

---

<sup>12</sup> “este ‘alcanzar legibilidad’ constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo a estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre el pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico, peligroso, que subyace a toda lectura”. W. Benjamin, Libro de los pasajes, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero; Madrid: Akal, 2004, p. 465.

simple descripción del pasado, sino de nuestra experiencia presente, ante un archivo de textos, imágenes, acciones, afectos que se nos muestran en el montaje, constituyendo un *punto crítico*. La forma en que se ha abordado el montaje expositivo, desde el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ha abierto un espacio de experimentación a partir de un dispositivo de confrontación que, con sus múltiples relaciones y asociaciones posibles, concreta “una muestra visual y una argumentación, un espacio para el pensamiento” (Didi-Huberman, 2011).

Pensar los procedimientos de la práctica curatorial desde un *principio de montaje* da forma a una *constelación* que posibilita otros modos de imaginación política que no se limita al espacio de exhibición: la práctica curatorial se expande a otros espacios y otros medios que posibilitan la experiencia de ese *punto crítico* en formas de relación alternativas, en prácticas abiertas a la emergencia y la afirmación de conflictos a través de lenguajes que superan las convenciones ya instauradas en las discursividades expositivas.

Me aproximaré, entonces, desde esta comprensión de la dimensión política del museo, a algunos proyectos del Museo de Antioquia, planteados por el área de curaduría entre el 2012 y el 2019, para explorar las potencialidades de práctica curatorial para poner en cuestión los dispositivos y efectos del consensualismo que históricamente se han configurado en la región —constitutivos también del Museo—, ensayando nuevas formas de comprensión y de reconfiguración de los asuntos comunes y de los discursos colectivos.

## **1.2 Escenas de desacuerdo en el Museo de Antioquia**

El Museo de Antioquia es el segundo museo más antiguo del país, con uno de los acervos patrimoniales más reconocidos del departamento antioqueño. Fue fundado en 1881, con el nombre de Museo de Zea, como una iniciativa de la

gobernación de la época para invertir en educación y cultura, adquiriendo colecciones particulares con piezas históricas y arqueológicas<sup>13</sup>. Esta colección histórica fue progresivamente especializándose en arte después de las múltiples donaciones hechas por artistas de la región durante el siglo XX —entre otros Francisco Antonio Cano, Eladio Vélez, Marco Tobón Mejía y Pedro Nel Gómez— y fue custodiada por distintas entidades departamentales hasta su traslado a la sede actual en el antiguo Palacio Municipal de Medellín, un edificio art déco construido en 1937 ubicado en el centro histórico de la ciudad<sup>14</sup>. La inauguración, en octubre del 2000, se dio en medio de un proceso de reestructuración institucional, no solo física, ante la necesidad de ampliar el espacio de exhibición y depósito<sup>15</sup>, también a nivel administrativo y misional, definiendo su carácter histórico y artístico, y su misión pedagógica.

La reapertura del Museo dio inicio al plan de revitalización urbana y recuperación económica llamado “Ciudad Botero”, siendo este artista uno de los impulsores del macroproyecto —al donar más de un centenar de obras a la colección y las veintitrés esculturas que se encuentran en la Plaza Botero— junto con grupos políticos y empresariales de la región. Plan en el que el patrimonio cultural sería

---

<sup>13</sup> Con la gestión de Pedro Justo Berrío, gobernador de Antioquia en ese momento, el museo nació con la adquisición de dos colecciones particulares: la de Manuel Uribe Ángel y la del Coronel Martínez Gómez que reunía retratos de próceres, banderas, armas, monedas de la época, pinturas de mérito y mármoles entre otros documentos históricos y piezas de cerámica sacadas de enterramientos indígenas.

<sup>14</sup>El nombre respondía a un homenaje a Francisco Antonio Zea. La colección del Museo y Biblioteca de Zea estuvo custodiada por varias instituciones, entre esas la Universidad de Antioquia, la Dirección de Instrucción Pública Departamental, la Academia Antioqueña de Historia, la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, hasta 1946, año en que se creó la Sociedad Protectora del Museo, la cual, con apoyo de empresas del sector privado, permitió la ampliación de la colección con donaciones particulares y su autonomía administrativa a cargo de la Comisión de la Sociedad de Mejoras Públicas. En 1955 el Museo se instaló en la Casa de la Moneda del Banco de la República, hoy llamada Casa del Encuentro, en donde funcionó hasta el 2000; en 1977 fue nombrado Museo de Arte de Medellín Francisco Antonio Zea, y posteriormente, en 1983, se propuso el nombre Museo de Antioquia. Actualmente el Museo es una institución privada, con apoyo financiero de entidades públicas —municipales y estatales— y con patrocinios empresariales y particulares; su junta directiva está conformada por una alianza entre grupos de poder político y económico.

<sup>15</sup> La colección actualmente tiene 6.945 piezas entre obras de arte, documentos históricos y objetos arqueológicos. Los dos artistas con mayor presencia en la colección son Fernando Botero y Francisco Antonio Cano; de cada uno el Museo conserva 188 obras.

el principal vehículo para reforzar el sentimiento de identificación de los habitantes con la ciudad, en medio de una sociedad desarticulada que emergía de un acérrimo periodo de violencia y terrorismo vivido durante los años ochenta y noventa. Ciudad Botero buscó cambiar la imagen de Medellín a nivel nacional e internacional e impulsar su desarrollo como ciudad innovadora, siendo el Museo un agente fundamental en el proceso que buscaba la (re)construcción de una identidad colectiva<sup>16</sup>. En consecuencia con este propósito fundacional, durante las dos últimas décadas las actividades del Museo de Antioquia se han enmarcado en un proyecto museológico que se preocupa por la reconfiguración de la historia de violencia de la región, marcada por todas las formas de deterioro social determinadas por el narcotráfico en todo el país (López Rosas, 2013). Lo anterior, de la mano de una serie de iniciativas que ha tenido la sociedad antioqueña, en sus múltiples formas organizativas, para la transformación de la ciudad.

La afirmación de tales relatos identitarios como objetivo expreso de la reinauguración del Museo, supuso la adopción de una serie de discursos conformados históricamente de forma homogénea, teniendo como principal premisa la promoción de un modelo colectivo de futuro, y, como bien afirma Jorge Orlando Melo, “la promoción de la identidad tiende a ser la promoción del folclor, de un tradicionalismo conservador y arcaizante, de orgullos y vanidades locales, de imágenes y productos atractivos para el turismo o el comercio multinacional a los que se les da el nombre elegante de ‘patrimonio cultural’” (2008); tendencia que no fue ajena a la consolidación del discurso identitario del Museo. Esto haría que desde sus inicios y desde su tradición histórico-artística, el Museo fuera una

---

<sup>16</sup> “El gran proyecto cultural que hoy emprende la ciudad con el traslado del Museo de Antioquia y la creación de un espacio público, como será la Plazoleta de las Esculturas que albergará la obra Monumental del Maestro Botero, es el factor determinante de un gran proyecto de Ciudad que nos permitirá el rescate del Centro como lugar de identidad y patrimonio de los ciudadanos, y que servirá de motor para jalonar el desarrollo de la ciudad y su región y para posicionarnos en los niveles nacional e internacional como ‘Medellín Cultura Viva’” texto extraído de un folleto publicitario institucional publicado por el Museo de Antioquia, citado por Ascensión Hernández Martínez en “El efecto Guggenheim-Bilbao en Latinoamérica: *Medellín, Ciudad Botero*, un proyecto cultural para la paz” en *Artigrama*, No. 17, 2002, pp. 149-176.

institución con un significado político, colectivo y público, y un lugar que ha posibilitado escenarios de desacuerdo sobre la memoria y la identidad, teniendo en cuenta que “cuando se plantea de manera colectiva, como memoria histórica o como tradición, como proceso de conformación de la cultura y de búsqueda de las raíces de la identidad, el espacio de la memoria se convierte en un espacio de lucha política.” (Jelin, 2001, p. 99)

Actualmente, dentro de la visión institucional del Museo se definen los principios rectores en los que busca enmarcar sus acciones, siendo estos (i) la revisión crítica de la historia, con énfasis en diversidad, para darle lugar a voces que han sido excluidas, (ii) la revisión crítica de la noción de territorio, (iii) el fomento a la apropiación del arte, (iv) la consolidación de un *Museo contemporáneo* de arte en compromiso constante con el presente, y (v) la conexión vital con su entorno en el centro de Medellín<sup>17</sup>. Para delinear estos propósitos ha tenido un papel significativo la gestión de las directoras del museo desde su reapertura en la sede actual<sup>18</sup>, y para el establecimiento de estas premisas institucionales fue decisivo el periodo en el que la curadora Nydia Gutiérrez<sup>19</sup> ocupó el cargo de directora del Área de Estética y Patrimonio, entre 2012 y 2019. La visión museológica del área de curaduría durante estos años incidió en el replanteamiento de la programación expositiva y de las políticas de colección, desde la perspectiva de una institución que se adecúa constantemente a su contexto histórico y a las comunidades a las que se debe. El equipo curatorial conformado por Gutiérrez junto a la curadora adjunta Carolina Chacón, la arquitecta Paula Mesa y la artista Julián Zapata, asumió una posición crítica ante las formas de representación heredadas de una

---

<sup>17</sup> Estos principios rectores pueden ser consultados en el sitio web del Museo <https://www.museodeantioquia.co/el-museo/#/mision-vision-y-objetivos/>

<sup>18</sup> Pilar Velilla entre 1997 y 2004; Lucía González quien entre el 2005 y el 2011 impulsó en el museo el comienzo de proyectos con resonancia social, y quien propuso y lideró el primer Encuentro Internacional de Arte de Medellín en 2007 (MDE07), uno de los eventos artísticos más importantes de la escena local que se realiza cada cuatro años y del que se han realizado tres ediciones (2007, 2011 y 2015); Ana Piedad Jaramillo entre 2011 y 2016; y desde el 2016, la actual directora, María del Rosario Escobar.

<sup>19</sup> Nydia Gutiérrez Moros es arquitecta, museóloga y autora de la investigación monográfica *El sujeto vulnerable. Nociones psicoanalíticas al tamiz de la obra de Miguel Ángel Rojas* (2011).

tradición colonial —en un entorno cultural que refuerza la desigualdad social y en un campo artístico con una creciente demanda de proyectos museológicos que siguen los designios del mercado del arte—, instaurando como objetivo expreso de su accionar la revisión crítica de la historia y la apropiación social de los acervos patrimoniales y los espacios del museo<sup>20</sup>.

La forma en que el área de curaduría se propuso repensar el Museo como un *museo contemporáneo* de arte, tomó en principio como referencia la gestión que ha desarrollado el actual director del Museo Nacional Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, en las tres instituciones museales en las que ha ocupado este cargo<sup>21</sup>, gestión que Claire Bishop ha descrito como un “modelo”<sup>22</sup> que se inscribe en un pensamiento decolonial —desde la perspectiva de un *sur global*— y en la teoría de los comunes —que busca la producción de nuevos modelos de propiedad colectiva— (2013, p. 43). Repensar esta categoría de “lo contemporáneo”, afirma la historiadora, implica una visión amplia de los mecanismos que sitúan las

---

<sup>20</sup>Haciendo una revisión de las exposiciones que se realizaron en el Museo de Antioquia antes del periodo en mención (2012-2019), se pueden identificar dos proyectos que buscaron revisar de forma crítica la historia regional: *Destierro y reparación* (2008) que se enfocó en reflexionar acerca de las dimensiones e implicaciones materiales y culturales del desplazamiento forzado en el país, e *Interdependencias 2010: una revisión crítica* (2010) con motivo del bicentenario de Independencia nacional. De este último hicieron parte las exposiciones “Colombias 200 años: historias, imágenes y ciudadanías” que revisaba narrativas históricas configuradas en torno al proyecto de nación y “Menos tiempo que lugar” (realizada en el marco de *El arte de la Independencia: ecos contemporáneos* del Goethe-Institut) y se enfocaba en las transformaciones políticas, sociales y culturales a partir de las Independencias en Latinoamérica. Por otro lado, la diferencia entre las iniciativas con enfoque social que emprendía el Museo desde el 2006, lideradas por el área llamada *Museo y Territorio*, y este nuevo momento para el museo con el nuevo equipo curatorial, reside en que las actividades realizadas en el marco de las anteriores propuestas partían de una metodología de participación tomada de las ciencias sociales que se apartaba de los contenidos y medios artísticos, pero sobre todo, que la perspectiva de responsabilidad social no incidía en las políticas de representación y en las formas de exclusión que se continuaban reproduciendo en el Museo.

<sup>21</sup> Borja-Villel fue director de la Fundació Antoni Tàpies entre 1990 y 1998, del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) entre 1998 y 2007; y desde el 2008 hasta la actualidad es director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

<sup>22</sup> Un modelo que Borja-Villel ha llamado “vernáculo”, haciendo referencia a la arquitectura norteamericana: un museo “enlazado a un territorio, a un contexto específico y a una memoria local. Pero lo vernáculo implica una estructura dinámica, nunca fija. Eso requiere plantear la relación del museo con la ciudad de un modo dinámico, una ciudad que comprende tanto la memoria local como las transformaciones globales que la afectan” (Expósito; Borja-Villel, 2015, p. 65).

relaciones del arte entre historias particulares con relevancia global y temporalidades múltiples, alejándose de un sentido presentista de la contemporaneidad, y con un compromiso político muy claro en su práctica museológica. Bishop denomina esta visión como una *contemporaneidad dialéctica* en instituciones con una colección histórica desde la que se sugiere un repensar provocativo sobre el arte contemporáneo en una relación específica con la historia, guiada por un sentido de urgencias políticas y sociales en el presente (*Ibíd.*, p. 27).

Las investigaciones curatoriales buscaron, a través de diálogos críticos, configurar un programa de trabajo comprometido con la participación ciudadana en lo que llamaron una “vocación de contexto”. Para el desarrollo de este plan curatorial fue de gran importancia *Antioquias*, una plataforma conceptual realizada entre 2013 y 2014 con ocasión del Bicentenario de Independencia del departamento, en la que cuestionaron a través de cuatro exposiciones temporales los imaginarios de identidad ligados al territorio antioqueño<sup>23</sup>, revisando los ámbitos y los mecanismos mediante los cuales se han configurado, con el objetivo de reivindicar la diversidad de una cultura regional plural. Con este proyecto exploraron formas de investigación curatorial y estrategias expositivas en las que ponían en diálogo obras de la colección con proyectos de artistas contemporáneos invitados y objetos provenientes de variadas manifestaciones culturales; propusieron residencias artísticas que se realizaron en distintos lugares del territorio departamental; ampliaron el trabajo colaborativo e interdisciplinario con agentes externos al Museo —habitantes de Medellín, comunidades líderes de procesos activistas en la región, comunidades académicas, historiadores, curadores y otras instituciones museológicas—;

---

<sup>23</sup> El historiador Juan Camilo Escobar fue co-curador de la exposición que dio inicio a la Plataforma y su tesis doctoral *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*, publicada en el 2009, fue una de las principales fuentes bibliográficas para la investigación curatorial. En su trabajo, Escobar da cuenta del proceso de formación de dos imaginarios: la llamada “identidad antioqueña”, y el ideal de “progreso y civilización” en la región, así como la construcción de estos a través de la obra de pintores, fotógrafos, poetas, ensayistas, científicos, historiadores y hombres de Estado.

comenzaron a delinear formas experimentales de metodologías de mediación que serían la base de futuros proyectos; y fue la piedra angular para una serie de revisiones de los procedimientos del Museo en relación a sus políticas de representación. Las exposiciones resultantes fueron: *Antioquias. Diversidad e imaginarios de identidad* (12 de junio al 18 de agosto de 2013), que buscó cuestionar la mitología esencialista en torno a la otrora llamada “raza antioqueña”<sup>24</sup> como un imaginario del carácter regional —imaginario que sigue replicando valores excluyentes en la sociedad contemporánea—, y hacer énfasis en la pluralidad del departamento; *Máquinas de vida* (7 al 30 de mayo de 2013), que revisó las constantes estereotípicas en la representación de la mujer en la historia del arte, desde la colección del Museo; *¡Mandinga sea! África en Antioquia* (3 de diciembre de 2013 al 2 de marzo de 2014), que tuvo como objetivo principal visibilizar el legado histórico y cultural africano en la construcción de las múltiples antioqueñidades y suscitar un espacio de debate sobre racismo en la Antioquia contemporánea; y, finalmente, *Contraexpediciones. Más allá de los mapas* (4 de abril al 30 de Junio de 2014), que cuestionó la idea del paisaje y el mapa, entre otros instrumentos de poder, en la representación del territorio y abordó problemáticas ambientales actuales. En estos proyectos no solo se cuestionaron los sistemas de representación y los vacíos epistémicos en la historiografía del arte y en la colección del Museo, un aspecto importante de las propuestas curatoriales fue su relevancia en debates actuales sobre las huellas que han dejado estos sistemas de dominación sobre el territorio y sobre la población, visibilizando sus efectos en los desastres ecológicos y la desigualdad

---

<sup>24</sup> Este término fue usado con frecuencia, partiendo de especulaciones pseudocientíficas, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Escobar destaca la necesidad de analizar la “raza antioqueña” como un imaginario racial de identidad producto de “un conjunto de ideas y de imágenes mentales que se han elaborado por diferentes grupos sociales, en particular por aquellos vinculados con las diversas formas de poder socioeconómico, político y cultural, es decir las élites.” (Escobar, 2013, p. 28)

social. Esto fue causante de incomodidades entre sectores conservadores de la sociedad antioqueña y al interior del Museo<sup>25</sup>.

El desarrollo de estas exposiciones comenzó a perfilar los lineamientos del programa curatorial del Museo en el que se cuestionaron constantemente, entre otros asuntos, ¿cuáles han sido esos cuerpos invisibilizados, estereotipados, no narrados, no representados —mal representados— en los contenidos de la colección y en los imaginarios culturales del departamento?, ¿cómo se pueden confrontar los dispositivos de representación que los han invisibilizado para hacer que sean reconocidos con igualdad, a través de las herramientas y los espacios del museo?, ¿en qué medida se pueden dar transformaciones en los trazados institucionales que den cabida a otros imaginarios y formas de percepción?

Presentaré algunos proyectos enmarcados en el trabajo del equipo de curaduría del Museo durante estos últimos años, principalmente a través de tres casos que considero relevantes en tanto permiten desarrollar reflexiones sobre la práctica curatorial como investigación, proceso y negociación para afrontar los discursos consensuales de una institución.

---

<sup>25</sup> Las opiniones públicas sobre *Antioquias* se pueden consultar en el siguiente sitio web: <https://exposicionantioquias.wordpress.com/antioquias-cafe-y-testimonios/>

### 1.2.1 Remontajes de un archivo: *Historias para repensar*



**Figura 1-1.** Fragmento de la obra que introduce la exposición *Historias para repensar*, titulada *Libres de toda mala raza* (2013) del artista ecuatoriano Tomás Ochoa. Fuente: fotografía propia.

Las salas de exposición permanentes del Museo de Antioquia están divididas por periodos históricos en orden cronológico y eran nombradas, desde su reinauguración y hasta hace pocos años, de acuerdo al periodo al que hacían referencia las obras contenidas: *Sala prehispánica*, *Sala colonial y republicana*, *Siglo XIX y XX*, *Segunda mitad del siglo XX*. Después de las exposiciones de la plataforma *Antioquias*, desde el área de curaduría comenzaron a diseñar la reconfiguración de los espacios expositivos permanentes, con el fin de modificar la linealidad en la forma en que se presentaba la historia artística regional<sup>26</sup>, y

---

<sup>26</sup> Estas salas conservaban aún la narrativa y el montaje hecho para su inauguración en el 2000. Según el historiador Carlos Arturo Fernández —quien hizo parte de la investigación y desarrollo del guión curatorial y museográfico para la reapertura del Museo en el Palacio Municipal—, el análisis acerca de la historia del arte en Antioquia y el diseño del guión para su exhibición “abarcó cuatro etapas: prehispánica, colonial y republicana, de Cano a Botero, y de las Bienales al presente; el resultado más palpable de este trabajo se presenta en la exhibición del Arte en Antioquia durante los siglos XIX y XX, ya inaugurada en el segundo piso del nuevo museo y que es la primera presentación sistemática de la historia artística regional”. Fernández Uribe, Carlos (2001) “El arte como nuevo centro. La donación de Fernando Botero en el Museo de Antioquia” en *Artes. La Revista*, No. 1, vol. 1 (enero - junio 2001), Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, pp. 81-85.

hacer una transición hacia la configuración de espacios críticos a través de los dispositivos expositivos.

El remontaje de la sala *Siglo XIX y XX*, que actualmente exhibe *Historias para repensar. Ampliaciones a los relatos de la historia del arte en Antioquia* (2017), surge de una co-curaduría entre Nydia Gutiérrez y el historiador Juan Camilo Escobar. Los curadores buscaron con esta exposición señalar la manera en que se configura la historia del arte y el patrimonio cultural, que ratifica imaginarios identitarios basados en los valores de quienes tienen derecho a decidir en una sociedad. Así, la propuesta de *Historias para repensar* buscó poner en crisis la narración dada de una sola “Historia del arte antioqueño”, que consistía en la repetición de un canon establecido desde un criterio masculino, blanco, heterosexual y eurocéntrico, basado en los nombres propios de la pintura y la escultura —como géneros normativos—, y que excluía las manifestaciones simbólicas de grupos que no pertenecían a las élites culturales y a ese “modo de ser” antioqueño<sup>27</sup>.

El señalamiento hacia los vacíos epistémicos del relato canónico —que encontraba su correlato en la colección del museo y en sus salas de exhibición permanente— se evidencia en el *remontaje* del espacio expositivo, y es importante resaltar la forma en que se configura este montaje crítico: el cuestionamiento no se hace incluyendo los nombres y las voces olvidadas a la narración existente, se trata de un ensayo visual que hace evidente las fronteras de exclusión e inclusión —de visibilidad e invisibilidad—, en el que las obras de la colección se sacan del universo cerrado de sus autores para situarlas en una trama de relaciones y cuestionamientos mucho más amplias, con el fin de torsionar la forma en que se ha creado un discurso y un modo de pensar la

---

<sup>27</sup> La construcción de discursos identitarios en Antioquia, afirma Escobar, “tenían referentes de carácter absoluto, incuestionables, que aludían a un ‘modo de ser’ compartido, a una ‘sensibilidad colectiva’ correspondida, a un ‘alma’ gemela, a unos ‘orígenes castellanos’, a una ‘cepa pura’, a una ‘estirpe de varones ilustres’, a una ‘gesta heroica’, a una ‘riqueza floreciente’ o a un ‘pueblo cristiano’, entre otros conceptos presentes con frecuencia en el discurso de los hombres de letras, artes y ciencias de Antioquia” (Escobar, 2009, p. 384).

región. El montaje, que configura la gramática del lenguaje expositivo, reflexiona constantemente sobre los propios procedimientos, recursos y condiciones de enunciación del dispositivo de contingencia que da consistencia a la Historia. En el señalamiento de los vacíos y en la inscripción de otros tiempos y lenguajes, se da la posibilidad de hodarar esas configuraciones de sentido establecidas en el dispositivo estético —el expositivo— que puede hacer valer relaciones distintas y conflictivas en el entramado de discursos.

Así, las obras de la colección se presentan enmarcadas en una *constelación* que incluye fotografías, posters de propaganda, revistas, caricaturas, libros, videos, investigaciones históricas y otros documentos<sup>28</sup> que hacen de esta el vehículo para la entender aspectos sociales, políticos y culturales de un periodo bastante amplio, las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Esta contextualización de las obras de arte con una cultura visual local y nacional más amplia, permite pensar la colección como un archivo abierto a múltiples apropiaciones, que puede ser constantemente revisado, cuestionado y puesto en crisis; un archivo que no es reducido a un único sentido sino que puede ser reensayado en montajes alternativos.

En el *remontaje* de esta sala, que anteriormente estaba dedicada a los grandes artistas modernos de Antioquia (Francisco Antonio Cano, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y discípulos), los curadores buscaron responder a la pregunta: ¿en base a qué premisas o regímenes representativos se configuró la colección del Museo? Para esto dividieron el guión curatorial en cuatro ejes: “Profesionalización

---

<sup>28</sup> En la sala, las piezas y los textos curatoriales encuentran interlocución con fragmentos de investigaciones y ensayos históricos relacionados con cada eje curatorial; con fragmentos de novelas como *Grandeza* (1936) de Tomás Carrasquilla; documentos como el *Reglamento de la Escuela de Artes y Oficios del Estado Soberano de Antioquia* publicado por la Imprenta del Estado en 1870 en donde se precisaban los requisitos que debían cumplir los alumnos para tener acceso a la educación artística, o la *Ley 1 de 1952* del Congreso de la República que conmemoraba el cincuentenario de la consagración de la Republica de Colombia al Sagrado Corazón de Jesús con su declaración como fiesta nacional, evidenciando así la tradicional alianza entre políticos conservadores y clero católico, y los efectos del Concordato en el orden social a nivel nacional con el control de las instituciones, especialmente de la educación pública y de la familia.

a la europea”, “Paisaje y territorio”, “La vanguardia como nacionalismo” y “Lo visible y lo invisible en la fotografía”.

Al ingreso de la sala se encuentra un dibujo en gran formato hecho con pólvora sobre lienzo, del artista ecuatoriano Tomás Ochoa, titulado *Libres de toda mala raza* (2013), una apropiación de una fotografía de Benjamín de la Calle de finales del siglo XIX en donde aparecen retratados una mujer mestiza y un hombre negro, retrato sobre el que escribe la frase que da nombre a la obra y que corresponde a una cita textual encontrada en un manual escolar con el que, según el artista, se enseñaba Historia en Antioquia en los años sesenta del siglo pasado (Figura 1-1). La obra de Ochoa, que introduce la exposición, parte de una crítica a la forma en que los propósitos coloniales que configuraron un sentido de región y de nación se proyectaron y legitimaron como fuentes históricas que afirmaban una raza “pura”. El primer eje busca poner en cuestión la “profesionalización” como eufemismo usado para imponer un estilo y un canon artístico como emblema de modernidad. En este eje está expuesta la icónica pintura de Francisco Antonio Cano *Horizontes* (1913), junto a un video en el que la historiadora Emma Araujo de Vallejo expone una mirada crítica a la historia de la colonización antioqueña desde la historia del cuadro<sup>29</sup>.

Las nociones de “Paisaje y territorio” fueron determinantes en la constitución de la colección y son las ideas que se problematizan en el segundo eje, explorando las complejidades que subyacen a estos términos. Varias de las obras contemporáneas expuestas hicieron parte de *Contraexpediciones* (2014), donde ya se había hecho un análisis de los estereotipos regionales, las expediciones históricas, y se revisaron figuras como la de Alexander von Humboldt — autoridades que definieron cómo éramos— para reflexionar sobre una idea de territorio que no era definido por la gente que lo habita. En la sala se encuentran,

---

<sup>29</sup> La producción de este material audiovisual se realizó en el marco de *Antioquias* (2013) para ser expuesto en un espacio llamado “Usos de Horizontes” que mostraba un archivo de relecturas y apropiaciones hechas de la obra de Cano por artistas e historiadores en las últimas décadas.

por ejemplo, una litografía sobre la geografía local hecha por von Humboldt, junto a una obra realizada por Libia Posada de la serie *Estudios para Mapa* (2007), en donde la artista interviene mapas de Colombia señalando la pobreza, la desigualdad o el uso indiscriminado de las minas antipersonales en el país. Otra de las obras comisionadas, *Bibliografía por venir. Estudios sobre la tierra #6* (2016), de la artista Mónica Restrepo, consiste en una instalación con libros, cassetes y revistas, en los que se pueden leer títulos como “Visiones y divisiones en el territorio colombiano: La representación y apropiación de la tierra según el indígena, el campesino, el terrateniente y el empresario” o “Diccionario Bilingüe. Emberá/Inglés/Emberá”, objetos que se muestran desprovistos de contenido, con los que la artista recalca el vacío y la ausencia de otras narrativas sobre el territorio.

“La vanguardia como nacionalismo”<sup>30</sup> parte de una reflexión sobre la forma en que se configuraron los nacionalismos en el contexto cultural latinoamericano durante la segunda década del siglo XX, como una vuelta a la búsqueda local, la defensa de lo mestizo y las tensiones entre “lo propio” y “lo foráneo”. Este movimiento, que se manifestó en Brasil en torno a la *Antropofagia*, en México con el muralismo (en la sala hay una obra de gran formato de Diego Rivera), o en Perú con el grupo *Amauta* liderado por José Carlos Mariátegui, en Antioquia se hizo evidente en las artes plásticas con *pedronelistas* y *eladistas* (corrientes impulsadas por Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez). En esta sala, además de las obras de estos dos artistas, se encuentran pinturas de Carlos Correa, Rafael Sáenz, esculturas de Rodrigo Arenas, y las pocas pinturas realizadas por mujeres que conserva el Museo, pertenecientes a este periodo: obras de Débora Arango,

---

<sup>30</sup> Para este eje curatorial fueron relevantes investigaciones y ensayos históricos como *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia* (2002) de Sofía Arango y Alba Gutiérrez; *Presencia femenina en las artes plásticas de Antioquia en la primera mitad del siglo XX* (2007) de María Cecilia Ríos, investigaciones publicadas por la editorial de la Universidad de Antioquia (Medellín); y *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (2008) de Christian Padilla, publicado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Bogotá), entre otros textos cuyos fragmentos se pueden leer en la sala como correlato de los textos curatoriales.

Jesúsita Vallejo de Mora Vásquez, y Ana Fonnegra de Isaza, con las que dialoga un trabajo comisionado a Catalina Jaramillo.

Finalmente, “Lo visible y lo invisible en la fotografía”, es un eje curado por Juan Camilo Escobar a partir de los fondos fotográficos de la Biblioteca Pública Piloto. En esta sala hay más de quinientas fotografías de ocho artistas de finales del siglo XIX en Medellín: Benjamin de la Calle, Melitón Rodríguez, Horacio Marino Rodríguez—Foto Rodríguez—, Pastor Restrepo, Gonzalo Gaviria, Gonzalo Escovar, Rafael Mesa y Daniel Mesa<sup>31</sup>; condensando un periodo importante para la memoria histórica de la fotografía en Colombia —de 1860 a 1950— que puede ser explorado a través de obras impresas, archivos digitales e información recopilada en otras investigaciones sobre los autores y la historia visual del contexto en el que se da su producción<sup>32</sup>. Los grupos sociales que fueron marginalizados e invisibilizados, que no tuvieron lugar en las representaciones oficiales de la antioqueñidad durante estas décadas —tampoco en la colección del museo—, están acá presentes en el archivo fotográfico: los primeros travestis retratados en Colombia, las poblaciones indígenas y afrodescendientes, las manifestaciones populares en espacios públicos, los sujetos “anónimos” que hacían parte de la cotidianidad de la ciudad. Este acervo es presentado como un documento histórico que muestra la sociedad antioqueña en sus múltiples formas y dinámicas, haciendo énfasis en aspectos económicos, sociales, políticos y culturales de la región.

Un elemento museográfico que llama la atención en la sala son las frases pegadas en las paredes que interpelan al espectador con preguntas sobre las formas de expresión simbólica que fueron invisibilizadas. Ante las limitaciones de la colección para mostrar esas (otras) formas simbólicas —por la misma ausencia

---

<sup>31</sup> Daniel Mesa hay un archivo de fotografías tomadas durante el rodaje de la película *Bajo el sol antioqueño* (1925), un drama romántico costumbrista.

<sup>32</sup> Sobre la obra de Pastor Restrepo, Escobar coordinó una investigación titulada *¡Hágase la luz! Pastor Restrepo Maya. Fotógrafo (1839-1921)* publicada por el Fondo Editorial de la Universidad Eafit en el 2014.

de obras o archivos que puedan representarlas—, la interpelación de estas preguntas actúa desde esos vacíos. Algunas de estas preguntas dicen: “Antes de la influencia europea ¿Qué manifestaciones artísticas había en nuestro territorio? Fiesta, música, carnavales, rituales ¿Son arte? Tejidos y cerámica ¿Son arte o artesanía? ¿Quién lo define?”. Con este recurso no solo se cuestionan los ejercicios de poder que actúan en la conformación del patrimonio cultural, también se pregunta por los regímenes de identificación del arte y de la cultura local. Las preguntas no buscan llenar el vacío, sino actuar desde él, haciendo parte de la escenificación de un conflicto en la sala de exposición.

Desde el título *Historias para repensar*, la reconfiguración del espacio expositivo plantea un repensar las historias —plurales— como construcciones culturales que pueden ser hendidas desde su interior y revisadas constantemente, para poner en evidencia el carácter ficcional en la configuración de las mismas. La puesta en cuestión de un régimen de representación que se ha impuesto como “real” y “dado” cuestiona la ficción dominante —la ficción consensual— evidenciando su construcción material. En los procedimientos que se proponen repensar la historia, socavarla, multiplicarla y señalar críticamente eso determinado como real y dado, está en juego la dislocación de las significaciones y formas de percepción establecidas. El espacio expositivo se propone como un dispositivo abierto a desmontar y remontar constantemente las historias posibles, en una reescritura politizada de la Historia desde otros relacionamientos visuales que hacen valer su heterogeneidad y su inestabilidad.

Este procedimiento curatorial y museográfico, que comenzó con el remontaje de la *Sala prehispánica*, actualmente “Sala de diálogos interculturales” inaugurada con la exposición *El barro tiene voz. De las cerámicas prehispánicas al arte actual* (2013) —curada por Nydia Gutiérrez, la arqueóloga Neyla Castillo y el antropólogo Diego Herrera—, continuó convirtiendo las salas de exhibición permanentes del Museo de Antioquia en artefactos de crítica institucional, así, se *remontó* también la actual “Sala de diálogos decoloniales”, recientemente inaugurada, *La persistencia del dogma* (2019) —anteriormente llamada “Sala

colonial y republicana”—, curada por los historiadores Sol Astrid Giraldo y Jaime Borja.

### 1.2.2 Acción e imaginación colectiva: *Polis*



**Figura 1-2.** Vista de uno de los dispositivos museográficos del eje “El barrio / La ciudad” en *Polis*. *Hacia la reconstrucción política de la ciudad*. Fuente: fotografía propia.

La reinauguración del Museo en su sede actual a finales del 2000, que, como recordaba antes, se dio en el marco del macroproyecto de reestructuración del centro de Medellín llamado *Ciudad Botero*, fue el inicio de un modelo de intervención urbana implementado por la administración municipal de Medellín que generó una significativa transformación en la ciudad. Un proceso que años más tarde sería llamado “urbanismo social”<sup>33</sup>, por el impacto que buscó generar en una urbe que vivía los efectos de problemas sociales estructurales causados

---

<sup>33</sup>Denominado también “modelo Medellín” en 2008 por la Organización de Estados Americanos en su XXXVIII Asamblea General, este proceso fue muy reconocido internacionalmente por la manera en que se integró una política pública al proceso de rehabilitación de zonas urbanas afectadas por la violencia descontrolada en la Medellín estigmatizada de comienzo de siglo.

por la agudización del conflicto armado y el narcotráfico durante las décadas anteriores. Sin embargo, análisis detallados de estas prácticas de urbanismo “social” muestran cómo el modelo fue también una estrategia de *marketing* urbano en el que las instituciones estatales promocionaron una nueva cara de una ciudad innovadora a nivel internacional para atraer turistas e inversionistas, dando la espalda a la informalidad, a la desigualdad y a los asentamientos de personas desplazadas por la violencia que continuaba desbordando el territorio<sup>34</sup>. A contrapelo de un modelo de urbanismo que hace convivir en el discurso a la innovación y al progreso con la más profunda desigualdad, numerosas iniciativas barriales desde los márgenes del poder administrativo comenzaron a desarrollar en Medellín otras formas de reimaginar y reconfigurar el espacio social desde una verdadera participación ciudadana, a partir de las narrativas populares, de las luchas por la vivienda y los testimonios de la migración.

Desde la comprensión de lo urbano como proceso y práctica colectiva, el equipo curatorial del Museo emprendió una investigación sobre la complejidad de sus formas de reconstrucción social. Fruto de este acercamiento al contexto urbano y a la identificación de proyectos alternativos y disidentes de los modelos homogéneos de ciudad, entre el Museo y algunas organizaciones que llevan procesos comunitarios y artísticos en Medellín se dieron colaboraciones que hicieron parte de eventos como el MDE15 *Historias Globales/Prácticas locales* (2015) y de exposiciones como *Piso piloto: Medellín y Barcelona, entre suelo y techo. Una exploración transversal y colectiva para hacer efectivo el derecho a la vivienda y a la ciudad* (24 de junio al 8 de octubre de 2015) y *Zonas grises: matices de la Urbe en la era global* (9 noviembre 2016 al 22 enero 2017).

Estas experiencias fueron muy significativas para llevar a cabo *Polis: hacia la reconstrucción política de la ciudad*, un complejo proyecto expositivo que

---

<sup>34</sup> Ver por ejemplo: Montoya Restrepo, Nataly (2014) “Urbanismo social en Medellín: una aproximación desde la utilización estratégica de los derechos”. Estudios Políticos, No. 45, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, pp. 205–222.

reflexionó en torno a las formas de construir ciudadanía y a la producción del espacio político orientado al bien común en el entorno urbano. La exposición y la programación que la acompañó, curada por Paula Mesa y Nydia Gutiérrez, fue producto de una investigación de varios años, realizada por Mesa y el también arquitecto Felipe Walter, y se mostró en las salas de exposición temporal entre octubre de 2018 y enero de 2019.

El componente expositivo de *Polis* estuvo estructurado en dos partes. Por un lado, “Transacciones para el bien común” agrupó proyectos internacionales que, a partir del urbanismo, la arquitectura, el arte y la acción de comunidades organizadas, proponen nuevas maneras de ocupación de la ciudad y reflejan el carácter global de muchas de las reflexiones que se plantean también en el contexto de Medellín. En una de las salas se encontraban instalaciones retrospectivas de tres proyectos: *JAMAC, Jardim Miriam Arte Clube*<sup>35</sup> (2003-2018) mostraba el proyecto de estampado participativo resultado de una iniciativa de Mónica Nador junto a una asociación cultural en el distrito de Ademar, una favela al sur de São Paulo (Brasil). *From Biggers to Beuys* reunió el desarrollo de veinticinco años de una plataforma comunitaria creada por siete artistas, liderada por Rick Lowe, en el barrio Third Ward en Houston (EE.UU.) con la que a través de prácticas inspiradas en la *escultura social* de Joseph Beuys lograron recuperar el territorio de una comunidad afroamericana amenazado por el desplazamiento y la gentrificación. La tercera retrospectiva, *Estructuras públicas: Rotterdam, Nueva York, Medellín* del estudio de arquitectura holandés ZUS (Zonas Urbanas Sensibles), mostraba un par de proyectos realizados en Rotterdam y Nueva York<sup>36</sup> y una propuesta específica para Medellín. El colectivo expuso *El Museo*

---

<sup>35</sup> Este proyecto dio paso a otras iniciativas de creación de espacios públicos en la comunidad como el Taller de confección y comercialización de estampados, Cinema digital, el Café filosófico, y Radio Poste.

<sup>36</sup> En Rotterdam crearon un prototipo de laboratorio de desarrollo urbano inclusivo en un edificio de oficinas abandonado, desde el que propusieron intervenciones como *The Luchtsingel* (2012-2018) un puente peatonal construido en a través de financiamiento colectivo; para Nueva York concibieron un diseño utópico llamado *House of the Homeless* (2017) que proponía una

*Desnudo*, una utopía que visionaba la extensión del Museo en la parte posterior del edificio actual, replicando de forma espejada su estructura interna — escaleras, columnas, corredores y balcones—, en el que quedaba el espacio museal sin muros, abierto a su contexto inmediato y a la complejidad de las dinámicas económicas y sociales que ahí tienen lugar. En cada contexto en el que se desarrollan estos proyectos, las personas involucradas planteaban intercambios y “transacciones” para la recuperación y la resignificación de un espacio urbano que van más allá de las transacciones económicas.

El segundo eje llamado “El barrio/La ciudad” congregó organizaciones e iniciativas que tienen una incidencia importante en procesos de transformación social y de reapropiación de territorios afectados por las múltiples violencias en Medellín (Figura 1-2). En esta sala se mostró el trabajo de tres colectivos: el laboratorio de teatro comunitario de Nuestra Gente<sup>37</sup>, corporación que desde la década de los ochenta se ha propuesto formar líderes sociales desarrollando el pensamiento político, en procesos de la creación colectiva intergeneracional; las formas de resistencia a través de la siembra de Ecohuertas Nuevos Horizontes del barrio Pinares de Oriente en la comuna ocho, que emprende un grupo de mujeres campesinas víctimas de desplazamiento forzado; y el movimiento hip-hop agrario de Agroarte, que trabaja desde el 2002 con comunidades de la comuna trece en procesos construcción de memoria sobre la violencia histórica de la zona y de resistencia ante las problemáticas actuales. Los tres colectivos reunidos en este eje proponen nuevos imaginarios críticos a partir de prácticas colaborativas que reivindican otras formas de vida y acción colectiva en cada uno de sus contextos.

---

infraestructura pública de 60.000 apartamentos dentro de 155 jardines colectivos, para ofrecer refugio a todas las personas sin hogar de la ciudad.

<sup>37</sup> La práctica de creación colectiva de Nuestra Gente propone con sus acciones la construcción de sujetos políticos y la incidencia en políticas públicas; sus procesos de formación siguen los principios del Teatro del Oprimido de Augusto Boal (una metodología pedagógica basada en la ética y la solidaridad, influenciada por el Teatro Épico de Bertolt Brecht y la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire).

Además de estos dos grandes grupos de proyectos, se presentaron también obras de la colección del Museo, de artistas locales y nacionales como Fredy Serna, Luz Elena Castro, Juan David Henao, Juan Ricardo Mejía y Clemencia Echeverri.

Para “traducir” los procesos comunitarios a un formato expositivo, el equipo de curaduría trabajó con el arquitecto y museógrafo Carlos Betancur para la creación de “una metodología de interpretación” con la que, junto a cada uno de los colectivos, decidieron qué contenidos mostrar y cómo hacerlo; analizaron las problemáticas de la acción comunitaria, la resignificación de lo comunitario como fenómeno global, las espacialidades orgánicas de lo público, las diferentes propuestas de *praxis* como forma de aprendizaje, los medios que usa cada organización como catalizadores de transformación individual y colectiva, y las continuas fricciones y tensiones entre lo formal e informal en la ciudad. Partiendo de la idea de *espacialidad orgánica*, esta metodología propuso el espacio de exposición también como un territorio del que los proyectos se podían apropiar y “transformarlo en lugar para el común”<sup>38</sup>. En el dispositivo de montaje, a través de imágenes de archivo, maquetas, fotografías, infografías, material audiovisual y carteles de teatro, la exposición mostró estrategias, modelos, técnicas y formas de resistencia, denuncia y creación colectivas que se articularon en un escenario que buscó ensayar relaciones de proximidad e intercambios sobre otras formas de hacer ciudad. El complejo entramado en el que dialogaron proyectos artísticos e iniciativas barriales puede ser leído como un archivo de formas de acción e imaginación colectiva para la producción social del espacio urbano.

---

<sup>38</sup> Curaduría y museografía trabajaron junto a la Universidad Pontificia Bolivariana para la elaboración de esta metodología, que plantearon de la siguiente manera: “Documentación: Etapa descriptiva, de recolección de e inventario de la realidad del asentamiento. Diagnóstico: Etapa analítica, de identificación de problemáticas y oportunidades por componente en el barrio. Formulación: Etapa de propuesta, estrategia general de intervención y planes específicos. Anteproyecto: Etapa de desarrollo, diseño y definición de todos los elementos formulados.” (Museo de Antioquia, 2019, p. 46)

El componente pedagógico propuso espacios de laboratorio en los que trabajaron de cerca con grupos universitarios<sup>39</sup>. Por su parte el componente académico, llamado *Diálogos al centro*, consistió en una serie de encuentros, conversatorios y conferencias en los que se abordaron perspectivas multidisciplinares sobre lo urbano<sup>40</sup>.

Este proyecto reiteró en sus componentes el compromiso de atender a las necesidades de las comunidades para las que trabaja, y, como afirma Gutiérrez,

los problemas de la ciudad no solo demandan un lugar en el museo de arte, sino que plantean el reto de responder a la pregunta por lo que ha de cambiar en su interior, por el modo como el museo debe dejarse afectar y transformarse para entenderlos como debe ser.<sup>41</sup>

La exigencia del pensamiento situado en el Museo para operar críticamente en la realidad social de la ciudad, reclama también una torsión en su pensar. Abordar la inscripción de nuevas formas de imaginación política dentro de las distribuciones (repartos) excluyentes de los modelos neoliberales de ciudad, permite pensar también otros trazados institucionales para el Museo, acogiendo otros flujos de subjetividad.

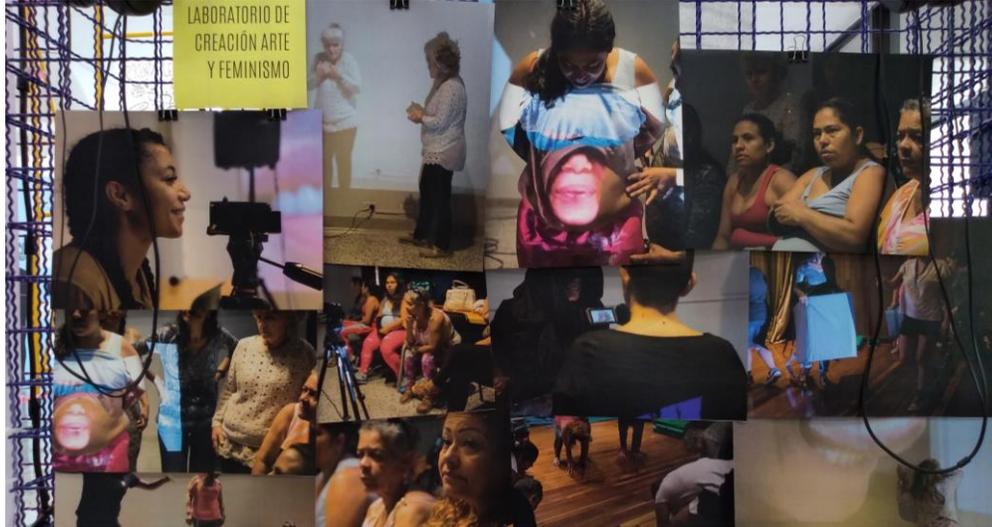
---

<sup>39</sup> Un grupo de investigación perteneciente a La Escuela de Habitación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, sede Medellín, y *Urbam* el Centro de Estudios Urbanos y Ambientales de la EAFIT.

<sup>40</sup> Dos seminarios inauguraron la exposición: “La reconstrucción el barrio” en el que participaron Rick Lowe de *Project Row Houses*, Susan Rogers y Jorge Blandón de *Nuestra Gente*; y “La práctica ampliada” al que fueron invitados Felipe Walter quién había hecho parte de la investigación de *Polis*, Jorge Caraballo creador de *Radio Ambulante* y Alejandro Echeverri director de *Urbam*. Y para el cierre del proyecto, en “Mirar un organismo complejo: la ciudad”, en un tercer seminario con un enfoque más teórico, estuvieron Suely Rolnik (Brasil), Paulo Tavares (Brasil), Fabiola López Durán (Venezuela) y Kristian Koreman (Holanda).

<sup>41</sup> Museo de Antioquia, 2019, p. 8.

### 1.2.3 Intermediaciones: *Residencias Cundinamarca*



**Figura 1-3.** Documentación del laboratorio de creación *Arte y feminismo* durante la residencia de Nadia Granados con Las Guerreras del Centro, exhibido en la exposición retrospectiva de Residencias Cundinamarca. Fuente: fotografía propia.

*Dos exquisiteces de Medellín unidas en una visita guiada... No puedes perderte este viaje por una selección de obras del artista Fernando Botero, acompañados por las encantadoras Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn, auténticas chicas paisas.* Esta irónica invitación que hacía el Museo a los habitantes y turistas de la ciudad para recorrer parte de la colección, todos los lunes y sábados, durante el Encuentro Internacional de Arte de Medellín realizado en el 2015 (MDE15), era parte del proyecto realizado por la artista española Nuria Güell, quien después de indagar a profundidad sobre la explotación sexual infantil dentro del creciente negocio del turismo sexual en Medellín, presentó *La feria de las flores*. Las visitas guiadas fueron elaboradas por cuatro jóvenes adolescentes, quienes hicieron una interpretación de seis obras de Botero en donde estaban representadas escenas de prostitución, obras como *Rosita* (1973) o *La casa de Amanda Ramírez* (1988). Desde sus propias experiencias de vida, vidas que han padecido este modo de

esclavitud contemporánea<sup>42</sup>, la complejidad del relato buscó ponerse de manifiesto no para reconstruir los hechos de sus vivencias, sino para hacer evidente de forma conflictiva la denuncia de un problema. En ese cambio de discurso sobre las pinturas, se da un desplazamiento en el abordaje de las imágenes y de los testimonios, que es también una ruptura de un esquema continuo entre la intención de un artista y la recepción de la obra por un público. Otro abordaje de estas obras contribuye a pensar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable. En las visitas guiadas de *La feria de las flores*, los cuerpos atravesados por la violencia deciden dar poder a su voz para manifestar lo sucedido en otros modos de inteligibilidad, así, dentro del dispositivo de visibilidad —el expositivo— se abre un espacio para la reinterpretación desde el sentido de lo vivido.

Algunos proyectos invitados al MDE15 desarrollaron prácticas de experimentación con las imágenes, los gestos, las palabras y los afectos, apropiándose de las obras y contenidos de la colección para señalar problemáticas sociales del contexto local, esto significó un cambio de percepción sobre las formas de mediación en el museo. Los artistas e investigadores Fernando Escobar y María Buenaventura, quienes estuvieron a cargo de diseñar y coordinar el laboratorio de mediación, junto a Carolina Chacón y Jaqueline Quintero —encargada de coordinar los procesos comunitarios en el museo—, comenzaron a pensar en estrategias vinculadas a comunidades específicas. Entre estas acciones también se dieron las intervenciones que la antropóloga y activista Lilith Natasha Border Line realizó en la instalación *Línea de vida* del Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano, que consistió en

---

<sup>42</sup> Este trabajo se hizo en colaboración con el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) y varias organizaciones de derechos humanos, con el apoyo de profesionales en psicología y después de una serie de conversaciones con las participantes, adolescentes quienes tenían 13, 15, 16 y 18 años en ese momento, víctimas de explotación sexual que habitaban en casas del ICBF después de haber pasado por un proceso jurídico en el que le quitaban la custodia de las menores a los padres acusados de permitir la explotación.

performances y conversatorios que visibilizaban la historia política de sujetos transgénero en Colombia y Perú.

Las experiencias de mediación del MDE15 comenzaron a delinear metodologías que se explorarían de ahí en adelante para hacer que las intermediaciones del Museo en su contexto fueran junto a *comunidades experimentales*<sup>43</sup>, y que hicieran parte de un programa continuo. Estas acciones más adelante fueron la base de prácticas que hacen parte del macroproyecto *Museo 360°*, una iniciativa que desde el 2016 planteó abrir los espacios y puertas del Museo colindantes con la carrera Cundinamarca, la avenida De Greiff y la calle Calibío —que anteriormente estaban cerrados por el estigma de esta parte del centro de Medellín como zona peligrosa—. Pero la apertura iba más allá de los espacios físicos, los procesos que actualmente hacen parte de este macroproyecto han buscado un acercamiento real a las complejidades sociales de los habitantes del entorno del Museo y de la ciudad<sup>44</sup>. Me detendré brevemente en algunas de las experiencias que, con la curaduría de Carolina Chacón, han hecho parte del programa de colaboración entre artistas y comunidades del centro de Medellín, *Residencias Cundinamarca*.

La primera es una residencia artística realizada en marzo de 2017 por la *performer* Nadia Granados, quien trabajó durante cuatro semanas con ocho mujeres que realizan trabajo sexual en el entorno del museo. Como resultado de

---

<sup>43</sup> El término fue acuñado por el filósofo argentino Reinaldo Ladagga para referirse a los grupos que se conformaban en torno a prácticas que comenzaron a desarrollarse desde la década de los noventa, basados en procesos abiertos y cooperativos.

<sup>44</sup> Entre los proyectos que hacen parte de Museo 360° están: *La consentida*, en donde una obra de la colección es elegida por una comunidad específica y se pone en diálogo con otros archivos —del museo o externos— para ser expuesta en la Sala Cundinamarca; *Residencias Cundinamarca* que parte de metodologías pedagógicas y artísticas para realizar proyectos de creación colectiva entre artistas y vecinos del museo, y tiene como objetivo la creación de ecologías culturales y procesos cooperativos; *Diálogos con sentido*, una iniciativa dirigida a jóvenes habitantes del entorno inmediato del museo que tiene como objetivo ser tanto educativo como artístico y estimular el autoreconocimiento de los participantes como sujetos políticos; *Vive la Plaza*, un programa de acciones y activaciones con colectivos artísticos invitados que busca generar nuevas formas de convivencia en la Plaza Botero; y *Patio Sonoro* que centra sus propuestas en la producción y difusión de música local.

ejercicios corporales y dramáticos, y de conversaciones sobre sus historias personales, el colectivo conformado *ad hoc* se presentó como Las Guerreras del Centro en un *cabaret performance* llamado “Nadie sabe quién soy yo”. La obra, compuesta por trece escenas, buscó desestabilizar los imaginarios y la estigmatización que recae sobre las mujeres trabajadoras sexuales, abordando temas en torno a la prostitución, las múltiples violencias de género y la pornografía, apropiándose de referentes de la historia del arte y teoría feminista<sup>45</sup> (Figura 1-3).

En el trabajo de Las Guerreras hay una apertura reflexiva del espacio y de las formas de relacionalidad que habitan, una exploración del cuerpo y sus capacidades, en donde se expone al mismo tiempo vulnerable y emancipatorio. El cabaret fue presentado periódicamente como parte de la programación de la exposición *89 noches* (17 de mayo al 27 de agosto de 2017), curada por Carolina Chacón y Stephanie Noach (Holanda). Esta curaduría reunía obras de artistas contemporáneos nacionales e internacionales que exploraban la relación entre sexualidad y oscuridad, desde una perspectiva decolonial. Los procesos artísticos de esta exposición abrieron otros espacios en el Museo que ahora hacen parte de Museo 360°: *Vitrinas* y *La esquina*, en principio llamada “La esquina del movimiento”. Después de la residencia con Nadia Granados, Las Guerreras se organizaron como una corporación dedicada al teatro experimental y continuaron gestionando la presentación de su cabaret en varios teatros del país; también han creado, desde la corporación, otras iniciativas que buscan visibilizar y dignificar la vida de otras mujeres, a través del baile, la poesía, la actuación, la marroquinería y tejeduría.

*La esquina*, ubicada entre la carrera Cundinamarca y la calle Calibío, antes funcionaba como depósito del Museo y las puertas externas estaban

---

<sup>45</sup> Entre las obras adaptadas estaba: un fragmento de “Tenientas corruptas” *Teoría King Kong* (2009) de Virgine Despentes; el video performance *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* (1975) de Marina Abramovic; *Cut Piece* (1965), un performance de Yoko Ono; y *La República* (1957), pintura de Débora Arango.

permanentemente cerradas. La esquina comenzó funcionando como un bar que se abría en horarios extendidos —de seis a diez de la noche—, en donde coincidían trabajadores del museo, artistas, comunidades transgénero, curadores externos, habitantes de la zona, amigas de las Guerreras, todos alrededor de proyectos que cuestionaban el rechazo a la diferencia, la construcción de corporalidades diversas y el potencial de la fiesta dentro de las discusiones sobre lo político<sup>46</sup>. Después de *89 Noches*, la programación de *la Esquina* estuvo a cargo de Julián Zapata, quien propuso crear una convocatoria que invitaba a la formulación de propuestas *in situ* en el espacio; se convirtió en un proyecto con una postura radical respecto a asuntos de género e identidades sexuales que perturban toda idea de binarismo. Entre los criterios tenidos en cuenta para la invitación a artistas o la selección de los proyectos por convocatoria, estaba la atención a procesos colectivos y participativos, la exploración de “nuevas formas de producción de conocimiento” y los lazos que se pudieran establecer con “otras esferas del pensamiento”<sup>47</sup>. Con *La Esquina*, el Museo se convirtió en un bar y abrió un espacio para la reapropiación del espacio público que supuso la asunción de este como *valor de uso*, como espacio de debate, como lugar de goce. Un espacio en el que cualquiera podía intervenir haciendo parte de prácticas desestabilizadoras para imaginar nuevas formas de comunidad.

En mayo del 2018 a partir de la residencia artística de María Buenaventura llamada *Biblioteca de plantas. Viva y permanente*, se creó una huerta colectiva en el parqueadero del Museo. Fue un trabajo realizado junto a la historiadora Cristina Sandoval, integrante de la Red de Huerteros de Medellín (RHM); AKA, integrante del movimiento de hip-hop agrario *Agroarte*; y habitantes del entorno del museo

---

<sup>46</sup> Entre las activaciones de la esquina estuvieron, por ejemplo: una noche a cargo de House of Tupamaras, un colectivo que se autodenomina “guerrilla marica” y tiene como manifiesto el baile, explora la fiesta como lugar de construcción de conocimiento y reunión entre diferentes grupos; *La Nocturna*, el “performance discursivo” de Erika Florez, “conferencias bailables” sobre la salsa romántica caleña y su relación con el narcotráfico en la región.

<sup>47</sup> Estos son lineamientos explícitos en la convocatoria de La Esquina [http://www.museodeantioquia.co/sitio/wp-content/uploads/2018/09/esquina\\_convocatoria\\_2018.pdf](http://www.museodeantioquia.co/sitio/wp-content/uploads/2018/09/esquina_convocatoria_2018.pdf)

que participaron en otras residencias, como los fotógrafos de la Plaza Botero y algunas Guerreras. Esta acción propuso con los participantes sembrar mientras recordaban sus pasados rurales y campesinos, así como sus historias y saberes alrededor de la siembra. A partir de esta experiencia se realizó posteriormente la *Biblioteca de saberes vivos*, una segunda huerta en el espacio público de la calle Calibío. Actualmente las dos huertas son espacios compartidos y sostenidos con el Grupo de huerteras del centro y los vecinos del Museo. Las memorias, recetas e historias fueron registradas y consignadas en esta *biblioteca de saberes vivos*, en la que los participantes, en palabras de Cristina Sandoval,

Nos hablaron de casas sin ventanas, de la vida en la calle, de estrategias para hacer frente a la epilepsia, nos hablaron sin hablar de cómo se vive cuando se huye del propio país. Entrevimos muchos primeros párrafos de historias que se quedaron en suspenso, todos anclados a la posibilidad de compartir un terreno común: un pedacito de tierra en donde sembrar en medio de la ciudad.<sup>48</sup>

Las huertas —las bibliotecas de plantas— se propusieron como un archivo abierto a múltiples intervenciones; un banco de conocimientos comunes que podían ser sembrados, leídos, citados y resembrados; un espacio en medio de la ciudad que facilitó el cruce de saberes en torno a la agroecología, la seguridad alimentaria, el territorio y los efectos del desplazamiento forzado. Los lectores encuentran en esta biblioteca de saberes, relatos que exponen recetas para curar las heridas de la violencia y el olvido.

Por último, me referiré a *Un caso de reparación y acciones antirracistas*, proyecto propuesto por la artista Liliana Angulo para *Residencias*<sup>49</sup>. Entre febrero y marzo

---

<sup>48</sup> *Archivo de saberes comunes* (2019), un archivo transversal a todas las residencias que tiene como objetivo reunir parte del conocimiento y los afectos compartidos en cada uno de los procesos.

<sup>49</sup> La artista fue invitada por Carolina Chacón para dar continuidad a un proceso que ya había iniciado en el MDE15, llamado *Un caso de reparación. Un proyecto de revisión histórica y humanidades digitales* (2015). Angulo también había desarrollado una metodología de trabajo

---

del 2019, la artista desarrolló un laboratorio de etnoeducación junto a organizaciones como la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural (Carabantú) que hace parte del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas (Kambiri) entre otras comunidades afroantioqueñas, investigadores y activistas invitados, con el objetivo de indagar y generar un espacio de debate sobre la presencia histórica de la población afrodescendiente en Antioquia y sus formas de representación. Este trabajo derivó en una curaduría colectiva, una programación académica y cinematográfica, así como una sucesión de acciones en los distintos espacios del museo, en lo que llamaron *Agenda Antirracista*<sup>50</sup>. La exposición resultado de este proceso buscó revisar críticamente las prácticas de poder asociadas a los archivos, las colecciones y los repositorios de memoria, para esto exhibieron piezas de la colección del Museo<sup>51</sup> y parte del archivo de Arnobia Foronda Tobón, lideresa del Consejo Comunitario de la vereda San Andrés, en Girardota, Antioquia. Esta exposición se montó en la Sala Cundinamarca, eligiendo la obra “Familia negra” (1958) del artista afroantioqueño Rodrigo Barrientos como *La Consentida* de esa ocasión. Para la elaboración del guión curatorial y museográfico, conformaron un comité curatorial con los participantes del

---

colectivo similar en otros proyectos, como el Encuentro de Artistas y Agentes Culturales Afrodescendientes – Imaginación Radical Afro (I.R.A.) llevado a cabo en varios espacios de Bogotá en el 2016.

<sup>50</sup> La agenda académica tuvo una programación con artistas, activistas e investigadores invitados a los paneles “Estéticas afro: decolonizar las prácticas artísticas, culturales y patrimoniales afro”, “Organizaciones movimiento social Afro, etnoeducación y activismo urbano. Centros de documentación, museos comunitarios y archivos” y “Afrontar, reconstruir, reparar y sanar. El silencio de los museos y los archivos sobre los cuerpos negros”. En *la esquina* tuvieron lugar actividades como un encuentro sobre masculinidades afro y racismo; una noche en la que se compartieron experiencias de mujeres afrocolombianas en Antioquia con una muestra gastronómica junto al Grupo de Cantadoras de Música Ancestral Orula; y un *pitch* de proyectos de artistas y gestores afrodescendientes. En la emisora Latina Estéreo (100.9 FM en Medellín) se emitió una programación de canciones y conversaciones sobre masculinidades afro y racismo. En la Plaza Botero tuvo lugar un cine foro como espacio de reflexión alrededor de las jerarquías raciales, con parte del fondo cinematográfico de Carabantú y el apoyo del Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia (Wi Da Monikongo).

<sup>51</sup> Dentro de los objetos pertenecientes a la colección del Museo que pudieran dar cuenta de la historia del pueblo negro en Antioquia solo encontraron un documento de compra-venta de un hombre esclavizado llamado Calisto y la pintura de Rodrigo Barrientos.

laboratorio<sup>52</sup>, quienes visitaron la pinacoteca y las áreas de conservación y restauración del museo para revisar las piezas y conocer los procedimientos relacionados a ellas. Entre las actividades del laboratorio también hicieron un taller de mediación que hacía énfasis en etnoeducación afro con el equipo de mediación del Museo y realizaron visitas a la “Sala colonial y republicana” antes de su remontaje, junto a Sol Astrid Giraldo, curadora de la exposición que inauguró la actual “Sala de diálogos decoloniales”.

A través de esta residencia, organizaciones que luchan autónomamente, desde distintos frentes por los derechos de comunidades negras, en proyectos de construcción política y cultural, usaron el archivo —la colección— del Museo, en contacto con sus propios archivos, para confrontar de forma crítica una identidad asignada. Las discusiones que se dieron en el Laboratorio, alrededor de la identidad y la presencia afrodiaspórica transnacional, la tradición del pensamiento libertario de las gentes negras, las luchas y reivindicaciones del Pueblo Negro, la perspectiva antirracista y la crítica institucional, así como los bailes, las muestras gastronómicas y los afectos inscritos en esos lugares de encuentro, constituyeron modos de contar y comunicar las Historias, que no se reducen al archivo de imágenes o al archivo escrito, que apelan a archivos corporales y otros modos de expresión.

Estos proyectos, como lo he señalado anteriormente, tienen un carácter experimental en las formas de relacionamiento entre los sujetos involucrados y en las estrategias que usan para interpelar el Museo desde prácticas artísticas contemporáneas: el área de curaduría pone a disposición las herramientas,

---

<sup>52</sup> Las personas que conformaron el equipo del laboratorio hacen parte de organizaciones como la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas - Kambirí; el Consejo Comunitario de la Vereda de San Andrés (Girardota); el colectivo *Vamos pa'l Otro lado*, Memorias, Saberes y Ancestralidad de San Andrés (Girardota); el Movimiento Nacional por los Derechos Humanos de las Comunidades Afrocolombianas - Movimiento Cimarrón; la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural - Carabantú; el colectivo Flor de Milho Quilombo de Artes (Brasil); la Red de multiplicadores para la prevención del racismo, la discriminación y la xenofobia; y el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales Afrocolombianas.

espacios y la colección del museo, y las propuestas se elaboran en constante negociación con los artistas, las comunidades y las organizaciones. En los resquicios temporales que abren estos proyectos en la institución, dejan vislumbrar el museo como un dispositivo experimental de producción colaborativa.

Algunas de las prácticas artísticas que han hecho parte de las Residencias se despliegan como “acciones investigativas”, o que ensayan otras formas de “producción de conocimiento”, e indudablemente muchas de estas experiencias han aportado contenidos críticos que han sido relevantes para una concepción contemporánea de la idea de patrimonio en el Museo. Esto nos conduce de nuevo a la pregunta sobre los efectos —alteraciones— e inscripciones que estas prácticas pueden generar en la institución: ¿qué aprende y conserva el Museo de los procesos colaborativos y comunitarios?, ¿cómo se ven modificadas las políticas de coleccionismo dentro de la institución?

De estos procesos solo quedaban algunos registros de las exposiciones temporales realizadas dentro de la programación de *La consentida* en el *software* de gestión de colecciones del Museo. Debido a esto, a mediados del 2018, Carolina Chacón propuso un proyecto de documentación para las *Residencias Cundinamarca*, en colaboración con la curadora mexicana Sofía Carrillo<sup>53</sup>. Este proyecto implicó en primer lugar hacer un diagnóstico del Museo para evidenciar aquello que no funcionaba en las dinámicas de comunicación entre las áreas de curaduría, pedagogía, conservación, administración, jurídica y comunicaciones, para la posterior formulación de un formato de seguimiento a las Residencias.

En estas experiencias de las *Residencias* y *La esquina*, el espacio del Museo quedó en el entremedio, entre museo, cabaret, bar, huerta y quilombo; ensayó otras formas de inscripción de prácticas que repiensen el estatuto de la imagen y

---

<sup>53</sup>En su trabajo, Carrillo se ha dedicado al análisis de las prácticas de archivo en el ámbito del arte contemporáneo no objetual, el arte conceptual y las estrategias de archivo y registro de propuestas con comunidades específicas.

la colección, desde la construcción de otros archivos y formas de contramemoria. Estos espacios y estrategias de manifestación, actúan como intervenciones estéticas que pueden generar efectos igualmente variados en la institución, efectos de redefinición o desidentificación de las identidades; de inscripción de otros modos de relacionamiento y de otras formas de circulación de la información; de intermediación, que puede producir *intervalos* para la construcción colectiva de lo común. En los intervalos tienen cabida los sujetos excluidos del discurso consensual, los excluidos históricamente de la capacidad para producir un relato de memoria regional o un cuerpo social; tienen cabida los imaginarios de lo campesino, lo afro, lo indígena, lo erótico, las sexualidades diversas en todos sus cuerpos inéditos.

### **1.3 Conclusiones parciales: reconfiguraciones de lo común**

A partir de los tres casos brevemente expuestos se evidencian algunos procedimientos que han buscado, desde un museo de arte, cuestionar la historia del arte, los sistemas de representación social y las formas en que se configuran las instituciones artísticas y sus colecciones; ensayar mecanismos de colaboración para entablar diálogos críticos en torno a la producción social del espacio urbano; generar espacios para la enunciación de sujetos que han sido históricamente invisibilizados en los discursos hegemónicos; rechazar los esencialismos de la identidad; y un largo etcétera de asuntos y problemáticas que el equipo de curaduría del Museo de Antioquia, durante los últimos años, buscó abordar para explorar la construcción cultural de la subjetividad desde una perspectiva crítica.

Para este propósito, las estrategias curatoriales fueron igualmente muy variadas, sin embargo resalté y definí, a partir de estos casos, tres gestos de experimentación e intervención que tienen como fin común desestabilizar el

Museo y sus mecanismos simbólicos y culturales que condicionan los modos de percepción y comprensión de las relaciones sociales: (i) los *remontajes* como puesta en tensión de historias múltiples, en donde se inscriben otras temporalidades y otros medios, que manifiestan un conflicto en torno a las lógicas de representación homogéneas, abriendo una disyunción para poner en tela de juicio los imaginarios identitarios y las distribuciones que determinan lo visible y lo invisible en un espacio discursivo; (ii) las formas de acción colectiva en los procesos curatoriales y museográficos como dinamizadoras de la imaginación crítica; y (iii) la intermediación, para la creación de espacios en donde agentes, artistas, comunidades diversas, colectivos activistas, movimientos sociales e investigadores, agujereen, *hackeen* y creen intervalos en el museo. La insistencia en identificar las estrategias curatoriales críticas como prácticas experimentales se debe principalmente a que un proceso que busca la reconfiguración de nuevas formas de subjetivación no podría seguir modelos de eficacia establecidos previamente.

Este carácter experimental se puede desplegar teniendo conciencia de las necesidades y asuntos del contexto en el que se sitúa —del territorio y quiénes lo habitan—, en un proceso abierto al constante cambio para crear lazos de sociabilidad en donde no la había, en otros modos de subjetivación. Un proceso interminable para un museo, que implica una revisión y configuración constante de sus modos de hacer y relacionarse con otros, pues la confrontación de la desigualdad no deja de contradecir continuamente las distribuciones sociales consensuales que se renuevan cada tanto en múltiples formas sujetantes. Por esto, las condiciones institucionales que permitirían la inscripción de la igualdad en un museo, para una reconfiguración “democrática” de lo común, serían condiciones expuestas a la afectación continua de las fronteras de lo que ellas mismas han establecido entorno a lo como “común”; a la intervención, dislocación, constante de sus marcos de comprensión en espacios en los que se discutan los intereses colectivos, y su problematización con la inscripción de otros lenguajes que reivindiquen otros modos de reconocimiento de esos intereses. La

apertura del museo a quienes no tienen lugar dentro las distribuciones fijadas por lógicas consensuales —quienes no han sido incluidos en el discurso de identidad, quienes han sido incluidos desde formulaciones racializantes, victimizantes, o en identidades asignadas desde prejuicios y estereotipos—, debe partir del reconocimiento de la singularidad histórica de cada sujeto o comunidad y exigir la reconfiguración de esa distribución, no para incluir identidades previamente establecidas, sino para la alteración de estas.

Más allá de la “formación” de ciudadanos críticos, el museo tiene la capacidad de poner a disposición de la ciudadanía crítica sus espacios y herramientas para la confrontación de dinámicas dominantes y normativas en una sociedad sumida en la desigualdad y el estigma social. Entre los procedimientos curatoriales se enmarcan posibilidades de fracturar esas dinámicas, abriendo intervalos en los que puede tener lugar lo imprevisto, el diálogo y el intento de transformación de cada una de las partes que entran en contacto en investigaciones extradisciplinarias: el museo, las organizaciones y los sujetos.

La dimensión investigativa de cada proyecto referido fue fundamental respecto a la concepción del programa de curaduría del Museo de Antioquia en su conjunto. Cada uno de los casos escogidos tiene un momento de investigación centralmente importante: *Historias para repensar* tiene un antecedente en la plataforma *Antioquias*; *Polis* se configuró a partir de una investigación prolongada acerca de las formas de hacer “ciudad” y el intento de reimaginar prácticas de urbanismo desde lo social y desde el arte; y en *Residencias Cundinamarca*, los espacios de intercambio intersubjetivo que emergen, han enriquecido, orientado y discutido críticamente el programa curatorial en sí. En este sentido los proyectos son interdependientes y acumulan experiencias que permiten el desarrollo crítico de los próximos proyectos y de la propia institución. Sin embargo hay que revisar la forma en que se construye memoria institucional desde las reflexiones prácticas: en el Museo de Antioquia, más allá de los textos escritos para la edición de catálogos de algunas exposiciones, folletos, piezas divulgativas o notas de prensa de las actividades, o para los informes de gestión y reportes a

patrocinadores, no existen, hasta la fecha, iniciativas de investigación histórica sobre su proyecto museológico, o sistematización de sus procesos —a excepción del proyecto de documentación ya mencionado de las Residencias Cundinamarca—, ni espacios de discusión que permitan una visión crítica sobre su propia trayectoria, es decir, no hay una verdadera institucionalización de estas prácticas. En consecuencia, cuando los trabajadores que han hecho parte de los proyectos —que leen sus propias acciones como un ejercicio crítico—, cierran su etapa en el Museo, no queda un archivo documental de sus actividades y sus memorias corren el riesgo de desvanecerse. La creación de un programa o espacio continuo de investigación, documentación y debate que involucre igualmente a investigadores, artistas, activistas, centros populares y cátedras autónomas, serían de gran importancia no solo para la reflexión sobre las prácticas y la gestión de instituciones culturales contemporáneas, sino que podría aportar en gran medida al enriquecimiento de los debates locales entorno a la agencia ciudadana crítica, a las políticas culturales, a las formas alternativas de producción y circulación de conocimiento y, claro, a la “criticidad” y “politicidad” de las prácticas que pueden desordenar las convenciones y los consensos de un museo de arte.

Poner en crisis los consensos: fracturar un orden establecido, dislocándolo, torsionándolo, reconfigurándolo, a través de acciones críticas para imaginar otro panorama de lo común. Éstas son las posibilidades discursivas, performativas, afectivas, de las prácticas curatoriales que actúan desde un *principio de montaje* en interferencias que potencian procesos de subjetivación política; que actúan desde una praxis *poético-política* —volviendo al término usado por Rolnik—, en un movimiento reflexivo, para la transformación de las propias formas de operar.

## Referencias

Bishop, C. (2013) *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Dan Perjovschi and Koenig Books.

Cameron, D. (1971) 2004 "The Museum, a Temple or the Forum". En *Reinventing The Museum: The Evolving Conservation on the Paradigm Shift*, editado por Gaile Anderson. Lanham: Altamira Press, pp. 61–73.

Chagas, M.; Storino, C. (2012) "O desafio da acessibilidade aos museus" en *Acessibilidade a Museus*. Cadernos Museológicos Vol. 2 Ed. Regina Cohen, Cristiane Duarte e Alice Brasileiro. Brasília, DF: Ministério da Cultura / Instituto Brasileiro de Museus, pp. 6–17.

Didi-Huberman, G. (2010) 2015 *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Biblos - Universidad del Cine.

\_\_\_ (2011) "La exposición como máquina de guerra: keywords", en *Minerva* No.16 Recuperado de: [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/La\\_exposicion\\_como\\_maquina\\_de\\_guerra\\_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)

Expósito, M.; Borja-Villel, M. (2015) *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Ediciones Turpial.

Fraser, A. (2005) "De la crítica de las instituciones a la institución de la crítica" en *Artforum*. Nueva York: septiembre de 2005. Vol. 44, No. 1, pp. 278-285.

Holmes, B. (2007) "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones." Traducción de Marcelo Expósito. Recuperado de: <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>

Jelin, E. (2001) "Exclusión, memorias y luchas políticas" en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 91-107 Buenos Aires: CLACSO,

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de:  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912040237/7jelin.pdf>

Quintana, L. (2020) *Política de los cuerpos. Emancipación desde y más allá de Rancière*. Barcelona: Herder Editorial.

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

\_\_\_ (2015) *Emma Araújo de Vallejo: su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá) Facultad de Artes. Maestría en Museología y gestión del Patrimonio.

Melo, J. (2007) "Identidad y diversidad: el dilema de las bibliotecas" en *Signo y Pensamiento* No. 50, pp.192-210.

Museo de Antioquia (2019) Catálogo de la exposición *POLIS. Hacia la reconstrucción política de la ciudad*. Medellín, Colombia.

Rancière, J. (2009) 2017. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM ediciones.

\_\_\_ (2010) 2017. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

\_\_\_ (2013) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos aires: Manantial.

Rolnik, S. (2010) "Furor de archivo" en *ERRATA #1 Arte y archivos*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.



## **2. Trabajo Colaborativo**

*Diseño museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién - ICANH*

El *Trabajo Colaborativo* es uno de los componentes del Trabajo Final de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio y consiste en la concreción de un proyecto museológico integral, a partir de un caso práctico realizado en equipo. La presente memoria da cuenta del proceso realizado junto con Carolina Quintero, Catalina Mendoza y Manuel Rodríguez para el diseño museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién, a cargo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), con la asesoría del arqueólogo Alberto Sarcina, investigador a cargo del proyecto en mención.

*Integrantes del equipo:* 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; Paula Torrado, artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia.

*Objetivo general:* Realizar una propuesta de diseño museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién.

*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.

- 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 con las comunidades del Darién.

*Periodo de realización:* Junio a noviembre del 2019.

*Ficha técnica de la institución:*



*Nombre:* Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de la Antigua del Darién.

*Ubicación:* Vereda de Santuario, corregimiento de Tanela, en el municipio de Unguía, (Chocó).

*Apertura al público:* 4 de abril de 2019.

*Horario del museo:* La Casa Patrimonial 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.

*Institución a cargo:* Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) – Ministerio de Cultura de Colombia.

*Número de contacto:* +57 (1) 4 44 05 44, ext. 111

*Página web:* [www.icanh.gov.co](http://www.icanh.gov.co)

*Director general:* Nicolás Loaiza

*Subdirectora científica:* Marta Saade Granados

*Coordinador del área de Patrimonio:* Fernando Montejó

*Investigador a cargo del Parque Arqueológico:* Alberto Sarcina



**Figura 2-1.** Casa Patrimonial de Santa María de la Antigua del Darién, ubicada en el corregimiento de Tanela del municipio de Unguía (Chocó), construida por la Escuela Taller de Bogotá. Fuente: fotografía propia.

*Todas las culturas antiguas hablaban del espiral, inclusive en las danzas aún se ve el espiral, mira el agua que va bajando va en espiral, las olas del mar van en espiral, el viento va en espiral, el árbol que sale, va en espiral y las flores que salen, van en espiral. Nosotros somos espiral también.*

—palabras de Edgar Ramírez, docente de la comunidad Guna de Arquía

Al oeste del golfo de Urabá y al norte de la selva tropical chocoana que comprende la región colombiana del Darién —región limítrofe con Panamá—, se encuentra el Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién. El Parque Arqueológico y la Casa Patrimonial (Figura 2-1) fueron inaugurados en abril del 2019, fruto de un proceso de investigación que comenzó en el 2013 a cargo del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), en el que se identificó la ubicación exacta de la ciudad colonial Santa María de La Antigua, fundada en 1510, conocida como la primera ciudad española en tierra continental americana, fundación liderada por Vasco Núñez de Balboa y Martín Fernández de Enciso. Esta ciudad funcionó como el primer laboratorio de

conquista y colonización del continente, un lugar en el que toda una primera generación de conquistadores ensayaría sus estrategias y métodos de dominación, siendo los pobladores indígenas Cueva y Kuna los primeros en sufrir las traumáticas consecuencias de este subyugamiento (Vignolo 2009; Sarcina y Quintero, 2019). El asentamiento tan solo duró catorce años, debido al paulatino abandono de los conquistadores después de la fundación de la Ciudad de Panamá en 1519, que se convertiría en el nuevo centro de operaciones de “Castilla del Oro” durante la época de la colonia (Vignolo, 2014). Por su importancia histórica, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural reconoció la trascendencia del sitio donde se ubicó la ciudad de Santa María de La Antigua del Darién, como punto de encuentro de diversas culturas, declarando esta zona Bien de Interés Cultural (BIC) del ámbito nacional en el año 2015<sup>54</sup>, aprobando así su Plan Especial de Manejo y Protección (PEMP) y el Plan de Manejo Arqueológico (PMA), siendo declarada también Parque Arqueológico en el 2016.

Las investigaciones en el territorio desde el 2013, lideradas por Alberto Sarcina, arqueólogo e investigador vinculado al ICANH, dieron inicio a un trabajo junto a las comunidades y poblaciones que habitan las regiones vecinas a la vereda de Santuario —lugar en donde se encuentra la Casa Patrimonial, ubicada en el corregimiento de Tanela, municipio de Unguía (Chocó)—, entre estas: grupos indígenas Embera y Guna (Kuna), población afrodescendiente y campesinos colonos de otras regiones como Córdoba y Antioquia o de otras zonas del Chocó. Las piezas arqueológicas encontradas en las excavaciones se restaurarían, se conservarían y serían expuestas en la Casa Patrimonial, que sería también el epicentro de las actividades culturales de la región, un punto de encuentro y participación para todos los habitantes. Cabe resaltar que las investigaciones

---

<sup>54</sup> Declarada Bien de interés Cultural dentro de la tipología “Patrimonio material inmueble”, mediante la Resolución 2126 del 17 de julio de 2015. Consultado en el siguiente link (número 618 del listado): [https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/BIENES%20DE%20INTER%20C3%89S%20CULTURAL%20DEL%20C3%81MBITO%20NACIONAL\\_%20mayo%202017.pdf](https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/BIENES%20DE%20INTER%20C3%89S%20CULTURAL%20DEL%20C3%81MBITO%20NACIONAL_%20mayo%202017.pdf)

arqueológicas se han realizado junto a las comunidades gracias a los talleres intergeneracionales que ha realizado Sarcina con los habitantes.



**Figura 2-2.** Vista general de una de la sala “Las cuatro vidas del Darién”. Fuente: fotografía propia.

Entre el 2016 y el 2017 fue construida la Casa Patrimonial del Darién, gracias a una alianza entre el Ministerio de Cultura y la Escuela Taller de Bogotá<sup>55</sup>, con la intención de crear un espacio que integrara a todas las comunidades presentes en la región, en un espacio participativo que estimulara la reflexión crítica y la imaginación colectiva desde el autoconocimiento de las comunidades, y que resguardara los resultados de la investigación arqueológica e histórica y del material encontrado en las excavaciones. La apertura del Museo inauguró dos de las tres salas previstas:

- La sala de “Los imaginarios” está relacionada a la visión arquetípica de los europeos durante el alto medioevo, a su concepción utópica de la ciudad

---

<sup>55</sup> La Escuela Taller de Bogotá ofrece formación a jóvenes en oficios tradicionales como carpintería, gastronomía y construcción. Se debe resaltar también que gracias a esta alianza, un joven habitante de Santuario, interesado en la carpintería, realizó el curso de carpintería y construcción en Bogotá para después encargarse de parte de la construcción de la Casa Patrimonial del Darién.

ideal, a sus imaginarios sobre los otros seres que se iban a encontrar en las tierras desconocidas: los monstruos y seres mitológicos; a la forma de ver el Nuevo Mundo y a la representación cartográfica de ese nuevo territorio, como una forma de dominación. En contrapeso, se exponen algunas historias mitológicas de las comunidades emberás y kuna sobre la predicción y el imaginario que tenían de aquellos hombres que habían llegado de más allá del océano.

- La sala llamada “Las cuatro vidas del Darién” (Figura 2-2) trata los hitos históricos de lo sucedido allí en Santa María la Antigua. Las cuatro vidas corresponden a las cuatro fundaciones de la ciudad: desde el poblado indígena del Darién, que se desarrolló por casi quinientos años antes de la llegada de los españoles, pasando por la conquista española en 1510; la posterior fundación del gobernador Pedro Arias de Ávila en 1514; y la cuarta fundación de las familias campesinas colonas a mediados del siglo XX. Esta sala muestra la importancia de Santa María en la historia, expone el trabajo arqueológico que se ha hecho en el lugar (Figura 2-3), y reflexiona sobre temas como la invisibilización de las mujeres, la esclavitud y el saqueo.



**Figura 2-3.** Olla decorada con figuras antropomorfas encontrada en el barranco del río Tanela, en un sitio llamado Capitán. Está expuesta en la sala “Las cuatro vidas del Darién”. Fuente: fotografía propia.



**Figura 2-4.** Vista general de la sala comunitaria de exposiciones temporales. Fuente: fotografía propia.

Para la tercera sala, destinada a ser la sala comunitaria de exposiciones temporales (Figura 2-4), Carolina Quintero, historiadora e investigadora del ICANH y también estudiante de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, nos propuso —a principios del 2019—, a la diseñadora Catalina Mendoza, al antropólogo Manuel Rodríguez y a mí, presentar un proyecto colaborativo para adelantar el diseño museológico de esta sala, junto al Comité Cultural del Darién que se había conformado hacía poco más de un año. La propuesta presentada tuvo como objetivo principal el diseño museológico de la sala comunitaria y buscaba, a partir de las posibilidades que la museología participativa ofrece, hacer de este espacio un punto de encuentro de las distintas formas de conocimiento sobre el territorio que convergen en la región, en el que las comunidades comuniquen su propio patrimonio. El proyecto tuvo los siguientes objetivos específicos:

- Diseñar una propuesta de guión curatorial de la sala comunitaria del museo junto con el Comité Cultural del Darién conformado por representantes de las comunidades presentes en la región.

- 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 con las comunidades del Darién.

Para este fin, a través del comité de base de la MMGP se comenzó la gestión interinstitucional necesaria entre la Universidad Nacional de Colombia (UNC) y el ICANH para poder llevar a cabo la propuesta, con la asesoría institucional de Alberto Sarcina. Así, después de un proceso de casi tres meses, el 22 de junio del 2019 se emitió desde el ICANH la resolución que autorizaba la vinculación de los cuatro estudiantes que realizaríamos la práctica profesional en el proyecto *Exposiciones temporales: Proyecto Museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién*, firmada por Ernesto Montenegro, quien ocupaba el cargo de director general del ICANH en ese momento.

Con el grupo conformado para realizar la propuesta, mientras se realizaba la gestión administrativa que permitiría el desarrollo del proyecto, comenzamos a programar reuniones junto con Sarcina para conocer las dinámicas y las propuestas del Comité Cultural del Darién, y compartir referencias bibliográficas que nos permitieran profundizar en la investigación del contexto socio-cultural e histórico de Santa María. Entre los referentes principales estuvieron:

- *Las cuatro vidas del Darién: El Museo arqueológico e histórico de Santa María de La Antigua del Darién*. Libro publicado en marzo del 2019 por el ICANH, en donde se compilaba la investigación histórica realizada por Carolina Quintero, la investigación arqueológica realizada por Alberto Sarcina, y fragmentos de entrevistas realizadas a los habitantes de la región.

- Un *análisis socio histórico desde la Colonia hasta hoy*, realizado por la trabajadora social Paola Galindo, en donde hace una investigación detallada sobre los factores que afectan la región del Darién chocoano, como el aislamiento, la ausencia estatal, la zona de resguardo y el contrabando; de los territorios indígenas y sus dinámicas organizativas; de los territorios de comunidades negras; sobre el movimiento de colonización campesina de la década de 1960; la violencia y sus consecuencias en la configuración territorial; sobre la actividad económica y los usos del suelo; así como algunas recomendaciones para la segunda fase del proyecto de declaratoria de Santa María de La Antigua del Darién como Bien de Interés Cultural del Orden Nacional, y algunas memorias de las asambleas y reuniones realizadas desde el 2013 con los Consejos y comunidades de la región.
- El *Informe técnico de avance del convenio entre la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia*, realizado por el profesor Diego Ramírez Giraldo, en donde se mostraba un avance parcial del trabajo adelantado por diez estudiantes de la Licenciatura en Ciencias Sociales, quienes daban en ese momento acompañamiento y asesoría para la realización de cinco cartillas junto a cinco comunidades, comprendiendo así: una reseña histórica ilustrada sobre la comunidad de Marriaga; una unidad didáctica sobre Santa María y los procesos de colonización de la segunda mitad del siglo XX, realizada junto con la comunidad de Gilgal; una cartilla para la enseñanza de la lectura y escritura del dialecto Emberá Eyabida del resguardo de Cuti; una cartilla que tiene como objetivo reunir parte de la cosmovisión Guna desde su historia, organización política, económica, geográfica, y aporte al reconocimiento de la cultura Guna; una cartilla que busca la comprensión de la cosmogonía Emberá Dóvida, sus modos de representación y las nuevas formas de acercarse al conocimiento.

- El *Plan de Manejo Arqueológico* publicado por el ICANH en el 2016 en donde se especifica la política de manejo según los componentes establecidos (histórico, arqueológico, territorial, social, educativo, audiovisual y turístico) en arreglo a las propuestas y escenarios de divulgación y apropiación.

La revisión de estos cuatro documentos nos permitió conocer las investigaciones multidisciplinarias ya realizadas, y aquellas que estaban en proceso, sobre el lugar al que nos dirigiríamos a finales de junio del 2019 para reunirnos con los integrantes del Comité Cultural. A continuación haré una breve descripción de las comunidades y la conformación de este Comité, antes de entrar en los detalles del viaje y del proceso de elaboración conjunta del guión curatorial y museográfico.

El municipio de Unguía (Chocó), se encuentra dividido político-administrativamente en una cabecera municipal y cinco corregimientos: Balboa, Gilgal, Santa María, Tanela y Titumate. Santa María de La Antigua se encuentra en el corregimiento de Tanela, específicamente en la vereda de Santuario. Unguía fue uno de los tantos destinos para los colonos provenientes de Antioquia, Caldas, Córdoba, Bolívar y otros municipios del Chocó, en el que un grupo de hombres y mujeres fundaron Santa María (la nueva) en el año 1959. Además de la comunidad de campesinos colonos, en este municipio actualmente se encuentran cuatro resguardos indígenas: el Resguardo Guna de Arquía, el Resguardo Emberá de Cuti, el Resguardo de Tanela en el que a su vez se encuentran cuatro comunidades emberás (la comunidad de Citará, Ciparadó, Tumurrulá y Loma Estrella); y por último, el Resguardo Emeberá de Eyákera. De esta zona también hace parte el Consejo Mayor del Bajo Atrato en el que se agrupan seis consejos comunitarios afrodescendientes, siendo estos: Tumaradó, Puerto Unguía, Ticolé, Marriaga, Roto y Tarena.

Aproximadamente doscientas personas están involucradas directamente en los diálogos con el ICAHN a través del Comité Cultural del Darién, desde el que se

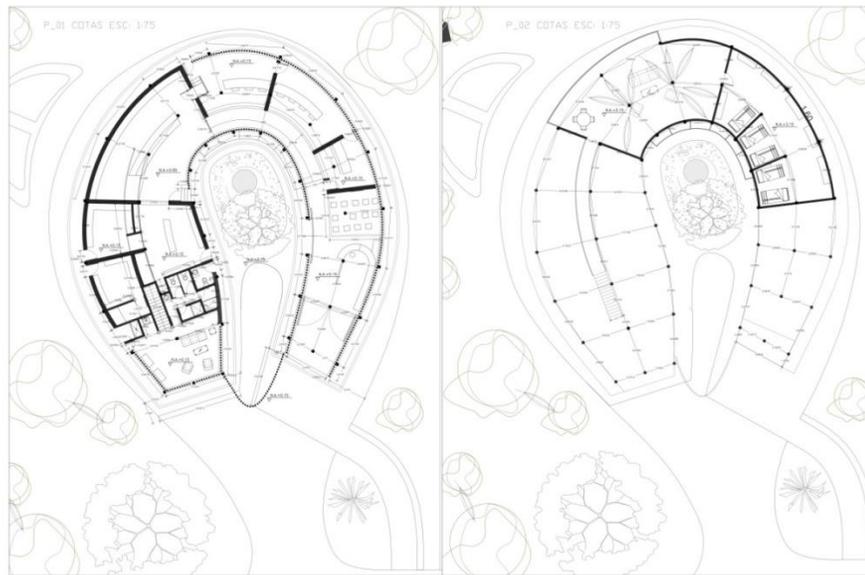
han programado jornadas culturales que son propuestas por el mismo grupo, como un día de Cantos y Bailes Tradicionales, una noche de Cuentos Tradicionales o una jornada de Deportes Ancestrales. Para las decisiones sobre los encuentros y actividades, se realizan reuniones en donde los representantes de cada comunidad, que ya se han reunido previamente con sus grupos para decidir de forma conjunta los temas a tratar, son quienes toman la vocería de sus comunidades, esto debido a que desde la institución no se puede garantizar siempre el transporte de todos los integrantes de las comunidades que participan en las actividades culturales.

Así, la propuesta de la realización de la sala comunitaria fue concertada con las comunidades a través de este comité. En los múltiples viajes que realizaron los investigadores del ICANH (Quintero y Sarcina) al Darién, decidieron conjuntamente que la primera exposición temporal estaría dedicada a la maternidad y a las prácticas relacionadas a esta. A esta decisión llegaron después de varios encuentros en donde resaltaron la importancia simbólica del espiral para cada una de las comunidades y su relación con el origen de la vida. Gracias a estas reuniones previas, para nuestro equipo ya había un punto de partida temático y ya se habían adelantado diálogos sobre los contenidos a tratar en la sala, a partir de los cuales íbamos a servir de intermediación para la traducción de las formas narrativas propias de cada una de las comunidades al formato expositivo.

Organizamos nuestra salida de campo para la última semana de junio del 2019. El itinerario de viaje fue el siguiente: desde Bogotá, el 29 de junio, cuando aún no terminaba de amanecer, Carolina, Catalina, Manuel y yo, tomamos un vuelo hasta Montería (Córdoba); desde el aeropuerto Los Garzones, ubicado a diez kilómetros del centro de la ciudad de Montería, nos trasladamos en taxi hasta la terminal de transportes en donde tomamos un bus con destino a Turbo (Antioquia), ubicado al costado oeste del golfo de Urabá. En Turbo tomamos una “panga”, como llaman a las lanchas, para atravesar el golfo hasta su extremo occidental, ahí nos encontramos con las Bocas del Río Atrato, que por una de sus

cuencas serpenteantes nos condujo hasta el puerto de Tanela, pasando por la ciénaga de Marriaga, un pantano de agua dulce en el corazón de la selva. Haré un paréntesis para contar un detalle anecdótico que significó una primera señal sobre la precaución que debíamos tener en la zona —aunque ya nos habían advertido sobre los controles de circulación que habían, debido a la presencia de grupos paramilitares y a las disputas por el territorio fronterizo—: cuando llegamos a la ciénaga, la panga se detuvo para dejar algunos tripulantes, y en ese lapso de tiempo se acercaron algunas mujeres y niños con bandejas rebosantes de pescados para la venta, una imagen ante la que sentí el impulso de sacar mi cámara para registrar la luz que refractaban las escamas y el metal de los contenedores. Tan pronto advirtieron la presencia de la cámara, dos mujeres comenzaron a gritar, repetidas veces, “eso está prohibido acá” y se retiraron hacia el interior de un palafito desde donde, señalando hacia mi dirección, seguían exclamando que ellas “ya me habían advertido”. Comenzábamos así a confirmar el control y la restricción en la circulación de las imágenes, las palabras y los cuerpos por el territorio.

El recorrido en panga duró aproximadamente dos horas y media. Cuando llegamos al puerto de Tanela, Alberto nos esperaba junto a otras tres personas que nos llevarían en moto por caminos destapados, en algunos tramos secos y en otros pantanosos, hasta Santuario. Llegamos a la vereda cuando el sol ya había pasado su punto más alto. Dejamos en la Casa el equipaje y las herramientas que habíamos llevado, entre esas un videoprojector, y almorzamos en el comedor de una vecina del parque, con quien había un acuerdo de colaboración para la alimentación de los días en que estuviéramos allí. En la vereda las casas están construidas con madera y techo de zinc o aluminio, ubicadas en torno a una tienda en donde los niños se reúnen alrededor de algún juego y los adultos alrededor de la música y la cerveza. Al lado de la tienda hay una pequeña maloca en donde instalaron un televisor, también hay una peluquería y una gran cancha de fútbol.



**Figura 2-5.** Planos de la primera y segunda planta de la Casa Patrimonial. Fuente: cortesía del ICANH; diseño del arquitecto David Fuentes.

La Casa Patrimonial del Darién, construida por la Escuela Taller de Bogotá, tiene una planta con forma de herradura (Figura 2-5), y su diseño, a cargo del arquitecto David Fuentes, estuvo inspirado en elementos de arquitecturas vernáculas tradicionales de la región, como la maloca: la sostienen vigas de madera de choiba —de uso muy recurrente en la región chocoana— y su techo está hecho de hojas de palma. La edificación de doble altura se divide en zonas de exhibición y de encuentro comunitario, zonas administrativas y de alojamiento para visitantes del museo, zonas de conservación y espacios auxiliares. En el primer piso, al ingresar por la zona de exhibición, siguiendo un recorrido lineal (que sigue la forma curva del edificio), se dispuso un espacio amplio de recepción, reuniones y proyecciones, en donde se está comenzando a conformar una biblioteca comunitaria; contigua, está la sala destinada a las exposiciones temporales; en una segunda sala se encuentra el eje de “Los imaginarios”; y una tercera sala más grande “Las cuatro vidas del Darién”, que alberga las piezas arqueológicas. También en el primer piso se encuentran los talleres de trabajo, el almacén de depósito y el almacén de herramientas, con entradas independientes cada uno. Por último, una pequeña zona privada que comunica con la segunda

planta de la edificación, diseñada como zona de descanso con hamacas y camas separadas por biombos, en las que se alojan los grupos de investigación y administrativos cuando visitan el Museo, y en donde nos alojamos durante nuestra visita.



**Figura 2-6.** Comité Cultural del Darién durante la reunión para decidir los contenidos curatoriales y museográficos de la sala de exposiciones temporales del Museo. Fuente: fotografía propia.

La jornada de reunión con el Comité Cultural estaba programada para el día siguiente a nuestra llegada, allí nos encontramos con representantes emberás de Cuti y Citará, con líderes de la comunidad Guna de Arquía y del consejo afrodescendiente de Marriaga (Figura 2-6). En total estábamos congregadas alrededor de quince personas en la tarea de definir los contenidos que se dispondrían en la sala comunitaria. La dinámica del diálogo se dio en cuatro etapas: en un primer momento se hizo una introducción en la que se recapitulaba la importancia del tema al que se había llegado por consenso colectivo —la maternidad—, seguida de la intervención de cada una de las personas presentes, momento en el que expusieron las ideas compartidas previamente con sus comunidades en torno a la concepción cosmológica del origen de la vida y las prácticas asociadas a la maternidad: los cuidados durante el embarazo, el uso de plantas medicinales, la partería y el puerperio. Cada intervención contaba con un

momento de traducción Emberá/Español/Emberá que nos permitió la intercomunicación, para esto fue fundamental el apoyo de Pedro Bravo de la comunidad emberá de Cuti. Detallamos con más atención algunos aspectos sobre las prácticas, los cantos, las formas de escritura, y las formas de nombrar cada elemento usado o cada etapa referida a la gestación; profundizamos en los puntos en común, como las prácticas rituales alrededor de los ombligados, las prácticas bautismales con el fruto de jagua (Figura 2-7), los riesgos de consumir algunos alimentos —que algunos llamaron “abstinencias”, otros “prohibiciones”— y el conocimiento sobre algunas plantas para fines específicos durante el embarazo; así como en las diferencias, por ejemplo en los sentidos que tienen las referencias espaciales para los Guna (los puntos cardinales). También se aclararon dudas en torno a los procedimientos y los símbolos que se expresan y se interpretan de diversas maneras en cada comunidad (como el significado del fuego o del color negro), y se hizo énfasis en las formas de nombrar algunas concepciones cosmogónicas, por ejemplo el *Sabbi ibenega*, como llaman los sabios Guna al espacio o nivel en el que nos encontramos todos los seres antes del embarazo.



**Figura 2-7.** Árbol de jagua en la zona arqueológica. La pintura facial y corporal con la tintura negra que se obtiene de la jagua es una de las manifestaciones culturales más importantes para las comunidades emberás. Fuente: fotografía propia.



**Figura 2-8.** María Guazarupa Domicó gobernadora del resguardo emberá de Cuti; María Constanza Jaribies y Kasilda Chamarra de la comunidad emberá de Citará. Fuente: fotografía propia.

En una segunda etapa del encuentro nos centramos en discutir sobre los elementos sensibles —objetos, colores, materiales, texturas— que resultaban más relevantes o representativos de las ideas compartidas. Entre las intervenciones, que aportaron ideas para la materialización del componente museográfico, estuvieron, por ejemplo, el señalamiento que hizo María Guazarupa, de la comunidad Emberá de Cuti, sobre el uso frecuente y cotidiano de la palma de iraca, así como su importancia en algunos ritos bautismales: el tejido de la hoja de palma seca se convierte en un canasto rígido en donde acuestan al bebé recién nacido para arrullarlo sobre del fuego, en sahumeros que llaman “armonización” (Figura 2-8). La intervención del profesor Edgar Ramírez, quien se desempeña como docente del Centro Educativo Guna Yala en Arquía, nos enseñó su investigación sobre la simbología numérica Guna y la metodología pedagógica que usan en su comunidad para enseñar matemáticas, que reivindica la sabiduría ancestral y el sentido de colectividad a través de esta ciencia numérica (Figura 2-9):

Cuentan los *saglamal* (Caciques) y sabios que *Nana dummad* (Gran Madre) y *Baba dummad* (Gran Padre) viene en doce niveles del espacio, asemejándose

como al vientre (de las mujeres) donde el espíritu o energía estaba sin forma alguna, parecía que fuera como el aire, que divagaba por todos los lugares, solo era la energía de la densa oscuridad silenciosa y con el pasar del tiempo *Nana* y *Baba* crearon doce colores de arcilla en los doce niveles del espacio (el vientre del universo) desde aquí aparece la palabra *Gwensag*, el número uno, en nuestra cosmovisión Guna aparece desde la creación y su significado es:

Gwe - n(ana) - sa(e) - g(ala)

Ser - Madre - Acción - Energía

La energía de la Madre Tierra hace las cosas perfectas. Que es el vientre del universo o de la Madre tierra - El número uno. El color rojo significa el fuego que es el inicio de la vida y la energía del sol<sup>56</sup>.



**Figura 2-9.** Material didáctico usado para explicar la simbología numérica Guna en Arquí. La imagen muestra la representación del número Uno (*Gwensag*), número que simboliza la energía materna, y su explicación etimológica en el lenguaje Guna. Referente para un elemento de la propuesta museográfica. Fuente: fotografía propia.

Los diálogos que se dieron en este momento de la discusión comenzaban a darnos pistas sobre los materiales, provenientes del propio contexto, que

---

<sup>56</sup> Ramírez, 2019, p. 36.

podríamos proponer para el diseño, y los posibles recursos didácticos que se podrían convertir en recursos museográficos para la sala.



**Figura 2-10.** Integrantes del Comité Cultural del Darién durante el recorrido conjunto por las salas del Museo. Fuente: fotografía propia.

En un tercer momento, realizamos un recorrido conjunto por las salas del Museo para compartir ideas respecto al espacio de exhibición y sus posibilidades de distribución para la exposición, haciendo un ejercicio de imaginación colectiva directamente en la sala (Figura 2-10). Antes de finalizar la jornada dispusimos de un espacio en el que los integrantes del Comité pudieran representar, por medio de dibujos, aquellos elementos que consideraban más importantes en las prácticas, relatos y creencias relacionadas con la maternidad y, de manera más amplia, con el origen de la vida y el universo, así como la distribución de estos elementos en un espacio limitado —en este caso en la hoja de papel— (Figura 2-11). En los dibujos pudimos encontrar, después, durante la formulación de la propuesta museográfica, un recurso que sintetizaba algunos elementos del diálogo que habíamos tenido y en donde se identificaban aquellos elementos a los que daban más relevancia algunos de los participantes. Aparte de la grabación de audio de todas las conversaciones, realizamos algunos videos en

los que algunos participantes de la comunidad emberá interpretaban cantos tradicionales relacionados a la maternidad.



**Figura 2-11.** Francis Hellen Blandón, representante del Consejo de Marriaga. Fuente: fotografía propia.

Así transcurrió el encuentro principal del Comité Cultural, aunque los días siguientes continuamos encontrándonos con otros habitantes de la región y con las representantes de la comunidad emberá de Eyákera que no habían podido llegar el día acordado. Conocimos también a “la abuela” fundadora de Santuario quien nos compartió sus experiencias como partera de su comunidad. También programamos un segundo encuentro con el profesor Edgar, en el que compartió con nosotros más relatos sobre el contexto cultural del Darién y los métodos pedagógicos y de divulgación que tienen en su comunidad (Figura 2-12), así como la forma en que se comienza a hablar de arqueología en el pensum escolar de su institución educativa. Edgar nos invitó a visitar Arquía —visita que los mayores del resguardo Guna ya habían autorizado—, así que nos organizamos para emprender el viaje de aproximadamente dos horas en moto, en el que nos adentraríamos un poco más en el Tapón del Darién. Sin embargo, el día acordado, muy temprano, cuando estábamos listos y esperando a las personas que nos llevarían a la comunidad, nos informaron que para circular por esa zona

debíamos pedir autorización a grupos armados con cuatro días de antelación, así que por precaución nos quedamos en el Museo.



**Figura 2-12.** Edgar Ramírez Villalaz, profesor del instituto educativo Kuna Yala, nos enseña el dispositivo didáctico con el que aprenden matemáticas guna en la comunidad de Arquía. Referente para un elemento de la propuesta museográfica. Fuente: fotografía propia.

Durante los días que estuvimos en Santuario, realizamos recorridos por la zona arqueológica, que tiene una extensión aproximada de cincuenta hectáreas, recorridos en los que conocimos mejor los procesos de excavación en los lugares en que identificaron la ubicación de la Ciudad y la proyección de los recorridos para su futura musealización. En el Museo, hicimos un levantamiento de planos del espacio de exhibición dispuesto para la sala comunitaria, y comenzamos a hacer las primeras anotaciones sobre los posibles ejes curatoriales, y los bocetos iniciales del diseño museográfico, basados en las ideas compartidas con el Comité.

Además de las actividades relacionadas al proyecto museológico y la exploración del entorno, compartimos momentos con los niños y las niñas de la vereda; en las noches, cuando las fallas en la energía eléctrica lo permitieron, organizamos un cine en la biblioteca del Museo, proyecciones a las que acudieron la mayoría de las niñas y niños de Santuario (Figura 2-13). Para el viaje de vuelta hicimos un

itinerario similar, solo que en lugar de tomar una panga de vuelta hasta Turbo, llegamos a Necoclí, también en el Urabá antioqueño, y desde allí de nuevo tomamos un bus hasta Montería y un vuelo hasta Bogotá.



**Figura 2-13.** Los niños de Santuario, Karen, Ketty, Juan David, Dairo, Deiner, Pedro y Kevin, juegan canicas con Manuel. Fuente: fotografía propia.

Posterior al trabajo de campo, los cuatro integrantes del equipo continuamos reuniéndonos semanalmente, durante dos meses, para desarrollar la formulación de diseño museológico. Comenzamos haciendo la transcripción y edición de los audios de cada sesión —tanto de la reunión con todo el Comité como de las entrevistas individuales que realizamos a los habitantes de la región— para posteriormente, con este material, sistematizar toda la información y organizar las temáticas, identificando los componentes que serían decisivos para la configuración de los ejes curatoriales. Para la elaboración del guión y diseño museográfico tuvimos en cuenta que los elementos fueran, en la medida de lo posible, elaborados con materiales que se encontraran en la región. Consideramos así estructuras hechas en madera de teca y palma de iraca, siendo este último un material resistente, usado para la elaboración de canastos (Figura 2-14).



**Figura 2-14.** Angelina Jaribie, de la comunidad emberá de Citará, nos muestra cómo se tejen las hojas de palma de iraca, con la que se elaboran canastos, sombreros o abanicos. Material considerado para la elaboración de algunos soportes de la propuesta museográfica. Fuente: fotografía propia.

Para el diseño de esta sala nos centramos en los conocimientos, las memorias colectivas y la sabiduría ancestral compartida por las comunidades en torno a las prácticas relacionadas con la maternidad. Definimos tres ejes: “El ombligado” que se enfoca en esta práctica (Figura 2-15); “La tierra” que trata sobre los usos medicinales de las plantas (Figura 2-16); y “Cosmogonías” que a su vez se divide en cuatro sub-ejes sobre la representación simbólica de la maternidad, las abstinencias y cuidados, la partería y la idea de *Sabbi ibenega* (Figura 2-17). Igualmente consideramos necesario que, independientemente del tema que se tratara en esta y en futuras exposiciones temporales, los saberes de las comunidades dialogaran con las investigaciones históricas y arqueológicas y con la colección del museo, para lo que propusimos un espacio en el que se dispusiera una o varias piezas arqueológicas, igualmente elegidas por las comunidades, resaltando los relatos que se desplegaran a través de ella, en relación al tema a tratar. También recomendamos la elaboración de un material impreso, entregable, para cada exposición que se realizara en esta sala, que pudiera compilar con más detalle las historias, los cantos, las experiencias, las recetas compartidas, comenzando a conformar así un “archivo común” del Darién.



Figura 2-15. Eje “El ombligo”. Render de la propuesta museográfica. Fuente: elaboración propia.

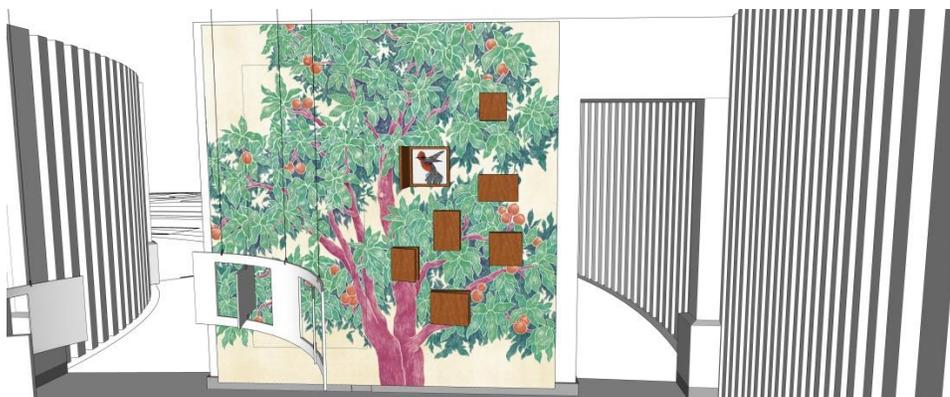


Figura 2-16. Eje “Tierra”. Render de la propuesta museográfica. Fuente: elaboración propia.

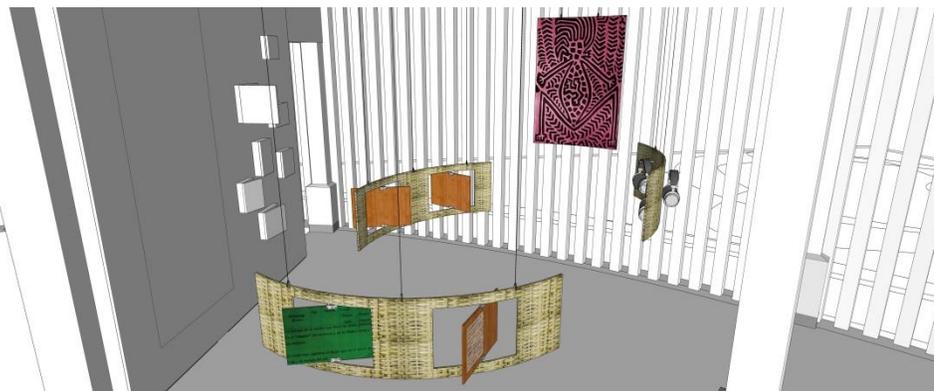


Figura 2-17. Eje “Cosmogonías”. Render de la propuesta museográfica. Fuente: elaboración propia.

Una vez definimos los ejes conceptuales con sus respectivos contenidos y material expositivo, así como los dispositivos museográficos, los textos de sala y el desarrollo gráfico de la exposición, preparamos un anteproyecto de la

propuesta museológica que sería socializada con el Comité Cultural para su retroalimentación, esperando que cada una de las comunidades diera su apreciación sobre los títulos, los contenidos, los materiales, y en dado caso hicieran otras propuestas sobre la disposición general o correcciones sobre los detalles. Sin embargo, debido a una serie de complicaciones relacionadas con el conflicto armado presente en la región, el ingreso al Parque Arqueológico estuvo vetado por un tiempo, por lo que esperamos, hasta finales de octubre del 2019, el momento adecuado para volver y socializar la propuesta. Teniendo en cuenta la complejidad del desplazamiento y los gastos económicos del viaje de todo el equipo, decidimos que Carolina Quintero se encargara de presentar la propuesta curatorial y museográfica al Comité. La propuesta tuvo una muy buena acogida por parte de los asistentes a la socialización y aceptaron con unanimidad la implementación de este proyecto en la sala del Museo.

En la redacción del Informe Técnico (Anexo 2-1) dirigido al ICANH, presentamos la propuesta del guión curatorial con la descripción de cada uno de los tres ejes y sub-ejes conceptuales, incluyendo fragmentos de las entrevistas realizadas, y la intencionalidad de reservar un espacio de diálogo con las piezas de la colección arqueológica; presentamos el guión museográfico con bocetos de la proyección en la sala de cada eje, la descripción de los dispositivos de acuerdo a los ejes y sub-ejes del guión curatorial, con sus respectivas medidas y la descripción de los materiales, los textos que irían en cada dispositivo (Anexo 2-2), así como esquemas técnicos de cada uno de los dispositivos y fotografías que muestran referencias de los materiales, además, incluimos ilustraciones realizadas por el Colectivo Monte Fiero con quienes trabajamos para la propuesta gráfica. Finalmente agregamos un presupuesto estimado para el desarrollo de la propuesta museográfica.

\*

A manera de conclusión de la experiencia vivida en el transcurso del desarrollo de este componente, quiero comenzar resaltando la *organicidad* con que se llevó a

cabo cada etapa del proyecto. Aunque la propuesta fue planteada como un trabajo colaborativo entre un equipo conformado por cuatro estudiantes de la Maestría, en su desarrollo se ampliaron las fronteras de colaboración hacia todos los nodos, agentes y espacios que estuvieron involucrados en las acciones emprendidas para llevar a cabo un proyecto museológico integral. El flujo del trabajo implicó una disposición a la comunicación y negociación permanente, una constante adaptación a las dinámicas de cada uno de los espacios en los que se iba a desenvolver su gestión, investigación y relacionamiento, y de cada una de las personas que harían posible su desenvolvimiento, teniendo como ejes principales tanto la investigación multidisciplinar como la relación con las distintas comunidades (académicas, administrativas, regionales, comunitarias o vecinales) y con los distintos territorios.

Esta constante adaptación respondía también a las múltiples vicisitudes que se pueden presentar en una zona como el Darién chocoano. Los actores del conflicto armado presentes en esta región tienen controlado todo el territorio y esto dificulta los procesos investigativos y arqueológicos en Santa María. Como lo mencioné previamente, las actividades programadas junto a las comunidades, los encuentros y traslados, se ven obstruidos por este tipo de restricciones.

Un factor a tener en cuenta, como una barrera para el óptimo desarrollo de las actividades del Museo, es el clima tropical selvático, bastante hostil para asuntos de conservación preventiva de la colección. Hay materiales como la cerámica que puede resistir tan altos niveles de humedad, pero los objetos de metal se deterioran rápidamente en este ambiente.

La idea de *organicidad* se refleja también en el modo en que la gestión del Museo se ha podido sobreponer a las hostilidades del contexto en el que se encuentra, haciendo de Santa María de La Antigua del Darién un espacio que incide en la convivencia armónica de los distintos sistemas organizativos que interactúan y se relacionan a través de él. Este proyecto nos permitió poner en práctica premisas de la museología social o participativa dentro de un trabajo comunitario en el que

se buscó entender los procesos de construcción de memoria y de patrimonialización, desde un conocimiento extradisciplinar y dialógico, para la comprensión de los diversos saberes desde múltiples modos de narrar y desde la experiencia viva y colectiva del territorio. Trabajar en el diseño de esta sala comunitaria, en la que el Museo busca generar un espacio colaborativo para el reconocimiento de un territorio desde prácticas sociales que reivindican otras formas de vida y comprensión del mundo —desde distintos registros espirituales, corporales y sociales—, ha contribuido enormemente a nuestra comprensión del museo como un agente mediador dentro de una ecología cultural determinada.

Como lo señalé en el primer capítulo del presente trabajo, las prácticas curatoriales desde una perspectiva extradisciplinaria tienen la capacidad de generar espacios abiertos a otras formas de percepción y relacionamiento, desde los que se puede pensar la reconfiguración de los marcos de sentido de los discursos establecidos en el museo. El trabajo que realizamos en el Museo de Santa María buscó repensar esas formas de articular, en el espacio de exhibición, otras experiencias que van más allá de los ámbitos disciplinares especializados en arqueología e historia. Los contenidos propuestos por los mismos habitantes del territorio para esta sala significan la constitución de un archivo de saberes vivos que hablan de prácticas cotidianas, de mediación y de convivencia, que entran en diálogo con las investigaciones arqueológicas e históricas, a partir de temas específicos y a través de medios museográficos que se orientan a generar una comprensión plural y contemporánea del territorio.

Respecto al trabajo en equipo —aspecto inmanente al trabajo museológico—, considero que entre las cuatro personas que hicimos parte de este proceso hubo un claro reconocimiento y potenciamiento de las competencias y talentos de cada una (Figura 2-18). Junto con las compañeras Carolina Quintero, Catalina Mendoza y el compañero Manuel Rodríguez, logramos realizar un trabajo interdisciplinario en el que compartimos tareas conjuntas para la formulación de la propuesta, como la etapa investigativa, la documentación, las actividades durante el trabajo de campo, la sistematización de la información y las decisiones sobre

cada componente; y otras más específicas de acuerdo a las aptitudes individuales. Así, Catalina y Manuel tuvieron más influencia en la propuesta museográfica, en el diseño de los dispositivos de exposición y diseño gráfico, y Carolina y yo nos encargamos en mayor medida de la propuesta curatorial y la redacción de los textos. Desde mi formación como artista plástica y visual y desde mi enfoque en la práctica curatorial, considero que mi aporte estuvo principalmente en la síntesis y organización de contenidos, y su disposición en el espacio expositivo.

Procedimientos como los llevados a cabo en este proyecto fueron muy importantes para nuestra formación profesional, no solo porque que nos permitió, desde lo vivencial y durante el proceso académico, comprender la realidad del campo museológico colombiano fuera de las grandes urbes, sino que también enriquecieron nuestra concepción de la dimensión social y política de los museos en un contexto nacional en el que se requieren más espacios culturales que garanticen el agenciamiento de las voces, las prácticas y el conocimiento de subjetividades que han sido históricamente invisibilizadas, desde los discursos hegemónicos, en el ejercicio de construcción de memoria histórica.



**Figura 2-18.** Integrantes del equipo encargado del diseño museológico de la sala comunitaria en el Parque Arqueológico. Fuente: fotografía propia.



**Figura 2-19.** Imagen de la escritura del canto terapéutico *Gurginigal* en pictografía, canto que entonan los Guna durante la etapa de gestación. Referente para un elemento de la propuesta museográfica. Fuente: fotografía propia.



**Figura 2-20.** Referente de Mola Guna con motivo relacionado a la maternidad que data de 1909, encontrada en un archivo del Smithsonian American Art Museum. Referente para un elemento de la propuesta museográfica. Fuente: cortesía del ICANH.

## Referencias

Ministerio de Cultura (2016) *Plan de Manejo Arqueológico de Santa María de La Antigua del Darién*. Bogotá: Ministerio de Cultura e ICANH.

Ramírez, E. (2019) *La historia de origen del pueblo gunadule a través de los números de uno a diez y sus significados de vida*. Trabajo de investigación de la Licenciatura en Pedagogía de la Madre Tierra, Facultad de pedagogía. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sarcina, A.; Quintero, C. (2019) *Las cuatro vidas del Darién: Museo Arqueológico e Histórico de Santa María la Antigua del Darién*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia e ICANH.

Vignolo, P. (2009) *Santa María de la Antigua del Darién: ¿De lugar de olvido a lugar de la memoria?* Consultado en:

[http://www.academia.edu/573545/\\_Santa\\_Mar%C3%ADA\\_de\\_la\\_Antigua\\_del\\_Dari%C3%A9n\\_De\\_lugar\\_del\\_olvido\\_a\\_lugar\\_de\\_la\\_memoria\\_](http://www.academia.edu/573545/_Santa_Mar%C3%ADA_de_la_Antigua_del_Dari%C3%A9n_De_lugar_del_olvido_a_lugar_de_la_memoria_)

\_\_\_\_ (2014) “Santa María de La Antigua del Darién en la historia, ascenso y caída de una ciudad que cambió la imagen del mundo”. En *PEMP de Santa María de La Antigua del Darién*, 7-60. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia e ICANH.

## **3.Práctica**

*Fundación Gilberto Alzate Avendaño - FUGA*

La presente memoria da cuenta del trabajo realizado en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), asesorado por Elena Salazar, encargada de la Subdirección Artística y Cultural, y Andrea Solano profesional de apoyo de la Gerencia de Artes plásticas y visuales, en el marco del componente de Práctica para el Trabajo Final de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. La pasantía consistió en apoyar el trabajo de documentación de la colección de arte y realizar una propuesta de divulgación para la misma. A continuación presentaré una breve reseña histórica del contexto institucional en el que se enmarca esta colección y un informe de las actividades realizadas.

*Objetivos de la práctica:*

- Apoyar el trabajo de documentación de la colección de arte de la FUGA.
- Realizar una propuesta de divulgación para la colección de arte de la FUGA.

*Periodo de realización:*

Junio a noviembre de 2019.

*Ficha técnica de la institución:*



FUNDACIÓN  
GILBERTO  
ALZATE  
AVENDAÑO



*Nombre de la institución:* Fundación Gilberto Alzate Avendaño - FUGA

*Dirección:* Sede Principal, Carrera 3 # 10 - 27 Bogotá, D.C.

*Número de contacto:* +57(1) 4 32 04 10

*Correo electrónico:* atencionalciudadano@fuga.gov.co

*Página web y redes sociales:* <http://www.fuga.gov.co/>

<https://twitter.com/FGAA>

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

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

*Fecha de fundación:* 18 de noviembre de 1970.

*Directora general:* Adriana Patricia del Pilar Padilla Leal.

*Horario de atención:* lunes a viernes de 8:00am a 5:30 pm; sábados de 10:00 am a 6:00 pm; domingos de 12:00 m a 5:00 pm; los festivos no hay atención al público.

*Tipo de institución:* Entidad pública distrital sin ánimo de lucro, adscrita a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.



**Figura 3-1** Fachada de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Fuente: Cortesía de la FUGA.

### *Reseña histórica del área y de la colección*

La casa colonial ubicada en el histórico barrio de La Candelaria, en el centro de Bogotá —que perteneció en 1810 a Rufino José Cuervo—, desde 1970 es ocupada por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA), entidad adscrita a la Alcaldía Mayor de Bogotá que funciona como un órgano administrativo para la gestión cultural del centro de la ciudad (Figura 3-1). Desde su fundación en la década de los setenta, la junta directiva encargada de esta institución designó a Yolanda Ronga de Alzate como su primer directora, cargo que ocupó hasta

1995<sup>57</sup>; posteriormente también su hija, Ana María Alzate Ronga, ocuparía este cargo directivo durante trece años. Su accionar dentro de la gestión pública de las artes y la cultura en la ciudad tuvo un giro decisivo con la reforma administrativa que realizó en el 2006 el gobierno del alcalde Luis Eduardo Garzón, en la que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo se transformó en la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte<sup>58</sup> con la reorganización sectorial del Distrito. Esto determinó que la FUGA fuera una entidad adscrita a la nueva Secretaría y estuviera encargada de asumir las gerencias de artes plásticas y visuales, y la administración de la Galería Santa Fe y la Cinemateca Distrital entre otros espacios culturales<sup>59</sup>. Así la FUGA comenzó a tener un papel protagónico dentro de los organismos ejecutores de las políticas culturales distritales, gestión que desde el 2010 comparte con el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)<sup>60</sup>. En el 2014, durante la Alcaldía de Gustavo Petro Urrego fue designada como directora Clarisa Ruiz Correal y en el 2016 la Fundación tendría otra gran transformación con la dirección de Mónica Ramírez Hartmann y con la propuesta de creación del Instituto Distrital para el Desarrollo del Centro<sup>61</sup>. Esta transformación tuvo como principal objetivo enfocar su campo de acción en las localidades de Mártires, Candelaria y Santa Fe, teniendo en cuenta que sus funciones eran muy similares a las del IDARTES. De igual forma, muchas de sus acciones se enfocarían en la

---

<sup>57</sup> La Fundación se crea con el Acuerdo 012 de 1970 Concejo de Bogotá D.C. del 18 de noviembre de 1970. Recibiendo su nombre como un homenaje a Gilberto Alzate Avendaño por su décimo aniversario de fallecimiento. En este documento se establece la distribución en la representación de la entidad, que se mantiene hasta la actualidad, por una directora elegida por la Junta Directiva, integrada a su vez por: la alcaldesa y cuatro miembros elegidos libremente por esa autoridad. El acuerdo se puede consultar a través del siguiente enlace: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4804>

<sup>58</sup> Mediante el Acuerdo 257 de 2006 del Concejo de Bogotá, la administración local establecía las normas básicas de la estructura, organización y funcionamiento de los organismos y de las entidades de Bogotá.

<sup>59</sup> Esto fue así hasta la creación de IDARTES en el 2010.

<sup>60</sup> Mediante el Acuerdo 440 de 2010 del Concejo de Bogotá se crea el Instituto Distrital de las Artes con el objeto de ejecutar políticas, planes, programas y proyectos culturales en todo el Distrito Capital.

<sup>61</sup> En el siguiente documento se especifican los motivos por los que se propuso la transformación de la FUGA en el Instituto Distrital para el Desarrollo del Centro Gilberto Alzate Avendaño: <https://secretariageneral.gov.co/sites/default/files/solicitud-info-concejala-gloria-stella-diaz.pdf>

gestión del recién creado *Bronx Distrito Creativo*. Actualmente la FUGA se ramifica en tres dependencias: la Subdirección para la Gestión del Centro de Bogotá, la Subdirección Artística y Cultural, y la Subdirección de Gestión Corporativa (Figura 3-2). La Subdirección Artística y Cultural es la encargada de la programación artística relacionada con música, artes visuales y artes escénicas, y el área responsable de la administración de la colección de arte. Esta dependencia ha tenido como coordinadores a artistas y gestores, entre otros a Jorge Jaramillo, Guillermo Vanegas, y actualmente a la artista plástica Elena Salazar.



**Figura 3-2.** Organigrama Administrativo de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Fuente: Sitio web de la institución.

La FUGA guarda un acervo artístico conformado por alrededor de 200 pinturas, esculturas, grabados, fotografías, dibujos, videos e instalaciones, obras de arte moderno y contemporáneo colombiano cuya conservación y administración está a cargo de la Subdirección Artística y Cultural. En la década de los ochenta, por iniciativa del entonces director artístico Germán Ferrer Barrera, la Fundación inicia su colección en principio conformada por objetos pertenecientes a Gilberto Alzate Avendaño y por piezas donadas o adquiridas de artistas como Gonzalo Ariza, Enrique Grau o Alejandro Obregón. Posteriormente, su evolución ha tenido una estrecha relación con el desarrollo de las exposiciones y los salones llevados a cabo en sus espacios de exposición que otorgan premios de adquisición. Desde

la creación del Salón de Agosto, el Salón del Fuego, la Bienal de la Candelaria y el Salón de Nominados al Premio Alzate Avendaño —entre las décadas de los años setenta y noventa— la FUGA ha buscado posicionarse como un agente importante para la circulación de la producción artística local y nacional. A partir de las veinte ediciones que se llevaron a cabo del Salón del Fuego, creado en 1972, la colección conserva obras de artistas como Carol Young, Nadin Ospina, Eduar Moreno, José Ignacio Vélez y Rodrigo Callejas. También a lo largo de las seis ediciones del Salón de Arte Bidimensional, que se realizó por primera vez en el 2003, se han adquirido, con sus premios, obras de Liliana Angulo, Miler Lagos, Nicolás Consuegra y Javier Vanegas entre otros artistas. En el 2010 con la creación del Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales de Bogotá, concurso en el que las obras seleccionadas son concebidas específicamente para las salas de exposición de la Fundación, se ha otorgado este premio de adquisición a artistas contemporáneos como Clemencia Echeverri, Luis Fernando Ramírez, Leyla Cárdenas, Mauricio Bejarano, Nadia Granados y Mario Opazo. Actualmente, en alianza con la Red Distrital de Bibliotecas Públicas, la FUGA realiza exposiciones itinerantes de algunas obras de su colección en distintas localidades de la ciudad de Bogotá.

A través de su programa “Investigación del Arte Colombiano” y la “Beca de curaduría histórica”, esta institución ha buscado incentivar la investigación y producción escrita sobre arte moderno y contemporáneo nacional. Programas editoriales dentro de los que se han realizado publicaciones monográficas sobre artistas presentes en la colección como *Beatriz Daza, hace mucho tiempo. 1956-1968*, *Cecilia Porras: Cartagena y yo, 1950-1970* y *Delcy Morelos: geografías humanas*.

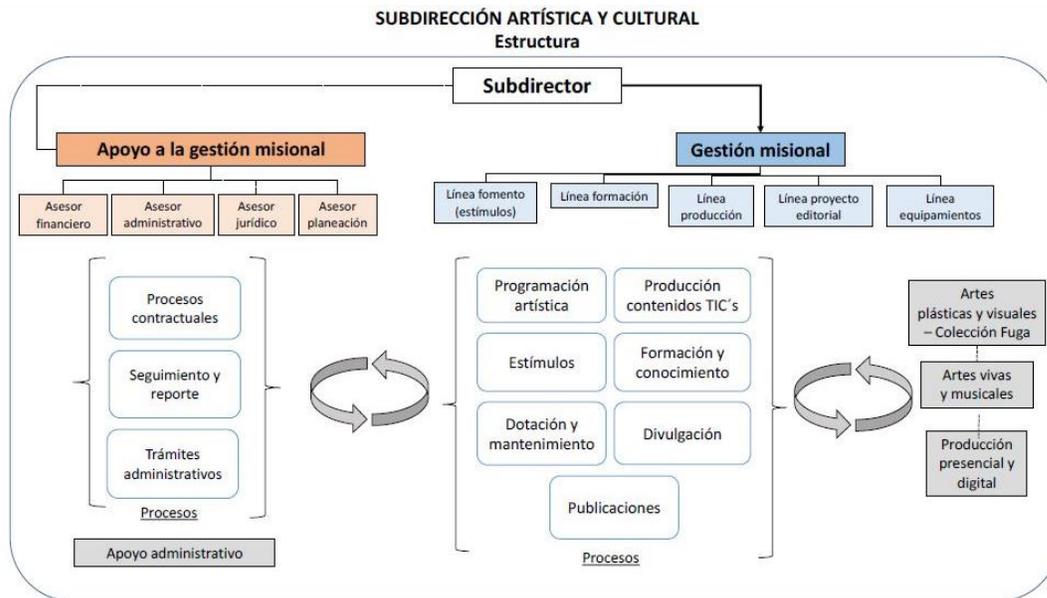
#### *Estructura orgánica y equipo de trabajo*

La Subdirección Artística y Cultura, bajo la Dirección general, tiene entre sus principales funciones:

- Gestionar el diseño, implementación y ejecución de planes, programas y proyectos tendientes a la formación, creación, investigación, circulación y apropiación del arte y la cultura.
- Establecer junto con la Dirección General el diseño de estrategias, planes y proyectos que garanticen el desarrollo de las expresiones artísticas y que interpreten la diversidad cultural de los habitantes del Distrito Capital.
- Planear, ejecutar, evaluar y gestionar los programas, planes y proyectos artísticos y culturales que se enmarquen en las políticas públicas artísticas y culturales del nivel Distrital.
- Gestionar los aspectos misionales, organizativos y administrativos para el desarrollo de los planes, programas y proyectos dirigidos a la formación, investigación, creación, circulación y apropiación de las artes y la cultura en la ciudad.
- Diseñar las herramientas necesarias para la promoción y el fortalecimiento de las alianzas entre agentes artísticos y culturales y la Fundación.
- Diseñar los lineamientos específicos y hacer seguimiento a las convocatorias públicas ofertadas en el arte y la cultura conforme a las políticas del Sector Cultura, Recreación y Deporte.
- Dirigir la producción técnica requerida para la ejecución de las actividades y eventos artísticos y culturales de la Fundación.
- Dirigir conceptual, técnica y operativamente, la programación y el funcionamiento de los espacios de la Fundación.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> <https://fuga.gov.co/subdireccion-artistica-y-cultural>



**Figura 3-3.** Estructura de Subdirección Artística y Cultural, hasta el momento no publicada por la institución. Fuente: cortesía de Elena Salazar.

En la estructura organizativa del área (Figura 3-3) se precisa el enfoque de su gestión en cinco líneas de acción: fomento, formación, producción, proyecto editorial y equipamientos; y en tres frentes: Artes plásticas y visuales – Colección Fuga; Artes vivas y musicales; y Producción presencial y digital. Dentro de las actividades relacionadas a la Gerencia de Artes plásticas y Visuales, para cumplir con sus objetivos misionales, la subdirección se encarga de realizar clubes y talleres de *formación* en dibujo, cerámica y otras técnicas artísticas; de la *producción* de exposiciones en sus cinco espacios expositivos; del *fomento* de la producción y circulación artística por medio de las convocatorias de estímulos y la gestión de los salones y bienales; y la promoción de la investigación y producción escrita sobre el arte local y nacional con los programas de la *línea editorial*.

La gestión de la colección, en términos de registro, catalogación, conservación preventiva, restauración, investigación y divulgación, ha estado completamente olvidada durante los últimos años y no hay personal de planta en la institución que se haga cargo de estas acciones. Por esta razón, Elena Salazar acudió a la coordinación de la Maestría en Museología y Gestión el Patrimonio para que, a

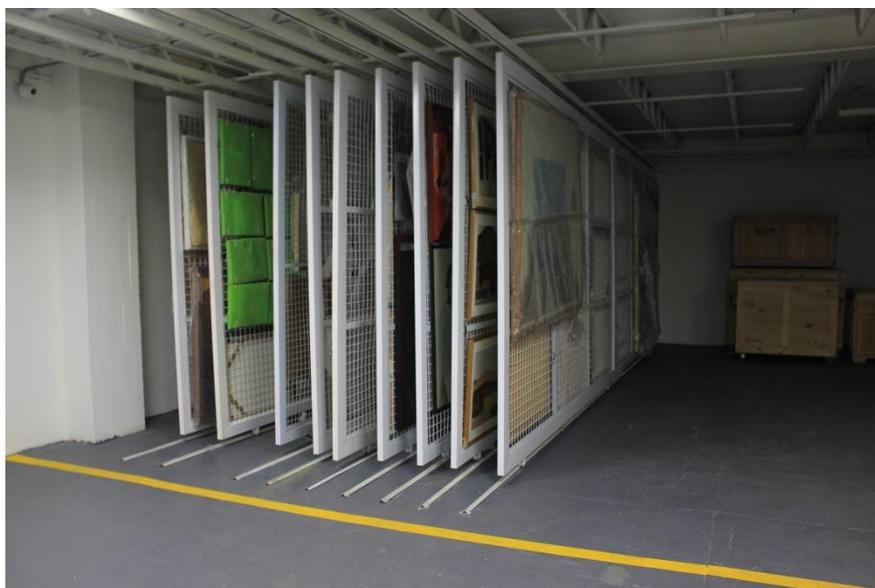
través de un convenio interinstitucional, se vincularan estudiantes que realizaran allí sus prácticas profesionales y apoyaran el proceso de documentación e investigación, y realizaran propuestas que contribuyeran a la puesta en valor de este acervo artístico. En este escenario, me contacté con Elena Salazar y comencé a reunirme con ella y con Andrea Solano, profesional de apoyo de la Gerencia de Artes plásticas y visuales en la línea de formación, encargada de coordinar el equipo de mediación de la FUGA, quienes inicialmente estarían encargadas de llevar el seguimiento de la práctica. Infortunadamente, Elena tuvo un grave accidente que la incapacitó durante los meses en los que se desarrolló la práctica, siendo Andrea Solano la persona que quedaría finalmente a cargo de recibir los avances y de asesorar el proceso de este componente. Durante la práctica también mantuve conversaciones con Sergio Jiménez, persona encargada de los traslados, montajes y desmontajes de las obras de la colección, y con dos funcionarios que trabajan en la biblioteca, quienes facilitaron la búsqueda de fuentes bibliográficas.

Después de la reunión en donde conocí a las personas que están relacionadas con la gestión de la colección, de indagar en el contexto institucional en el que esta se enmarca y de recibir el inventario de la misma, presenté el proyecto de la práctica que tenía como objetivos apoyar el proceso de documentación que estaban iniciando, con miras en un mayor conocimiento de sus obras, así como diseñar una propuesta de divulgación que aportara a la dinamización de la colección. A continuación detallaré las actividades realizadas durante el desarrollo del componente.

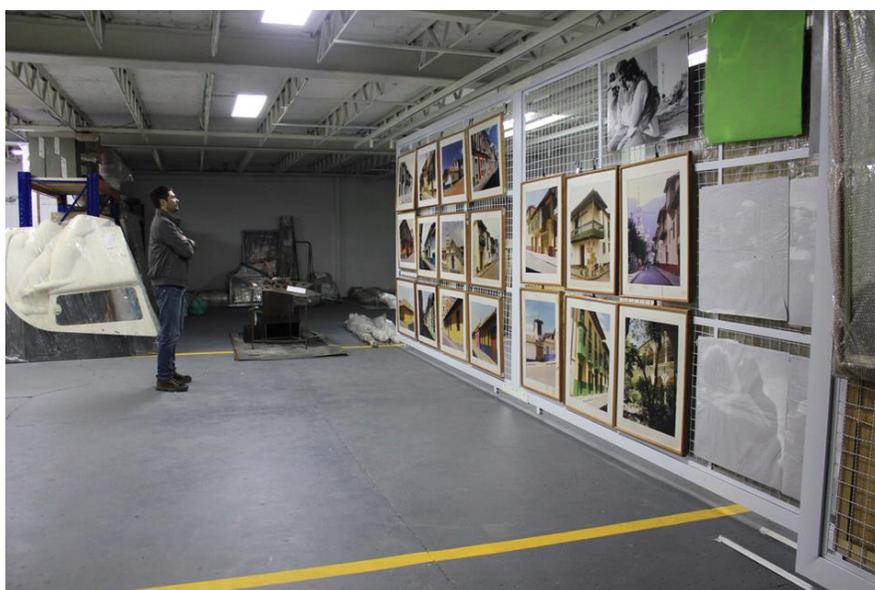
### *Actividades realizadas*

Durante la primera etapa de la pasantía en la FUGA comencé a indagar sobre el estado de la colección de arte y sobre las dinámicas de su contexto administrativo, haciendo una revisión de la documentación relacionada a las obras e identificando las condiciones generales en que se encontraba la

colección. Esta etapa tuvo un componente de investigación bibliográfica, un componente de trabajo de campo que incluyó visitas al depósito de la colección, ubicado en una bodega dentro de un centro empresarial en Fontibón, muy cercano al aeropuerto El Dorado (Figura 3-4); y conversaciones con Sergio Jiménez, quien estuvo presente durante las visitas a la bodega (Figura 3-5).



**Figura 3-4.** Depósito de la colección de arte de la FUGA. Fuente: fotografía propia.



**Figura 3-5.** Sergio Jiménez, encargado de la colección de la FUGA. Fuente: fotografía propia.

En la revisión del sistema de documentación e inventariado de la colección me encontré con el gran vacío documental que existe en la institución: ante las solicitudes de acceso al archivo que respaldara las obras —como libros de registro o ingreso de la colección, actas de adquisición o cartas de donantes—, no obtuve respuesta alguna, y la única información disponible sobre las obras consistía, hasta ese momento, en el inventario de 190 obras compilado en un documento de Excel. El listado estructuraba los datos de la siguiente manera: imagen, número de radicación, código, ubicación, autor, título de la obra, tipo de obra o técnica de realización y número de piezas, año de elaboración, componentes, dimensiones, *rider* técnico, medidas, y un último espacio para identificar el estado de la obra. La lista presentaba datos equivocados o imprecisos respecto al nombre, el año de realización y las medidas de algunas obras, y las imágenes adjuntas de cada obra no permitían identificar la misma, por su baja resolución o porque presentaba solo un fragmento. Por esta razón, en primer lugar me di a la tarea de corregir los datos de 53 de las obras registradas y optimizar las imágenes de todas las obras de la lista<sup>63</sup>. Como un primer paso del proceso de documentación que se requeriría para tener un mayor conocimiento de la colección se tendrían que identificar las fuentes bibliográficas existentes, para esto agregué tres columnas al inventario que permitieran agregar referencias documentales:

- *Procedencia. Adquisición/Premio/Exposición*
- *Archivo documental*
- *Página Web con Información sobre la obra*

Identificar la procedencia de las obras contribuye a delimitar su contexto espacio-temporal, esto permite ampliar la mirada sobre las obras y su comprensión en el marco de la colección. Para esta contextualización comencé la revisión bibliográfica que me permitiera agregar información documental sobre las obras,

---

<sup>63</sup> Las imágenes agregadas fueron tomadas de páginas de internet por lo que son exclusivamente para uso interno de la FUGA.

buscando en la biblioteca de la FUGA los catálogos de los salones de la FUGA y las publicaciones que tuvieran alguna relación con las obras de la colección. Así, en la columna “Archivo documental” agregué información sobre publicaciones en las que se podía encontrar contenidos de las obras, lo que también permitía identificar si había entrado a la colección por premio de adquisición de algún salón o si había hecho parte de alguna exposición. Entre la bibliografía revisada y referenciada en el inventario estuvieron distintos sitios Web (páginas personales de los artistas o blogs con información adicional de las obras) y las siguientes publicaciones realizadas por la FUGA:

- El catálogo de la exposición *Panorama Artístico Contemporáneo. Exhibición de pre-apertura* (1993).
- Un catálogo disponible del llamado “Salón Internacional de Agosto” (1994).
- Un catálogo disponible del llamado “Salón de Nominados al Premio Alzate Avendaño” (1996).
- Las investigaciones monográficas sobre artistas como *Beatriz Daza: hace mucho tiempo, 1956-1968*. (2008); *Cecilia Porras: Cartagena y yo, 1950-1970* (2009).
- Catálogos de exposiciones retrospectivas como *Espacios configurados. Teresa Sánchez* (2007); *Delcy Morelos: geografías humanas* (2015).
- Publicaciones del programa editorial dedicado a la Investigación del arte colombiano como *Seducción: realismo extremo en la década de los setenta* (2015).
- Algunas publicaciones de la beca de Curaduría Histórica.
- Los catálogos del “Salón del Fuego” (2004; 2008; 2016)
- Los catálogos de los seis salones de Arte Bidimensional. (2003; 2005; 2007; 2009; 2011; 2013).
- Los catálogos del Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales. (2010; 2012; 2014).
- Otras publicaciones en las que encontré obras de la colección como *Y el amor... ¿cómo va?* (2009).

A partir de la revisión de los recursos documentales que había a disposición en la institución, comencé a identificar la información que podría hacer parte de la propuesta para la divulgación de las obras de la Colección en entornos digitales. Esta prevé una sección en la página de la FUGA dedicada exclusivamente a la colección, con una breve reseña de las obras y una corta biografía de los artistas, que permita un mayor conocimiento y valoración del acervo artístico de la FUGA y aporte a generar un mayor interés por el desarrollo de futuras investigaciones y guiones curatoriales. La propuesta presentada contempla los siguientes aspectos:

- Un texto introductorio que contenga, de acuerdo a las dinámicas de los públicos virtuales, información de divulgación muy general que dé cuenta de la evolución de la colección y los principales artistas presentes en ella.
- Diferentes niveles de información, con el fin de llegar a distintos públicos. Para investigadores, historiadores, artistas e interesados en información más detallada, podrán encontrarla en las entradas correspondientes a cada obra y en las entradas con mayor información sobre las exposiciones o los salones de los que la obra hizo parte.
- Índices de catalogación. En principio el catálogo virtual se podría explorar con un índice de *Artistas* en orden alfabético. Conforme se realicen distintas investigaciones y guiones curatoriales de la colección se podría explorar también por *Líneas temáticas* o *Exposiciones* realizadas.
- Para el contenido en la entrada de cada obra, los niveles de información dependerán de la información disponible y del proceso de documentación e investigación de la misma. Sobre algunas obras, por ejemplo, se podrá publicar solo una breve reseña biográfica del autor y la imagen de la obra, con su respectiva ficha técnica; de otras obras, como las instalaciones ganadoras del Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales, se podrán publicar además reseñas detalladas de las obras, con múltiples imágenes de detalles y vistas generales de la instalación.
- Información cruzada. Además del contenido sobre el artista y la obra, en la parte inferior se pueden disponer entradas que permitan acceder a otras

secciones de la página web de la FUGA con contenidos relacionados a la obra como “Publicaciones relacionadas”, realizadas por la fundación o en alianza con otras instituciones; “Exposiciones relacionadas” en las que haya sido expuesta la obra; y “Otras obras en la colección” para los artistas que tienen varias obras dentro de la colección de la FUGA.



**Figura 3-6.** Ejemplo del diseño de visualización propuesto para la divulgación de las obras de la colección de arte en la página web de la FUGA. Fuente: elaboración propia (Anexo 3-1).

Para el Informe Técnico (Anexo 3-1) entregado a la FUGA realicé un diseño que proyectara la visualización de esta propuesta en la página Web de la institución, con el que se pueden ver algunos ejemplos de distribución de la información (Figura 3-6); entregué también una propuesta para el texto introductorio de la colección. Teniendo en cuenta la necesidad que tenía la institución de comenzar a difundir información sobre la colección, y de la cantidad de tiempo que requeriría el proceso de documentación de todas las obras —proceso que hasta ahora comenzaba—, sugerí que en caso de hacer una primera versión de la propuesta de divulgación para la página web, se comenzara una primera etapa de

documentación y publicación digital de un grupo de cincuenta obras. Esta propuesta la realicé teniendo en cuenta obras representativas de la evolución que ha tenido la colección desde su creación, por lo que se pueden encontrar desde obras con las que se inició la colección, hasta las últimas obras de arte contemporáneo adquiridas. En este documento de presentación de las obras representativas, incluí imágenes con buena resolución de cada una y la respectiva ficha técnica. Ante el desconocimiento de la FUGA de su propia colección, considero que esta selección y presentación —en orden cronológico— les será muy útil para gestionar proyectos futuros que aporten al reconocimiento del patrimonio de la entidad.

Así, los productos entregados fueron:

- La propuesta de divulgación en la página web, con una propuesta de diseño que visualiza la distribución de la información.
- La propuesta del texto introductorio.
- La propuesta de cincuenta obras representativas de la colección.
- El documento de Excel con los datos corregidos, las imágenes optimizadas y las referencias documentales adicionales (Anexo 3-2).

### *Análisis comparativo y reflexiones*

En el componente conceptual del presente Trabajo Final, uno de los puntos que resalto en las *conclusiones parciales* —tercer apartado del documento—, es la importancia y urgencia de la implementación de procesos de documentación y sistematización en las instituciones culturales, para la construcción de una memoria institucional que permita el análisis crítico de los propios procedimientos y contribuya al desarrollo de los futuros proyectos, en un programa de investigación permanente, que funcione independientemente de los cambios de personal que tengan las distintas áreas de la institución. El caso de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, al tratarse de una entidad pública cuya dirección general cambia al ritmo de la administración distrital de turno, es un claro ejemplo

de una institución en la que se interrumpen los procesos investigativos o de gestión con el cambio de directivas o coordinadores de área. Según información obtenida en una conversación personal con trabajadores de la FUGA, la colección de arte tuvo, años atrás, en la página web institucional, información documental que se perdió tras un rediseño de la página durante un cambio de dirección, y además, los procesos de documentación se han visto interrumpidos en varias ocasiones. Por esto es fundamental y urgente que se implemente un sistema de documentación con un protocolo de registro de las obras que funcione de manera independiente. Las colecciones adquieren valor en la medida en que son documentadas e investigadas para su posterior divulgación y su apropiación social por parte de las distintas audiencias.

A partir de la experiencia en el desarrollo de este componente presentaré algunas reflexiones relacionadas al trabajo de administración y divulgación de la colección de arte de la FUGA, siguiendo los aspectos de la matriz de análisis *FODA*:

- *Fortalezas*: La FUGA está ubicada en un lugar concurrido y turístico del centro de la ciudad lo que puede garantizar una buena difusión de su patrimonio si se programan exposiciones físicas, y cuenta con una plataforma digital ya estructurada con la que también puede garantizar un mayor alcance de audiencias; recientemente la colección fue trasladada a un nuevo depósito en el que puede cumplir con las condiciones adecuadas de conservación; la FUGA adelanta un proceso de fortalecimiento del Sistema Integrado de Gestión (SIG)<sup>64</sup> al que se pueden vincular los procesos de documentación y conservación de la colección y su archivo documental.
- *Oportunidades*: con el motivo de los cincuenta años de la institución se está adelantando un proyecto, desde la Subdirección Artística y Cultural, para la optimización del sistema de documentación de la colección; el

---

<sup>64</sup> En el siguiente enlace se puede ver la descripción del proyecto de fortalecimiento del SIG <https://www.fuga.gov.co/sites/default/files/proyecto-475-ficha-ebid-2016.pdf>

- sistema de registro *Colecciones Colombianas* permite la implementación gratuita de este sistema en la FUGA y garantiza la capacitación de los usuarios encargados; mediante acuerdos interinstitucionales, estudiantes de museología, conservación o artes pueden realizar sus prácticas académicas con la colección y aportar al mejoramiento de sus condiciones.
- *Debilidades:* La FUGA no cuenta con personal profesional de planta encargado de la colección; muchos documentos relacionados con la memoria de la colección (libros de recibo e inventario, actas de adquisición, cartas de aceptación y/o agradecimiento de la donación de obras) se han perdido, esto produce vacíos documentales; la falta de datos o datos no normalizados dificultan los procesos de documentación de las obras; uno de los efectos de las fallas comunicativas entre las distintas áreas de la institución es que no se haya incluido aún el proceso de documentación de la colección en el Sistema Integrado de Gestión que la FUGA ha implementado en los últimos años.
  - *Amenazas:* cada vez que cambia la administración distrital cambian los enfoques en la gestión de la Fundación, obstruyendo la continuación de los procesos relacionados al óptimo desarrollo investigativo de su patrimonio; debido al largo tiempo de abandono de la colección, varias obras presentan daños graves que si no se atienden con prontitud pueden significar la pérdida total de las obras.

Estas reflexiones contribuyeron al planteamiento de la propuesta de divulgación de la colección en la página web de la FUGA para la que se requiere el desarrollo de la documentación de las obras. Seis meses después de entregar el Informe Técnico a la Subdirección Artística y Cultural, Elena Salazar me informó sobre la decisión tomada por la institución para poner en marcha la implementación de la propuesta de divulgación.

Dentro de las *fortalezas* que tiene el área encargada de la administración de la colección para desarrollar un adecuado proceso de documentación, conservación e investigación de las obras, señalé la posibilidad de vincular este proceso al SIG,

dedicará a continuación un breve espacio para detallar dos puntos que favorecerían esta labor. El Sistema Integral de Gestión que adelanta la FUGA incluye:

- Un Subsistema de Gestión de Seguridad de la Información (SGSI) que “permite establecer políticas y mecanismos para proteger nuestros activos de información, entendidos los elementos de Hardware y de Software de procesamiento, almacenamiento y comunicaciones, bases de datos y procesos, procedimientos y recursos humanos asociados con el manejo de los datos y la información misional, operativa y administrativa de la entidad”<sup>65</sup>.

Lo anterior permitiría el seguimiento de los procedimientos necesarios para una adecuada gestión de la información de las obras de la colección en relación a su inventario, registro, catalogación y documentación en el Software “Colecciones Colombianas”, proceso que permitirá a su vez la investigación, conservación y protección de la misma.

- Un Subsistema Interno de Gestión Documental y Archivo (SIGA) que “brinda orientación y lineamientos para el adecuado manejo de la documentación a través de los diferentes niveles de archivo de la organización con el fin de preservar la memoria institucional”<sup>66</sup>.

Esto permitiría la creación del archivo físico administrativo relacionado con la documentación de las obras, así como la creación de una sección en la Biblioteca de la FUGA en donde se puedan consultar los catálogos y publicaciones relacionados a la colección de arte.

---

<sup>65</sup> Alcaldía Mayor de Bogotá (2016) proyecto “Fortalecimiento institucional” de la FUGA Consultado en: <https://www.fuga.gov.co/sites/default/files/proyecto-475-ficha-ebid-2016.pdf>

<sup>66</sup> *Ibíd.*

*Consideraciones finales*

El desarrollo de este componente práctico ha significado para mí la afirmación de la urgencia de dar mayor importancia a la gestión de las colecciones y a la optimización de procesos de planeación interna en algunas instituciones, como es el caso de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Esta gestión de las colecciones se debe dar de forma integral, y no de forma compartimentada, es decir se debe garantizar un sistema integral de gestión que, en primer lugar, realice un diagnóstico del estado de las obras y normalice el sistema de documentación (fichas y bases de datos); que lleve un adecuado registro a través del cual se puedan identificar y controlar la totalidad de las piezas; que identifique y conserve todos los documentos relacionados a la memoria artística<sup>67</sup> de las obras; que garantice la adecuada conservación en el depósito y la restauración de las obras que lo requieran.

Insisto en el aspecto integral de esta cadena operatoria porque es esencial para llevar a cabo una investigación de la colección o una propuesta de divulgación de la misma. Este proceso puede ser muy significativo para el cumplimiento de los objetivos misionales de la institución. El desarrollo de la propuesta de divulgación de la colección de la FUGA en su página web permitirá profundizar experiencias de mediación en plataformas virtuales: la publicación de las obras con información documental detallada podrá ser el primer paso para el diseño de un programa de difusión y posicionamiento del acervo artístico de la institución desde el que se diseñen y divulguen contenidos adicionales relacionados con las obras, los autores y las publicaciones de la FUGA en sus redes sociales. La colección se puede pensar potencialmente como punto de intersección e interacción de una variedad de vectores culturales en la ciudad, integrando y fortaleciendo líneas que ya están planteadas en la fundación —la programación

---

<sup>67</sup> Término usado para denominar el archivo documental que da cuenta del historial de la pieza como libros de recibo e inventario, guías de ingreso, actas de adquisición, cartas de aceptación de la donación guías de préstamos, guías de traspasos, e instrumentos documentales como catálogos generales y catálogos científicos. (Marín, 2002)

relacionada con la producción artística local contemporánea, la revitalización de un espacio social en el centro de Bogotá a través de la cultura y la intención de incentivar la producción de investigaciones históricas y reflexiones teóricas sobre el arte moderno y contemporáneo en Colombia— genere un espacio de diálogo entre los artistas, las audiencias digitales, la ciudadanía local y la reflexión histórica/teórica.

## Referencias

Alcaldía Mayor de Bogotá (2016) *Proyecto 475 Fortalecimiento institucional de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño*. Recuperado de: <https://www.fuga.gov.co/sites/default/files/proyecto-475-ficha-ebid-2016.pdf>

Concejo de Bogotá (1970) *Acuerdo 012 de 1970*. Recuperado de: <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4804>

Marín, M. (2002) *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ed. Trea S.L.

Páginas web: <https://fuga.gov.co/subdireccion-artistica-y-cultural>

## **Anexos**

**Anexo 2-1:** Informe Técnico Trabajo Colaborativo *Diseño Museológico de la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién.*

**Anexo 2-2:** Textos de los dispositivos museográficos de la propuesta para la sala comunitaria del Museo Arqueológico e Histórico de Santa María de La Antigua del Darién.

**Anexo 3-1:** Informe Técnico Práctica *Fundación Gilberto Alzate Avendaño.*

**Anexo 3-2:** Documento de Excel con el inventario de las obras de la colección de la FUGA en el que se corrigieron los datos y se optimizaron las imágenes.